

MARC DIETRICH, MARTIN SEELIGER (HG.)

DEUTSCHER GANGSTA-RAP III

SOZIALE KONFLIKTE UND
KULTURELLE REPRÄSENTATIONEN

[transcript] CULTURAL STUDIES 56

Marc Dietrich, Martin Seeliger (Hg.)
Deutscher Gangsta-Rap III

Die Reihe wird herausgegeben von Rainer Winter.

Marc Dietrich, geb. 1981, ist Vertretungsprofessor im Fachbereich Soziologie an der Uni Trier. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten gehören Mediensoziologie, Visuelle Soziologie, Postdigitale Kultur und qualitative Methoden.

Martin Seeliger, geb. 1984, leitet die Abteilung »Arbeitsgesellschaft im Wandel« am Bremer Institut für Arbeit und Wirtschaft. Seine Schwerpunkte sind Arbeitssoziologie, Politische Ökonomie und Cultural Studies.

Marc Dietrich, Martin Seeliger (Hg.)

Deutscher Gangsta-Rap III

Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen

[transcript]



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Marc Dietrich, Martin Seeliger (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6055-5

PDF-ISBN 978-3-8394-6055-9

<https://doi.org/10.14361/9783839460559>

Buchreihen-ISSN: 2702-8291

Buchreihen-eISSN: 2702-8305

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Deutscher Gangsta-Rap III: Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen

Bestandsaufnahme und Einleitung

Marc Dietrich und Martin Seeliger 9

Gangsta-Rap und die Verhandlung von Ordnungen des Populären

Eine Analyse am Beispiel der ECHO-Preisverleihung 2018

Friederike Schmidt, Bernd Dollinger und Katharina Bock 31

Gangsta-Rap und die umstrittene Bedeutung von Gewalt

Eine qualitative Untersuchung des »Studioangriffs«

David Schultz 55

»Keiner kann mich ficken«. Die Justiz als performatives Element einer Gesamtinszenierung?

Der Fall Gzuz und allgemeine Fragen zur Kunst(freiheit) und
Authentizität im Gangsta-Rap aus rechtlicher Perspektive

Antonia Maria Bruneder 79

Gangsta-Rap im Kontext der (west-)deutschen Einwanderungsgeschichte

Schlaglichter aus dem Feuilleton

Martin Seeliger und Markus Baum 105

Rassistische Ereignisse, Gangsta-Rap und journalistische Rezeption Ein Vergleich der medialen Rezeption der populärkulturellen Reaktionen auf die rassistischen Ereignisse in Chemnitz und Hanau Robin Meyer	131
»Immer wenn ich rede ... episch« – Transmedialität zwischen Social Media und Musik beim Berliner Gangsta-Rapper Fler Daniel Schumacher	155
»Ich denke an blaues Licht auf schwarzer Haut« – immersives Storytelling im Spannungsfeld zwischen Polizeigewalt, <i>racial profiling</i>, Rassismus, Depression und (OG-)Realness Nicholas Beckmann	179
»Wir hungern auf Straße, aber wir sind keine Gangster« Die singularistischen Straßen-Lifestyles von BHZ und Pashanim Simon Barth und Johannes Barth	201
Von Kritik bis Ironie: Wie junge Erwachsene politische Themen anhand von Gangsta-Rap diskutieren Ninja Bandow	225
40 Jahre Rap in Deutschland Grundzüge einer Szeneanalyse unter intersektionalen und intergenerationalen Vorzeichen Heidi Süß und Marc Dietrich	247
Pokerspiele in der Ghettoökonomie Zur symbolischen Repräsentation von Ungleichheit durch monetäre Topoi im deutschen Gangstarap Martin Seeliger und Aaron Sahr	271
»Glücksspiel ist natürlich Alpha« Inszenierungen von und mit Glücksspiel im deutschsprachigen Straßen- und Gangsta-Rap Mareike Sielaff	301

Das Phänomen Cloud-Rap

Zum Wandel selbstinszenatorischer und ästhetischer Konventionen
im HipHop

Nelson Dörre 323

Straßenrapper als popkulturelle Märtyrer

Affektive Gemeinschaftskonstitution
in der Reproduktion von Verschwörungstheorien

Julius Wolf 345

Autor*innen 373

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 Grenzobjekt 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 Synthief Flächen, 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 kursorisch 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 [sein]. 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 Automatenspiel 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-Grenztztes 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; Sevignani, 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.

Gangsta-Rap und die Verhandlung von Ordnungen des Populären

Eine Analyse am Beispiel der ECHO-Preisverleihung 2018

Friederike Schmidt, Bernd Dollinger und Katharina Bock

1. Einleitung: Popularität in der Auseinandersetzung um Verkaufserfolg und Qualität

Der kommerzielle Erfolg deutschen Gangsta-Raps und dessen Reichweite sind unbestritten. Dies lässt sich mit verkauften Tonträgern und Konzerttickets sowie mit Chartplatzierungen, wachsenden Klick-, Download- und Followerzahlen belegen. Gangsta-Rap ist in diesem Sinne ein fester und sehr erfolgreicher Bestandteil von Kultur und Musikindustrie – und darüber hinaus auch in der interdisziplinären Forschung, wie der vorliegende, immerhin dritte Sammelband zu deutschem Gangsta-Rap illustriert. Skandalisierungsdiskurse sind mit dieser hohen Aufmerksamkeit stets verbunden (Seeliger/Dietrich 2017). Dennoch ist die Prominenz, die Gangsta-Rap im Jahr 2018 im Kontext der Debatte um die Verleihung des ECHO-Preises erfahren hat, sogar für dessen Verhältnisse ungewöhnlich. Die Tatsache, dass der von der deutschen Musikindustrie ausgelobte »ECHO POP«¹ in der Kategorie »Hip-Hop/Urban national« an die beiden Gangsta-Rapper Kollegah und Farid Bang ging, war bereits vor der Übergabe des Preises am 12. April 2018 öffentlich kritisiert worden, und mit der Verleihung wurde in Öffentlichkeit, Politik und auch in der scene-internen Kommunikation eine breit geführte Debatte angestoßen. Das Ende ist bekannt: Nachdem von den Organisator*innen

1 Der Einfachheit halber ist im Folgenden nur vom ECHO – ohne den Zusatz »Pop« – die Rede.

der Preisverleihung zunächst eine Überarbeitung der Vergabekriterien angedacht worden war, wurde am 25. April 2018 bekanntgegeben, dass der ECHO künftig nicht mehr vergeben werden wird. Zur Abschaffung des Preises kam es nicht zuletzt unter dem Druck jener wirkmächtigen mediengeführten Debatte, die der vorliegende Beitrag behandelt.

Den Ausgangspunkt unseres Beitrags bildet die Einschätzung, dass dies angesichts gegenwärtig etablierter Zeitdiagnosen ein bemerkenswerter Vorgang ist. Es wurde und wird vielfach diagnostiziert, dass sich Gesellschaften derzeit in hohem Maße durch Quantifizierungen auszeichnen (z.B. Fischer et al. 2011; Mau 2017). Die numerische Abbildung sozialer Sachverhalte und ihre Abstufung in Ranglisten gelten als ein Kern-Charakteristikum des gegenwärtigen Zusammenlebens (Heintz 2019): Politiker*innen werden nach ihrer Beliebtheit sortiert, Gesundheitsbelastungen durch die Berechnung von Risk-Scores abgebildet, Empfehlungen zum Kauf von Büchern auf der Basis von Algorithmen gegeben, Universitäten gerankt usw. Dies erfolgt jeweils auf spezifische Weise; allerdings besteht eine Gemeinsamkeit darin, dass Zahlen und Zahlenverhältnisse jeweils objektivieren (sollen), was einer Quantifizierung früher entzogen zu sein schien: Geschmack, Bildung, Wohlbefinden etc. Anstelle lediglich subjektiver oder wertbezogener Einschätzungen scheinen Zahlen objektiv anzugeben und zu repräsentieren, wie die Realität beschaffen ist und woran Menschen sich orientieren können und sollen. »Governing by numbers« wurde in der Konsequenz zu einem Schlagwort in wissenschaftlichen Debatten (z.B. Ball 2017; Bartl et al. 2019; Kreissl 2011). Zahlen, speziell neuere Formen der Digitalisierung und die mit ihr assoziierte Infrastruktur der Bewertung unterschiedlicher Sachverhalte, scheinen die Welt zunehmend zu formen (Mennicken/Kornberger 2021).

Folgt man dieser Zeitdiagnose, so hätte der ECHO nicht abgeschafft werden dürfen, zumindest nicht der ECHO POP, denn das zentrale Kriterium für die Ehrung der beiden Gangsta-Rapper war der Verkaufserfolg ihres Albums »Jung, brutal, gutaussehend 3«. Und dieser ist kaum zu bestreiten. In einer in hohem Maße an numerischen Repräsentationen ausgerichteten Kultur müsste es folgerichtig sein, diejenigen Künstler*innen zu ehren, die schlicht erfolgreich sind, während Versuche, einen relativ unstrittig quantifizierbaren Erfolg nicht anzuerkennen, besonderer Argumente bedürften. Diese Argumente müssten sich auf Aspekte beziehen, die sich nicht quantifizieren lassen. Sie müssten einer anderen Logik gehorchen als der des numerisch abbildbaren Erfolgs, andernfalls könnten sie diesen nicht delegitimieren.

In der Popkulturforschung wird in dieser Hinsicht konstatiert, das »einzigste Prinzip der populären Kultur – falls man dies überhaupt noch Prinzip nennen möchte – liegt im Addieren von Wahlakten und ihrer Repräsentation in Ranglisten« (Hecken 2006: 87). Dass Kritiker*innen – etwa im Kontext der von uns näher betrachteten ECHO-Debatte – gegen derartige Akte des Zählens und Rankens eine zu beachtende Qualität und die Notwendigkeit von Expertise anführten, mit der Bewertungen vorgenommen werden müssten, ändere nichts an der Realität der zunehmenden Quantifizierung von Bewertungen dessen, was als populär gilt: Selbst wenn »Quantität und Qualität« (ebd.) im Streit liegen, scheinen quantifizierende Rangfolgen gegenwärtige populäre Kulturen primär zu kennzeichnen. »Die Legitimation des Populären«, so Penke und Schaffrick (2018: 172f.), »geschieht durch quantitative Verfahren, die unabhängig von ästhetischen, moralischen und politischen Erwägungen ablaufen«.

Im Folgenden gehen wir von diesen Annahmen aus und rekonstruieren am Beispiel der Debatte um die ECHO-Preisverleihung 2018, in welchem Verhältnis unterschiedliche Bestimmungen des Populären stehen. Unserer Ansicht zufolge lassen sich Verhandlungen der Ordnung des Populären an den Debatten zur Preisverleihung in pointierter Form ablesen, da hier die Prämierung eines kommerziell erfolgreichen Albums und damit die Frage, was beachtet *wird* und was beachtet werden *soll*, zur Diskussion steht.² Für Gangsta-Rap sind derartige Aushandlungen von besonderer Relevanz, da er von Provokationen, mithin von normativen Einschätzungen, lebt. Eine *ausschließlich* numerisch begründete Diskussion von Gangsta-Rap, in der lediglich sein relativer Erfolg gegenüber anderen Musikgenres konstatiert würde, dürfte für ihn zwar nicht bedeutungslos sein, aber sein zentrales Charakteristikum verfehlen: sein Provokationspotenzial. Gangsta-Rap muss als Skandalon fungieren, um erfolgreich vermarktet werden zu können. In der Tradition von Provokation durch Musik und Lyrics (z.B. Cohen 2002; Pearson 1983) inszeniert sich Gangsta-Rap als Regelverletzung, als Bruch mit dem, was in einem – wie auch immer bestimmbar – Mainstream gesagt und gesungen werden darf. Damit ist allerdings noch nichts darüber ausgesagt, wie inhaltlich über

2 Eine Preisverleihung, wie sie der ECHO – im Übrigen auf unterschiedliche Weise in den einzelnen Kategorien des Preises – vornahm, ist eine besondere Form von Rangliste. Eine Preisverleihung ist eine öffentliche Inszenierung von etwas, das als besonders und ehrwürdig vorgestellt wird (im Detail Heintz 2019).

Gangsta-Rap verhandelt wird. Dies soll im Folgenden am Beispiel der Diskussion um die ECHO-Verleihung näher erschlossen werden.

2. Sampling und Cluster

Die Grundlage unserer Analyse stellen journalistische Beiträge dar, die im Jahr 2018 in der Süddeutschen Zeitung (SZ) und der Frankfurter Allgemeinen Zeitung (FAZ) zum Thema der ECHO-Verleihung an Kollegah und Farid Bang erschienen sind. Wir schließen damit an Forschungen zu Mediendiskursen über Gangsta-Rap an: So rekonstruiert etwa Benjamin Burkhart (2017) die Berichterstattung zu Gangsta-Rap in deutschen Feuilletons von Qualitätsmedien, konkret im Online-Angebot von fünf Tages- und einer Wochenzeitung sowie in drei weiteren wöchentlich erscheinenden Nachrichtenmagazinen. Im Fazit konstatiert er »ein heterogenes Sprechen über deutschen Gangsta-Rap« (ebd.: 185). Dieses sei u.a. geprägt durch skandalisierende Inhalte, wie sie im Boulevardjournalismus zu erwarten seien, ferner durch tendenziöse Darstellungen etwa des (Migrations-)Hintergrundes der Rapper*innen und eine mitunter ablehnende Haltung gegenüber Gangsta-Rap. Zu einem ähnlichen Befund gelangt Seeliger (2021a; 2021b: 170ff.) in seinen Medienanalysen, in denen er die gesellschaftliche Relevanz von Gangsta-Rap unter Berücksichtigung des deutschsprachigen Feuilletons untersucht. Seine Studie erstreckt sich über den Zeitraum von 2000 bis 2020 und umfasst sieben Tages- und Wochenzeitungen bzw. Nachrichtenmagazine. Als Ergebnis identifiziert er vier »Formen« der Darstellung (vgl. Seeliger 2021a: 151ff.), nämlich Gangsta-Rap als »Bedrohung«, als »Ausdruck verwehrter Verbürgerlichung«, als »Exotisierung von Fremdheit und Prekarität« sowie als »Subversion«. Bedeutsam seien insbesondere stereotypisierende Repräsentationen von Gangsta-Rap, wobei zumindest teilweise subversive, gegen die Logik »schematisierender Darstellungsformen« (Seeliger 2021a: 158) gerichtete Ausführungen identifiziert werden; dies insbesondere mit Hilfe der Wiedergabe entsprechender Artikulationen der Akteur*innen selbst.

Gegenüber diesen Studien fokussieren wir mit der ECHO-Preisverleihung 2018 ein besonderes Ereignis, das zu breiter Aufmerksamkeit in den Medien geführt hat. Auch dieses Ereignis ist verschiedentlich bereits analysiert worden, etwa durch Baier (2019) mit Blick auf Antisemitismus oder durch Seeliger (2021b: 176ff.) im Rahmen der genannten Feuilleton-Analyse. Seeliger subsumiert die entsprechende Debatte dabei insgesamt unter das Thema

der »Bedrohung«. Wir nehmen diese Analysen als Anlass, um detailliert die spezifische Art und Weise zu eruieren, wie Gangsta-Rap im Rahmen dieser gleichsam prominenten Debatte als Phänomen thematisch und pop-kulturell bedeutsam wird. Gegenüber den vorliegenden Untersuchungen der medialen Berichterstattung zur ECHO-Verleihung 2018 sind für uns jedoch nicht gesellschaftstheoretische Einordnungen leitend, sondern *popkulturtheoretische Fragen zur Konfiguration des Populären*.

Ausgehend von der Beobachtung, dass die Verleihung des Preises journalistisch breit, d.h. über das Feuilleton hinausgehend, diskutiert wurde, haben wir in unserer Analyse der Berichterstattung der SZ und FAZ zum ECHO verschiedene Ressorts berücksichtigt. Die beiden Zeitungen bilden nicht den gesamten deutschsprachigen Mediendiskurs ab.³ Mit ihnen liegen jedoch zwei bedeutsame Publikationsorgane vor. Beide gehören zu den reichweitenstärksten überregionalen Tageszeitungen in Deutschland. Zudem bilden sie zwei unterscheidbare politische Tendenzen ab: Die SZ gilt als »gemäßigt links«, die FAZ als »gemäßigt konservativ« (Donsbach/Wolling/Blomberg 1996: 347). Damit sind die Zeitungen hinsichtlich der von uns gestellten Frage zur Verhandlung von Ordnungen des Populären im deutschsprachigen Mediendiskurs weiterführend.

Unser Sample umfasst 48 Beiträge aus der SZ und 72 Beiträge aus der FAZ⁴. Diese Artikel nehmen in unterschiedlicher Weise Bezug auf die ECHO-Verleihung 2018. Entlang von Kurzzusammenfassungen, die wir zu jedem Beitrag erstellten, konnten wir verschiedene übergeordnete Themen (Kategorien) ableiten (u.a. Reaktionen unterschiedlicher Akteur*innen auf die ECHO-Auszeichnung der beiden Gangsta-Rapper, Antisemitismus in Deutschland). Auf der Basis dieser Kategorisierung wurden die Artikel anschließend einer vergleichend-kontrastiven Detailanalyse unterzogen mit dem Ziel, den Problemdiskurs der SZ und FAZ in seinen Grundzügen differenziert zu rekonstruieren.

3 Generalisierungen z.B. in Richtung des Mediendiskurses insgesamt, des öffentlichen Diskurses o.Ä. lagen nicht in unserer Intention; hierzu bedürfte es breiter angelegter Analysen.

4 Dies bezieht sich auf die jeweiligen Print- und Online-Ausgaben, Magazin- und Lokalteile.

3. Problematisierungen im Rahmen der ECHO-Debatte

Der Diskurs zur ECHO-Preisverleihung 2018 war von einer klaren Negativwertung geprägt, wobei sich verschiedene kritische Perspektiven auf die Preisverleihung und die Geschehnisse rund um sie unterscheiden lassen. In freier Anlehnung an die Analyse von Problemdiskursen (Schetsche 2008) fassen wir diese Perspektiven als *Problematisierungen*. Insgesamt lassen sich vier dominante Problematisierungen voneinander abgrenzen, ohne dass Überschneidungen gänzlich ausgeschlossen werden können. Diese Problematisierungen sind in den einzelnen Artikeln der beiden untersuchten Zeitungen teilweise miteinander verschränkt und lassen sich folglich auch nur analytisch unterscheiden. Dennoch betonen sie aus unserer Sicht differente Aspekte, so dass eine Unterscheidung sinnvoll ist. Im Folgenden werden wir sie einzeln entfalten, um dann im Fazit auf die für uns zentrale Frage nach den Ordnungen des Populären zurückzukommen.

Es lassen sich die folgenden vier Problematisierungen rekonstruieren: eine Kritik an gesellschaftlichen Entwicklungen (3.1), Disqualifizierungen von Gangsta-Rap bzw. den beiden Rappern und ihrem Werk als Kunst (3.2), eine Kommerzialisierung von Musik und Kunst (3.3) sowie Gefährdungen durch Gangsta-Rap, denen Kinder und Jugendliche ausgesetzt sind und die sie ggf. reproduzieren (3.4).

3.1 Kritik an gesellschaftlichen Entwicklungen

In verschiedenen Beiträgen wird die Preisverleihung genutzt, um sie als Anzeichen einer umfassenden Problematik zu beschreiben. Gangsta-Rap bzw. die ECHO-Verleihung bekommt damit den Status einer Repräsentation gesellschaftlicher Fehlentwicklungen zugesprochen – eine in dem von uns untersuchten Mediendiskurs zentrale Form der Problematisierung. Eine solche Darstellung ist in Debatten zu (mutmaßlichem) Problemverhalten Jugendlicher relativ verbreitet (Groenemeyer/Hoffmann 2014; Pearson 1983): Ein unerwünschter Sachverhalt – Sexismus, Drogenkonsum, Gewaltverherrlichung, Feindlichkeit gegenüber Minderheiten o.a. – wird festgestellt und über die in Frage stehende Gruppe hinaus generalisiert. Im Falle der Debatte um die ECHO-Preisverleihung 2018 mit ihrem Fokus auf Gangsta-Rap wird die Tatsache, dass *so eine Art von Musik von so vielen* (jungen) Menschen gehört bzw. gekauft wird im Rahmen dieser Problematisierung als *ein grundlegendes, allgemeines Problem der Gesellschaft* verhandelt. Die ECHO-Verleihung exemplifi-

ziert und repräsentiert hiernach gesellschaftliche Kernprobleme, die als solche bestimmt und durch die ECHO-Verleihung *bewiesen* werden. Diese Problematisierung richtet sich also nicht vorrangig auf die Musik oder die (jugendlichen) Rap-Rezipierenden, sondern diese sind lediglich Referenzpunkte eines Moraldiskurses, der die Gesellschaft in toto adressiert und kritisiert.

Inhaltlich im Zentrum stehen diesbezüglich Moral- und Wertbezüge, die eine breite und/oder »zunehmende Verrohung« (B32, FAZ)⁵ diagnostizieren. Beispielhaft dafür ist ein Interview mit Marius Müller-Westernhagen zur ECHO-Preisverleihung, in der er eine »Verrohung der Gesellschaft insgesamt« (B23, SZ) anspricht (vgl. auch Seeliger 2021b: 178). Dies konkretisiert er, neben dem ECHO und der Musikbranche, auf verschiedene Lebensbereiche hin: Politik, familiäre Kontexte, das Internet (vgl. dazu auch B33, FAZ) und soziale Medien. Das allgemeine Problem, das durch den ECHO 2018 an die Oberfläche trete, sei die fehlende bzw. unzureichende gesellschaftliche Moral, die schon länger zu konstatieren sei, so Müller-Westernhagen (vgl. B23, SZ).

Die entsprechende Einschätzung der Preisverleihung wird in Artikeln teilweise – gleichsam als Disclaimer – abgesichert, indem signalisiert wird, dass gewisse Formen der Provokation durch Musik durchaus legitim und anerkennungsfähig seien, aber eben nicht der hier in Frage stehende Gangsta-Rap. Dieser – und damit auch die Auszeichnung von Kollegah und Farid Bang – gehe zu weit; die Preisverleihung verletze eine »moralische Schmerzgrenze« (B5, SZ; B25, SZ). Als klar überschritten betrachtet wird diese Grenze, wenn es um *Antisemitismus* geht.⁶ Zwar werden auch z.B. Sexismus und Gewaltverherrlichungen im Gangsta-Rap problematisiert, der Fokus liegt aber – und dies gilt insbesondere für FAZ-Artikel – auf antisemitischen Tendenzen im Rap. Antisemitismus wird als ein gravierendes Problem der Gesellschaft angesehen und symbolisiert moralische Fehlentwicklungen derselben, deren Ursachen nachzugehen sei. Beispielhaft dafür ist ein Artikel von Reyhan Şahin, die als

5 Der Übersicht wegen verweisen wir auf die von uns zitierten Artikel mittels eines Kurzbelegs (s. dazu auch das Quellenverzeichnis am Ende des Beitrags).

6 Um Missverständnisse zu vermeiden: Wir gehen durchaus davon aus, dass es im Bereich des Gangsta-Rap ein Problem mit Antisemitismus gibt (hierzu eindrücklich etwa Baier 2019; 2020). Indem wir von *Problematisierungen* sprechen, negieren wir nicht, dass es Probleme gibt, die der Beachtung bedürfen und gegen die gehandelt werden sollte. Aber auch und gerade diese Probleme können nur dann öffentlich beachtet und institutionell bearbeitet werden, wenn sie diskursiv problematisiert werden, und hieran setzt unser Beitrag an.

Rapperin »Lady Bitch Ray« als Teil der Rap-Szene betrachtet wird und sich mit Antisemitismus im Gangsta-Rap auseinandersetzt. Sie weist die These zurück, Antisemitismus sei grundlegender Bestandteil des Genres Rap. Sie beschreibt ihn stattdessen als jüngere Erscheinung im Zusammenhang mit zwei gesellschaftlichen Entwicklungen: Zum einen sei Gangsta-Rap im Mainstream angekommen, womit bisherige Provokationen des Raps nicht mehr griffen und neue Provokationen nötig geworden wären, in die antisemitische Texte einzuordnen seien. Während *echter* Rap – der damit als solcher definiert wird – nicht antisemitisch sei, werden die aktuellen Tendenzen u.a. mit »Männlichkeitsbildern« und der »Musik- und Unterhaltungsindustrie« (B16, SZ) assoziiert, die eine Eskalation »in Kauf« nähmen. Zum anderen werde »am Antisemitismus im Rap [...] ein gesamtgesellschaftliches Problem deutlich« (ebd.), nämlich dass »sich viele zu wenige Gedanken darüber [machen.], was eigentlich noch ›cool‹ ist und was schon problematisch« (ebd.). Antisemitismus verweist gemäß dieser Darstellung also auf eine sich aus unterschiedlichen Quellen speisende, eskalierende Provokationsspirale bei gleichzeitig unterbleibender Reflektion.

Etwas anders gelagert, wenngleich ebenfalls beispielhaft für eine sozialätiologische Ursachenzuschreibung, ist der folgende Auszug eines Artikels aus der Basler Zeitung, der in einer Presseschau der FAZ abgedruckt wurde: »Das Problem liegt viel tiefer, nämlich in der ambivalenten Haltung des offiziellen Deutschland gegenüber Juden und Israel. Die deutschen Regierungen haben es versäumt, nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs verbindliche Leitplanken bezüglich der Toleranz von Antisemitismus zu setzen« (B20, FAZ). Das Problem ist demnach gesellschaftlich und v.a. politisch. Dass mit antisemitischen Texten viel Geld verdient werden kann und sie »auf fruchtbaren Boden« (ebd.) fallen, zeige, dass Kollegah und Farid Bang nur Statisten seien; schuld seien nicht zuletzt die deutschen Regierungen. Damit wird auch hier mit einer Repräsentationsfunktion argumentiert: Kollegah und Farid Bang haben sich antisemitisch artikuliert, aber das entscheidende Problem sind nicht sie. Vielmehr repräsentieren sie mit ihren Texten ein tief verwurzeltes Problem, welches im Bereich der Politik und ihrer Folgen verortet wird.

Daneben finden sich Kausalkonstruktionen, mit denen Antisemitismus im Rap und in Deutschland erklärt werden sollen, indem migrationsbezogene Themen fokussiert werden. In dieser, insbesondere in FAZ-Artikeln zu findender Perspektive werden Migrationsprozesse als Kernproblem der deutschen Gesellschaft ausgewiesen, auf das die als inakzeptabel betrachtete ECHO-Preisverleihung hinweise. Vor allem Menschen mit muslimischem Hinter-

grund werden in den Blick genommen. Antisemitismus und ggf. weitere im Gangsta-Rap deutlich werdende Probleme werden damit auf Fragen ethno-nationaler, kultureller und/oder religiöser Zugehörigkeit bezogen. Nicht nur Gangsta-Rap, sondern auch Antisemitismus wird so in einen politischen Diskurs eingebracht, in dem die Legitimität von Zugehörigkeit diskutiert wird. Beispielhaft dafür ist eine in der FAZ erschienene Glosse, in der Songs der Rapper Farid Bang und Kollegah mit dem Ausdruck einer »Leitkultur« (B24, FAZ) verbunden werden, wie sie für Gangsta-Rap charakteristisch sei. Der Leitkulturbegriff knüpft an Debatten im Zusammenhang von Einwanderung und Integration an, die seit längerer Zeit in (rechts-)konservativen Zusammenhängen geführt werden und die u.a. durch eine Dichotomisierung christlich-jüdischer und islamischer Kultur sowie islamfeindliche Argumentationen geprägt sind. Hierauf nimmt auch die Glosse Bezug, die als ein Spezifikum der »Leitkultur« von Gangsta-Rap »die Erniedrigung von Juden und Antisemitismus« (ebd.) sowie eine ausgeprägte Gewaltbereitschaft – eine Verrohung – ausweist und schließlich auch fragt, ob »so Kultur und Moral einer Einwanderungsgesellschaft« aussehen würden. Es geht demnach nicht nur um Gangsta-Rap, der moralisch und kulturell als unzulässig disqualifiziert wird, sondern grundlegender um eine »Einwanderungsgesellschaft«, die provokant als etwas qualifiziert wird, das inakzeptable Bedingungen mit sich führe (hierzu auch Seeliger 2021b: 181).

Diese und ähnliche Thematisierungen führen in ihrem Fokus auf eine Leitkultur die Botschaft mit sich, es würde ein grundlegender Kulturwandel stattfinden bzw. bereits stattgefunden haben, mit dem inakzeptable Haltungen wie insbesondere Antisemitismus vorherrschend geworden wären oder im Begriff seien, dies zu werden. Als implizite Aufforderung – teilweise auch explizit ausgeführt – wird dabei mitgeführt, dass eine gegenläufige Leitkultur benötigt wird, nämlich eine, die moralisch integer ist und sich gegen die entsprechenden Tendenzen wehrt. In diesem Sinne wird Gangsta-Rap in seiner ihm attestierten repräsentativen Funktion als Anzeige umfassender Probleme in einen perspektivischen Diskurs eingespeist, indem die Gegenwehr gegen ihn eine spezifische politische und moralische Haltung bestärken bzw. legitimieren soll, in diesem Fall der konservativen Migrationskritik. Dies zeigt auch die Kritik, dass die ECHO-Preisverleihung Antisemitismus »hoffähig gemacht [habe], während die Erinnerung an Auschwitz verblasst, und so einen weiteren Keil in einen vermeintlich in Stein gemeißelten Konsens der Bundesrepublik getrieben [habe; d. A.]: dass Antisemitismus nicht hinnehmbar, dass Håme über Auschwitz-Opfer jenseits des Erträglichen ist« (B3, FAZ).

Damit wird impliziert, dass der in dem Artikel angesprochene moralische »Zusammenhalt« Deutschlands nicht nur gefährdet ist, sondern auch Gegenmaßnahmen, genauer: die Restitution einer gemeinsamen Moral, notwendig seien. Antisemitismus wird dergestalt nicht vorrangig in sich kritisiert, sondern er wird zum Anzeichen einer falsch verstandenen Diversität und Pluralität, gegen die ein erneuerter moralischer Konsens mobilisiert werden soll. Es bedürfe, wie der oben bereits genannte Müller-Westernhagen in der SZ ausführt, einer neuen »Wertediskussion« (B 23, SZ). In diesem Sinne wird auch dem Sänger Campino in verschiedenen Artikeln attestiert, dass er mit seiner Kritik an der Preisverleihung »klare Worte gefunden« (B6, FAZ) und damit gegenüber der moralischen Entgleisung der Gesellschaft »Grenzen gesetzt« (B8, FAZ) habe.

Gemeinsam ist den genannten – inhaltlich und im Schwerpunkt durchaus unterschiedlichen – Positionen der mit der Auszeichnung der beiden Gangsta-Rapper assoziierte Hinweis auf Probleme der Gesellschaft; sie werden jeweils aus einer partikularen Perspektive heraus als solche interpretiert. Die Gesellschaft befinde sich in einem inakzeptablen Zustand – was insbesondere Antisemitismus, zudem auch Gewaltverherrlichung, Sexismus usw. zu belegen scheinen – und deshalb wird eine gemeinsame Gegenreaktion als nötig erachtet, um die jeweils betonten Moralvorstellungen (wieder) zu befestigen. Damit verbunden tendieren einige der Texte zu Dichotomisierungen und Ausgrenzungen: Es gibt Personen, die (noch) moralisch integriert sind und solche, die außen stehen, entweder moralisch und/oder ethnisch, kulturell, religiös. Es gibt ein *Wir* und entgegengesetzt diejenigen, die den Zusammenhalt dieses Kollektivs gefährden oder bereits haben erodieren lassen. Die Preisverleihung wird so zu einem Ereignis, an dem diese Grenzziehungen in den Texten diskursiv exerziert werden.

3.2 Disqualifizierungen: Gangsta-Rap als Nicht-Kunst

Um die Frage, ob Gangsta-Rap Kunst – und deshalb u.a. gemäß Artikel 5 Abs. 3 des Grundgesetzes besonders geschützt – ist oder nicht, kreist eine breite Debatte (z.B. Hecken 2017). Sie wird auch in den von uns analysierten Artikeln geführt. Sie problematisiert bzw. negiert die Zuschreibung von Gangsta-Rap, mindestens im Falle des in Frage stehenden Songs/Albums von Farid Bang und Kollegah, als Kunst und disqualifiziert ihn. Gangsta-Rap werden damit spezifische Qualitäten attestiert, die jeweils unterschiedlich beschrieben werden, denen aber gemeinsam ist, dass er mit dem Verlust des Kunst-Status

angegriffen werden kann: Er kann als sexistisch, gewaltverherrlichend oder anderweitig hinterfragt werden. Diese Problematisierung ist somit zweiseitig: Der Kunst-Status wird entzogen, und damit können negative Attribuierungen vorgenommen und begründet werden.

In dieser Hinsicht wird von Kollegah und Farid Bang als »sogenannten Künstler[n]« (B24, FAZ) gesprochen. Deren Musik als Kunst zu deuten, sei schlicht eine »verlogene [...] Rechtfertigung« (ebd.) und unzulässig. Etwas anders gelagert, aber in der Funktion ähnlich, sind Hinweise auf eine »Grenze der Kunstfreiheit« (B15, FAZ). Mit derartigen Hinweisen wird unterstellt, es handle sich beim Gangsta-Rap zwar um (eine gewisse Form von) Kunst, die aber als solche Grenzen überschreite. Insofern kann und darf die *ansonsten* attestierte »künstlerische Freiheit« (B32, FAZ) bei diesem Musikgenre nur bedingt in Anspruch genommen werden. Sie habe, wie in verschiedenen Artikel der FAZ deutlich gemacht wird, mindestens im Falle der prämierten Songs von Farid Bang und Kollegah (B15, FAZ) »ihre Grenzen« (B22, FAZ).

Zentraler Referenzpunkt der Bewertung, dass es sich beim Gangsta-Rap nicht um Kunst handle oder aber um Kunst, die Grenzen überschreite, stellen Provokationen dar. Sie werden als zentrales Element von Rap und auch als bedeutender Bestandteil von Kunst ausgemacht; sie werden aber als Stilmittel von Kunst insofern nicht anerkannt, wenn es – wie im Falle des Gangsta-Raps (von Farid Bang und Kollegah) – zu »frauenverachtenden, homophoben, rechtsextremen und antisemitischen Beleidigungen« (ebd.) komme bzw. wenn die »Würde und Achtung von Homosexuellen, Juden oder Frauen« (B32, FAZ) in Frage gestellt werden. Insbesondere Antisemitismus spielt in diesem Kontext erneut eine wichtige Rolle, wiederum vorrangig in der FAZ. Beispielhaft hierfür ist ein Artikel, der Kritik von Charlotte Knobloch – ehemalige Präsidentin des Zentralrats der Juden in Deutschland und gegenwärtig Präsidentin der Israelitischen Kultusgemeinde München und Oberbayern – an der ECHO-Auszeichnung der Gangsta-Rapper zum Gegenstand einer kurzen Mitteilung macht. Die Rapper Farid Bang und Kollegah werden darin als »vermeintliche Künstler« (B1, FAZ) betitelt und somit als Künstler in Frage gestellt, da »geschichtsvergessene Geschmacklosigkeiten und antijüdische Vorurteile [...] keine Kunst« (ebd.) seien. Ein anderes Beispiel für inhaltliche Diskreditierungen geben ironisierende Hinweise, dass »sich in Deutschland mittlerweile selbst Antisemitismus, Vergewaltigung und Menschenverachtung«, die jeweils als Merkmale von Gangsta-Rap ausgewiesen werden, »als Kulturgut verkaufen [lassen]: Man muss die dümmste Verpackung nur zur Kunst erklären« (B24, FAZ), so der Artikel. Gangsta-Rap ist hiernach keine Kunst, sondern

dumm und ist zudem angesichts der erwähnten Implikationen inakzeptabel. Auch hier gehen die Abwertung und die Negation des Status als Kunst unmittelbar ineinander über.

Eine besondere Spielart der Disqualifizierung von Rap – die angesichts der eingangs erwähnten, oftmals diagnostizierten Quantifizierung von Populärem in der Gegenwart besonders relevant erscheint – ist der Verkaufserfolg. Er trifft entweder den ECHO oder populäre Musik insgesamt. Exemplarisch hierfür steht erneut das oben erwähnte Interview mit Marius Müller-Westernhagen in der SZ. Auf die Frage, ob »ein Preis einen Künstler [...] stolz« (B23, SZ) mache, entgegnet Müller-Westernhagen: »Platten verkaufen« sei »kein Verdienst. Das können, wie man sieht, auch die Beschränkten« (ebd.). Mit derartigen Ausführungen wird den Rappern ihr Status als Künstler aberkannt, und es wird zugleich ökonomischer und somit quantifizierbarer Erfolg mit *echter* Kunst kontrastiert. Was erfolgreich vermarktet wird, kann somit künstlerisch inakzeptabel sein.

Im Kern dieser Problematisierung steht ein Werturteil, dem zufolge Kunst Voraussetzungen hat: Sie muss, um Kunst zu sein, besonderen Qualitätsmaßstäben genügen und/oder sie darf nicht gegen wichtige moralische Standards verstoßen. Preise für bloßen Erfolg zu vergeben, verbiete sich demnach – ein Punkt, der im Folgenden mit Blick auf das spezifische Thema der Kommerzialisierung nochmals besonderes Gewicht erhält.

3.3 Kommerzialisierung von Musik und Kunst

Popmusik zeichnet sich dadurch aus, dass sie auf eine breite Resonanz stößt. Hieran schloss auch der ECHO mit seinem zentralen Prämierungskriterium des kommerziellen Erfolgs an. Entsprechend überrascht es nicht ganz, dass einige Artikel des von uns untersuchten Diskurses Fragen der Kommerzialisierung aufgreifen. Dieser Problematisierung liegt eine Gegenüberstellung qualitativer und quantitativer Logiken hinsichtlich der Bestimmung populärer Musik zugrunde, die in den Artikeln teils implizit, teils explizit entfaltet werden. Sie zeigt sich darin, dass der ECHO entlang der Kontrastierungen von »Masse« versus »Klasse« (B24, FAZ) bzw. »Kommerz« (B14, FAZ) versus »Qualität« (ebd.) erfasst wird. Auch in wiederkehrenden kritischen Verweisen auf »Verkaufszahlen« (B7, FAZ; B6, FAZ) als zentralem Kriterium des Preises wird diese Gegenüberstellung qualitativer und quantitativer Logiken deutlich. Über diese Kontrastierungen wird nicht nur der Preis selbst zur Dispo-

sition gestellt, sondern Gangsta-Rap wird als popkulturelles, breit beachtetes Phänomen hinterfragt.

Angesichts dieser Disqualifizierung von Rap als Nicht-Kunst könnte diese Problematisierung auch als eine Variante der zweiten Problematisierung (3.2) verstanden werden. Jedoch geht es in den Bezugnahmen auf eine Kommerzialisierung von Popmusik – und daher wird sie im Weiteren auch eigenständig betrachtet – weniger um die umstrittene ECHO-Preisverleihung von 2018 und den prämierten Gangsta-Rap, wie im Falle der zweiten Problematisierung. Vielmehr geht es hier um das Kernprinzip des ECHOs an sich, konkret mit Blick auf eine Kritik an seiner Ausrichtung an kommerziellen Erfolgen. Dies zeigt sich etwa darin, dass unter Bezugnahme auf die Kulturstatsministerin Monika Grütters auf eine »Fragwürdigkeit« des Preises verwiesen wird, da dieser »nur auf Erfolg an der Kasse setzt« (B21, FAZ) und folglich andere wichtige Kriterien unbeachtet lasse. Der ECHO erscheint tendenziell wertlos, da er nur »vorgab, etwas mit Kunst zu tun zu haben, tatsächlich aber quasi ausschließlich hohe Verkaufszahlen adelte« (B14, SZ). Entsprechend wird der Preis verschiedentlich als »Marketingpreis« (B14, FAZ) oder auch »Kommerzpreis« (B32, FAZ) degradiert. Diesen Kritiken liegt nicht zuletzt die Forderung zugrunde, dass eine Auszeichnung (populärer) Musik nicht alleine an »die nackten Verkaufszahlen« (B3, SZ) gebunden bzw. – in etwas strengeren Einschätzungen – überhaupt an Verkaufszahlen gekoppelt werden dürfe.

In Weiterführung dieses Punktes werden im Rahmen dieser Problematisierung auch Überlegungen zu einer Neuausrichtung des Preises entwickelt, um ihn von kommerziellen Interessen zu entkoppeln. Er »darf schlicht kein Preis mehr sein, bei dem Verkaufszahlen entscheiden« (B4, SZ). Verkaufszahlen und ökonomische Gewinne gäben schließlich keinen Aufschluss über die Qualität von Popmusik, welche jedoch als entscheidendes Kriterium einer Auszeichnung zu fungieren habe. Diese Perspektive zeigt sich auch darin, dass wiederkehrend auf den »Preis der deutschen Schallplattenkritik« (PdSK) als Gegenbeispiel zum ECHO verwiesen wird. Der PdSK wird seit 1963 durch eine Fachjury vergeben und in den Artikeln auch als eine Auszeichnung verstanden, die »Qualität« (B14, FAZ) signalisiert. Zugleich wird eine Orientierung an Qualität als Kriterium von Preisen auch dann deutlich, wenn in Verhandlungen von Maßstäben für einen *respektableren* Musikpreis als den ECHO auf die Notwendigkeit einer Fachjury verwiesen wird. Es sei eine »vielfältige, diverse Jury« (B12, SZ) nötig, die »aus mindestens ein paar Hundert Kreativen der gesamten deutschen Popmusik-Branche und allen künftigen Preis-trägern« (B9, SZ) besteht und »sich mit den jeweiligen Genres tatsächlich

auskennt« (B12, SZ). Hierbei werden Bezüge zu den Grammys und den Oscars hergestellt, denen attestiert wird, Fachpersonen über die Qualität der popkulturellen Produkte entscheiden zu lassen. Entsprechend gelte es, einen Musikpreis zu entwickeln, bei dem »nicht die Manager, sondern die Musiker, Songwriter und Produzenten« (B4, SZ) entscheiden.

In dieser Problematisierung werden somit quantitative Logiken als Bestimmungs- und Auszeichnungskriterium populärer Musik aufgegriffen und oftmals hinterfragt; im Gegenzug werden Qualitätsmaßstäbe für die Bewertung dieser Musik als Kunst bzw. Kunstfertigkeit postuliert. Die Deutungshoheit über Qualität wird dabei explizit und ausschließlich Kunstschaffenden zugewiesen. Gleichzeitig zeigt sich, dass eine quantifizierende Logik in der Betrachtung und Beurteilung von Popmusik nicht per se in Abrede gestellt wird. Vielmehr scheint zwischen einer *richtigen* und *falschen* Quantifizierung unterschieden zu werden: Erstere gilt offenbar dann, wenn sich die Zahl auf die Kunstschaffenden bezieht – auf jene Expert*innen also, denen die Deutungshoheit über die Qualität von Popmusik zugeschrieben wird. Dabei gilt: je größer und diverser die Künstler*innen-Jury, desto besser. Eine *falsche* Quantifizierung hingegen bezieht sich auf ökonomische Parameter, die als illegitime Bestimmungsgrößen von Pop ausgewiesen werden. In diesem Zusammenhang sind auch Anmerkungen einzuordnen, die von einer »Qualitäts-Entkopplung des Echos« (B12, SZ) sprechen, da Verkaufszahlen als Kriterium zugrunde liegen. Ein Problem dieses Kriteriums sei, dass es »die Kunstform Musik einer reinen Marktlogik« (ebd.) unterwerfe und ihr damit nicht gerecht werde. Damit kommt es zu einer Verschränkung der Kontrastierung qualitativer und quantitativer Bestimmungen mit einer Kritik an Prozessen der Ökonomisierung: Es geht nicht allein um Quantität versus Qualität, sondern um eine als problematisch erachtete Kommerzialisierung von Musik und Kunst, bei der die Musikbranche selbst, insbesondere große Platten- bzw. Musikfirmen, als Gegenstand der Kritik an quantitativen Logiken und der Diskussion um Qualitätsmaßstäbe im Pop fungieren.

3.4 Gefährdungen durch Gangsta-Rap

Die öffentliche Auseinandersetzung um Gangsta-Rap ist von Debatten zur negativen Wirkung von Rap auf junge Menschen geprägt (Khan 2022). Entsprechende Befürchtungen schließen einerseits an Diskussionen an, die bis in die Anfänge der Auseinandersetzung um Popkultur zurückreichen und mit ihr eine Verhöhnung oder Verdummung von Menschen verknüpfen (Hecken/Kleiner

2017: 2). Andererseits gehen in Wirkungsdebatten zum Rap gegenwärtige Debatten zum Aufwachsen junger Menschen ein, in denen vermehrt auf Risiken der Lebensbedingungen von Kindern und Jugendlichen fokussiert wird (Betz/Bischoff 2013). Vor diesen Hintergründen ist die vierte Problematisierung zu verstehen, die den Diskurs der von uns untersuchten Leitmedien – vornehmlich der FAZ – zur ECHO-Preisverleihung 2018 bestimmt, dabei aber auf Artikel beschränkt bleibt, die sich dezidiert der Jugend und weniger der ECHO-Debatte selbst zuwenden. In dieser Problematisierung wird Gangsta-Rap als Musikstil ausgewiesen, der junge Menschen zu spezifischen Einstellungen und Handlungen führe. Im Zentrum der Problematisierung stehen Antisemitismus, Gewaltdarstellungen und andere Diskriminierungen im Rap, die junge Menschen übernahmen. Verschiedentlich ist explizit von einer »Verrohung der Jugend« (B33, FAZ) die Rede. Dabei wird Gangsta-Rap stellenweise ins Verhältnis zu früheren Trends der Popmusik gesetzt, die gleichfalls als bedrohlich interpretiert worden waren, wobei dem Rap jedoch eine spezifische, nicht vergleichbare Qualität der Verrohung der Jugend attestiert wird (ebd.). Er scheint in seinen Folgen für die jungen Rezipierenden negativer zu sein als andere Musikrichtungen; junge Menschen scheinen durch ihn einer besonders großen Gefahr ausgesetzt zu werden.

In den untersuchten Artikeln wird der Einfluss von Rap auf junge Menschen teils explizit angesprochen, wenn ihm etwa eine »große Wirkung auf Jugendliche« (B13, FAZ) zugeschrieben wird. Daneben wird dieser Einfluss indirekt thematisiert. In dieser Hinsicht sind Verweise auf die große Beliebtheit des Musikgenres bei jungen Menschen zu verstehen, die eine umfassende Einflussnahme von Gangsta-Rap auf Kinder und Jugendliche nahelegen und in ihren quantifizierenden Einschätzungen dramatisierend wirken. Farid Bang und Kollegah werden als »Idole« (ebd.) ausgewiesen, die »Millionen – meist junge – Menschen« (B1, FAZ) bzw. »Millionen deutscher Kinder« (B27, FAZ) erreichen.

Verschiedentlich finden sich auch Verweise auf den Schulkontext, wodurch das Musikgenre auf eine spezifische Rezeptionssituation – junge Menschen in institutionellen Bildungskontexten – bezogen und darüber die angenommene Gefährdung der jungen Menschen durch Gangsta-Rap unterstrichen wird. Die Schule als pädagogischer Ort wird kontrastiert durch eine Art von Musik, die junge Menschen gefährde. Gangsta-Rap stellt hiernach nicht nur eine Musikrichtung dar, die viele Kinder und Jugendliche gerne hören, sondern wird zu dem, »was da die Schulhöfe beschallt« (B60, FAZ). Mit Bezug auf Antisemitismus im Rap ist auch von einem »Pop-Antisemitismus«

(B1, SZ) die Rede, der »inzwischen ein beachtlicher Teil der deutschen Schulhofkultur [sei]: Judenfeindlichkeit als Coolness-Code« (ebd.). Folgt man dieser Deutung, so scheinen pädagogische Orte Kinder und Jugendliche nicht (mehr) schützen oder positiv beeinflussen zu können, sondern sie werden zu Lebenswelten, an denen ihre Gefährdung zum Tragen kommt.

Gestützt wird diese Problematisierung von der Annahme, dass Kinder und Jugendliche durch die sie umgebenden Dinge und kulturellen Angebote geformt werden und den Einflüssen des Raps mehr oder weniger ohnmächtig ausgesetzt sind. Eine mögliche kritische Distanznahme, kritisch-reflexives Bewusstsein oder die Möglichkeit des schlichten Überhörens problematisierter Inhalte werden ausgeblendet. Beispielhaft dafür ist die Perspektive der Pianistin Yaara Tal, die in einem Interview zur ECHO-Preisverleihung 2018 deutlich macht: »Das Schlimmste ist, dass es junge Menschen sind, die solche Musik quasi widerstandslos schlucken. [...] Kinder zumal nehmen als bare Münze, was da geboten wird« (B6, SZ). Dabei wird auch ein Kausalzusammenhang zwischen Musikkonsum und gewalttätigem Verhalten der Jugendlichen hergestellt, so etwa vom Rapper Ben Salomo, der in einem Interview ausführt: »Es wird doch zur Tat geschritten. Die Kinder und Jugendlichen hören diese Alben, werden enthemmt und verroht. Jude wird zum Schimpfwort, schlimmer als Hurensohn. Und wenn man dann auf der Straße jemanden sieht, der 'ne Kippa trägt, wird halt drauflosgeschlagen« (B31, FAZ).

Demgegenüber finden sich auch relativierende Perspektiven zum Einfluss von Gangsta-Rap auf junge Menschen. Beispielhaft dafür sind Hinweise, dass nicht alle Rap-Rezipierenden »zu Antisemiten wegen irgendwelcher Zeilen« (B27, FAZ) werden; dies betreffe nur »einige« (ebd.). Dabei – und da sind sich die wenigen relativierenden Positionen einig – müsse der Einfluss von Rap in Relation zur familialen Erziehung gestellt werden (vgl. Seeliger 2021b: 180). So werden Kinder »zu Antisemiten [...] nicht durch Rap, genauso wenig wie Kinder zu Amokläufern werden durch Computerspiele. Zu Antisemiten werden Kinder durch ihre Eltern, Großeltern; ja, durch Erziehung« (B29, FAZ) – eine Einschätzung, die an aktuelle Trends zur Responsibilisierung von Eltern und mit ihnen verbundene Diagnosen familialer Erziehungsmissstände anschließt (Betz/Honig/Ostner 2017; Oelkers 2009). Eltern werden gemäß dieser Deutung in zentraler Weise dafür verantwortlich gemacht, wie sich ihre Kinder verhalten und entwickeln, und wenn ihr Verhalten und ihre Entwicklung problematisch erscheinen, werden diese auf familiäre Missstände zurückgeführt bzw. als ein Defizit der elterlichen Sorge und Erziehung markiert.

Diese relativierenden Positionen sind von einer doppelten Risikoperspektive auf junge Menschen bestimmt, die dieser Problematisierung insgesamt zugrunde liegt. So führen die vermuteten Einflüsse von Gangsta-Rap auf Jugendliche die Annahme mit sich, dass junge Menschen nicht nur durch den Rap oder die familiäre Erziehung gefährdet sind; sie werden durch die antisemitischen Haltungen oder die Gewalttätigkeit, die ihnen zugeschrieben werden, selbst zur Gefahr für die Gesellschaft. In dieser Fokussierung auf Risiken, denen Kinder und Jugendliche ausgesetzt sind, sowie der Beschreibung von jungen Menschen als Gefährdende der Gesellschaft werden Positionen fortgeführt, die gegenwärtige öffentliche und politische Debatten zum Aufwachsen junger Menschen prägen (Nybell 2001).

Grundlegend für die skizzierte Problematisierung ist insgesamt eine gesellschaftskritische Perspektive; es wird wiederkehrend auf negative gesellschaftliche Prozesse hingewiesen. Entsprechend wird weniger die ECHO-Auszeichnung der Rapper Farid Bang und Kollegah als vielmehr Gangsta-Rap an sich bzw. sein Konsum problematisiert. So wird der Tatbestand als »wahrer Skandal« (B6, SZ) ausgewiesen, dass die Songs der ausgezeichneten Rapper gesellschaftlich »als Unterhaltungsmusik« (ebd.) fungieren und auch noch erfolgreich sind. In der Konsequenz erscheint Gangsta-Rap als »ein überdeutliches Signal, dass in der Gesellschaft über dieses Phänomen [Hass und Gewalt von Jugendlichen; d. A.] breit nachgedacht und gehandelt werden muss« (B2, FAZ). Gangsta-Rap ist somit ein allgemeines Problem, das angesichts der mit ihm assoziierten Gefahr für junge Menschen und für die Gesellschaft letztlich alle Menschen angeht.

4. Fazit

Die Berücksichtigung verschiedener Ressorts und die hierbei rekonstruierten vier dominanten Problematisierungen in der Berichterstattung zum ECHO 2018 zeigen, wie facettenreich und umfangreich die ECHO-Auszeichnung der Rapper Kollegah und Farid Bang (zumindest) in der SZ und FAZ diskutiert und kritisiert wurde. Auch wird deutlich, wie diese Kritik oftmals generalisiert wurde, teilweise in Richtung von Gangsta-Rap und teilweise bis zur Gesellschaft und ihrer Entwicklung insgesamt. So dokumentiert die Debatte um die ECHO-Preisverleihung 2018 einen Problemdiskurs, der sich als Ausdruck kollektiver Besorgnis interpretieren lässt. Die ECHO-Debatte ist eine Auseinandersetzung um Moral- und Wertvorstellungen, die ins Wanken

geraten zu sein scheinen und die es in der Konsequenz neu zu verhandeln gelte: Was ist (noch) sag- und darstellbar? Was gilt als (nicht-)populär und (nicht-)beachtenswert – und warum? Was gilt als Qualität und Kunst? Was ist Kommerz und welchen Wert hat er? All dies ist Ausdruck einer kollektiven Sorge, nämlich der Sorge, dass es mit dem Phänomen Gangsta-Rap zu einem grundlegenden gesellschaftlichen (Werte-)Wandel kommt – ausgelöst, oder zumindest prototypisch sichtbar werdend, durch Entgrenzungen im Bereich der populären Musik, und zwar infolge einer Entwertung der Kriterien für Qualität bzw. Kunst, aber auch aufgrund wirkmächtiger Kommerzialisierungsentwicklungen im Bereich Popmusik. Dies wiederum bestärkt die Sorge um Gefährdungen von Kindern und Jugendlichen, weil diese antisemitischen, gewaltverherrlichenden und sexistischen Medieninhalten ausgesetzt seien und diese ggf. reproduzierten. Die ECHO-Verleihung ist somit, wie bereits Seeliger (2021b: 176ff.) rekonstruiert, Teil eines Diskurses um eine *Bedrohung* der Gesellschaft. Über diese Bedrohung hinaus zeigen unsere Analysen, dass dieser Diskurs verschiedene Facetten aufweist, indem Kommerzialisierungsprozesse von Musik und Kultur problematisiert und Migrationsphänomene hinterfragt oder familiäre Missstände und das Verhältnis von schulischer Erziehung und Kultur bzw. Gesellschaft angeprangert werden u. a. m.

Abschließend möchten wir den Blick nochmals auf unsere Ausgangsthese zum Populären richten: In einer in hohem Maße an numerischen Repräsentationen ausgerichteten Kultur, so hatten wir eingangs festgestellt, müsste es folgerichtig sein, diejenigen Künstler*innen zu ehren, die schlicht erfolgreich sind; Versuche hingegen, einen relativ unstrittig quantifizierbaren Erfolg nicht anzuerkennen, sind besonders begründungspflichtig. In der von uns untersuchten Debatte referieren solche Argumente auf ein besonderes Qualitätsverständnis und einen spezifischen Expert*innenbegriff: Qualitätsmaßstäbe für die Bewertung populärer Musik werden an die Begriffe Kunst bzw. Kunstfertigkeit geknüpft, und die Deutungshoheit über die Qualität von Popmusik soll einer – idealiter möglichst divers zusammengesetzten – Jury aus mehrheitlich Kunstschaaffenden (Musiker*innen, Songwriter*innen und Produzent*innen) zukommen.⁷ Weitere Argumente zielen auf tabuisierte Diskriminierungsformen wie Antisemitismus, Sexismus und auf

7 Wie diese Kriterien schließlich Eingang in einen gänzlich neuen Musikpreis fanden, zeigt der International Music Award (IMA), der erstmals am 22. November 2019 vergeben wurde und als Nachfolger des ECHOs gilt. Die Jury setzt sich zusammen aus internationalen Künstler*innen, Expert*innen und renommierten Journalist*innen; gewür-

besonders dramatische Gewaltdarstellungen – dies unter Verweis auf die Schutzbedürftigkeit von (bestimmten, insbesondere jungen) Menschen.

Im Rahmen dieser ECHO-Debatte, so lässt sich also abschließend festhalten, wird der (rein) quantifizierbare Erfolg als Qualitäts- und damit Auszeichnungskriterium für populäre Musik zurückgewiesen. Quantitative Logiken der Konstitution von Populärem sind zwar, offenkundig, sehr bedeutsam; sie können allerdings auch themen- und kontextabhängig relativiert werden. So wird in unseren Analysen sichtbar, dass Zahlen nicht für sich stehen. Sie sind in Bewertungszusammenhänge eingebunden, in denen z.B. verhandelt wird, welche Art von Musik – oder auch anderweitigen Kulturprodukten – für die Rezipierenden akzeptabel und legitim sind. Zahlen, die popkulturellen Erfolg repräsentieren, verweisen auf Bewertungen, die jedem Kauf- oder Konsumakt und jeder auf ihn bezogenen Wahrnehmung und Deutung eingeschrieben sind. Gangsta-Rap macht dies in besonderer Weise deutlich, insofern er ein Narrativ der Provokation und Bedrohung fortschreibt und es gleichsam eskaliert. 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 in spezifischen moralischen Milieus der Gesellschaft verbinden (Seeliger 2021b: 181). Demgegenüber bleibt Gangsta-Rap an sich mitunter sekundär, bzw. es werden ihm Eigenschaften zugeschrieben, die zunächst etwas über die Zuschreibenden, ihre Einstellungen und Interessen offenbaren, und erst sekundär über das Musikgenre.

Literatur

Aschoff, Nils (2019): Es ist Zeit für einen neuen Musikpreis. Online verfügbar unter: <https://www.rollingstone.de/der-international-music-award-es-ist-zeit-fuer-einen-neuen-musikpreis-1735091/> (letzter Aufruf am: 14.10.2021).

digt werden »Engagement, Innovationskraft und Mut im Zweifel«; diese seien »entscheidender als Musikgenres oder Verkaufszahlen« (Aschoff 2019).

- Baier, Jakob (2019): Die Echo-Debatte: Antisemitismus im Rap. In: Salzborn, Samuel (Hg.): Antisemitismus seit 9/11. Reihe: Interdisziplinäre Antisemitismusforschung. Baden-Baden: Nomos. S. 109-132.
- Baier, Jakob (2020): Judenfeindschaft in Kollegahs Apokalypse. In: Höllein, Dagobert; Lehnert, Nils; Woitkowski, Felix (Hg.): Rap – Text – Analyse. Bielefeld: transcript. S. 187-202.
- Ball, Stephen J. (2017) (Hg.): Governing by numbers: education, governance, and the tyranny of numbers. London, New York: Routledge.
- Bartl, Walter; Papilloud, Christian; Terracher-Lipinki, Audrey (2019): Governing by Numbers – Key Indicators and the Politics of Expectations. In: Historical Social Research. 44. Jg. S. 7-43.
- Betz, Tanja; Bischoff, Stefanie (2013): Risikokind und Risiko Kind: Konstruktion von Risiken in politischen Berichten. In: Kelle, Helga; Mierendorff, Johanna (Hg.): Normierung und Normalisierung der Kindheit. Weinheim: Beltz Juventa. S. 60-81.
- Betz, Tanja; Honig, Michael-Sebastian; Ostner, Ilona (2017) (Hg.): Parents in the Spotlight. Parenting Practices and Support from a Comparative Perspective. Zeitschrift für Familienforschung, Sonderheft. Opladen, Berlin, Toronto: Verlag Barbara Budrich.
- Burkhart, Benjamin (2017): »Warum tun wir uns so was an?« Deutscher Gangsta-Rap im Feuilleton. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Bielefeld: transcript. S. 173-191.
- Cohen, Stanley (2002): Folk devils and moral panics. 3. Aufl. London: Routledge.
- Donsbach, Wolfgang; Wolling, Jens; Blomberg, Constance von (1996): Repräsentation politischer Positionen im Mediensystem aus der Sicht deutscher und amerikanischer Journalisten. In: Hömberg, Walter; Pürer, Heinz (Hg.): Medien-Transformation: Zehn Jahre dualer Rundfunk in Deutschland (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 22). Konstanz: UVK Medien. S. 343-356.
- Fischer, Daniel; Bonß, Wolfgang; Augustin, Thomas; Bader, Felix; Pichlbauer, Michaela; Vogl, Dominikus (2011) (Hg.): Uneindeutigkeit als Herausforderung. Risikokalkulation, Amtliche Statistik und die Modellierung des Sozialen. Neubiberg: Universität der Bundeswehr München.
- Groenemeyer, Axel; Hoffmann, Dagmar (2014) (Hg.): Jugend als soziales Problem – soziale Probleme der Jugend? Weinheim: Beltz Juventa.
- Hecken, Thomas (2006): Populäre Kultur. Bochum: Posth.

- Hecken, Thomas (2017): Die Kunstfreiheit im Falle Bushidos und Haftbefehls. Zu jüngsten Indizierungen der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Bielefeld: transcript. S. 155-172.
- Hecken, Thomas; Kleiner, Marcus S. (2017): Einleitung. In: Hecken, Thomas; Kleiner, Marcus S. (Hg.): Handbuch Popkultur. Stuttgart: J. B. Metzler. S. 1-14.
- Heintz, Bettina (2019): Vom Komparativ zum Superlativ. In: Nicolae, Stefan; Endreß, Martin; Berli, Oliver; Bischur, Daniel (Hg.): (Be)Werten. Beiträge zur sozialen Konstruktion von Wertigkeit. Wiesbaden: Springer VS. S. 45-79.
- Khan, Ummni (2022): A guilty pleasure: The legal, social scientific and feminist verdict against rap. In: Theoretical criminology, 26(2). S. 245-263.
- Kreissl, Reinhard. (2011): Governing by Numbers. In: Fischer, Daniel; Bonß, Wolfgang; Augustin, Thomas; Bader, Felix; Pichlbauer, Michaela; Vogl, Dominikus (Hg.): Uneindeutigkeit als Herausforderung. Risikokalkulation, Amtliche Statistik und die Modellierung des Sozialen. Neubiberg: Universität der Bundeswehr München. S. 53-66.
- Mau, Steffen (2017): Das metrische Wir. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Mennicken, Andrea; Kornberger, Martin (2021): Von Performativität zu Generativität: Bewertung und ihre Folgen im Kontext der Digitalisierung. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 73(S1). S. 451-478.
- Nybell, Lynn (2001): Meltdowns and Containments: Constructions of Children at Risk as Complex Systems. *Childhood*, 8(2). S. 213-230.
- Oelkers, Nina (2009): Liebe allein genügt nicht: Elternverantwortung als sozialpädagogische Zielkategorie. In Meyer, Christine; Tetzner, Michael; Rentsch, Katharina (Hg.): Liebe und Freundschaft in der Sozialpädagogik. Weinheim, München: Beltz Juventa. S. 213-224.
- Pearson, Geoffrey (1983): Hooligan. London: Palgrave.
- Penke, Niels; Schaffrick, Matthias (2018): Populäre Kulturen zur Einführung. Hamburg: Junius.
- Schetsche, Michael (2008): Empirische Analyse sozialer Probleme. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (2017): Zur Einleitung: Stigmatisierungsdiskurs, soziale Ungleichheit und Anerkennung oder: Gangsta-Rap-Analyse als Gesellschaftsanalyse. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Bielefeld: transcript. S. 7-35.

- Seeliger, Martin (2021a): Deutscher Gangstarap im Spiegel des Feuilletons. In: Busch, Nicolai; Süß, Heidi (Hg.): Rap. Politisch. Rechts? . Weinheim, Basel: Beltz Juventa. S. 149-162.
- Seeliger, Martin (2021b): Soziologie des Gangstarap. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.

Quellenverzeichnis der analysierten Artikel

Süddeutsche Zeitung

- B1, SZ: Mayer, Verena; Rabe, Jens-Christian; Schmitz, Thomas (2018). Das ist Kunst, Du Opfer (vom 21.04.2018, München/Bayern, Seite 3).
- B3, SZ: Rabe, Jens-Christian (2018): Das hat der deutsche Pop nicht verdient. Berufssexisten, Gewaltfetischisten und die Kastelruther Spatzen: Der Echo-Preis braucht endlich eine Künstler-Jury (vom 12.04.2018, Feuilleton, Bayern, S. 3).
- B4, SZ: Rabe, Jens-Christian (2018): Jetzt oder nie mehr. Der Echo ist kaputt – man muss ihn begraben oder neu gründen (vom 17.04.2018, Feuilleton, München/Bayern, S. 9).
- B5, SZ: Dörr, Julian (2018): Punk rügt Rapper. Campino, Kollegah und Co. Streiten beim Musikpreis Echo (vom 14.04.2018, Feuilleton, München/Bayern, S. 9).
- B6, SZ: Eggebrecht, Harald (2018): »Der Skandal liegt tiefer«. Die Pianistin Yaara Tal ist fünffache Echo-Preisträgerin und Tochter von Holocaust-überlebenden. Hier erklärt sie, warum sie die Auszeichnung trotzdem nicht zurückgeben will (vom 19.04.2018, Feuilleton, München/Bayern, S. 9).
- B9, SZ: Kedves, Jan; Rabe, Jens-Christian (2018): Zurück auf los. Nach dem Eklat: Der Bundesverband der deutschen Musikindustrie schafft den Echo ab (vom 26.04.2018, Feuilleton, München/Bayern, S. 9).
- B12, SZ: Lichtblau, Quentin (2018): Der Echo wird abgeschafft: fünf Vorschläge für einen besseren Musikpreis (vom 25.04.2018, SZ-Beilage Jetzt). Online verfügbar unter: <https://www.jetzt.de/musik/musikpreis-echo-wird-abgeschafft-was-man-bei-einer-neuen-auszeichnung-besser-machen-koennte> (letzter Aufruf am: 03.05.2022).
- B13, SZ: O. V. (2018): Protest gegen Musikpreis. Marius Müller-Westernhagen gibt alle Echos zurück (vom 17.04.2018, Kultur, digital). Online verfügbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/protest-gegen-musikpreis>

- is-marius-mueller-westernhagen-gibt-alle-echos-zurueck-1.3947882 (letzter Aufruf am: 03.05.2022).
- B14, SZ: Biazza, Jakob (2018): Echo wird abgeschafft. Endlich am Geburtsfehler verendet (vom 25.04.2018, Kultur, digital). Online verfügbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/echo-wird-abgeschafft-endlich-am-geburtsfehler-verendet-1.3957611> (letzter Aufruf am: 03.05.2022).
- B16, SZ: Sahin, Reyhan (2018): Die Musikbranche verlangt Gangster. Rapper wollen provozieren – mit frauenfeindlichen Texten, heute auch mit Antisemitismus. Der Subkultur fehlt die Selbstreflexion (vom 24.04.2028, Themen des Tages, München/Bayern, S. 2).
- B23, SZ: Zips, Martin (2018): Er hat es satt. Marius Müller-Westernhagen über das Ende des Musikpreises Echo, die Verlogenheit der Musikbranche und die Verrohung der Gesellschaft im digitalen Zeitalter (vom 28.04.2018, Panorama, München/Bayern, S. 10).
- B25, SZ: Dörr, Julian (2018): Echo-Verleihung in Berlin. Wenn der Punk den Rapper rügt. Campino, Kollegah und Farid Bang streiten sich beim großen deutschen Musikpreis über Kunst, Meinungsfreiheit und Schmerzgrenzen. Eine wohltuende Abwechslung am traditionell überraschungsarmen Echo-Abend (vom 13.04.2018, Kultur, digital). Online verfügbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/echo-verleihung-in-berlin-wenn-der-punk-den-rapper-ruegt-1.3942296?source=rss> (letzter Aufruf am: 03.05.2022).

Frankfurter Allgemeine Zeitung

- B1, FAZ: O. V. (2018): Verheerend. Knobloch kritisiert »Echo«-Preis (vom 14.04.2018, Feuilleton, S. 18).
- B2, FAZ: O. V. (2018): Stupider Hass. Auschwitz Komitee äußert sich zum »Echo« (vom 19.04.2018, Feuilleton, S. 13).
- B3, FAZ: O. V. (2018): Preissturz (vom 14.04.2018, Feuilleton, S. 11).
- B6, FAZ: O. V. (2018): »Echos« Echo. Der Musikverband reagiert auf den Skandal (vom 16.04.2028, Feuilleton, S. 9).
- B7, FAZ: O. V. (2018): Ablösereif. Welche Schlüsse sind aus dem »Echo«-Debakel zu ziehen? (vom 18.04.2018, Feuilleton, S. 13).
- B8, FAZ: O. V. (2018): Campino zu Ehren. Lob vom Antisemitismusbeauftragten (vom 08.05.2018, Feuilleton, S. 13).
- B13, FAZ: O. V. (2018): Texte von Kollegah als Basis für Diskussion (vom 14.04.2028, Lokalteil Rhein-Main-Zeitung, S. 44).

- B14, FAZ: O. V. (2018): Kommerz oder Qualität. Nach dem Echo-Skandal: Braucht Deutschland noch einen Musikpreis? (vom 02.05.2018, Wirtschaft, S. 22).
- B15, FAZ: O. V. (2018): Kirche war für den Ausschluss von Kollegah (vom 18.04.2018, Politik, S. 7).
- B20, FAZ: O. V. (2018): Die Rapper sind wie der deutsche Durchschnitt. *Die Basler Zeitung schreibt* (vom 27.04.2028, Politik, Rubrik *Stimmen der anderen*, S. 2).
- B21, FAZ: O. V. (2018): Musiker geben aus Protest ihre »Echo«-Preise zurück. Antisemitismusvorwurf gegen Kollegah und Farid Bang/Verband bedauert Entscheidung (vom 18.04.2018, Politik, S. 1).
- B22, FAZ: Feuerbach, Leonie (2018): »Provokation im Rap muss Grenzen haben« Der Echo für Kollegah und Farid Bang befeuert die Debatte um Antisemitismus. Nur Campino spricht das offen an (vom 14.04.2018, Politik, S. 9).
- B24, FAZ: Altenbockum, Jasper von (2018): Tote Hose (vom 14.04.2018, Politik, S. 1).
- B27, FAZ: Prizkau, Anna (2018): Antisemiwas? Die moralische Verwirrung angesichts deutscher Rapper und des Vorfalls in Berlin zeigt vor allem: Niemand interessiert sich hier für den alltäglichen Judenhas (vom 22.04.2018, Feuilleton, S. 41-42).
- B29, FAZ: Prizkau, Anna (2018): Die lieben Kollegen (vom 08.04.2018, Feuilleton, S. 47).
- B31, FAZ: Gerster, Livia (2018): Hurensohn. Der jüdische Rapper Ben Salomo hat an den Frieden im Hip-Hop geglaubt. Jetzt schmeißt er hin. Livia Gerster sprach mit ihm (vom 22.04.2018, Politik, S. 6).
- B32, FAZ: Steiner, Anna (2018): Kollegah, Kommerz & Co (vom 29.04.2028, Wirtschaft, S. 22).
- B33, FAZ: Bubrowski, Helene (2018): Die Jugend schützen (vom 27.04.2018, Politik, S. 1, sowie vom 05.05.2018, Einspruch, digital).
- B60, FAZ: O. V. (2018): Zeichensetzung. Kollegah und Farid Bang werden zum Fall für den Staatsanwalt (vom 04.05.2018, Feuilleton, S. 13).

Gangsta-Rap und die umstrittene Bedeutung von Gewalt

Eine qualitative Untersuchung des »Studioangriffs«

David Schultz

1. Einleitung

Gewalt erfährt seit jeher eine zentrale Stellung in den Fremd- und Selbstbeschreibungen von deutschsprachigem Gangsta-Rap. Seit Jahren lassen sich medienöffentliche und wissenschaftliche Diskurse beobachten, die eine enge Verknüpfung des Rap-Subgenres mit Gewalt thematisieren. Zum einen wird darüber diskutiert, welche Folgen die »gewaltverherrlichenden« Rap-Texte für das Denken und Handeln ihrer Rezipient:innen haben. Eine von der Universität Bielefeld im Mai 2021 veröffentlichte Studie zeigt etwa, dass der Konsum von Gangsta-Rap-Musik antisemitische Einstellungen aufseiten jugendlicher Hörer:innen befördert (Grimm et al. 2021). Zum anderen gibt es eine rege Berichterstattung über reale – und nicht nur künstlerisch dargestellte – Gewalttaten von Gangsta-Rappern¹ und über deren »Nähe zu Rockern und Clans« (Spiegel, 24.01.2020), denen das Stigma archaischer Gewalt- und Kriminalitätsaffinität anhaftet. Dass Gewalt nicht nur auf die Text- und Bildwelten von Gangsta-Rap beschränkt bleibt, ist auch wichtiger Bestandteil der Selbstbeschreibungen von Vertretern des Genres. Bushido, einer der prominentesten Gangsta-Rapper Deutschlands, spitzt dies im dritten Teil seiner Albumreihe *Carlo Cokxxx Nutten* (2015) auf das Gebot zu: »Du musst auch hart sein, wenn der Beat nicht mehr läuft«. Und tatsächlich kam es in der Geschichte des deutschsprachigen Gangsta-Rap immer wieder dazu, dass Rapper durch die

1 Da Gangsta-Rapper abgesehen von wenigen Ausnahmen fast ausschließlich männlichen Geschlechts sind bzw. sich als männlich präsentieren, verwende ich nachfolgend durchgehend die männliche Form, wenn ich von Genrevertretern spreche.

Verwicklung in reale Gewaltaktionen aufgefallen sind. Man denke beispielsweise an Moses Pelhams Kopfnuss gegen Stefan Raab (1997), die Schlägerei zwischen Sido und Azad und deren Anhängern auf dem HipHop Open (2004), den Armschuss gegen Massiv (2008), Kollegahs Faustschlag gegen einen Konzertbesucher (2017) oder Manuellsens »Studioangriff« auf Animus (2019), welcher bis zuletzt Gegenstand einer kontroversen öffentlichen Diskussion war, um die es im vorliegenden Beitrag primär gehen soll.

Betrachtet man insbesondere die medialen Fremd-, aber auch die musikalischen Selbstbeschreibungen des Genres, ergibt sich ein wenig differenziertes Bild des Verhältnisses von Gangsta-Rap und Gewalt. Es drängt sich der Eindruck auf, als seien Gangsta-Rapper von gesellschaftlichen Normvorstellungen abgekapselte Intensivgewalttäter und ihre musikalischen Werke grundsätzlich eine Gefahr für die Konsument:innen. In der Forschung werden die medial gezeichneten Bilder des Genres als defizitorientierte Zerrbilder kritisiert und die Bedeutung von Gewalt im Gangsta-Rap vor allem auf ihre Inszenierungsfunktion bezogen. *Gewaltdarstellungen* erscheinen dabei als wichtiger Bestandteil einer hypermaskulinen Selbstinszenierung, die als Strategie der beforschten Rapper interpretiert wird, sich aus einer marginalisierten Männlichkeitsposition zu befreien, indem die eigenen Ideale der körperlichen Durchsetzungskraft und Härte als hegemoniale Männlichkeitsideale stilisiert werden (vgl. z.B. Bifulco/Reuter 2017: 81; Süß 2018: 30). Dadurch wird die mediale Defizitperspektive zwar durch eine für die (Inszenierungs-)Logiken des Gegenstands sensiblere Perspektive ersetzt. Noch nicht ausreichend berücksichtigt ist dabei jedoch, dass sich Gangsta-Rapper in ihrer Rolle als Musikschafter bzw. Personen des öffentlichen Lebens auch abseits ihrer musikalischen Werke, insbesondere über Social Media, vor einem öffentlichen Publikum präsentieren und ihr (öffentlich beobachtbares) Verhältnis zu Gewalt mit Bezugnahme auf dieses und weitere Dritte bestimmen.

Nachfolgend möchte ich diesen Publikums- bzw. Drittenbezug in die Analyse des Verhältnisses von Gangsta-Rap und Gewalt hineinholen und untersuchen, welche Bedeutung(en) Gangsta-Rapper Praktiken zuschreiben, die von medialer und wissenschaftlicher Seite meist als Gewalt begriffen werden, und inwiefern sie sich dabei auf Dritte und mitunter damit verbundene Normvorstellungen beziehen. Mit Rückgriff auf neuere Gewalttheorien, die die Kontingenz und Kontextabhängigkeit der Bedeutung von Gewalt und deren Bezogenheit auf Dritte betonen (vgl. Reemtsma 2008; Koloma Beck 2011, 2015; Lindemann 2014), frage ich danach, was im Feld des Gangsta-Rap

überhaupt als Gewalt verstanden und kommuniziert wird und ob und welche Grenzen zwischen legitimen und illegitimen Formen von Gewalt gezogen werden. Entsprechend möchte ich mit der Untersuchung neben einem phänomenbezogenen auch einen Beitrag zu einer Gewaltsoziologie leisten, deren Hauptaugenmerk auf dem »sozialen Sinn« bzw. dem »kommunikativen Gehalt« (Reemtsma 2008: 470) von Gewalt liegt. Und schon bei etwas näherer Betrachtung deutet sich an, dass ›das‹ Gewaltverständnis von Gangsta-Rappern deutlich vielschichtiger, uneindeutiger und widersprüchlicher ausfällt als die Fremdbeschreibungen und meist überspitzten Selbstinszenierungen des Genres suggerieren. Wie zu sehen sein wird, rührt diese Vielschichtigkeit vor allem daher, dass sich Genrevertreter als Personen des öffentlichen Lebens *und* Darsteller harter Männlichkeit mit zum Teil gegenläufigen normativen Erwartungen konfrontiert sehen, womit eine Spannung bezüglich ihrer Deutung von Gewalt einhergeht, die ich anhand einer Fallanalyse des Sprechens von Rappern über Gewaltpraktiken herausarbeiten möchte.

Vor dem skizzierten Hintergrund erfolgt der empirische Zugang dieses Beitrags nicht über Rap-Texte (wie z. B. bei Goßmann 2012), sondern anhand des Redens über einen realen Vorfall, bei dem zwei Genrevertreter, Manuelsen und Animus, gewaltsam aneinandergeraten sind. Beim von den Medien so genannten »Studioangriff« wurde Animus von Manuelsen und mehreren Begleitern bewusstlos geschlagen, nachdem ersterer über die Frau von letzterem »gelästert« hatte.² Dass hier ein Konflikt zwischen Rappern in den Blick genommen wird, der in einer physischen Konfrontation mündete, soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass die überwiegende Mehrzahl dieser Konflikte bislang verbal, etwa in Form von Beleidigungen via Social Media und/oder »Diss-Tracks«, ausgetragen wurde. Die »Dämonisierung« (Wolbring 2018: 39) von Gangsta-Rap soll mit dieser Gegenstandswahl also keinesfalls reproduziert werden. Vielmehr besteht der Mehrwert dieses empirischen Zugangs darin, dass sich im Anschluss an den Vorfall eine Diskussion entfaltet hat, in der die Diskursbeteiligten über die Bedeutung und Legitimität des Geschehenen streiten, woraus sich einiges über die feldinterne Perspektive auf Gewalt und deren Dritten- und Normbezogenheit lernen lässt.

Dieses »Ringens um Bedeutung« (Nef 2020), an dem neben Animus und Manuelsen insbesondere Journalist:innen und Konsument:innen beteiligt sind, ist, wie sich zeigen wird, auch, aber nicht nur, ein Ringen um Männlichkeit, die in der bisherigen Forschung zu Gangsta-Rap und Gewalt als

2 Wie sich der »Angriff« genauer gestaltete, führe ich in Kapitel 4.1 aus.

so zentral erachtet wird. Der Deutungsstreit dreht sich außerdem um das Authentizitätsgebot, das in Bushidos *Wenn der Beat nicht mehr läuft* anklingt und von der Forschung vielfach aufgegriffen wurde (vgl. z.B. Klein/Friedrich 2003). Welche Bedeutung Authentizität abseits von Gewalterzählungen in Rap-Texten, nämlich im öffentlichen Sprechen über reale Gewalt zugeschrieben wird, möchte ich im Rahmen des Beitrags neben anderen relevanten Normbezügen herausarbeiten.

Dazu stelle ich zunächst die hier eingenommene gewalttheoretische Perspektive vor, welche für die kontingente und kontextabhängige Be-Deutung³ von Verletzungspraktiken sensibilisiert (2.), bevor ich den empirischen Zugang der Untersuchung darlege (3.). Darauf folgt mit der Analyse des »Studioangriffs« der Hauptteil des Beitrags (4.), welcher mit einem abschließenden kurzen Fazit endet, in dem ich ein paar gängige Annahmen der Forschung zu Gewalt (und Männlichkeit) im Gangsta-Rap mit den hier gewonnenen Erkenntnissen konfrontieren möchte (5.).

2. Theoretischer Fokus: Gewalt und ihre – umstrittene – Be-Deutung

Ausgangspunkt einer Gewaltsoziologie, die sich für die Be-Deutung von Gewalt interessiert, ist die Annahme, dass es sich auch bei Gewalt um ein in seiner Bedeutung sozial vermitteltes und daher kontingentes Phänomen handelt und ihr insofern kein Sonderstatus im Gegenstandsbereich der Sozialwissenschaften zukommt, wie Teresa Koloma Beck darlegt: »Anders als es die Alltagsintuition nahelegt, ist auch Gewalt keinesfalls empirisch evident, sondern stets an Prozesse der Beobachtung und Deutung gebunden« (Koloma Beck 2015). Um zu verstehen, welche Bedeutung Gewalt in einem bestimmten sozialen Kontext erfährt, genügt es demnach nicht, lediglich dyadische Gewaltinteraktionen – das Antun und Erleiden von Gewalt – in den Blick zu nehmen. Stattdessen ist von einer triadischen Konstellation auszugehen, die »Gewalttäter, Gewaltopfer und Dritt[e] bzw. Beobachter« (Lindemann 2014: 248) umfasst und somit die Untersuchung von Gewaltphänomenen um die Betrachtung von Beobachtungs- und Interpretationsprozessen erweitert: »Denn ob der Schlag ins Gesicht eines Kindes als erzieherische Intervention oder als

3 Mit »Be-Deutung« ist sowohl die Bedeutung von etwas als auch der Prozess des Deutens von etwas angesprochen.

Gewaltakt gilt, erschließt sich nicht aus der leiblichen Konfrontation eines Antuenden und eines Erleidenden allein, sondern wird in historisch und kulturell präkonfigurierten Beobachtungs-, Deutungs- und Bewertungsprozessen entschieden« (Koloma Beck 2015).

Diese Blickverschiebung lenkt die analytische Aufmerksamkeit weg von den Motiven und strukturellen Bedingungen, nach denen bei der Untersuchung von Gewaltphänomenen gerne gefragt wird. Aus dem Fokus geraten außerdem die situativen Interaktionsdynamiken von Gewaltgeschehen, deren Rekonstruktion in solchen Arbeiten im Vordergrund steht, die sich etwa an Randall Collins mikrosoziologischer Gewalttheorie orientieren (siehe für einen Überblick über die gegenwärtig dominierenden Heuristiken der Gewaltforschung Hoebel/Knöbl 2019). Stattdessen stellt sich die Frage – und darum soll es hier gehen –, was in einem interessierenden sozialen Kontext mit seinen relevanten Dritten und Normen unter Gewalt verstanden wird und inwiefern dabei mitunter Grenzen zwischen legitimen und illegitimen Gewaltformen gezogen werden. Die Definition von Gewalt wird dabei an erster Stelle den Beforschten überlassen und nicht vorab schon durch den soziologischen Beobachter festgelegt. Auch in der Gangsta-Rap-Forschung besteht die Tendenz, Darstellungen von Körperverletzungen mitunter vorschnell als *Gewaltdarstellungen* zu betrachten. Etwa bei Goßmann (2012) wird ein eigener, aber nicht weiter explizierter Begriff von Gewalt (als »körperliche Gewalt«) an den Gegenstand herangetragen, ohne die feldinternen Bedeutungsaushandlungen zu berücksichtigen, anhand derer sich ein komplexeres Verständnis der dargestellten Verletzungspraktiken ergeben dürfte, wie ich in diesem Beitrag zeigen möchte. Folglich werde ich im empirischen Teil der Untersuchung nicht mehr einfach den Gewaltbegriff verwenden und arbeite stattdessen heraus, welche Bedeutung(en) die Beforschten bestimmten Verletzungspraktiken zuschreiben, wobei empirisch offen ist, ob eine Praktik als Gewalt oder als etwas anderes begriffen wird. Anstelle von Gewalt spreche ich dabei von leiblicher Konfrontation und Verletzung, um für die Analyse normativ weniger aufgeladene Begriffe zu gebrauchen.

Das Interesse am feldinternen Gewaltverständnis bedeutet also nicht, dass hier kein sozialtheoretisches Vorverständnis dessen vorliegt, worauf die Aufmerksamkeit bei der Analyse von (potenziellen) Gewaltphänomenen zu richten ist. Entsprechend des reflexiven Gewaltbegriffs von Jonas Barth et al. (2021) setzt eine gewaltfokussierende Analyse voraus, dass mindestens zwei Akteure »in eine vereinnahmende antagonistische leibliche Interaktion im Konnex von Antun und Erleiden involviert« sind (ebd.: 6). Vom Leibbegriff

auszugehen hat zur Folge, dass die in der Gewaltforschung strittige Abgrenzung zwischen physischer und psychischer Gewalt keine Rolle spielt, bzw. nur dann, wenn die Beforschten sie zum Thema machen (vgl. ebd.: 7). Denn da der Leibbegriff das *Gewalterleben* betont, können auch nicht-physische Verletzungen als Gewalt erscheinen, sofern sie von den Beforschten als solche erlebt und benannt werden (vgl. Lindemann 2016). Entscheidend ist dabei, dass sich das Erleben und Benennen von Gewalt immer in einem sozialen Kontext vollzieht, in dessen Rahmen es für die Interpretierenden plausibel und sinnvoll erscheint, bestimmte Verletzungspraktiken als Gewalt zu deuten und andere nicht. Die kontextgebundene Bedeutung von »Gewalt« ist, wie schon erwähnt, allein ausgehend von der dyadischen Verletzungsinteraktion nicht zu begreifen. Vielmehr erfordert deren Rekonstruktion die analytische Berücksichtigung von Dritten(bezügen), durch die über die konkrete Interaktionssituation hinaus soziale Bedeutung geschaffen wird, welche sich in Form von normativen Erwartungsstrukturen institutionalisieren kann (vgl. Lindemann 2006).

Im Fall des »Studioangriffs« lässt sich den beiden Protagonisten, Animus und Manuellsen, eine »Doppelrolle« im Sinne Jan Philipp Reemtsmas zuschreiben, da sie unmittelbar in die Verletzungsinteraktion involviert waren, gleichzeitig aber auch diejenigen sind, die im Zuge ihrer Stellungnahmen »reden und deuten und damit die Gewalt in der Welt verorten« (Reemtsma 2008: 493), und das tun sie – insbesondere via Social Media – vor einem öffentlichen Publikum, vor dem sie ihre jeweiligen Deutungen des Geschehenen durch Bezugnahmen auf für sie relevante Dritte und Normen zu plausibilisieren versuchen. In ihren mitunter gegenläufigen Dritten- und Normbezügen verhandeln die beiden darüber, was eigentlich geschehen ist und ob das, was sich aus ihrer Sicht abgespielt hat, als legitim oder illegitim zu bewerten ist. Dritte thematisieren sie dabei vor allem in Gestalt von konkreten – in der Verletzungssituation anwesenden wie abwesenden – Personen (vgl. Lindemann 2014: 270) und mehr noch in Form von imaginierten Entitäten (etwa »Fans« oder »die Straße«; vgl. Reemtsma 2008: 470). Wichtig ist, dass über oder neben diesen Drittenbezügen oft auch soziale Normen (etwa zu »echter« Männlichkeit) aufgerufen werden, bezogen auf welche die beiden Sprecher ihr Handeln und ihre jeweiligen Perspektiven auf das Geschehene zu legitimieren versuchen. Allgemeiner und über den konkreten Vorfall hinaus begründen und rechtfertigen sie dadurch ihr Verhältnis zu leiblicher Konfrontation. Dabei handelt es sich zum Teil um gegenläufige normative Erwartungserwartungen, die in ihr deutendes Verhältnis von Verletzungshandeln einfließen und

dieses zu einer deutlich komplexeren Angelegenheit machen als anderenorts bislang dargestellt.

3. Empirischer Zugang

Am Beispiel des sogenannten »Studioangriffs« auf Animus möchte ich also einen ersten empirischen Zugang zur Be-Deutung von leiblicher Konfrontation im Gangsta-Rap entwickeln. Die Erhebung des Datenmaterials nahm seinen Ausgangspunkt bei dem Vorfall selbst, welcher gefilmt und Anfang Mai 2019 etwa über die Videoplattform Youtube veröffentlicht wurde. Im Anschluss an die Veröffentlichung entwickelte sich eine Debatte über das im Video gezeigte Geschehen, insbesondere in den Kommentarspalten verschiedener Social-Media-Plattformen sowie in HipHop- und anderen Musik-Online-Magazinen, die darüber berichteten. Nachfolgend wird es jedoch nicht darum gehen, diese Debatte zu analysieren. Im Fokus der Untersuchung stehen hingegen die Diskurs- bzw. Deutungsbeiträge von Manuellsen und Animus selbst, um so primär das *Gewaltverständnis von Gangsta-Rappern* – und weniger das von Journalist:innen und Konsument:innen – in den Blick zu bekommen. Letztere sind vor allem in Gestalt von Dritten relevant, zu denen und über welche die beiden sprechen und die sie mitunter explizit in ihre Deutungen, Begründungen und Rechtfertigungen einbeziehen. Deren Diskursbeiträge sind für die Analyse demnach nur dann von Interesse, wenn sie von den zwei Rappern aufgegriffen werden.

Die Datengrundlage bilden primär zwei Videos, die die ausführlichsten Stellungnahmen der beiden Protagonisten zum »Studioangriff« zeigen. Animus' Statement (vom 20. März 2021)⁴ wurde von diesem selbst gedreht und über verschiedene Social-Media-Kanäle veröffentlicht, wobei er ein vorgestelltes Publikum adressiert und seine Sicht auf das Geschehene mitteilt, ohne mit unmittelbar anwesenden Personen zu sprechen. Manuellsens Statement (vom 13. Mai 2019)⁵ erfolgte hingegen im Rahmen eines Video-Interviews mit

4 Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=pa88q4sSKgM&t=517s> (zuletzt aufgerufen am 03.11.2021). Laut eigener Aussage hat Animus mit einem ausführlichen Statement zu dem Vorfall bis zum Abschluss des Gerichtsprozesses gewartet, den die Tat nach sich zog.

5 Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=ptz6KTXd280> (zuletzt aufgerufen am 03.11.2021).

Hiphop.de, in dem er sich im Gespräch mit dem Interviewer Rooz zu dem Vorfall äußert. Hierbei ist interessant, dass der Interviewende mitunter selbst als bewertender Dritter auftritt und seine Interpretationen des Geschehenen zum Teil offensiv an den Interviewten heranträgt, sodass sich immer wieder Rechtfertigungssituationen beobachten lassen, die die Legitimität von leiblicher Verletzungspraxis im untersuchten Feld betreffen. Doch auch in Animus' selbst veröffentlichtem Statement nimmt dieser Bezug auf weitere Dritte und soziale Normen sowie auf die Stellungnahmen seines Gegenübers, um sein Handeln zu rechtfertigen, seine Deutungen zu validieren oder sich von Gegendeutungen abzugrenzen. In einigen Passagen gehen die Deutungen der zwei Rapper über den konkreten Vorfall hinaus und thematisieren allgemeiner das Verhältnis der beiden zu leiblicher Konfrontation, sodass im Folgenden nicht nur unmittelbar vorfallbezogene Erkenntnisse präsentiert werden können, wenngleich der Vorfall den empirischen Ausgangspunkt des Beitrags bildet.

Die ausgewählten Videos wurden transkribiert und in Anlehnung an das Kodiervorgehen der Grounded Theory (vgl. Strauss/Corbin 1996: 43ff.) mit MAXQDA ausgewertet. Entsprechend der theoretischen Sensibilisierung aus Kapitel 2 lag der Auswertungsfokus auf den folgenden Fragen:

- Wie deuten die beiden Rapper den interessierenden Vorfall?
- Inwiefern ziehen sie dabei Grenzen zwischen legitimen und illegitimen Formen leiblicher Konfrontation?
- Welche Dritten- und Normbezüge stellen sie her, um ihren Deutungen und Bewertungen Plausibilität zu verleihen?

4. Untersuchung des Deutungsstreits um den »Studioangriff«

Bevor wir zur eigentlichen Analyse kommen, erfolgt zunächst eine Beschreibung des Videos zum »Studioangriff« sowie ein kurzer Abriss zu dessen Vorgeschichte (4.1), um nachvollziehbar zu machen, auf welchen Vorfall sich das untersuchte Reden und Deuten von Animus (nachfolgend: A) und Manuellsen (nachfolgend: M) bezieht. Anschließend rekonstruiere ich den Deutungsstreit zwischen den beiden Rappern (4.2), wobei ich die eingangs angesprochene Spannung ihrer Deutung von physischer Konfrontation insbesondere im dritten Teil des Kapitels herausarbeite (4.3).

4.1 Der »Studioangriff« und seine Vorgeschichte

Für die Analyse der Be-Deutung des »Studioangriffs« ist wichtig zu wissen, dass sich M und A bis ins Jahr 2018 als Freunde bzw. »Brüder« verstanden und präsentiert haben. In einem Interview mit HipHop.de Anfang 2018 spricht A davon, dass beide eine langjährige Freundschaft verbinde. Neben ihrer musikalischen Zusammenarbeit (etwa auf A's 2016 erschienenem Album *Beastmode II*) zeigten sie sich u.a. in gemeinsamen Interviews als brüderliche Weggefährten, die sich bei Konflikten mit anderen Rappern (etwa Fler, Bushido und Shindy) gegenseitig den Rücken stärkten. Laut M waren es er und seine »Jungs«, die sich hinter A stellten, als dieser nach einem öffentlichen Streit mit Fler an Glaubwürdigkeit eingebüßt habe. Als einschneidender Bruch zwischen A und M erscheint A's Reaktion auf ein Musikvideo zu M's Track *Komm zu Papi*, in welchem M's Ehefrau Nadja Twellmann als Darstellerin mitwirkte. In dem Zusammenhang hätte A, so M, zunächst hinter dessen Rücken über den – aus A's Sicht – zu freizügigen Videoauftritt von Nadja »gelästert« und sie später unmittelbar über Social Media »beleidigt«. Dies wird von beiden (auch von A, der sich später für seine Einmischung entschuldigt) als maßgeblicher Anlass für den »Studioangriff« gesehen.

Der »Angriff« ereignete sich Anfang Mai 2019 und wurde durch einen Begleiter von M gefilmt. Das Video ist in seiner veröffentlichten Form auf etwa zwei Minuten gekürzt, wobei der Vorfall, so A, eigentlich rund 15 Minuten gedauert habe und nachträglich »geschmacklos bearbeitet« worden sei. Da es ein zentraler Gegenstand des Deutungsstreits ist, wie der Vorfall »tatsächlich« abgelaufen und was in den herausgeschnittenen Momenten geschehen ist, sollen hier nur jene Aspekte des Geschehens wiedergegeben werden, die auf Grundlage des Videos mit großer Sicherheit angenommen werden können und für die nachfolgende Analyse relevant sind.

Im Video ist zu sehen, wie sich M und drei Begleiter (laut A »Anhänger einer Großfamilie«) vor einem Tonstudio platzieren, in dem A gemeinsam mit den Produzenten Gorex und Alex Dehn Musik aufnimmt. Nachdem A von M und seiner Gefolgschaft aufgefordert wird, aus dem Tonstudio zu kommen, stellt sich dieser umgeben von den beiden Produzenten vor die Studiotür, die etwa zwei Meter erhöht liegt und über eine Treppe erreichbar ist. Während M und seine Begleiter A auffordern, zu ihnen herunterzukommen, fragt A, ob M »das wirklich so machen« wolle, zieht ein Handy und beginnt ein Telefonat, was die Gegenseite u.a. kommentiert mit: »Du hast doch vorhin auf die Brust geschlagen wie ein Mann, komm runter, zeig mir deine Männlichkeit«. Zu sei-

nem Gesprächspartner, dessen Identität den »Angreifern« unbekannt ist, sagt A am Telefon, dass M mit weiteren Männern vor dem Studio stehe und herumschreie, woraufhin M zu seiner Gefolgschaft lachend sagt: »Lass den, lass den, lass den«. Nachdem es zunächst so scheint, als würde M das Vorhaben abbrechen und das Gelände vor dem Tonstudio verlassen wollen, sieht man nach einem Videoschnitt, wie er und seine Begleiter wieder vor dem Studio stehen und fragen, wo A »hin« sei, welcher sich mittlerweile wieder im Studio befindet. Die »Angreifer« scheint das Telefonat zu verunsichern (»Ey, ich sag dir, wenn der die Bullen ruft, der soll sofort aufhören«). A solle herunterkommen und wie ein Mann kämpfen, ruft einer von M's Begleitern und ergänzt, dass dieser allein gegen M kämpfen solle und er sich nicht einmische, was M bestätigt. Anschließend gehen die vier die Treppe hinauf und dringen trotz der Bitte eines der Produzenten, nicht in dessen Studio zu kommen, in die offene Tür ein. Nach einem weiteren Videoschnitt ist zu sehen, wie A auf einer Couch sitzt und von mehreren Männern geschlagen wird, während Gorex und Alex Dehn auf die Männer zulaufen und sie in aufgebrachtem Ton auffordern, damit aufzuhören. Nachdem einer der beiden Produzenten M von A wegzieht, bleibt letzterer bewusstlos auf der Couch zurück, womit das Video endet.

Auf das beschriebene Video folgte eine Empörungswelle aufseiten der Medienöffentlichkeit, die darin vor allem einen Ausdruck problematischer gewaltsamer Männlichkeit sah. So schrieb etwa das VICE-Magazin (03.05.2019): »Erwachsene Männer, die wie kleine Kinder über den Schulhof jagen und sich gegenseitig auffordern, wie ›ein Mann zu kämpfen.« Wirklich lachen kann man darüber nicht. [...] Videos, wie das von Manuellsens Attacke auf Animus, zeigen dafür sehr gut, wie widerwärtig und feige das Verhalten selbsternannter Ehrenmänner ist«. Das Video ist jedoch nicht nur Gegenstand medialer Entrüstung, sondern zudem Ausgangspunkt eines Streits, in dem M und A vor einem öffentlichen Publikum um die Bedeutung und Legitimität des Geschehenen ringen. Rekonstruiert man diesen Deutungsstreit und arbeitet die dabei vorgenommenen Dritten- und Normbezüge heraus, erhält man ein deutlich komplexeres Bild von der Bedeutung des Geschehenen sowie genereller von der Bedeutung, die physische Konfrontation im Gangsta-Rap erfährt, wie ich im Folgenden zeigen möchte.

4.2 Ringen um die Bedeutung und Legitimität des »Angriffs«

A's Darstellung des Vorfalls als »Angriff« mit hoher Brutalität – er sei dabei »fast umgebracht« worden und habe eine Reihe von physischen Verletzungen erlitten (aufgeplatzte Lippen, zwei blaue Augen, Kieferschmerzen, Cuts am Kopf), wobei Schlimmeres nur durch das Eingreifen der beiden anwesenden Produzenten verhindert worden sei⁶ – hält M eine Deutung entgegen, die aus zwei Bestandteilen besteht und A's Framing (und das des Großteils der Medien) als *angreifende Gewalt* zurückweist. Zunächst entfaltet er konträr zum Angriffs-narrativ eine Erzählung, die die Tat nicht als proaktiv angreifend, sondern als Akt der Selbstverteidigung erscheinen lässt, welche in Reaktion auf ein vorangegangenes Fehlverhalten aufseiten A's vollzogen wurde. So hat aus M's Perspektive erst eine Kette von Normverletzungen von A dazu geführt, dass es zu dem Vorfall gekommen ist, wobei er A mit Rückgriff auf »straßen«-bezogene Männlichkeitsnormen sowie mit Verweis auf deren einstige brüderliche Beziehung als legitimes Ziel eines Vergeltungsschlags konstruiert.

Kein Mann lasse es auf sich sitzen, wenn ein »Bruder [...] über die Frau seines Bruders redet, abfällig, das hab' ich einfach noch nicht gehört. Wenn es vorgekommen ist, dann ist jedes Mal das zu Erwartende passiert«. Hierbei bringt M eine Männlichkeit ins Spiel, die er der »Straße« (bzw. dem »Ruhrpott«) zuschreibt, welche als (inszenierte) Lebenswelt mit spezifischen normativen Erwartungen verstanden werden kann. Diese Welt bezieht sich auf ein Milieu von sogenannten »arabischen Großfamilien« und »Rockerbanden« (wie den Hells Angels), mit deren Unterstützung (»Rücken«) sich vor allem M öffentlich brüstet. Dass A als »Bruder« von M wiederholt hinter dessen Rücken über seine Frau gelästert und sie später auf direktem Weg verbal attackiert hat, stellt aus M's Perspektive einen schwerwiegenden Normverstoß dar, den ein Mann von der Straße nicht unbestraft lassen darf.⁷ Damit knüpft er an ein Männlichkeitsbild an, bei dem der Mann als Beschützer der (vermeintlich)

6 Außerdem verweist A auf das Urteil des Amtsgerichts Gelsenkirchen, das die Tat als gefährliche Körperverletzung mittels einer Waffe oder eines anderen gefährlichen Werkzeugs bewertet hat. Aus Platzgründen wird in der vorliegenden Untersuchung jedoch nicht weiter auf die Rolle staatlicher Instanzen in den Darstellungen der beiden Rapper eingegangen.

7 Ausgehend vom reflexiven Gewaltbegriff erscheinen A's »Beleidigungen« als inakzeptabler Angriff, insofern diese von M als solcher erlebt und kommuniziert werden. Vor diesem Hintergrund gewinnt sein Selbstverteidigungsnarrativ erst an Plausibilität.

besonders vulnerablen Frau verstanden wird und zum Wohle dieser – wenn erforderlich auch mit konfrontativem Körpereinsatz – handelt. Mit Bezugnahme auf dieses Schutznarrativ wirbt M bei dem adressierten Publikum um Verständnis und Legitimität für den physischen Gegenschlag auf A, wobei die Verteidigung der eigenen Frau und die der eigenen Männlichkeit (»Kein Mann lässt das auf sich sitzen«) eng miteinander verwoben sind, wie im folgenden Interviewausschnitt deutlich werden sollte:

»Natürlich hat die [Nadja; D.S.] sich gewehrt: »Hör mal auf mit der Scheiße, spinnst du, oder was?« Normal, die ist auch Tunesierin, die kriegt auch Krise. Normal, die denkt: »Was will der denn von mir?« Auch ihr Fehler, hab ich ihr auch gesagt: »Reden wir offen, dein Fehler, wenn sowas ist, komm zu mir, ich klär das.« [...] Ich bin nach Hause gekommen und hab in die Augen meiner Frau gekuckt, die das Ganze nicht verstehen konnte, [...] ich hab gesagt: »Ich werd keine Dusche nehmen, ich werd nicht duschen gehen bis ich diesen Jungen seine Mutter gefickt habe, ich werd nicht duschen gehen, ich werd mich nicht nachts neben dir schlafen legen auf Löwe, Mashalla, was für eine Familie ich habe, bis ich das grade gerückt habe.« (M)

Im öffentlich ausgetragenen Streit über den »wahren« Ablauf des »Studioangriffs« lassen sich neben divergierenden Darstellungen auch konsensuale Vorstellungen über legitime bzw. illegitime Formen physischer Verletzungspraxis identifizieren. So wirft A M vor, dass er ihn mit einem zugeklappten Messer attackiert habe und dass der Angriff trotz der Anwesenheit von Gorex' Tochter erfolgt sei, was M beides vehement abstreitet: »Ich schwöre bei Allah,⁸ [...] auf diesen Fastenmonat, seine Tochter war nicht da, und ich hatte kein Butterfly in der Hand«. Dies legt nahe, dass beide den Einsatz von Waffen sowie physische Konfrontation bei Anwesenheit von Kindern als illegitim begreifen, zumindest in ihrer Selbstdarstellung vor einem öffentlichen Publikum.

Konsens herrscht außerdem hinsichtlich der Vorstellung, dass die Anzahl der miteinander Kämpfenden ausgeglichen sein sollte, wobei im Rahmen des Vorfalls gegen das damit verbundene Eins-gegen-eins-Gebot verstoßen wurde. Dass A von mehreren Personen attackiert wurde, bezeichnet M selbst als die Folge einer »fragwürdige[n] Eigendynamik«, die er damit rechtfertigt, dass A nicht nur Nadja und ihn, sondern damit auch die »Schwester« seiner Begleiter beleidigt hätte, die grundsätzlich hitzig reagieren würden,

8 Auch auf die Rolle des Islam, den beide in ihren Erzählungen immer wieder aufrufen, kann hier aus Platzgründen nicht weiter eingegangen werden.

wenn man eine »arabische Frau« so angreife. A hätte mit dieser Eigendynamik rechnen müssen, wäre er mit den Regeln der Straße vertraut und einer »von uns«, und wäre er, wie gefordert, die Treppe heruntergekommen, hätten sich M's Begleiter nicht eingemischt. Dabei betont M immer wieder, dass er eigentlich »eins gegen eins« kämpfen wollte und A auch ganz allein »behindert«-geschlagen hätte. Entsprechend inszeniert er neben einer schützenden eine stets kampfbereite Männlichkeit, die er A abspricht, was uns zum zweiten zentralen Bestandteil seiner Erzählung führt.

Neben der Selbstverteidigungsumdeutung findet sich in M's Gegendarstellung der Versuch, der Aktion ihre zugeschriebene Gewaltsamkeit abzusprechen, indem er sie in Relation zu anderen Konflikten mit Rapperbeteiligung (Farid Bang vs. »Fan«, Kollegah vs. Arafat Abou-Chaker) sowie ins Verhältnis dazu setzt, wie solche Konflikte üblicherweise in seiner »Umgebung« ausgetragen werden würden:

»Lass uns mal bitte alle die Füße ins kalte Wasser tun. Da ist gar nix passiert.« Und an anderer Stelle: »Drei Backpfeifen, patsch, patsch, patsch, dann lag er da. Der hat nicht mal was abgekriegt, er kann noch froh sein, dass es so war. Das soll irgendwer anderes sein, von irgendwo, wo ich hier kenne, aus meiner Hood oder aus unserer Umgebung hier, ich schwöre dir auf alles, die hätten den abgestochen für so was. Und ich glaub jeder von euch hat diesen einen Kollegen in seinem Kreis, wo du sagst: ›Vallah, der auch.‹ Abgestochen hätten die den dafür, die hätten auf den geschossen. Aus den Ländern, wo die Leute heute schreiben: ›Öh, du Feigling, warum hast du so gemacht?‹ In den Ländern bekriegen sich zwei Generationen für so was.« (M)

A wird in dem Zusammenhang als jemand dargestellt, der sich fälschlicherweise als der Straße zugehöriger Kämpfer inszeniert und deren männlicher Härte nicht gewachsen ist. Dabei verweist M auf den Titel von A's Albumreihe *Beastmode* und entlarvt diesen als bloßes Image, das keine reale Entsprechung abseits von A's Selbstinszenierung hätte:

»Ja, aber er ist doch Beastmode, Beast, Beast. Wenn es andersrum wär, ich wäre runter gegangen. [...] Ich krieg da Schläge, aber die müssen mich da [piep]. [...] Ich sag: ›Eins gegen eins, komm.‹ Ist es dann kein Eins-gegen-eins, hab ich [in dem Fall: A; D.S.] das Ding gewonnen. Was sind Schläge? Das geht nach einer Woche, nach zwei Wochen wieder weg, aber wenn die mich an dem Tag nicht [piep] haben und ich die Kraft hab wieder aufzustehen, ich

mach die Hölle auf, ich schmeiß die da rein. Vallah, ganz einfache Kiste, [...] nach so Ansagen, die du redest, musst du runterkommen.« (M)

Interessant ist hierbei, dass die tatsächliche Bereitschaft zu physischer Konfrontation – in Abgrenzung zu dem als Inszenierung entlarvten öffentlichen Sprechen darüber – zu einem wichtigen Kriterium dafür erhoben wird, wer sich das Label Gangsta- bzw. Straßen-Rapper zuschreiben darf und wer nicht. »Was sind Schläge?« kann insofern nicht nur als eine Suggestivfrage gelesen werden, die die Deutung problematischer Gewalt zurückweist, sondern zudem als eine Erwartung an Genrevertreter, ein gewisses Maß an physischem Schaden »in Kauf [zu] nehmen«, besonders, wenn man sich wie A allgemein als »Beast« präsentiert und sich speziell im Streit über Nadjas Videoauftritt wiederholt »auf die Brust getrommelt« habe. Aus M's Sicht wurde A seinen »Ansagen« – bzw. seinem gesamten »Beastmode«-Image – nicht gerecht, was M dazu veranlasst, ihm die Zugehörigkeit zum Gangsta-Rap-Genre abzuspochen, um ihn stattdessen in einem stärker studentisch konnotierten Rap-Subgenre zu verorten:

»Der hängt doch nur mit Deutschen ab, was nicht n Problem ist, aber Yani, der ist Student, der muss normalerweise in der Community von Casper sein, oder Marteria, das ist seine Sparte normalerweise, aber nein, er will unbedingt in die Bozz-Music-, König-im-Schatten-, Azzlack-Ecke, [...] weil da ist es natürlich cooler.« (M)

Damit stellt M A's Kämpfer- und Straßenauthentizität zur Disposition, die für die Gangsta-Rap-Genrezugehörigkeit als unerlässlich erscheint. A wiederum erhebt ebenfalls Zweifel an der tatsächlichen Kampfbereitschaft seines Gegenübers, denn M sei es beim »Studioangriff« überhaupt nicht um ein Einsgegen-eins gegangen, sondern darum, dass A im »Gerangel« einen von M's Begleitern treffe und ein »neuer Krieg« der »Großfamilien« bzw. der Straße ausbreche. Ferner sei M erst dann ins Tonstudio gekommen, als A bereits ohnmächtig auf der Couch lag, wobei M versucht habe, dessen Kopf noch mit einem Messer zu treffen. Konträr zu M's Erzählung stellt sich A als durchaus kampfbereit dar (»Er [Manuellsen; D.S.] hat versucht, die Treppe einmal selber hochzukommen, ich hab meine Fäuste hoch gehoben, er ist die Treppe rückwärts wieder runter gelaufen. Das ist mit ein Grund, warum das Video geschnitten wurde«), präsentiert sich dabei jedoch mit aufrichtiger, ein-

zelkämpferischer Boxermentalität⁹ und grenzt sein Verhältnis zu physischer Konfrontation und Härte von der (ihr zugeschriebenen) Skrupellosigkeit und Unberechenbarkeit der Straße ab, welcher er den Rücken gekehrt habe:

»Wir sind eh nur Marionetten für die Straße. In der Sekunde ficken sie dich, morgen klären sie das für dich, übermorgen ficken sie dich wieder. Du hast nur drei Möglichkeiten: du zahlst, du kämpfst mit diesen Leuten und du wirst diesen Kampf verlieren, weil die einfach mehr sind und skrupelloser, oder du wählst den graden Weg und hältst dich fern davon [...]. Und so hab ich mich am Ende auch entschieden, hab gesagt: ›Ich möchte damit nichts mehr zu tun haben.« (A)¹⁰

Während M die Tat unter Berufung auf straßenbezogene Normen zu einem Verteidigungsakt umdeutet und A's Gangsta-Rap-Zugehörigkeit in Frage stellt, da dieser keinen authentischen Straßen-Bezug habe und es ihm an – hierbei als männlich konnotierter – Kampfbereitschaft fehle, inszeniert A eine einsichtige, integre, gereifte Männlichkeit. »Als der Mann, der [er] heute [sei]«, entschuldige er sich für sein Verhalten gegenüber Nadja und distanziert sich von der Straße, der auch andere prominente Gangsta-Rapper (inklusive M) machtlos gegenüberständen:

»Warum macht ein Fler nichts, wenn er vor seiner Haustür abgefangen wird, wenn er am Kudamm geschlagen wird, wenn er im MTV-Gebäude angegriffen wird? [...] Warum macht ein Sadiq nichts, wenn er im Stream eine Stunde lang mundtot gemacht wird? Warum macht ein Sinan-G nichts, bei dieser Flaschengeschichte? Warum geht PA zur Polizei, wenn das Auto seiner Mutter brennt? Warum geht Bushido zur Polizei, wenn man ihn im Büro einsperrt und erpresst und mit Stühlen beschmeißt? Die Wahrheit ist, man kann nichts machen. [...] Man kann nur den graden Weg wählen, sich fern halten davon, damit abschließen.« (A)

Der Vorfall erscheint in seiner Erzählung nicht nur als ein brutaler Angriff, der ihn, wie bereits erwähnt, »fast umgebracht« habe, sondern darüber hinaus als eine Tat, der er sich angesichts der Beteiligung von »Anhänger[n] einer Großfamilie« hilflos ausgeliefert sah. Damit weist er den Vorwurf

9 Siehe dazu auch A's Muhammad-Ali-Zitat weiter unten.

10 Dieser Ausschnitt bezieht sich auf die von M bestätigte Geschichte, wonach dieser »von seinen eigenen Leuten Schellen [ge]kriegt« (A) habe, nachdem das Video zum »Studioangriff« entgegen der Absprache mit A veröffentlicht wurde.

fehlender Kampfbereitschaft zurück, schreibt sich einen Opferstatus zu und knüpft mit seinem Angriffs-narrativ an einen öffentlichen Diskurs an, der sich an sogenannter »Clan-Kriminalität« abarbeitet. A's damit verbundene Kritik an der Brutalität der Tat steht im Einklang mit der medialen Sicht auf den Vorfall, wie sie auch im Hiphop.de-Interview von Rooz an M herangetragen wird: »Diese Gewaltgeschichten können wir hier nicht gutheißen, das ist ganz klar«. Hiermit deutet er die Vorbildfunktion von Rappern gegenüber ihrem Publikum an, dessen Rolle für die Be-Deutung von physischer Konfrontation beim »Studioangriff« abschließend noch etwas differenzierter betrachtet werden soll. Fokussiert man nämlich stärker die Publikumsbezüge in den Erzählungen der beiden Protagonisten, wird deren komplexes Verhältnis zu »Gewalt« noch augenscheinlicher.

4.3 Animus und Manuellsen im Spannungsfeld gegenläufiger Publikumserwartungen: »Gewalt« vs. »Diss-Tracks« als legitime Mittel der Konfliktaustragung

Nehmen wir uns für eine genauere Betrachtung der Publikumsbezüge einen Interviewausschnitt von Rooz vor, in dem die mit diesen Bezügen verbundene Ambivalenz des Deutens und Bewertens von physischer Verletzung verdichtet zum Vorschein kommt:

»Mann ey, da sitzt jemand, der ist k.o., [...] du kannst dir vorstellen, das ist für die Kids natürlich auch, die das kucken und kommentieren, ja, die Fans sagen immer: »Der soll den hauen, der haut den eh nicht, der ist n Lappen, bla bla bla.« Dann geht ein Rapper hin und dann wird das wirklich wahr, leider, traurigerweise, und dann ist natürlich das Gelaber wieder groß: »Ja, warum macht er das?« (Rooz im Interview mit M)

In diesem impliziten Appell an das Verantwortungsbewusstsein von Rappern deutet sich eine Spannung an, die die Begründungen und Rechtfertigungen von M und A durchzieht und genereller das Verhältnis von Gangsta-Rappern zu physischer Konfrontation bestimmen dürfte. Einerseits wird ein tendenziell junges Publikum (»die Kids« bzw. »die Fans«) gezeichnet, das von den Rappern erwartet, ihren Worten auch Taten folgen zu lassen, und wenn sie dies nicht tun, werden sie zu »Lappen« – man könnte auch sagen: zu Nicht-Männern – degradiert. Jene Publikumserwartung beschreibt A als wesentliche Motivationsquelle für M, insofern dieser das Video zum »Studioangriff« entgegen der Absprache mit A veröffentlicht habe, um eben diesen hämischen

Stimmen aus dem Internet zu begegnen: »Das ganze Internet macht sich über Manuellsen lustig: ›Ja, Animus hat Ansage gemacht, du hast seine Ansage nicht angenommen.« Was macht er dann? Natürlich hat er das Video nicht gelöscht, obwohl er geschworen hat und alles«. Dieser Erzählung nach wollte M mit der Videoveröffentlichung also lediglich ein Beweisstück für »das Internet« liefern, um vorzugeben, dass er zu seinen Worten steht. Dass auf dem Video zu sehen ist, dass M ihn »mit mehreren Leuten« aufsuchte, hätte ihm jedoch »noch mehr Shitstorm« eingebracht.

In die gleiche Kerbe schlägt auch M, wenn er A die opportunistische Absicht unterstellt, um jeden Preis kommerziellen Erfolg als Rapper erzielen zu wollen. In dem Zusammenhang bezieht er A's Verhältnis zu physischer Konfrontation und harter Männlichkeit auf ein marketingstrategisches Kalkül und hält ihm vor, dass er Streitigkeiten mit anderen Rappern lediglich inszenatorisch nutze, um die Aufmerksamkeit der Internetöffentlichkeit auf sich zu ziehen. Dabei erinnert er an einen »Beef« zwischen A und Fler, im Zuge dessen A »mit fünf, sechs Mann vor Flers Haustür gegangen ist und nichts passiert ist. Da ging's ja nicht dadrum, dass man das klar schiebt. Es ging ja nur um [...] den Internet-Traffic, so dumm sind wir ja auch nicht«. Bei beiden findet sich also eine Distanzierung von Konfliktszenierungen für ein Internetpublikum, das Konfliktaustragungen in Form von physischer Konfrontation sehen wollen würde. Dieser Publikumserwartung nachzukommen und Bilder von »Gewalt« zu liefern, wie es M beim »Studioangriff« getan habe, stellt sich aus A's Perspektive als verurteilenswert und unreif dar:

»Und an Manuellsen selber: Wach endlich auf, du bist Mitte vierzig, du gehst auf die fünfzig zu, denk du auch nach über das Zitat von Muhammad Ali: ›Wer die Welt mit 50 wie mit 30 sieht, hat 20 Jahre seines Lebens verschwendet.« Du bist dabei dein ganzes Leben zu verschwenden, [...] um im Internet der King zu sein.« (A)

A hingegen verkündete in einem Statement, welches er unmittelbar nach dem Vorfall veröffentlichte, dass er »eine kleine Auszeit vom Internet nehmen und [sich] melden [wolle], wenn es wieder um das Wesentliche geht: Musik«. Damit entspricht er einem antizipierten Publikum, das sich andererseits im Interviewauszug von Rooz identifizieren lässt und als Kontrastfolie zu den an Konflikteskalationen interessierten »Kids« erscheint. Dieses Publikum steht »Gewalt« und damit assoziierten Männlichkeitsbildern kritisch gegenüber und erwartet von Rappern vor allem eins: gute Musik. Statt den eigenen »Ansagen« handgreifliche Taten folgen zu lassen, erscheinen hier

»Diss-Tracks« als wünschenswertes Mittel der Konfliktaustragung, wie Rooz im Interview mit M explizit äußert: »Dass nicht gegläntzt wird mit geilen Tracks, dass das Ding jetzt nicht auf Diss-Tracks gegangen ist, das wär mir lieber gewesen, das wär der Szene auch lieber gewesen, als dass es so geworden ist«.

Und offensichtlich scheint M von den öffentlichen Reaktionen auf die publik gemachte Tat überrascht worden zu sein und äußert gegen Ende des Interviews – trotz vorheriger Rechtfertigungen – sein Bedauern über den Vorfall: »Ich sag das hier ganz offen, ich find das selber scheiße, traurig, beschämend, dass ein 40-jähriger Mann, Familienvater, in diese Situation gebracht wird, so handeln zu müssen«. Damit greift auch M das Bild gereifter Männlichkeit auf und gibt zu verstehen, dass eine solche Tat eigentlich nicht seinem Alter bzw. der Lebensphase entspricht, in der er sich befindet. In Reaktion auf Rooz' allgemeine Gewaltdelegitimierung distanziert auch er sich von »Gewalt« als Mittel der Konfliktlösung (»Natürlich ist Gewalt keine Lösung, ich sag das jetzt nochmal auf HipHop.de, Gewalt ist keine Lösung«), stellt sein Handeln im Konflikt mit A jedoch als – wie zuvor herausgearbeitet wurde – unausweichlichen Selbstverteidigungsakt dar, der seinen Sinn mit Bezug auf straßenbezogene Männlichkeitsnormen erhält.

Vor dem Hintergrund bewegen sich die Erzählungen und Deutungen der beiden Protagonisten in einem Spannungsfeld gegenläufiger normativer Erwartungen, die ihr öffentlich bekundetes Verhältnis zu physischer Konfrontation uneindeutig – mitunter ambivalent – erscheinen lassen. M und A bewegen sich zwischen Darstellungen harter, kampfbereiter Männlichkeit einerseits und gereifter, verantwortungsbewusster Männlichkeit andererseits, wobei sich M's Erzählung näher am ersten und A's Erzählung näher am zweiten Männlichkeitsbild verorten lässt. Bei beiden klingt heraus, dass physische Konfrontation eigentlich ihrer Vergangenheit angehöre, in der sie ihre kampfbereite Männlichkeit bereits bewiesen hätten. Physisches Verletzen wird somit als eine Kompetenz dargestellt, die von den beiden zwar beherrscht wird, jedoch nur als letztes Konfliktmittel zum Einsatz kommen sollte und ansonsten als illegitim erachtet wird. Diese Delegitimierung betrifft insbesondere auch die öffentliche Sichtbarmachung physischer Verletzung, was mich zum abschließenden Fazit führt.

5. Fazit

Die bestehende Forschung zum Verhältnis von Gangsta-Rap und Gewalt beschreibt Gewaltdarstellungen, wie eingangs erwähnt, als ein Inszenierungsmittel von Gangsta-Rappern, um sich von ihrer (zugeschriebenen) marginalen Männlichkeitsposition zu lösen und sich als hegemonial männlich darzustellen. Betrachtet man jedoch das Gewaltverständnis von Genrevertretern anhand ihres öffentlichen Sprechens über einen realen Vorfall, wie hier am Beispiel des »Studioangriffs« geschehen, erhält man ein komplexeres Bild von der Bedeutung, die Gangsta-Rapper physischer Konfrontation zuschreiben. Auf Basis der Fallanalyse ist es zwar kaum geboten, verallgemeinernde Schlüsse zu ziehen. Durch die Untersuchung sollte jedoch deutlich werden, dass sich das Verhältnis von Gangsta-Rap und Praktiken, die von wissenschaftlicher und medialer Seite als »Gewalt« begriffen werden, wesentlich vielschichtiger, uneindeutiger und widersprüchlicher gestaltet als bislang dargestellt und als sich anhand der Untersuchung von Rap-Texten erschließen lässt. Dabei ist auch das öffentliche Sprechen über den Vorfall als Inszenierungspraxis zu verstehen. Im Vergleich zu Rap-Texten erhält man hierbei jedoch explizitere Einblicke in den normativen Referenzrahmen von Rappern, der in der vorangehenden Analyse herausgearbeitet wurde und abschließend resümiert werden soll. Im Zuge dessen sollen ein paar gängige Annahmen der Forschung zu Gewalt (und Männlichkeit) im Gangsta-Rap kritisch beleuchtet werden, wobei ich drei Punkte ansprechen möchte, die ineinander übergehen: das Gewaltverhältnis bzw. -verständnis von Genrevertretern, die Inszenierungsthese sowie das eingangs ebenfalls angesprochene Authentizitätsgebot.

1.) Zuerst lässt sich das Gewaltverhältnis von Gangsta-Rappern differenzierter beschreiben als bisher. So offenbart die Analyse der Diskursbeiträge der beiden Rapper, dass die grundsätzliche Bereitschaft und Kompetenz zu Kämpfen als feldinternes Statussymbol und wichtiges Genrezugehörigkeitskriterium fungiert, während die *tatsächliche* Anwendung von physischer Verletzung durchaus kontrovers behandelt wird (dazu gleich noch mehr). Damit verbunden ist festzuhalten, dass mit Animus' Erzählung auch die Kehrseite von Verletzungsmacht Eingang in den Diskurs findet. Dieser stellt sich als machtloses Opfer einer Tat (der »Straße«) dar und macht somit eine Verletzlichkeit und physische Ohnmacht zum Thema, die mit Vertretern des Genres

für gewöhnlich nicht in Verbindung gebracht wird.¹¹ Hypermaskulinen Darstellungen, die für das Genre als typisch erachtet werden können (vgl. Goßmann/Seeliger 2013) und für die Anke Neuber – bezogen auf inhaftierte junge Männer – festgehalten hat, dass sie sich gerade durch die »Demonstration, kein Opfer zu sein« (Neuber 2008), auszeichnen, wird somit eine Männlichkeitsform entgegengestellt, die den eigenen »Schwächen« und Fehlbarkeiten Raum gibt und Lern- und Verbesserungswilligkeit ausstrahlt. Die Einsicht über eigene Verfehlungen erscheint hierbei als Ausdruck von männlicher Reife, die sich auch Manuellssens stellenweise zuzuschreiben versucht.

2.) Dies führt uns zum zweiten Punkt: Der reife – bzw. vor allem durch seine Straßen-Erfahrungen gereifte – Mann ist sich seiner Vorbildfunktion bewusst und »klärt« Konflikte mit anderen Männern bzw. Rappern, ohne dies zur Selbstvermarktung öffentlich zu machen. Diesbezüglich deutet sich eine feldinterne Norm an, wonach tatsächliche physische Konfrontation nicht inszenatorisch genutzt werden sollte, um ein als jung dargestelltes Internetpublikum zu beeindrucken. Angesichts dessen lässt sich die Gewaltinszenierungsthese der Forschung um die differenzierende Erkenntnis ergänzen, dass die öffentliche Zurschaustellung von *realer* Gewalt auch unter Genrevertretern hoch umstritten ist und tendenziell als illegitim angesehen wird. Beim untersuchten Fall hängt dies zum einen mit dem Verstoß gegen das Eins-gegen-eins-Gebot zusammen, zum anderen mit dem Einsatz von (mitunter als brutal erachteter) physischer Verletzung an sich. Feldintern hegemonial ist folglich weniger die Betonung der eigenen Härte und Gewalttätigkeit als vielmehr die Darstellung des eigenen kontrollierten, integren Umgangs mit physischer Verletzung und Konfrontation sowie eines umsichtigen Gespürs dafür, für wessen Augen »Gewalt« nicht bestimmt ist.

3.) Schließlich lässt sich die in der Forschung gängige Annahme hinterfragen, nach der Authentizität eine konstitutive Rolle für das Selbstverständnis von Genrevertretern zukommt (vgl. nochmals Wolbring 2018), was auf das Gebot heruntergebrochen werden kann: Man(n) muss auch dem entsprechen, was man(n) darstellt. Die rekonstruierten Publikumsbezüge bzw. -antizipationen lassen hingegen errahnen, dass Gangsta-Rapper nicht per se die Erwartung an sich gerichtet sehen, ihren Worten auch Taten folgen zu lassen bzw. auch dann hart zu sein, wenn der Beat oder die Aufnahme des

11 Auch Manuellssen schreibt sich einen Opferstatus zu, wenn er Animus' »Beleidigungen« gegenüber Nadja als Angriff auf sich wertet, dies jedoch vor allem, um das Geschehene als Selbstverteidigung zu rechtfertigen.

Video-Statements nicht mehr läuft; um Bushidos eingangs zitierte Textzeile um ein zeitgemäßes »Beef«-Format zu ergänzen. Stattdessen wird in den untersuchten Stellungnahmen auch ein Teilpublikum konstruiert, das sich der fiktionalen Anteile des Genres bewusst ist, die reale Anwendung von »Gewalt« als illegitime Grenzüberschreitung verurteilt und sich Konfliktaustragungen auf musikalischem Weg wünscht. Die antizipierten Erwartungen dieses Publikums werden im Reden und Deuten der zwei Rapper ebenso offenkundig wie die Antizipation der Erwartungen eines an Konflikteskalationen interessierten Publikums.

Insgesamt offenbart sich damit ein ambivalentes Verhältnis zu physischer Konfrontation, das mit einem gleichzeitigen Nebeneinander unterschiedlicher Männlichkeitserwartungen einhergeht. Dies ergibt 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. Dies schließt an die soziologische Erkenntnis pluralisierter Männlichkeiten in der Gegenwartsgesellschaft an (vgl. Connell 1999: 91), die Heidi Süß bereits für das Gangsta-Rap-Genre aufgezeigt hat (vgl. Süß 2021) und die nun auch bezogen auf dessen Verhältnis zu Gewalt ein Stück weit besser sichtbar werden sollten.

Literatur

- Barth, Jonas; Fröhlich, Johanna; Lindemann, Gesa; Mecheril, Paul; Schröter, Tina; Tilch, Andreas (2021): Wie Gewalt untersuchen? Ein Kodierschema für einen reflexiven Gewaltbegriff. In: *Forum Qualitative Sozialforschung*, 22(1).
- Bifulco, Tina; Reuter, Julia (2017): Schwesta Ewa – Eine Straßen-Rapperin und ehemalige Sexarbeiterin als Kämpferin für weibliche Unabhängigkeit. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript. S. 61-88.

- Connell, Raewyn W. (1999): Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Opladen: Leske + Budrich.
- Goßmann, Malte (2012): »Witz schlägt Gewalt«? Männlichkeit in Rap-Texten von Bushido und K.I.Z. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: transcript. S. 85-108.
- Goßmann, Malte; Seeliger, Martin (2013): »Ihr habt alle Angst, denn ich kann euch bloßstellen!« Weibliches Empowerment und männliche Verunsicherung im Gangstarap. In: pop-zeitschrift.de.
- Grimm, Marc; Baier, Jakob; Ertugrul, Baris; Walter, Vanessa (2021): Die Suszeptibilität von Jugendlichen für Antisemitismus im Gangsta Rap und Möglichkeiten der Prävention. Universität Bielefeld. URL: <https://www.uni-bielefeld.de/fakultaeten/erziehungswissenschaft/zpi/projekte/antisemitismus-gangsta-rap/> (zuletzt aufgerufen am 03.11.2021).
- Hoebel, Thomas; Knöbl, Wolfgang (2019): Gewalt erklären! Plädoyer für eine entdeckende Prozesssoziologie. Hamburg: Hamburger Edition.
- Klein, Gabriele; Friedrich, Malte (2003): Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Koloma Beck, Teresa (2011). The Eye of the Beholder: Violence as a Social Process. In: International Journal of Conflict and Violence, 5. S. 345-356.
- Koloma Beck, Teresa (2015): Sozialwissenschaftliche Gewalttheorie heute. Sechs Thesen. In: Soziopolis, 28. August 2015.
- Lindemann, Gesa (2006): Die Emergenzfunktion und die konstitutive Funktion des Dritten. Perspektiven einer kritisch-systematischen Theorieentwicklung. In: Zeitschrift für Soziologie, 35(2). S. 82-101.
- Lindemann, Gesa (2014): Weltzugänge. Die mehrdimensionale Ordnung des Sozialen. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Lindemann, Gesa (2016): Leiblichkeit und Körper. In: Gugutzer, Robert; Klein, Gabriele; Meuser, Michael (Hg.): Handbuch Körpersoziologie, Bd. 1: Grundbegriffe und theoretische Positionen. Wiesbaden: Springer VS. S. 57-66.
- Nef, Susanne (2020): Ringen um Bedeutung. Die Deutung häuslicher Gewalt als sozialer Prozess. Weinheim: Beltz Juventa.
- Neuber, Anke (2008): Die Demonstration kein Opfer zu sein. Biographische Fallstudien zu Gewalt und Männlichkeitskonflikten. Baden-Baden: Nomos.
- Reckwitz, Andreas (2020): Der neue Klassenkampf. Interview mit Andreas Reckwitz. In: Salonkolumnisten, 12. April 2020.

- Reemtsma, Jan-Philipp (2008): Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne. Hamburg: Hamburger Edition.
- Strauss, Anselm; Corbin, Juliet (1996): Grounded Theory. Grundlagen Qualitativer Sozialforschung. Weinheim: Beltz.
- Süß, Heidi (2018): Sex(ismus) ohne Grund? Zum Zusammenhang von Rap und Geschlecht. In: Aus Politik und Zeitgeschichte, 09/2018. S. 27-33.
- Süß, Heidi (2021): Eine Szene im Wandel. Rap-Männlichkeiten zwischen Tradition und Transformation. Frankfurt/New York: Campus.
- Wolbring, Fabian (2018): »Ich bin mehr Gangster als mein Gangster-Image«. Zum Verhältnis von Gangsta-Rap und Kriminalität. In: Aus Politik und Zeitgeschichte, 09/2018. S. 34-39.

»Keiner kann mich ficken«. Die Justiz als performatives Element einer Gesamtinszenierung?

Der Fall *Gzuz* und allgemeine Fragen zur Kunst(freiheit) und Authentizität im Gangsta-Rap aus rechtlicher Perspektive

Antonia Maria Bruneder

1. Einleitung¹

»Ja. Seit ich strafmündig bin, bin ich auch Straftäter, genauso wie mein ganzes Umfeld. Muss man jetzt nicht stolz drauf sein, aber wir leben nach unseren Regeln.«²

Zu Silvester 2018 wird ein Instagram-Video auf dem offiziellen Künstlerprofil des Gangsta-Rappers *Gzuz* gepostet, worauf ein Ermittlungsverfahren wegen Verstößen gegen das Betäubungsmittel-, das Sprengstoff- und das Waffengesetz gegen die Person *Kristoffer Jonas Klauß* eingeleitet wurde. Ende September 2020 wird dieser nach einem medial begleiteten Gerichtsprozess tatsächlich

-
- 1 Personenbezogene Hauptwörter und Personenbezeichnungen beziehen sich im Folgenden auf alle Geschlechter – die verkürzte Sprachform beinhaltet keine Wertung seitens der Autorin.
 - 2 Ausschnitt aus dem Interview mit dem Gangsta-Rapper *Gzuz* in der Juni-Ausgabe des deutschen Playboy-Magazins 2018 und Antwort auf folgende Frage: »Auf Instagram haben Sie ein Video von Ihrer Festnahme veröffentlicht. Ihre Crew-Mitglieder kommentierten: ›Läuft bei dir, GZUZ‹ – als wäre das Alltag. Ist es das?«

u.a. zu anderthalb Jahren Haft verurteilt.³ Während des Verfahrens lässt *Gzuz* seine Community auf Instagram in seinen »Stories« am Prozess von *Kristoffer Jonas Klauß* teilhaben. Ende Februar 2021 wird der Track »Keiner kann mich ficken« veröffentlicht. In diesem thematisiert *Gzuz* sein Strafverfahren und positioniert sich als Opfer der Staatsgewalt: »Und sie fragen sich, wann ich mich einmal besser' (Nö). Doch verklagen mich wegen bisschen Silvester (Niemals). Wieder 'ne Hetzjagd gegen 'nen Rapper!« (Textzeilen aus *187 Strassenbande & Gzuz*, *Keiner kann mich ficken* [2021]).

Die Justiz reagiert in diesem Fall auf potenziell rechtswidrige Verhaltensweisen. Sie greift dabei direkt auf die Privatperson *Kristoffer Jonas Klauß* zurück. Das Genre Gangsta-Rap als zentraler Untersuchungsgegenstand in diesem Fall scheint vonseiten des Rechts zu wenig beachtet und das Grundrecht auf Kunstfreiheit⁴ nicht berücksichtigt.

Durch fehlende Auseinandersetzung mit dem Genre Gangsta-Rap erkennt die Justiz die künstlerische Komponente und nimmt ein Verständnis von Realness und Authentizität an, das zwar für Privatpersonen gelten kann, aber auf künstlerisches Schaffen im Gangsta-Rap nicht anwendbar ist. Insbesondere die Fiktion als immanenter Bestandteil der Kunst bleibt dabei unbeachtet.

In Konsequenz dessen kommt es zu Gerichtsurteilen, die aus rechtswissenschaftlicher Sicht nicht schlüssig sind. Zudem wird die Justiz durch die Gleichstellung von Privatperson und Kunstfigur zur Arena der Selbstdarstellung der Rechtsadressaten und stützt das Narrativ des widerständigen Gangsta-Rappers, der in seiner Konstruktion von Authentizität und Realness gefestigt wird.

Im folgenden Beitrag soll aufgezeigt werden, welche Schwierigkeiten das Musikgenre Gangsta-Rap und die damit einhergehenden Schlagwörter *Realness*, *Authentizität* und *Inszenierung* für das Rechtssystem mit sich bringen – Begriffe, die im Kontext der Kunstfreiheit interpretiert werden müssen, sobald Handlungen oder Inhalte einen künstlerischen Gehalt aufweisen. Eine

3 Anzumerken ist, dass bei diesem Gerichtsverfahren mehrere Tatbestände kumuliert behandelt und Vorstrafen berücksichtigt wurden. Für den vorliegenden Beitrag wurde beispielhaft der spezielle Umgang der Justiz mit dem »Silvester-Video« behandelt.

4 In Österreich etwa durch Art. 17a StGG (»Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei«), in Deutschland durch Art. 5 (3) GG (»Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung.«) gewährleistet.

rechtliche Beurteilung muss diesfalls unter Berücksichtigung sowohl künstlerischer Eigenheiten als auch genrebezogener Charakteristika erfolgen. Voraussetzung dafür ist immer zunächst die Qualifikation der Tätigkeit oder des Inhalts als Kunst im Sinne des verfassungsrechtlichen Kunstbegriffs, was sich im Umgang mit Tätigkeiten abseits der gängigen Gattungsformen als schwierig erweist. Der theoretisch vertretene, verfassungsrechtliche Kunstbegriff lässt an sich einen breiten Spielraum zu. In der Rechtsprechung zu Gangsta-Rap wird der Kunstbegriff derzeit jedoch tendenziell restriktiv ausgelegt.

Lassen sich Inhalte oder Tätigkeiten als Kunst qualifizieren, sollte die Bewertung anhand der genrespezifischen Merkmale im Gangsta-Rap erfolgen. Die rechtliche Beurteilung kann sich dann nicht auf das klassische Verständnis von Authentizität und Realness stützen. Vielmehr muss auf einen Authentizitätsbegriff abseits der Rechtswissenschaft zurückgegriffen werden, der nicht nur die reine Wiedergabe der Realität beinhaltet, sondern auch artifizielles Verhalten umfasst. Erst die Anwendung eines erweiterten Authentizitätsbegriffs führt zu einer stringenten rechtlichen Bewertung, die genrespezifische Elemente des Gangsta-Raps berücksichtigt und nicht im Widerspruch zur Kunstfreiheit steht.

Die rechtliche Beurteilung von Sachverhalten im Zusammenhang mit Gangsta-Rap setzt demnach zumindest zwei Schritte voraus, die in diesem Beitrag behandelt werden sollen.

In einem ersten Schritt muss gefragt werden, ob im vorliegenden Sachverhalt von Kunst im verfassungsrechtlichen Sinn zu sprechen ist oder es sich um private Äußerungen bzw. Verhaltensweisen handelt. Im Beitrag wird aufgezeigt, dass in der Rechtspraxis im Zusammenhang mit Gangsta-Rap unterschiedlich vorgegangen wird: Während Lyrics zumeist als Kunst und nicht als private Äußerung qualifiziert werden, scheinen andere Elemente performativer Realness im Gangsta-Rap hingegen bloß als Verhalten einer Privatperson bewertet zu werden.

Im zweiten Schritt müssen dann Schlagwörter wie Realness, Authentizität und Street-Credibility vor einem künstlerischen Hintergrund des Genres Gangsta-Rap beurteilt werden. Ausschlaggebend für die rechtliche Bewertung ist dabei, dass authentisches Verhalten eines Gangsta-Rappers keine wahrhaftige Darstellung der Realität ist. In der Begriffsinterpretation scheint es sinnvoll, auf Inhalte der Fachdisziplin Populärmusikforschung zurückzugreifen, weil in diesen der artifizielle Gehalt zumeist berücksichtigt wird.

2. Kunst und performative Realness im Gangsta-Rap

Jetzt frisst mir Deutschland aus der Hand
 Als wär 'n sie hypnotisiert (haha)
 Musste mich niemals verstell'n
 Denn ich war niemals ein Blender (niemals)
 Bin nur authentisch
 Selbst in Fernsehroll'n ist Gzuz der Gangster (ja)
 Im Knast hab'n wir geträumt, wir rauchten Ziesen am Fenster
 Ich hab' damals schon versprochen, dass ich mich niemals änder'
 Heut' kann ich machen, was ich will
 Und selbst die Soko ist jetzt still (pscht).
 (Textzeilen aus *Gzuz, ¿ Warum ?* [2018])

Im Zusammenhang mit deutschsprachigem Gangsta-Rap wird das Recht mit zwei zentralen Begriffen konfrontiert: Authentizität und Kunst.

Authentizität ist ein wesentliches Merkmal künstlerischer Performance im Gangsta-Rap, geprägt durch eine Anti-Establishment-Haltung, die sich u.a. durch positive Darstellung von Straftaten und deren Folgen charakterisiert. Diese werden nicht nur in Liedtexten erzählt, sondern spiegeln sich im Verhalten und in der Biografie der Ausführenden wider. Beispielhaft ist etwa das Rapkollektiv *187 Strassenbande* aus Hamburg, die auch in ihrem Habitus durch Verwirklichung strafrechtlicher Tatbestände in Erscheinung treten. Die Koketterie mit der Rechtswidrigkeit gilt als signifikantes Markenzeichen der Gruppe (Seeliger 2021: 121).

Sowohl in Lyrics (z.B. *Gzuz, ¿ Warum ?*) als auch in Auftritten von Gangsta-Rappern etwa in Interviews wird immer wieder der Authentizitätsbegriff verwendet (etwa *Bonez MC* in Wehn/Bortot 2019: 409). Die Streamingplattform Apple Music beschreibt das musikalische Schaffen des Gangsta- Rappers *Gzuz* etwa als »harten Gangster-Rap mit Authentizität und markanter Stimmgewalt« (Apple Music/*Gzuz*). Eines seiner seltenen Interviews gibt derselbe dem Image entsprechend in der Juni-Ausgabe 2018 des deutschen *Playboy*-Magazins: »Was ich in meinen Texten erzähle, habe ich auch selbst erlebt. Drogen verkaufen, Typen langmachen« (Krones 2018: 16f.).

Gleichzeitig scheint der Kunstbegriff konkludent mit dem Genre verbunden: So werden etwa Aussagen und Verhaltensweisen im Gangsta-Rap auch

von den Ausübenden selbst als »Kunst« bezeichnet.⁵ Textzeilen wie »Mein Körper definierter als der von Auschwitzinsassen« der Gangsta-Rapper *Kollegah* und *Farid Bang* sind ebenso von der Freiheit der Kunst gedeckt (Hecken 2018), wie die Zeilen »Ich schieß' auf Claudia Roth und sie kriegt Löcher wie ein Golfplatz« (Amtsgericht Tiergarten 2013).

Die Juristin muss sich die Frage nach dem Bedeutungsinhalt der Begriffe Kunst und Authentizität bzw. Realness stellen und sie vor dem Hintergrund des Musikgenres beleuchten. Wie weit kann der Kunstbegriff rechtlich gefasst werden? Welche juristischen Auswirkungen haben als authentisch bezeichnete Liedtexte? Wie sind »authentische Situationen aus dem Alltag« zu bewerten, die auf den Profilen der Kunstschaaffenden auf Social-Media-Plattformen als Foto oder Video gepostet werden?

3. Zum Kunstbegriff im Recht

In Konfrontation mit den derzeitigen Stars der deutschsprachigen Rapszene wird zunächst beurteilt, ob es sich bei den Inhalten oder Handlungen der Ausführenden um »Kunst« im rechtlichen Sinne handelt oder um die private Kommunikation einer Person.

Sowohl in Österreich als auch in Deutschland ist man mit der Herausforderung der fehlenden verfassungsrechtlichen Definition von Kunst konfrontiert. Kunst muss demnach in Einzelfallentscheidungen offen und dynamisch interpretiert werden und darf weder von einem Medium noch von inhaltlichen Vorgaben abhängig sein. Die schöpferische Entfaltung des Kunstschaaffenden sowie die Selbstständigkeit des Kunstwerks stehen im Vordergrund. Bei der Kategorisierung müssen objektive Kriterien wie formale Merkmale (z.B. Gattungszuordnung, Darstellung, Resonanz oder Sachverständigen-gutachten) ebenso berücksichtigt werden wie subjektive Merkmale, wie etwa die Absicht des Ausübenden, ein künstlerisches Werk herzustellen. Jedenfalls wird in der rechtlichen Bewertung von Kunst keine wahrhaftige Darstellung

5 So antwortet *Bushido* etwa in einem Stern-Interview 2019 auf die Frage nach seiner Loyalität gegenüber Arafat Abou-Chaker, die er 2008 noch in seiner Biografie betonte: »Aber diese Biografie und was ich damals rappte, das ist Kunst. Die Wahrheit konnte ich doch gar nicht sagen oder aufschreiben.«

von Gegebenheiten vorausgesetzt, eine Abweichung von der Realität ist immanent (BVerfG 1971, *Mephisto*; BVerfG 1984, *Anachronistische Zug*).

4. Authentizitätsbegriff im künstlerischen Kontext

Authentischer Kunst wohnt demnach bereits ob des Kunstbegriffs ein Fiktionalitätscharakter inne, der eine Interpretation des Authentischen als reine Wahrheit ab diesem Zeitpunkt nicht mehr zulässt. Sobald Handlungen oder die Inhalte der Ausführenden als Kunst im rechtlichen Sinn kategorisiert werden, kann der Authentizitätsbegriff im Sinne einer wortwörtlichen Interpretation jedenfalls nicht angewendet werden.⁶

Vor dem Hintergrund der Kunstfreiheit müssen im Rahmen des künstlerischen Schaffens Wörter wie Authentizität neu interpretiert werden. Abseits der Rechtswissenschaften wurden diesbezüglich unterschiedliche Theorien entwickelt.

Etymologisch wurde Authentizität zunächst mit »Echtheit« gleichgesetzt. Seit dem 20. Jahrhundert konnte sich ein erweiterter Authentizitätsbegriff im künstlerischen Kontext etablieren (Kreuzer 2011: 180ff.). Für Kreuzer etwa ist heute Authentizität in den Künsten »weniger durch den Versuch eines ›getreuen Abbildens‹ des ›Wirklichen‹ geprägt, sondern vielmehr durch künstlerisch-erfinderische Strategien, die im Zeichen einer authentischen Annäherung an die Erfahrungswirklichkeit stehen« (Kreuzer 2011: 202).

In einem sozial- bzw. poplarmusikwissenschaftlichen Diskurs rund um das Musikgenre Gangsta-Rap spielt der Authentizitätsbegriff eine zentrale Rolle. Wissenschaftliche Zugänge in der Begriffsdefinition reichen von der Immanenz des Realen durch den Künstler hin zur Negierung jeglicher Echtheit des Authentizitätsanspruchs (Wolbring 2014: 155ff.). Eine einheitliche Definition lässt sich nicht erkennen. Trotz Unterschieden im Detail wird aber mehrheitlich eine gänzliche Gleichsetzung von Authentizität mit Realität abgelehnt.

Der Begriff des Authentischen scheint im Zusammenhang mit künstlerischem Schaffen jedenfalls um die Ebene der künstlerischen Fiktion gegenüber herkömmlicher Bedeutung erweitert. Auch wenn im Detail unterschiedliche Ansichten über den Authentizitätsbegriff vorherrschen, kann geschlos-

6 So betont auch bereits das BVerfG, dass »künstlerische Äußerungen interpretationsfähig und interpretationsbedürftig« sind (BVerfG 2007, *Esra*).

sen werden, dass aus sozial- bzw. popularmusikwissenschaftlicher Sicht Authentizität im Gangsta-Rap jedenfalls mehr als ein Spiegel der Realität ist (Funk/Krämer 2011: 9ff.).

Verhält sich ein Gangsta-Rapper authentisch, darf nach dieser Begriffsdefinition kein rein faktischer Wahrheitsbezug unterstellt werden, sobald sich das Verhalten in einen künstlerischen Kontext setzen lässt.

Dieser Zugang zu Realness und Authentizität scheint auch für die Rechtswissenschaft im Umgang mit Sachverhalten des Gangsta-Raps geeigneter. Dadurch kann scheinbar authentisches Verhalten weiter interpretiert werden als es die Wortlautgrenze des Begriffs Authentizität zulassen würde. So kann auch dem Grundrecht auf Kunstfreiheit eher entsprochen werden, dessen Kunstbegriff, wie oben ausgeführt, auch fiktive Elemente beinhalten kann.

Im Folgenden soll daher durch Analyse der derzeitigen Rechtsprechung im Zusammenhang mit dem Genre Gangsta-Rap aufgezeigt werden, ob der verfassungsrechtliche Kunstbegriff zur Anwendung kommt und wie damit zusammenhängend Realness und Authentizität derzeit interpretiert werden.

5. Lyrics als Kunst im Sinne des verfassungsrechtlichen Kunstbegriffs

Sie fragen: Czuz, ist das echt, was du rappst?
Und alleine für die Frage gibt's direkt mal ein Brett (bam)
(Textzeilen aus Czuz, *¿ Was hast du gedacht ?* [2018])

In Liedtexten im Gangsta-Rap versuchen Interpreten durch authentische Wiedergabe strafrechtlich relevanter Tätigkeiten dem Image des typischen Gangsta-Rappers gerecht zu werden. Lyrics als Performanz von Realness thematisieren oft Gewaltverherrlichung⁷, Drogenmissbrauch⁸ oder sexuelle

7 »Digga, alle meine Jungs tragen Waffen (Ja, hah)/Bisschen Knast, kein Grund nicht zu lachen/Keiner von euch schafft es, Gazi mundtot zu machen« (Textzeilen aus 187 *Strassenbande & Czuz*, Keiner kann mich ficken [2021]).

8 »Ich hab' alles in Plomben verpackt wie immer (Hah)/Plastikrest hakt am Finger (Natz)/Hab' Natz-Kunden bei Axel Springer/Achthundert Pflanzen tanzen im Zimmer (Yes)/Osdorfer Born, Hochhauslandschaft/Hier lernst du schnell, wie man Kohle ranschaft/Schlägerei o-ohne Anlass/Hosenbund-Pistole, Standard (Brr)/Es riecht sehr stark aus der Limousine/La Kalada, Clementine/Guck mir zu, wie ich Geld verdiene (Hahahaha)« (Textzeilen aus *LX ft. Czuz*, Kollektiv [2020]).

Übergriffe⁹. Ein weiteres zentrales Element ist die Beleidigung, Herabwürdigung und Bedrohung eines »Gegners«.¹⁰

Würde das Recht die Textzeilen tatsächlich als authentisch im Sinne einer wortwörtlichen Interpretation verstehen, müssten die meisten Gangsta-Rapper sofort festgenommen werden. Separiert analysiert werden zahlreiche Straftatbestände erfüllt, von Beleidigung bis Anstiftung zum Drogenmissbrauch oder Verletzung der sexuellen Integrität. Durch den Vortrag zu meist in der Ich-Form könnten bei Nichtberücksichtigung des Kunstgedankens zahlreiche Texte beispielsweise als Geständnis gewertet werden.

Erfahrungsgemäß wird dies in der Praxis nicht so gehandhabt. Grund dafür ist die Qualifikation von Lyrics als Kunst: Texten, die mit musikalischen Elementen hinterlegt sind, wird rechtlich ein kunstbezogener Gehalt unterstellt. Bereits die Möglichkeit der Zuordnung zu einer formell anerkannten Kunstgattung (Musik) verlangt nach herrschender Rechtslehre eine Berücksichtigung des spezifisch künstlerischen Charakters (vgl. etwa Amtsgericht Tiergarten 2013). Lyrics im Gangsta-Rap beinhalten aus rechtlicher Sicht künstlerische Elemente, die in die Bewertung des Inhalts einfließen müssen, und sind jedenfalls als Kunst im rechtlichen Sinn zu beurteilen.

Auch die Berücksichtigung eines potenziell fiktionalen Gehalts der Inhalte wird in der Rechtswissenschaft verlangt.

Oglakcioglu/Rückert betonen, dass Gangsta-Rap-Lyrics rechtlich nicht in ihrer Reinform bewertet werden dürfen, sondern eine differenzierte Betrachtungsweise und Entkleidung der genrespezifischen Merkmale benötigen. Sie beinhalten typischerweise nicht die reine Wiedergabe der Meinung der Privatperson, vielmehr verzahnen sich fiktionale Momente mit realen Elementen. Eine Bewertung des tatsächlichen Aussagenkerns muss jedenfalls durch einen objektiven Genrekennner erfolgen, der die tatsächliche Message des Textes unter Berücksichtigung artifizierter Verzerrungen oder Übertreibungen filtert (Oglakcioglu/Rückert 2015). Der Rechtswissenschaft obliegt es spätestens im Gerichtsverfahren, diesen künstlerischen Gehalt angemessen zu berücksichtigen.

Diese Vorgehensweise bestätigt sich im soziologischen, musikwissenschaftlichen Diskurs über Lyrics im Gangsta-Rap.

9 »Bring deine Alte mit, sie wird im Backstage zerfetzt/Ganz normal, danach landet dann das Sextape im Netz« (Textzeilen aus *Gzuz*; Was hast du gedacht? [2018]).

10 Beispiele zum »Dissing« im Deutschrap vgl. u.a. Mr Rap/Mr Beatz (2020).

Doehring etwa zeigt auf, dass Liedtexte im Gangsta-Rap nicht in erster Linie die bewusste Verletzung von Persönlichkeitsrechten oder realistische Wiedergabe eines Alltags darstellen. Vielmehr wird durch Sprechgesang das konstituierende Genreelement Authentizität herbeigeführt. Lyrics sind keine Wiedergabe von Inhalten durch eine Privatperson. Die Rezipient*innen von Gangsta-Rap-Kompositionen werden vielmehr mit einem Konstrukt – der *Persona* – konfrontiert. Diese entsteht durch ein Zusammenspiel einer *Real Person* (Image), dem *Character* (dem lyrischen Ich) sowie einem klanglichen Umfeld (*Personic Environment*) (Doehring 2021, vgl. auch Moore 2012).

Durch die Einbeziehung dieser Überlegungen profitiert die Rechtsprechung zugunsten einer stringenten Entscheidung unter Berücksichtigung der Kunstfreiheit. Durch Separation kann das Verhalten der Privatperson bewertet und mit den künstlerischen Elementen in Verhältnis gesetzt werden. In der derzeitigen Rechtsprechung zu Liedtexten im Gangsta-Rap lässt sich durchaus eine Tendenz zur Berücksichtigung in dieser Form erkennen: Wird ein Gerichtsverfahren aufgrund einer potenziellen Beleidigung eingeleitet, werden die Liedtexte tendenziell nicht als reine Wahrheit angenommen.

Richtigerweise werden diese häufig als Kunst im verfassungsrechtlichen Sinn verstanden und dementsprechend der spezifische Charakter künstlerischen Schaffens berücksichtigt. So urteilt das LG Berlin etwa ausdrücklich: »Der verfassungsrechtlich verankerte Schutz der Kunstfreiheit im Sinne von Art. 5 Abs. 3 GG gebietet es, ein Lied bzw. den Liedtext unabhängig von dem persönlichen Geschmack des Betrachters neutral zu betrachten und einzelne Elemente nicht von dem Ganzen loszulösen und damit aus dem Zusammenhang zu reißen. Aus diesem Grund verbietet es sich auch, den Liedtext isoliert, ohne den ›Sprechgesang‹, Melodie etc. zu beurteilen« (Landgericht Berlin 2014: 904).

Zusammenfassend müssen Lyrics im Gangsta-Rap als eine Form von performativer Realness unter Berücksichtigung des fiktionalen, künstlerischen Charakters bewertet werden. Sie dürfen jedenfalls nicht als Wiedergabe reiner Wahrheit verstanden, sondern müssen vielmehr durch Subsumtion unter den Kunstbegriff als Teil der Performanz von Realness gesehen werden. Dies geschieht bestenfalls durch die bewusste Betrachtung der Lyrics als Konstrukt realer und fiktiver Elemente, bei dem die einzelnen Bereiche bestmöglich separiert und in Verhältnis gesetzt werden. Tendenzen in der Rechtsprechung

diesbezüglich sind erkennbar. In Einzelfallentscheidungen zu Gangsta-Rap versucht das Gericht bereits Kunst verhältnismäßig zu berücksichtigen.¹¹

6. Weitere Formen performativer Realness – Kunst im Sinne des verfassungsrechtlichen Kunstbegriffs?

Im Gangsta-Rap dienen nicht nur Lyrics als Möglichkeit, um Authentizität zu konstruieren. Inhaltlich wird der Gangsta-Rap von einer selbstverherrlichenden, überzeichneten Darstellung von Reichtum, Gewalt, Dominanz und Sex, personifiziert in der Figur des »Gangstas«, geprägt (Straub 2012: 12ff.). Im Gegensatz zu etwa »Battle-Rap« steht weniger die sprachliche Komponente als die Imagekomponente im Vordergrund, welche typischerweise mit der Präsentation des eigenen Vermögens einhergeht, das trotz herausfordernder sozialer Backgrounds (»Hoods«) angehäuft werden konnte – freilich unter Andeutung der Beschaffung unter fragwürdigen Umständen. Spätestens seit der Rapper *Kool G Rap* Ende der 1980er Jahre erstmals inkriminierte Tätigkeiten aus dem organisierten Verbrechen mit Rapmusik verknüpfte (Seeliger/Dietrich 2012: 29f.), ist auch das Verhalten abseits einer Bühne prägend für den Gangsta-Rapper, das ihn erst als solchen legitimiert. Authentizitätsbeweise eines (Klein-)Kriminellen sind daher Grundlage für die Rezeption als Gangsta-Rapper, unabhängig davon, ob diese real oder fiktiv sind (Saied 2017: 223f.).

Besonders im deutschsprachigen Raum scheinen diese Formen performativer Realness immer häufiger an Bedeutung zu gewinnen. Im größten branchenspezifischen online-Magazin *Hiphop.de*¹² lassen sich etwa zahlreiche Artikel finden, die keine rein musikbezogenen Inhalte wiedergeben, sondern Handlungen und Aussagen von Künstlerpersönlichkeiten im Gangsta-Rap analysieren.

Einer der Gründe liegt in einem erhöhten Konkurrenzdruck, der mit dem Erfolg des Musikgenres einhergeht. So trifft derzeit die neue Generation von Gangsta-Rappern wie *Capital Bra* oder dem Kollektiv *187 Strassenbande*

11 So etwa im Prozess Anna-Maria Ferchichi gegen den Gangsta-Rapper *Fler* über den Diss-Track über Bushidos Familie (Handel 2019).

12 Vgl. Schlagwörter wie »Knast« oder »Drogen« z.B.: <https://hiphop.de/thema/knast>; <https://hiphop.de/thema/drogen>.

auf Genregrößen wie *Kollegah*, *Bushido* oder *Fler*, die ihr Alleinstellungsmerkmal verlieren und kommerziell von diesen überholt werden. Zusätzlich ist Gangsta-Rap mehr denn je mit voyeuristischen Rezipient*innen konfrontiert, denen – ob des Unterhaltungsanspruchs – rein textkontextualisierte Authentizitätsbelege nicht mehr genügen. Je krimineller und lebensnaher der Gangsta-Rapper agiert, desto glaubhafter und damit erfolgreicher ist dieser als Künstler (Wolbring 2018: 35). *Klein/Friedrich* verweisen zudem auf ein generelles Legitimationsproblem des deutschsprachigen Gangsta-Raps: Prima facie wird dem deutschsprachigen weißen Rapper tendenziell eher Ichbezogenheit und Spaß statt Message und Glaubwürdigkeit unterstellt (*Klein/Friedrich* 2011: 71f. und 78ff.). *Von Appen* wiederum stellt allgemein fest, dass Authentizität heute erst durch größtmögliche mediale Inszenierung herzustellen ist (*Von Appen* 2013).

Beobachten lässt sich diese Tendenz auf Social-Media-Kanälen, wo die dortige Veröffentlichung von Gerichtsurteilen oder Auseinandersetzungen mit der Polizei den *real gangsta* beweisen soll. Insbesondere Instagram wird zur Plattform der Selbstinszenierung, die zu einem gesamtmedialen Bild des Rappers beiträgt, betont etwa Moderatorin und Journalistin Salwa Houmsi (*Wehn/Bortot* 2019: 407). Zahlreiche deutschsprachige Gangsta-Rapper nutzen deshalb das Medium und stoßen auf enorme Resonanz: Das Instagram-Profil *gzuz187_official* wird derzeit (Stand März 2022) von 2,5 Millionen Abonnent*innen verfolgt, Genregrößen wie *Bushido* (*bushido*) oder *Kollegah* (*kollegahderboss*) werden von rund 2 Millionen Abonnent*innen begleitet.

Speziell in sogenannten »Stories«, die sich durch begrenzte Verfügbarkeit kurzer Videosequenzen auszeichnen, werden scheinbare Alltagsmomente mit Rezipient*innen geteilt. »Stories«, die in der Regel mit dem Handy aufgenommen werden, suggerieren Spontaneität in der Produktion, Alltäglichkeit und Intimität des Inhalts und eignen sich daher perfekt, um eine »real world« zu zeichnen. Instagram wird zudem nicht per se ein fiktiver Charakter im Inhalt unterstellt, vielmehr nutzen auch Privatpersonen die Möglichkeit, ihren »tatsächlichen« Alltag einer Öffentlichkeit zu präsentieren.¹³

Bonez MC gibt zu seinem Social-Media-Profil im Interview an: »Bei uns macht es den Leuten Spaß zuzugucken, weil es authentisch ist. Bei anderen Rappern sieht man richtig, wie schwer sie sich damit tun, weil sie eigentlich ungern Sachen aus ihrem Privatleben preisgeben, aber ständig das Ge-

13 Vgl. dazu auch die Ausführungen bei Goffman 2010.

fühl haben, eine Story machen zu müssen. Es wirkt aufgesetzt und teilweise krampfhaft. Bei uns wirkt es authentischer« (Wehn/Bortot 2019: 409).

Diese Entwicklungen eröffnen auch für das Rechtssystem neue Herausforderungen. Speziell muss die Frage gestellt werden, wie diese (möglichst) authentische Gesamtinszenierung einzuordnen ist. Kann also in diesen Zusammenhang aus rechtlicher Sicht noch von Kunst(performance) gesprochen werden?

Agiert der Ausführende noch im Rahmen seines künstlerischen Schaffens, müssen Begrifflichkeiten und Verhaltensweisen wieder vor dem Hintergrund des Musikgenres Gangsta-Rap verstanden werden. Ist das Verhalten hingegen separat vom rechtlichen Kunstbegriff zu betrachten, ist es authentisch im Sinne einer rein realistischen Darstellung des Verhaltens einer Privatperson und auch als solches rechtlich zu bewerten.

6.1 Kategorisierung als Kunst

Hip-Hop als Kultur von der Straße bedingt Erfahrungswerte, über die der Ausführende authentisch berichten kann. Diese sind typisiert durch illegale Verhaltensweisen wie etwa das Besprühen von Hauswänden mit Graffiti. Dabei geht es nicht primär um die Übertretung von Gesetzen, vielmehr handelt es sich (auch) um künstlerisches Schaffen. Die Kunstformen des Hip-Hops, zu denen auch Rapmusik gehört, entstehen erst durch authentische Verkörperung der transportierten Inhalte (Klein/Friedrich 2011: 191f.).

Authentisches Auftreten durch aktives Tun ist nicht nur genrecharakteristisch, sondern legitimiert erst zum Gangsta-Rapper.¹⁴ Das Verhalten abseits der Bühne ist daher nicht nur imagefördernd, sondern vielmehr notwendige Voraussetzung für das künstlerische Schaffen.

Der verfassungsrechtliche Kunstbegriff lässt eine solche Subsumtion zu, denn, wie bereits ausgeführt, ist weder der Werkbereich noch der Wirkbereich des Kunstschaffenden in der Definition begrenzt (Bethge 2021: 306ff.). Kunst im verfassungsrechtlichen Sinn umfasst bei konsequenter Anwendung auch Handlungen abseits der Bühne, wenn diese in unmittelbaren Zusammenhang mit der künstlerischen Tätigkeit gebracht werden können. Bestimmte, im Konnex mit der Tätigkeit des Künstlers stehende Handlungen

14 Anders in *Black Studies* und *Afro-American-Studies* vgl. Klein/Friedrich (2011: 70ff.).

gen können als Kunst verstanden werden, obwohl sie nicht den gängigen Kunstgattungen entsprechen.¹⁵

Im Bereich der »Hochkultur« wurde dieser weite Kunstbegriff auch bereits durch die Justiz bestätigt: So beurteilte das Amtsgericht Kassel bspw. den Hitlergruß des Künstlers Jonathan Meese während eines Interviews als Teil einer Inszenierung der Kunstfigur und nicht als private Äußerung, was zu einem Freispruch führte. Mit diesem beachtenswerten Urteil betont die Justiz, dass künstlerische Darbietung auch abseits der Bühne möglich ist: »Es sind sowohl der Werk- als auch der Wirkbereich der Kunst betroffen. Der Werkbereich, weil die Performance des Angekl. selbst Kunst ist, der Wirkbereich, weil der Angekl. durch die Veranstaltung mit seiner Präsentation der Sicht auf die Kunst indirekt auch für seine Kunstwerke warb« (AG Kassel 2013).

Dieser erweiterte Kunstbegriff darf nun rechtlich nicht auf bestimmte Kunstformen beschränkt sein. Bei konsequenter Anwendung gilt dieser auch für Gangsta-Rap. Denn bereits vom Amtsgericht Tiergarten wird ausdrücklich betont, dass »qualitative Bewertungen, die vorliegend bei gesellschaftsmehrheitlicher Betrachtung einer Einordnung als Kunst entgegenstehen könnten, [...] als wertende Einengung des Kunstbegriffs grundsätzlich außer Betracht zu bleiben [haben]« (Amtsgericht Tiergarten 2013). Eine Einschränkung hinsichtlich einer bestimmten Musikgattung ist daher ausgeschlossen.

Der verfassungsrechtliche Kunstbegriff umfasst demnach derzeit zum einen auch Verhalten abseits der Bühne bei Vorliegen eines künstlerischen Konnexes, zum anderen ist er nicht beschränkt auf bestimmte Musikgattungen. Im Gangsta-Rap wiederum gehört die möglichst authentische Inszenierung der Person des Gangsta-Rappers auch abseits der Bühne zu einem prägenden Teil des Genres. In conclusio muss daher auch bei sämtlichen Elementen performativer Realness im Gangsta-Rap (auch potenziell strafrechtlich relevanter Natur) der künstlerische Aspekt in einer allfälligen Abwägung berücksichtigt werden – als konstituierender Teil einer dem Genre entsprechenden Kunstperformance.

6.2 Interpretation von Authentizität und Realness in der rechtlichen Bewertung

In konsequenter Fortführung der Rechtsprechung zu Liedtexten muss also auch in der rechtlichen Bewertung des authentischen Verhaltens der Gangsta-

15 Vgl. z.B. die Entscheidung zur Kunstfreiheit *Anachronistischer Zug* BVerfG (1984).

Rapper abseits der Bühne Kunst verhältnismäßig berücksichtigt werden. Das Verhalten kann nicht mit dem Verhalten einer Privatperson gleichgesetzt werden.

Auch auf dieser Ebene lässt sich dafür auf den Authentizitätsbegriff der Medien-, Kultur- und Sozialwissenschaften zurückgreifen. Das Verständnis von Authentizität als Konstrukt aus fiktionalen und realen Elementen wird auch über rein textbezogene Elemente hinaus vertreten:

»Real ist, was glaubhaft in Szene gesetzt wird«, erklären etwa *Klein/Friedrich* (Klein/Friedrich 2011: 9). Authentizität im Hip-Hop wird ihnen zufolge theatral durch Inszenierung herbeigeführt (Klein/Friedrich 2011: 142). Auch *Wolbring* bejaht die Inszenierungsstrategien der Gangsta-Rapper, ohne diesen sämtlichen Realitätscharakter abzusprechen (Wolbring 2014: 158). *Dietrich* nennt als spezifische Eigenheit des Gangsta-Raps zwei Punkte. Zum einen das Spiel mit Sprache, zum anderen aber auch die Verknüpfung autobiografischer Elemente mit genretypischer Inszenierung: »Bei der Performance der Gangsta-Rapper handelt es sich um eine ästhetische Darbietung, die einerseits zwar biografische Anbindungen haben mag, nicht zuletzt aber eine Inszenierung (>Drama<) ist« (Dietrich 2012: 190). Gangsta-Rap als »soziologisch fundierte Analyse bestehender Verhältnisse« zu interpretieren, also dem Subgenre generell einen Wahrheitsgehalt zu unterstellen, wird mehrheitlich abgelehnt.¹⁶

Zusammenfassend untermauern soziologisch-musikwissenschaftliche Analysen die konsequente Anwendung des rechtlichen Kunstbegriffs auf sämtliches Verhalten von Gangsta-Rappern, das zur Performativität von Realness beiträgt.

Das authentische Verhalten abseits der Bühne kann dann nicht als ein vom Kunstgedanken losgelöstes, »wahres« Verhalten einer Privatperson qualifiziert werden. Wie bereits bei Liedtexten müsste das Gericht auch hier das Verhalten als Konstrukt fiktionaler und realer Elemente betrachten, diese in einem weiteren Schritt bestmöglich separieren und dann verhältnismäßig in Beziehung setzen.

In der rechtlichen Praxis sind derzeit keine Tendenzen diesbezüglich zu erkennen. Während Lyrics im Gangsta-Rap als Kunst verstanden werden, zeigt sich im Umgang mit weiteren Authentizitätsbeweisen ein anderes Bild. Andere Elemente performativer Realness werden durch Gerichte bis

16 *Dietrich* verweist an dieser Stelle auf *Talib Kweli* als Vertreter dieser Mindermeinung (Dietrich 2012: 190).

dato kaum als Kunst im rechtlichen Sinn gewürdigt, dementsprechend Authentizität nicht anhand von Genrespezifika gemessen.¹⁷

Dies mag sicherlich daran liegen, dass zum einen der verfassungsrechtliche Kunstbegriff nicht konsequent auf künstlerische Tätigkeiten abseits der »Hochkultur« angewendet wird. Zum anderen scheint auch die Separation von künstlerischen Inhalten im Gangsta-Rap, die über den formalen Kunstbegriff hinausgehen, große Schwierigkeiten zu bereiten. Die Differenzierung scheint auch in einer interdisziplinären Betrachtungsweise herausfordernd: *Klein/Friedrich* verneinen sogar eine Differenzierungsmöglichkeit von immanenter, tatsächlicher Wirklichkeit und konstruierter Wirklichkeit in der Hip-Hop-Kultur. *Real Hip-Hop* bewerte die Inszenierung als Gesamtprodukt (*Klein/Friedrich* 2011: 148).

Das Recht kann sich bei der Bewertung von Handlungen im Kontext des Genres einer differenzierten Betrachtung nicht entziehen und muss zumindest zwischen *Persona* und Privatperson unterscheiden. Wie bei Liedtexten muss auch bei der Bewertung des Verhaltens der Gangsta-Rapper zunächst eine Entkleidung der genrespezifischen künstlerischen Verhaltensweisen erfolgen, um am Ende den rechtlich relevanten Tatsachenkern zu bewerten. Nur durch eine differenzierte Betrachtung kann das künstlerische Schaffen angemessen berücksichtigt werden, ohne gleichzeitig sämtliches Verhalten unter dem Deckmantel der Kunstfreiheit zu legitimieren.

Im Folgenden sollen am Beispiel von *Gzuz* die formulierten rechtlichen Herausforderungen im deutschsprachigen Gangsta-Rap dargestellt werden. Bei Analyse der rechtlichen Vorgehensweise im Zusammenhang mit dem Verhalten von *Gzuz* lässt sich aufzeigen, wie im Gangsta-Rap die Kongruenz von Privatperson und *Persona* in der faktischen Verhaltensweise simuliert wird. Rechtlich stellt sich damit die große Herausforderung der Einordnung des Verhaltens von Gangsta-Rappern im Spannungsfeld von Fiktion und Wahrheit. Durch den derzeitigen Umgang der Justiz wird diese selbst zum performativen Element einer Gesamtinszenierung, wie sich beispielhaft im Gerichtsverfahren rund um den Gangsta-Rapper *Gzuz* zeigt. So kommentierte etwa Simon Langemann in *Die Zeit*: »Es war das Ende des zweiten Verhandlungstages, als die Machtspielchen zwischen Gangsta-Rapper und Justiz endgültig ins Absurde glitten [...]. Und für Beobachter schien spätestens an diesem [Anm. dritten] Verhandlungstag einiges durcheinander zu geraten. Der

17 Vgl. etwa auch den Prozess von *Fler* (Mayer 2021).

echte Prozess und die Show dazu. Was stand hier im Vordergrund?» (Lange-mann 2020).

7. Fallbeispiel Gzuz

»Wir hatten immer schon das Bedürfnis, den Leuten möglichst alles zu präsentieren, um zu zeigen, dass wir die einzig Wahren sind und die anderen nur Schauspieler. Durch Instagram hatte man plötzlich die Möglichkeit alles direkt zu teilen, 24/7. Gut, dann filme ich halt meine Chromfelgen ab, meine Waffe, die Drogen. Warum nicht? Mir fällt das leicht, weil bei mir die Rolle und das Privatleben so stark miteinander verflochten sind.«

Rapper Bonez MC, der gemeinsam mit Gzuz eine der Kernfiguren der 187 Strassenbande bildet (Wehn/Bortot 2019: 411).

Social Media wie Instagram oder Facebook, die eine Plattform für die Verzahnung von realen Darstellungen und Inszenierung bieten, stützen wie kein anderes Format das Spiel mit Realness im Hip-Hop und lassen auch abseits von Lyrics das scheinbar reale Leben eines Gangsta-Rappers darstellbar werden (Seeliger 2021: 29). Gleichzeitig wird dadurch die Einordnung der Inhalte auf der Plattform zur rechtlichen Herausforderung, wie man am Beispiel von Gzuz erkennt:

Silvester 2018 wird auf dem Künstlerprofil des Gangsta-Rappers Gzuz ein Kurzvideo als sogenannte »Story« veröffentlicht: Zunächst sieht man auf dem Video eine Person, die auf der Straße steht und mit einer Pistole¹⁸ in die Luft schießt. Der bürgerliche Name der Person ist *Kristoffer Jonas Klauß*; er ist unter dem Künstlernamen Gzuz bekannt. Eingblendet wird eine Textzeile mit der Aufschrift »Kommt gut rein«. Die Person im Video ruft ein Schimpfwort sowie »187«, die Kameraführung ist wacklig und wirkt amateurhaft.

Aufgrund dieses Videos wurde laut Medienberichten von der Justiz ein Ermittlungsverfahren u.a. wegen Verstoßes gegen das Waffenverbot gegen die Privatperson *Kristoffer Jonas Klauß* eingeleitet.¹⁹ Das Verhalten der Person im Video scheint völlig isoliert von jeglichem künstlerischen Hintergrund

18 Später lässt sich die Pistole als Schreckschusspistole qualifizieren.

19 Die Bild-Zeitung zitiert etwa einen Polizeisprecher: »Aufgrund des Instagram-Videos wird nun wegen des Verdachts des Verstoßes gegen das Waffengesetz ermittelt« (Altendorf/Zitzow 2019).

bewertet worden zu sein. Überlegungen zur »Story« als Teil einer Kunstperformance werden (zumindest öffentlich) nicht angestellt. Prima facie zeigt das »Silvester-Video« eine scheinbare Alltagssituation. Dieser Eindruck wird insbesondere durch die amateurhafte Kameraführung und schlechte Qualität des Videos, die sich von professionellen Musikvideoproduktionen unterscheidet, suggeriert.

Tatsächlich aber gibt es zahlreiche Hinweise, dass dieses Video nicht als reine Wiedergabe des Verhaltens der Privatperson, sondern vielmehr als Performanz von Realness zu verstehen ist, die als Teil der Inszenierungsstrategie des Gangsta-Rappers *Gzuz* bewertet werden muss. Indem das Video auf der offiziellen Künstlerseite ([gzuz187_official](https://www.instagram.com/gzuz187_official)) unter dem Künstlernamen *Gzuz* gepostet wurde, ist eine Verbindung zur künstlerischen Performance indiziert. Zudem entspricht der Inhalt des Videos den gängigen Charakteristika des Musikgenres Gangsta-Rap. Das Hantieren mit Waffen in der Nacht auf einer Straße sowie der aggressive Tonfall stützt jedenfalls das Narrativ des wilden Gangstas von der Straße. Durch den Zwischenruf »187« wird ein Konnex zur Gangsta-Rap-Gruppe *187 Strassenbande* hergestellt, deren Mitglied *Gzuz* ist. Zudem wird die Zahl 187 häufig im Gangsta-Rap benutzt. »187« ist ein Code im Milieu und nimmt Bezug auf den Mordparagrafen im kalifornischen Strafbuch (Seeliger 2021: 121).

In einer Gesamtbetrachtung ist eine reine Beurteilung des Videos als filmische Wiedergabe des Verhaltens der Privatperson *Kristoffer Jonas Klaufß* zu kurz gegriffen. Dieses Video kann nicht nur als Beweis für die Übertretung des Waffenverbots durch *Kristoffer Jonas Klaufß* gewertet, sondern muss auch aus künstlerischer Perspektive betrachtet werden. Eine Subsumtion unter den Kunstbegriff wird verfassungsrechtlich verlangt. Es handelt sich nicht (nur) um eine strafrechtliche Erfüllung eines Tatbestandes durch die Privatperson *Kristoffer Jonas Klaufß*. Vielmehr wird auch hier Authentizität inszeniert, der Auftritt in den sozialen Medien ist als Teil einer Kunstperformance zu werten, die dem verfassungsrechtlichen Kunstbegriff entspricht und dementsprechend berücksichtigt werden muss.

Weder in der Einleitung des Ermittlungsverfahrens noch im darauffolgenden Gerichtsverfahren scheint der artifizielle Charakter des künstlerischen Schaffens berücksichtigt worden zu sein. Eher scheint das Verhalten von *Gzuz* mit dem Verhalten der Privatperson *Kristoffer Jonas Klaufß* gleichgesetzt zu werden. So wird der Richter zitiert: »Sie inszenieren sich als Gangster-Rapper und wollen als Straftäter behandelt werden. Jetzt werden sie als Straftäter gewürdigt« (dpa 2020).

Auch in der offiziellen Pressemitteilung des Berufungsgerichts wird das Verfahren wie folgt angekündigt: »Berufungshauptverhandlung im Fall des Rappers Gzuz, der am 29. September 2020 vom Amtsgericht Hamburg zu einer 18-monatigen Freiheits- und einer Geldstrafe von 300 Tagessätzen zu je 1.700 € verurteilt wurde« (Hanseatisches Oberlandesgericht – Gerichtspräsidentin 2022). »Sie machen das, weil es gut für das Geschäft ist«, betont die Richterin in Bezug auf das Silvestervideo im Berufungsverfahren und verurteilt *Kristoffer Jonas Klaus* auch in zweiter Instanz zu einer Gefängnis- und Geldstrafe (Spiegel 2022).

7.1 Auswirkung der Nichtbeachtung des künstlerischen Schaffens und seines potenziell artifiziellen Charakters durch die Justiz

Abgesehen davon, dass der Kunstfreiheit in der rechtlichen Beurteilung zu wenig Beachtung geschenkt wurde, lassen sich auch Auswirkungen abseits einer rechtsdogmatischen Analyse beobachten.

Zweifellos werden das Gerichtsverfahren und die Reaktion der Justiz durch Gzuz genützt, um Street-Credibility zu generieren. Selten kann sich ein »Gangsta« so authentisch präsentieren. Während des Gerichtsprozesses von *Kristoffer Jonas Klaus* inszeniert sich Gzuz als »Sozialrüpel« (Zitat Richter *Johann Krieten*) und wird sogar des Gerichtssaals verwiesen. Kurz darauf wird eine Instagram-Story auf dem Profil von Gzuz veröffentlicht, um seine Follower*innen darüber in Kenntnis zu setzen. Im September 2020 wird *Kristoffer Jonas Klaus* tatsächlich zu anderthalb Jahren Haft verurteilt (Woldin 2020), was sowohl von Fans auf Social Media als auch von zahlreichen Medien kommentiert wurde. Bemerkenswert: Neben der Ankündigung eines neuen Albums, sprechen Rapperkollegen auf Social-Media ihren Support für Gzuz unter dem Hashtag #freegzuz aus.

Im Februar 2021 kommt es zur Veröffentlichung der Single von Gzuz unter dem Titel »Keiner kann mich ficken«, in der er sich lyrisch über die Staatsgewalt stellt. Dort positioniert sich der Rapper als ein über die Justiz erhabener, starker Mann, der sich nicht durch das Rechtssystem in die Schranken weissen lässt.

Es zeigt sich ein Effekt, der sich bereits im Umgang mit Liedtexten und der Indizierungsproblematik feststellen lässt: Während die Indizierung von Liedtexten als Jugendschutzbestimmung gesetzlich vorgesehen wurde, um junge Menschen vor unreflektierten sexistischen, rassistischen oder gewaltvollen Inhalten zu bewahren, zeigt sich heute in der Praxis, dass vor allem in-

dizierte Songs wirtschaftlich erfolgreich sind (Oglakcioglu/Rückert 2015: FN 13). Der Reiz des Verbotenen sowie der barrierefreie Zugang zu indizierten Liedtexten im Internet führen den Schutzgedanken der gesetzlichen Grundlage ad absurdum und wirken sich gleichzeitig positiv auf Verkaufszahlen aus (Hecken 2017).

Im Verhalten und in den Auftritten rund um die Präsentation der Komposition »Keiner kann mich ficken« scheint ebenfalls eine gewisse Dramaturgie bzw. Marketingstrategie erkennbar. Die zeitnahe Veröffentlichung kurz nach dem Prozess sowie die mediale Begleitung des Prozesses (auch durch den Künstler selbst initiiert) erwiesen sich als strategisch klug. Der Song stieg nach der Erstveröffentlichung Ende Februar 2021 mit Platz 3 in die deutschen Charts ein und konnte sich vier Wochen halten.²⁰

Ein paar Tage vor Beginn seines Berufungsverfahrens im Februar 2022 veröffentlichte Gzuz sein drittes Album, das den Namen »Große Freiheit« trägt und bereits eine Woche später auf Platz eins der deutschen Albumcharts landete.²¹ Der erste Track des Albums trägt den Titel »Free Gzuz«, im Online-Magazin Hip-Hop.de wird dementsprechend reagiert und ein Konnex zum Verfahren hergestellt: »Auf Gzuz könnte erneut eine Gefängnisstrafe warten. Wie die Sache ausgeht, entscheidet demnächst ein Berufungsverfahren vor dem Landgericht Hamburg. Das neue Album des 187ers lässt sich daher auch als Momentaufnahme sehen. Gzuz feiert die ›Grosse Freiheit‹, bevor er womöglich wieder einsitzen muss« (Rubach 2022).

Die Negierung eines künstlerischen Vorgangs im Verhalten von Gangsta-Rappern ist daher nicht nur rechtlich falsch, sondern stützt außerdem unwissend die Vermarktungsstrategien des Gangsta-Rappers.

Darüber hinaus verfolgt das Strafrecht auch eine Präventionsfunktion in seiner Bestrafungsmöglichkeit. Ein Urteil soll daher neben einem spezialpräventiven Charakter gegenüber dem Verurteilten auch eine generalpräventive Funktion erfüllen. Verurteilung als abschreckendes Beispiel für die Allgemeinheit zur Warnung vor der Überschreitung von bestimmten Gesetzen wird in dieser Konstellation aber kaum noch realisiert.

20 Offizielle deutsche Charts (2021) »187 Strassenbande & Gzuz – Keiner kann mich ficken!«, <https://www.offiziellecharts.de/titel-details-2161489?rCH=2>, zuletzt abgerufen am 15.01.2022.

21 Offizielle deutsche Charts: <https://www.offiziellecharts.de/news/item/1044-rapper-gzuz-mit-sechstem-nummer-eins-album-in-den-offiziellen-deutschen-charts>, zuletzt abgerufen am 15.01.2022.

Für Gzuz scheint sich durch die Anwendung des engen Authentizitätsbegriffs, der das künstlerische Schaffen nicht berücksichtigt, der gewünschte Street-Credibility-Effekt zu verstärken. Dies zeigt sich insbesondere auch dadurch, dass Gzuz selbst das Gerichtsverfahren von *Kristoffer Jonas Klauß* in seine Social-Media-Aktivität als Authentizitätsbeweis einbindet und so die Grenze bewusst verschwimmen lässt (Hanke 2020).

Auch die Medien unterstützen die rechtliche Gleichsetzung: Trotz der Anklage gegen *Kristoffer Jonas Klauß* wird über das Gerichtsverfahren des Gangsta-Rappers Gzuz berichtet.²²

8. Conclusio

Androutsopoulos warnt (grundsätzlich zurecht und auf Lyrics im Gangsta-Rap bezogen) vor der Zweckentfremdung rechtlicher Konsequenzen zugunsten der persönlichen Selbstdarstellung und Profilierung im Gangsta-Rap (Androutsopoulos 2016: 196). Trotzdem kann sich das Recht nicht faktischen und offensichtlich rechtswidrigen Umständen entziehen. Die Justiz ist Teil des Genres Gangsta-Rap und muss dementsprechend einen rechtsdogmatisch konkludenten Weg der Beurteilung finden.

Zunächst muss die Justiz den vorherrschenden rechtlichen Kunstbegriffs auch auf die Populärmusik anwenden und sich konsequenterweise der bewusst offenen, dynamischen und undefinierten Kunstfreiheit stellen. Authentische Liedtexte ebenso wie authentisches Verhalten von Gangsta-Rappern weisen jedenfalls einen artifiziellen Charakter auf und müssen vor diesem Hintergrund geprüft werden.

Deshalb kann auch bei authentischem Verhalten von Gzuz nicht automatisch auf die Privatperson *Kristoffer Jonas Klauß* zurückgegriffen werden. Vielmehr ist das Verhalten authentisch im Sinne einer Konstruktion aus Privatperson und *Persona* und dementsprechend – unter Einbeziehung eines Sachverständigen²³ – zu bewerten.

Durch die Qualifikation des Verhaltens als Kunst könnte zwar rechtswidriges Verhalten im Gangsta-Rap unter bestimmten Voraussetzungen sogar le-

22 Vgl. etwa »Richter verhöhnt Rapper Gzuz und Anwalt bei Urteilssprechung mit kernigen Sprüchen« (sh/mit dpa 2020).

23 So bereits Theodor W. Adorno zur Kunst und Wahrheit (Smudits 2014: 74f.).

gitimiert werden²⁴, 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.

Zukünftig muss sich dennoch auch in diesem Genre vermehrt mit den Grenzen der Kunstfreiheit auseinandergesetzt werden, um nicht sämtliches Verhalten der Gangsta-Rapper unter dem Deckmantel der Kunstfreiheit zu legitimieren.

Literatur

- Altendorf, Noel; Zitzow, Marco (2019): Scharfe Waffe? LKA ermittelt wieder gegen Gzuz: Hier ballert der Hamburger Skandal-Rapper um sich. In: Bild online vom 05.01.2019, <https://www.bild.de/regional/hamburg/hamburg-aktuell/scharfe-waffe-lka-ermittelt-wieder-gegen-gzus-hier-ballert-der-hamburger-skandal-59360784.bild.html>.
- Androutsopoulos, Jannis (2016): Lyrics und Lesarten: Eine Drei-Sphären-Analyse anlässlich einer Anklage. In: Dietrich, Marc (Hg.): Rap im 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript. S. 171-200.
- Appen, Ralf von (2013): Schein oder Nicht-Schein?: Zur Inszenierung von Authentizität auf der Bühne. In: Helms, Dietrich; Phleps, Thomas (Hg.): Ware Inszenierungen. Bielefeld: transcript. S. 41-69.
- Bethge, Herbert (2021): Art 5. In: Sachs, Michael (Hg.): Grundgesetz: Kommentar. München: C.H.Beck. S. 255-321.
- Dietrich, Marc (2012): Von Miami zum Ruhrpott: Analyse von Gangsta-Rap-Performances in den USA und Deutschland. In: Seeliger, Martin; Dietrich,

24 Zur (in der Literatur und Rechtsprechung nicht abschließend geklärten) Frage der Grenze der Kunstfreiheit vgl. etwa Bethge in Sachs 2021: S. 309 RZ 195ff.

- Marc (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap – Soziale und Kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript. S. 187-230.
- Doehring, André (2021): *Word! Zur Geschichte des Sprechgesangs in populärer Musik*. Vorlesung zur Geschichte der Populärmusik am Institut für Jazzforschung an der Kunstuniversität Graz.
- DPA (2020): *Wer, wenn nicht Sie, gehört in den Knast?*. In: *Frankfurter Allgemeine online* vom 29.09.2020, <https://www.faz.net/-gun-a3vf2>.
- Funk, Wolfgang; Krämer, Lucia (2011): *Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*. In: Funk, Wolfgang; Krämer, Lucia (Hg.): *Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*. Bielefeld: transcript. S. 7- 23.
- Gantenbrink, Nora; Rauss, Uli (2019): *Bushido »Falls mir etwas passiert, ist für meine Familie gesorgt«*. In: *Stern-Magazin online* vom 15.01.2019, <https://www.stern.de/panorama/stern-crime/bushido-falls-mir-etwas-passiert-ist-fuer-meine-familie-gesorgt-8388072.htm>.
- Goffman, Erving (2010): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper.
- Handel, Stephan (2019): *Fler darf Bushidos Kinder nicht beleidigen*. In: *Süddeutsche Zeitung online* vom 11.12.2019, <https://www.sueddeutsche.de/panorama/gericht-bushido-fler-urteil-noname-diss-1.4718986>.
- Hanke, Yannick (2020): *Instagram-Ausraster von Deutschrapper. Gzuz (187 Strassenbande) vor Gericht: Provokant, ignorant und respektlos – deshalb hartes Urteil*. In: *24hamburg online* vom 16.10.2020, <https://www.24hamburg.de/stars/gzuz-deutschrap-187-strassenbande-rtl-gericht-urteil-verhalten-prozess-hamburg-beleidigung-fotograf-richter-instagram-provokation-eklat-90028032.html>.
- Hanseatisches Oberlandesgericht – Gerichtspressestelle (2022): *Landgericht Hamburg: Berufungsverfahren im Fall des Rappers »GZUZ«*. Pressemitteilung vom 10.01.2022.
- Hecken, Thomas (2017): *Die Kunstfreiheit im Falle Bushidos und Haftbefehls: Zu jüngsten Indizierungen der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien*. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript. S. 155-172.
- Hecken, Thomas (2018): *Hip-Hop, Kunstfreiheit, Jugendschutz*. In: *Pop-Zeitschrift online* vom 25.06.2018, <https://pop-zeitschrift.de/2018/06/25/hip-hop-kunstfreiheit-jugendschutzvon-thomas-hecken25-6-2018/>.

- Klein, Gabriele; Friedrich, Malte (2011): *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kreuzer, Stefanie (2011): Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktion – Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst. In: Funk, Wolfgang; Krämer, Lucia (Hg.): *Fiktionen von Wirklichkeit: Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion (Kultur- und Medientheorie)*. Bielefeld: transcript. S. 179-204.
- Krones, Max (2018): GZUZ: »Drogen verkaufen, Typen langmachen«. Interview. In: *Playboy* 6. S. 16-17.
- Langemann, Simon (2020): Gzuz. Treffen sich ein harter Richter, ein TV-Anwalt und ein Gangsta-Rapper. In: *Zeit online* vom 17.08.2020, <https://www.zeit.de/hamburg/2020-08/gzuz-prozess-rapper-gewalt-frau-waffenbesitz-drogenbesitz>.
- Mayer, Verena (2021): Rapper Fler zu zehn Monaten auf Bewährung verurteilt. In: *Süddeutsche online* vom 03.03.2021, <https://www.sueddeutsche.de/p-anorama/fler-urteil-gericht-1.5223475>.
- Moore, Allan F. (2012): *Song means. Analysing and interpreting recorded popular song*. London/New York: Routledge.
- Mr Rap/Mr Beatz (2020): *Rap Beef. Von Freestyle Battle bis Attentat – Deutschrapp von Bushido bis 187*. München: Yes-Publishing.
- Oglakcioglu, Mustafa Temmuz; Rückert, Christian (2015): Anklage ohne Grund – Ehrschutz contra Kunstfreiheit am Beispiel des sogenannten Gangsta-Rap. In: *ZUM*. S. 876-883.
- Rubach, Michael (2022): Gzuz: Alle Knast-Lines auf »Grosse Freiheit«. In *Hip-hop.de* vom 14.01.2022, <https://hiphop.de/magazin/hintergrund/gzuz-alle-knast-lines-auf-grosse-freiheit-400803>.
- Saied, Ayla G. (2017): Gangsta-Rap: Affirmative Inszenierung von Delinquenz als Erfolgsmodell?. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript. S. 221-240.
- Seeliger, Martin (2021): *Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (2012): *G-Rap auf Deutsch: Eine Einleitung*. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap – Soziale und Kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript. S. 21-40.
- Sh/mit dpa (2020): Knallharte Kritik. Richter verhöhnt Rapper Gzuz und Anwalt bei Urteilssprechung mit kernigen Sprüchen. In: *Focus on-*

- line vom 30.09.2020, https://www.focus.de/regional/hamburg/johann-krieten-bei-urteilsverkuendung-verhoeht-der-richter-rapper-gzuz-und-seinen-anwalt-mit-derben-spruechen_id_12485210.html
- Smudits, Alfred (2014): Kunstsoziologie. München: Oldenbourg
- Spiegel (2022): Berufungsprozess gegen Rapper. Gzuz zu mehr als acht Monaten Haft verurteilt. In: Der Spiegel online vom 04.03.2022, <https://www.spiegel.de/kultur/gzuz-von-187-strassenbande-was-ist-kriminell-was-ist-pose-a-00000000-0002-0001-0000-000157647631>.
- Straub, Jürgen (2012): South Bronx, Berlin und Adornos Wien: Gangsta-Rap als Popmusik: Eine Notiz aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap – Soziale und Kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: transcript. S. 7-20.
- Wehn, Jan/Bortot, Davide (2019): Könnt ihr uns hören? Eine Oral History des deutschen Rap. Berlin: Ullstein.
- Wolbring, Fabian (2014): Die Poetik des deutschsprachigen Rap. Göttingen: V&R unipress.
- Wolbring, Fabian (2018): »Ich bin mehr Gangster als mein Gangster-Image«. Zum Verhältnis von Gangsta-Rap und Kriminalität. In: APuZ 68. S. 34-39.
- Woldin, Philipp (2020): Der Richter sagt: »Sie sind ein Sozialrüpel!« Rapper Gzuz antwortet: »Sie auch«. In: Die Welt online vom 30.09.2020, <https://www.welt.de/regionales/hamburg/article216803508/Urteil-in-Hamburg-Rapper-Gzuz-zu-1-5-Jahren-Gefaengnis-verurteilt.html>.

Judikatur

- AG Kassel (2013). In: NJW 2014, 801.
- Amtsgericht Tiergarten (2013): Strafbarkeit von Liedtexten aus dem Genre Gangsta-Rap. In: ZUM, 904.
- BVerfG (1971): Mephisto. In: NJW 1971, 1645.
- BVerfG (1984): Anachronistischer Zug. In: NJW 1985, 261.
- BVerfG (2007): Esra. In: NJW 2008, 39.
- Landgericht Berlin (2014): Kunstfreiheit für Liedtexte. In: ZUM, 903-904.

Diskografie

187 Strassenbande & Gzuz (2021): Keiner kann mich ficken.

Gzuz (2018): ¿ Warum ?

Gzuz (2018): ¿ Was hast du gedacht ?

LX ft. Gzuz (2020): Kollektiv

Website (Stand 23.01.2022)

Apple Music/Gzuz : Siehe <https://music.apple.com/at/artist/gzuz/385521476>

HipHop.de: <https://hiphop.de>.

Offizielle Deutsche Charts (2021)/187 Strassenbande & Gzuz – Keiner Kann Mich Ficken!: Siehe <https://www.offiziellecharts.de/titel-details-2161489?rCH=2>.

Offizielle Deutsche Charts (2022) Rapper Gzuz mit sechstem Nummer-Eins-Album in den Offiziellen Deutschen Charts: Siehe <https://www.offiziellecharts.de/news/item/1044-rapper-gzuz-mit-sechstem-nummer-eins-album-in-den-offiziellen-deutschen-charts>

Gangsta-Rap im Kontext der (west-)deutschen Einwanderungsgeschichte

Schlaglichter aus dem Feuilleton

Martin Seeliger und Markus Baum

Deutscher Gangsta-Rap ist eine kontroverse Kulturform, die die Konfliktlinien der spätmodernen Gesellschaft abbildet. Aus mediensoziologischer Perspektive untersucht der Beitrag die Repräsentation des Genres im deutschsprachigen Feuilleton. Auf diese Weise arbeiten wir vier Typen der Thematisierung des Genres im deutschen Feuilleton heraus: Gangsta-Rap als Bedrohung (1), verwehrte Verbürgerlichung (2), Exotisierung (3) und Subversion (4). Im Zusammenhang der aktuellen Debatte um ›Integration‹, so unsere Schlussfolgerung, fungiert das Feuilleton (zumindest in Hinblick auf die Debatte zum Gangsta-Rap) als Folie, auf der spezifische Probleme ausgeblendet, kulturelle Konflikte jedoch forciert werden. Zugespielt formuliert können die untersuchten Beiträge als ›liberale‹ bis ›konservative‹ Invektiven verstanden werden, denen Kultur und abstrakte Werte wichtiger als konkrete soziale Gleichheit sind.

1. Einleitung

Gangsta-Rap ist kontrovers. Die Verherrlichung von Gewalt, Materialismus und Misogynie gehören genauso zum Kanon des Genres wie Ungleichheits- und Sozialkritik. Auch wenn bislang wenig gesicherte Daten zu der Frage vorliegen, wer genau Gangsta-Rap hört und was die Musik für ihre unterschiedlichen Rezipient*innenkreise bedeutet, lässt sich feststellen, dass die im Gangsta-Rap erzählten Geschichten Ausdruck, Bindemittel und Konfliktstoff pluraler Gesellschaften sind – irgendwo zwischen Klassenpolitik von unten und Neoliberalismus, (post-)migrantischer Identitätsbehauptung und

schauerlichen Geschichten über das Scheitern der multikulturellen Gesellschaft.

Eine der zentralen Einsichten aus der Debatte um gesellschaftliche Integration unter Bedingungen sozialer Ungleichheit und kultureller Heterogenität bringt im Krisendiskurs um deutschen Gangsta-Rap Musikjournalist Ulf Poschardt (2011) auf den Punkt: »Wenn die Deutschen eine ausdifferenzierte und bunte Gesellschaft wollen, müssen sie sich daran gewöhnen, dass nicht alle Milieus von Anfang an sprechen, denken und fühlen wie das Reihenhauskind nebenan«.

Entgegen einer unter Beobachter*innen verbreiteten Annahme ist Gangsta-Rap hierbei keineswegs ein ›Spiegel der Gesellschaft‹. Denn zum einen lässt sich die innere Verfasstheit der Gesellschaft nicht einfach neutral und objektiv spiegeln – vermeintliche Spiegel stehen schließlich nicht außerhalb der Gesellschaft, sondern sind selbst soziale Phänomene. Zum anderen weist Rap – anders als funktionstüchtigere Spiegelgeräte – keine akkurat reflektierende Oberfläche auf, sondern gibt gesellschaftliche Realität tendenziös und spielerisch, polemisch oder gezielt irreführend wieder. Statt als Spiegel kann Gangsta-Rap damit allerhöchstens als *Zerrspiegel innerhalb der Gesellschaft* fungieren.

Diesem Umstand versuchen wir im vorliegenden Text Rechnung zu tragen, indem wir die symbolischen Repräsentationen der Populärkultur als kollektive Reflexionsanstrengungen interpretieren. Indem pluralisierte Gesellschaften sich dort Geschichten über sich selbst erzählen, ermitteln Menschen, wer sie sind. Dieser Prozess der Aushandlung von Bedeutungen lässt sich auch als kollektive (oder besser: kollektivierende) Identitäts- und Repräsentationspolitik verstehen. Optimistisch gewendet wird deutscher Gangsta-Rap in diesem Zusammenhang »vor allem als Medium benutzt, um Themen im Zusammenhang mit Rassismus und der Frage nach der nationalen Identität auszudrücken« (Bennet 2003: 26). Indem Gangsta-Rapper ihre Erfahrungen subjektiver Ausgrenzung und Stigmatisierung vor einem breiten Publikum in Szene setzen, können sie Menschen, die sich in einer ähnlichen Situation wähnen, zum einen eine kollektive (Gegen-)Identität anbieten. Über die so erlangte Reichweite kann es weiterhin gelingen, Aufmerksamkeit zu erzeugen und die gesellschaftspolitische Auseinandersetzung zu beeinflussen. Für Güngör und Loh (2017: 219) wirkt deutscher Gangsta-Rap somit als »eine hybride, indirekte Form der Selbstermächtigung«. Gleichzeitig, und hier zeigt sich gewissermaßen die Kehrseite der Gangsta-Rap-Medaille, gelten die Bildwelten des Genres praktisch von Beginn seiner Existenz an als Ort der Ver-

breitung misogynen, gewaltverherrlichender, hypermaterialistischer und mit zahlreichen weiteren Negativattributen bedachter Äußerungen.

Während deutscher Gangsta-Rap als eigene popkulturelle Referenz einen im Forschungsstand fest etablierten Gegenstand darstellt, markiert seine Thematisierung im Spiegel der Medien ein Desiderat für die sozialwissenschaftliche Analyse. Der medialen Thematisierung im deutschsprachigen Feuilleton gehen wir im vorliegenden Text in der Annahme nach, dass insbesondere die dortigen Debatten ein Erkenntnismedium darstellen können. Unser Ziel ist hierbei zum einen, die Bedeutung des Gangsta-Raps im gesellschaftlichen Zusammenhang anhand der Berichterstattung über dieses Genre zu verstehen. Zum anderen rekonstruieren wir vier typische Reaktionen auf Gangsta-Rap, anhand derer sich aktuelle Konfliktlinien der spätmodernen Gesellschaft ablesen lassen. Dabei verfolgen wir die These, dass das deutschsprachige Feuilleton in erster Linie Gangsta-Rap nutzt, um kulturelle Konflikte zu forcieren, soziale und sozioökonomische Polarisierungsprozesse jedoch oftmals nicht berücksichtigt. In diesem Sinne fungiert das deutschsprachige Feuilleton als spezifisches Moment der bundesrepublikanischen Migrationsdebatte, insofern es dazu beiträgt, spezifische Facetten der Migration auszublenken (wie Armut und Exklusion), andere hingegen hervorzuheben (kulturelle Differenzen).

Der folgende Abschnitt beschreibt das Feld des deutschen Gangsta-Rap vom Blickpunkt sozial- und kulturwissenschaftlicher Forschung. Den Zusammenhang zwischen Migration und Ungleichheit in den Bildwelten des deutschen Gangsta-Rap wollen wir anschließend anhand der Berichterstattung über deutschen Gangsta-Rap im Feuilleton diskutieren. Indem wir die Berichterstattung über Gangsta-Rap im Verlauf der letzten beiden Jahrzehnte analysieren, rekonstruieren wir die Bedeutung des Genres im gesellschaftlichen Zusammenhang. Der nächste Abschnitt beschreibt den theoretischen und methodischen Zugang. Im Rahmen dieser wissens- und mediensoziologischen Analyse der Berichterstattung arbeiten wir vier Typen der Thematisierung des Genres im deutschen Feuilleton heraus: Gangsta-Rap als Bedrohung (1), verwehrte Verbürgerlichung (2), Exotisierung (3) und Subversion (4). Ein abschließendes Fazit fasst die Befunde mit Blick auf weitere Forschungsfragen zusammen.

2. Gangsta-Rap als Gegenstand sozial- und kulturwissenschaftlicher Forschung

Als Sub-Genre des Rap stellt Gangsta-Rap (hinter Schlager) in Deutschland seit einigen Jahren das zweiterfolgreichste Segment der populären Musikkultur dar. In den Bildwelten des Genres thematisieren seine Protagonisten Alltagspraktiken und Lebensentwürfe gesellschaftlich marginalisierter, migrantisch geprägter Milieus, denen sie (angeblich) entstammen. Diese inhaltliche Schwerpunktsetzung folgt durchaus auch aus der Geschichte der HipHop-Kultur. Im Angesicht der durch Drogen, Gangs, Prostitution und Gewalt geprägten Lebenssituation in den großstädtischen Armenvierteln der USA Ende der 1970er Jahre bezeichnet Weinfeld (2000: 255) HipHop als »Kultur der Ausgestoßenen, eine Kultur der Straße, das heißt eine *städtische* Volkskultur, die aber nicht von einer Elite für eine Elite, das heißt von ›Ausgebildeten‹ für ›Gebildete‹ geschaffen wurde«.

Mit Klein und Friedrich (2003: 22) stellt das ›Ghetto‹ »die wichtigste Bildfigur des HipHop« dar, welche sich – versinnbildlicht durch brennende Mülleimer, asphaltierte Basketballplätze und verdreckte Alleys – in genretypischen Images wiederfindet. Die (Selbst-)Stilisierung des Rappers als »Kämpfer im feindlichen Dschungel der nachindustriellen Megastadt« (ebd.: 23) verweist mit ihrer männlich konnotierten Härte einen (historisch) zentralen Bezugspunkt der symbolischen Konstruktion der Gangsta-Rap-Images. In der offenen Thematisierung prekärer Lebenslagen sozial Marginalisierter erkennt Scharenberg (2001: 248) vor diesem Hintergrund einen »ghettozentrischen Perspektivwechsel populärer Kulturproduktion«.

Als ein weiteres Schlüsselement von (Gangsta-)Rap als Pop-Genre kann sein Plot-Charakter gelten. Biografische Werdegänge individueller Rapper stehen hier genau wie die zahlreichen Freund- und Feindschaften innerhalb der Szene (sowie über diese hinaus) im Fokus und fungieren als narrativer Rohstoff sukzessiver Erzählstränge. Diesen Plot-Charakter verstärkt vor allem die Digitalisierung, die (zumindest die im Internet übertragenen) Geschehnisse leicht zugänglich macht und die Kommunikationslizenz auf bisher nicht öffentlich in Erscheinung getretene User ausweitet.

Dass eine soziologische Auseinandersetzung mit den Bildwelten des Gangsta-Rap ein vielversprechendes Unterfangen darstellen kann, haben Dietrich und Seeliger (2012a: 23) dreifach begründet: Zum einen stellt das Genre einen Ort der symbolischen Auseinandersetzung zwischen unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen dar und bildet damit gesellschaftliche

Konfliktlinien ab. Zweitens beinhalten die Bildwelten des Genres einen Pool von Identifikationsangeboten, der vor allem – aber nicht nur – für Jugendliche eine sinnstiftende Wirkung erfüllt. Und drittens lässt die Analyse von Gangsta-Rap-Images Rückschlüsse auf die allgemeine zeitgenössische Kultur (wie beispielsweise mit Blick auf Muster hegemonialer Männlichkeit, neoliberale Subjektentwürfe oder Anerkennungsordnungen der multikulturellen Gesellschaft) zu.

Im sozial- und kulturwissenschaftlichen Forschungsstand wird HipHop im Allgemeinen und Gangsta-Rap im Besonderen ein genuin politisches Moment zugeschrieben. Dieses ergibt sich mit Süß (2020: 227) vor allem aus »seinem spezifischen Inszenierungs- und Artikulationscharakter«:

»HipHop gilt als Kultur der Stimmlosen, der Unbeachteten und sozial und kulturell Marginalisierten. Das Bemalen von Zügen als fahrende Leinwände [Graffiti], die artistischen, Rhythmus geleiteten Bewegungen [Breakdance], das Verpacken unterhaltsamer und provokanter Geschichten zum Breakbeat [Rap und DJing]: Alle ›Elemente‹ des HipHop hatten letztendlich dieselbe Funktion und sollten dieselbe Botschaft vermitteln: Wir sind hier und wir möchten, dass ihr uns wahrnehmt!«

Mit Menrath (2002: 129) lassen sich entsprechende ästhetische Repräsentationen auch als Form einer »performative[n] Identitätspolitik nach ›draußen‹« verstehen. Indem sich Genrevertreter (im territorialen wie auch im medialen Sinne) öffentlichen Raum aneignen, rücken sie die Lebenswirklichkeit gesellschaftlich Marginalisierter ins kollektive Bewusstsein. Ganz in diesem Sinne erkennt Scharenberg (2001: 247) in der HipHop-Kultur besonders in ihrer Frühphase einen »symbolischen Angriff auf die dominanzkulturelle Hegemonie«.

Entsprechende emanzipatorische Potenziale von deutschem Gangsta-Rap haben Lütten und Seeliger (2017: 40) vom Blickpunkt der arbeitssoziologischen Prekaritätsforschung aufgezeigt. Erfahrungen von Unsicherheit und Ausgrenzung, instabile soziale oder geschlechtliche Identitäten, Gerechtigkeitsansprüche und Oben-Unten-Wahrnehmungen, gescheiterte Anpassungsleistungen, Entkoppelung und Devianz, veränderte Wertestrukturen, ethnische Stigmatisierung, Absagen an die Mehrheitsgesellschaft sowie die Wahrnehmung der eigenen Lebenswelt als System dauernder Bewährungsproben sind nur einige Themen, die hier künstlerisch aufgearbeitet werden. Weitere Positiv-Einschätzungen reichen im Forschungsstand jedoch weit über jene Befunde hinaus. In seiner komparatistischen Untersuchung zu

›Raplightenment‹ proklamiert Marquart (2015) eine Kontinuität zwischen Lyrik der Aufklärung und modernen Rap-Texten. Als »Ästhetik des Widerstandes« (2015: 59) bewaise Rapmusik (ebd.: 257), »dass Prozesse des Aufklärens nicht zum Erliegen gekommen sind«:

»Die zentralen aufklärerischen Grundbedürfnisse, Wissen gegen Widerstände in absolutistisch organisierten Gesellschaften zu sammeln, herzustellen und weiter zu verteilen sowie dialogische Reaktionsmuster im Hinblick auf Erkenntnisprozesse in der Öffentlichkeit und somit innerhalb des politischen Systems zu verankern, also eine große und programmatische Wertschätzung der Methoden ›Enzyklopädismus‹ und ›Dialogizität‹, können dabei für zwei zeitlich entfernte Geisteskulturen aussagekräftig behauptet werden« (ebd.: 16).

Entgegen der Diagnose eines potenziell kritischen oder emanzipatorischen Potenzials von Gangsta-Rap haben andere Autor*innen affirmative oder regressive Momente betont. Gegenüber solchen Positionen erkennt Behrens (2004: 15) lediglich die (kulturindustriell-ökonomisch ambitionierte) Strategie einer »Vermarktung des Rebellischen«. Getrieben durch narzisstische Geltungswünsche und zwischenmenschliche Ressentiments richtet sich die Rebellion hier jedoch nicht gegen die politische Ordnung als solche. »Das Rebellische«, so Behrens (ebd.), bleibe »indessen diffus, Homophobie, Sexismus und Antisemitismus gehören fast zum Programm«. Gangsta-Rap, so schließt der Autor in einem weiteren skeptischen Text, stellt für ihn damit nicht mehr als »ein Zerfallsprodukt der Kulturindustrie« (Behrens 2017: 287) dar.

Ähnlich lokalisieren etwa Bendel und Röper (2017: 128) das »neoliberale Paradoxon« deutschen Gangsta-Raps in der Fetischisierung von Werten wie »Materialismus, Individualismus, Konkurrenzaffinität, Entrepreneurmentalität und Leistungsgerechtigkeit«. Ähnlich identifiziert auch Menden (2008) den »Reiz von Gangstarap« darin, »dass das Genre die Ghettoexistenz zu spiegeln scheint, zugleich aber auch das Gefühl vermittelt, Musik sei ein möglicher Ausweg aus diesem Leben«. Die ostentative Inszenierung erwerbsbiografischen Erfolgs erscheint so als Überkompensation von Exklusions- und Stigmatisierungserfahrungen und – mittelbar – als symbolische Legitimation bestehender Ungleichheitsverhältnisse.

Eine ähnliche Kritik findet sich auch bei Bock et al. (2007: 319), die in Rap-Texten zwar eine Form des Aufbegehrens erkennen. Die dort dargestellten Widerständigkeiten hätten ihnen zufolge jedoch gemeinsam, »dass sie nicht regionale, ökonomische, geschlechts- und Sexualitätsbedingte, kulturelle und

soziale Marginalisierungen und Herrschaftsverhältnisse aktiv zu überwinden trachten, sondern HipHop wird dabei eher als Kompensations- und Lebenshilfe genutzt, diese Marginalisierungen ertragen zu können« (ebd.).

Unter Bezug auf derart positive (Gangsta-Rap wirkt potenziell emanzipatorisch) und negative (Gangsta-Rap wirkt herrschaftsstabilisierend) Einschätzungen hat Seeliger an anderer Stelle (2013, 2021) eine Skizzierung des Genres »zwischen Affirmation und Empowerment« vorgeschlagen. Anschließend an Spivak (1995) deutet er die in den Bildwelten des deutschen Gangsta-Rap dargestellten Narrative als »epistemische Gegenmacht«. Indem Gangsta-Rapper sich herrschender stereotyper Diskurse über migrantische Delinquenz bedienen, konstruieren sie diejenigen Images, mit denen sie Aufsehen und teilweise auch Aufregung provozieren. Der Rohstoff, aus dem diese Images bestehen, ist damit allerdings kein Eigenprodukt der Gangsta-Rapper. Sie beziehen ihn vielmehr aus einem Krisendiskurs, etwa über »Ausländerfluten«, die dann über »uns« hereinbrächen, während wir doch schon in »vollen Booten« säßen (Weber-Menges 2005: 137), die Regelübertretungen an der Rütli-Schule oder die von Thilo Sarrazin bemühten Gemüsehändler und Kopftuchmädchen.

Sogenannte »Migrantenjugendliche« waren in diesem Rahmen, wie dies Leenen und Grosch (2009: 206f.) feststellen, »als Normalbürger kein interessanter Gegenstand, wohl aber als gefährliche Täter oder als arme Opfer sowie als Helden oder als Verlierer in konflikthaften Auseinandersetzungen«. Ein besonders anschauliches Beispiel lieferte zu Beginn des Jahres 2008 erneut der »Spiegel« (1/2008). Nachdem ein pensionierter Münchener Hauptschuldirektor zwei Jugendliche in den Stadtbahnanlagen auf das geltende Rauchverbot hingewiesen hatte, wurde er von den beiden attackiert und erlag seinen Verletzungen im Krankenhaus (siehe auch Käppner 2008). Diesen Angriff nahm das Magazin in seiner Titelüberschrift zum Anlass einer Skandalisierung der »Migration der Gewalt«. Junge Männer, so der Untertitel, stellten aus dieser Sicht »die gefährlichste Spezies der Welt« dar. Entsprechend äußerte sich in der Folge auch der damalige Neuköllner Bezirksbürgermeister Heinz Buschkowsky zum Leben in »Problembezirken« oder in seinem »Sachbuch« »Neukölln ist überall« (Buschkowsky 2012), in dem er in der Political Correctness einer differenzierten Berichterstattung »meist nur ein Alibi für die professionelle Tatenlosigkeit« erkennt (ebd.: 12). Besonders seit den Attentaten des 11. Septembers 2001 nährt auch ein antimuslimischer Rassismus eine Debatte über die öffentliche Sicherheit im »Krieg gegen Terror«, welche Rappern wie Bushido oder SadiQ ebenfalls als Bezugspunkt zur Konstruk-

tion ihrer Images dient (Seeliger/Dietrich 2012). In der Aneignung entsprechender Krisendiskurse zur Konstruktion der Gangsta-Rap-Images liegt ein Moment kreativer Eigensinnigkeit der Rapper (beziehungsweise ihrer kulturindustriellen Inszenierung). Die Kultivierung entsprechender Gegenidentitäten affirmiert jedoch die gesellschaftliche Randständigkeit der Sprecher (und derjenigen, die sich mit ihnen identifizieren) und geht so einher mit einer Affirmation bestehender Herrschafts- und Exklusionsverhältnisse.

Während deutscher Gangsta-Rap als popkulturelle Ausdrucksform zwar allgemein als etablierter Gegenstand der kultur- und sozialwissenschaftlichen Reflexion angesehen werden kann, zeigt sich im hier umrissenen Spiegel der Forschung gleichzeitig eine Leerstelle. Die vorliegenden Arbeiten beziehen sich fast ausschließlich auf den kulturellen Output der Gangsta-Rapper selbst. Weder Studien zur Rezeption, noch Untersuchungen zur medialen Aufarbeitung (oder auch: Skandalisierung) im Kontext der politischen Öffentlichkeit können diese rapper-zentrierte Perspektive bislang wirksam ergänzen. Der Fokus auf den Output der Rapper selbst ermöglicht damit zwar Schlüsse über die gesellschaftlichen Implikationen der Gangsta-Rap-Images, nicht jedoch über deren gesellschaftliche Verarbeitung.¹ An dieser Stelle wollen wir mit der vorliegenden Untersuchung ansetzen. Der folgende Abschnitt skizziert die theoretische und methodische Rahmung unserer Analyse der Berichterstattung über deutschen Gangsta-Rap im Feuilleton der letzten zwanzig Jahre.

3. Theoretischer Rahmen und methodischer Zugang

Ausgehend von einem Verständnis von Theorien als Bündel von Aspekten, unter denen ein spezifischer Gegenstand dargestellt wird, wollen wir im Folgenden einige Prämissen und Rahmeninformationen vorstellen, die unsere Analyse der Feuilletonberichterstattung anleiten. Wesentliche Rahmenbedingungen zur Analyse der Bildwelten des Gangsta-Rap und seiner Behandlung im Spiegel der Medien ergeben sich vor dem Hintergrund rezenter Konflikte um soziale Ungleichheit im Spannungsfeld von Einwanderung, Liberalisierung des Arbeitsmarkts und wohlfahrtsstaatlicher Restrukturierung (Nachtwey 2016). Als Vertreter einer starken Desintegrationsthese proklamieren auch Heitmeyer und Imbusch (2005: 9) globalisierungsbedingte

1 Für eine Ausnahme siehe die auf 59 Artikel aus dem Jahr 2015 limitierte Untersuchung von Burkhart (2017).

Verwerfungen, im Zuge derer sich »Zugangs-, Teilnahme- und Zugehörigkeitsprobleme mit Anerkennungsverletzungen verbinden und in Ängsten vor und Erfahrungen von Prekarität, Ausgrenzungen und Verunsicherungen ihren Ausdruck finden«.

Entsprechende Abwertungsmomente – wie sie sich etwa auch im weiter oben skizzierten Krisendiskurs um migrantische Delinquenz wiederfinden – werden verständlich im Kontext einer Zeitdiagnose, die Thomas Faist (2021: 11) formuliert: »Die soziale Frage von heute dreht sich, neben dem Konflikt zwischen Kapital und Arbeit vor allem auch um kulturelle Heterogenitäten«. Dass Gangsta-Rapper bei der symbolischen Konstruktion der von ihnen vermittelten Images auf Muster stereotyper Diskurse über delinquente Jugendliche mit Migrationshintergrund zurückgreifen, haben wir im zweiten Abschnitt zum Forschungsstand unter Bezug auf Seeliger (2013, 2021) belegt. Eine offene Frage stellt sich vor diesem Hintergrund jedoch mit Blick auf die Thematisierung eben dieser Images im Spiegel der Qualitätsmedien, der wir im Folgenden am Beispiel der Berichterstattung über deutschen Gangsta-Rap im deutschsprachigen Feuilleton nachgehen wollen.

Während sich die Boulevardmedien mit vielen Bildern, großen Überschriften und häufig reißerisch zugespitzten, in einfacher Sprache dargebrachten Inhalten einer eher oberflächlichen Berichterstattung widmen, umfasst das Feuilleton vor allem tiefergehende Formen der Berichterstattung. Da sich ein Großteil der Berichte um die Beschreibung, Einordnung und Bewertung von Kulturgegenständen dreht (Palm/Wolff 2013), sind die Darstellungen nicht frei von – mal explizit vorgebrachten, mal eher implizit transportierten – Geschmacksurteilen. Denn insbesondere die ästhetische Bezugnahme auf Gegenstände bedingt zugleich eine Bewertung des Gegenstandes der Betrachtung (Menke 2013), die wiederum in spezifischen soziokulturellen Verhältnissen gründet (Bourdieu 1987). Während das Feuilleton der Gesellschaft, zumindest dem Selbstverständnis seiner Vertreter*innen gemäß, zur qualifizierten Selbstbeobachtung – etwa im Sinne Niklas Luhmanns (1996) – dient, besteht eine soziokulturelle Prägung der Perspektive durch den spezifischen Blickpunkt der feuilletonistischen Genres. Daher lässt sich das Feuilleton als Moment demokratischer Öffentlichkeit verstehen, indem die kunst- und literaturkritischen Ursprünge letzterer (Habermas 1990: 90–121) in konzentrierter Form konserviert werden. Im historischen Verlauf vermischen sich in feuilletonspezifischen Diskussionen jedoch zunehmend tages- und kulturpolitische Debatten, die weit über den einstigen Rahmen des Feuilletons hinausweisen (ausführlich dazu

Haller 2002). Dabei amalgamieren sich ästhetische Reflexionsform auf der einen Seite, politische Interessen und strategisches Kalkül auf der anderen Seite. Der »Anspruch an Aktualität, Neutralität, Relevanz, Selbstreflexion und Fairness eines ›Qualitätsmediums« (Imhof/Kamber 2011: 135) wird in der Praxis also durch eine weltanschauliche Prägung der Beiträge grundiert, die (teils implizit, teils explizit) Position zu tagesaktuellen Fragestellungen beziehen.

Ähnlich wie dies Alexander Negt und Norbert Kluge (1978) an der bourgeois-fixierten Engführung politischer Öffentlichkeit in der Analyse von Jürgen Habermas' (1962) ›Strukturwandel der Öffentlichkeit‹ kritisieren, ließe sich auch für die Berichterstattung des deutschen Feuilletonjournalismus die Verabsolutierung einer weltanschaulichen Perspektive konstatieren, die – zumindest in weiten Teilen – der der akademischen Mittelklasse entspricht (Reckwitz 2017). Hierzu gehören etwa die Kultivierung liberaler Werte im Privaten, Leistungsorientierung im Beruf und eine kosmopolitische Haltung zur Welt, die einen Gleichheitsgedanken in die Idee von Multikulturalismus und Bewegungsfreiheit überträgt. Gleichzeitig finden sich unter den Feuilleton-Journalist*innen aber auch Vertreter*innen einer konservativen Weltsicht, sodass sich dort – zumindest was die Debatte um Bewegungsfreiheit und Multikulturalismus angeht – auch gegenläufige Positionen erkennen lassen, sodass es im Folgenden genauer zu prüfen gilt, welche Werte die Debatten um Gangsta-Rap dominieren und wie sich diese Werte als Ausdruck gegenwärtiger gesellschaftlicher Konflikte interpretieren lassen.

Die sozialwissenschaftliche Auseinandersetzung mit solchen Prozessen der medialen Repräsentation sozialer Konflikte legt nahe, auf die Methode der hermeneutischen Interpretation zurückzugreifen, denn sie ermöglicht, kulturelle Momente mit Blick auf den Sinn, den sie für eine Gesellschaft generieren, zu erschließen. Über die Inhaltsanalyse hinausgehend ist die hermeneutische Interpretation in der Lage, »Orientierungen, ohne die wir in unserer Lebenspraxis nicht [...] auskommen können« (Seel 2018: 31), zu rekonstruieren. In dieser Betrachtung erschließt die Methode den Sinn der kulturellen Artefakte und Konflikte, indem sie darlegt, inwiefern diese den Akteur*innen ermöglichen, sich in der Welt in Abgrenzung zu anderen zu verorten.²

2 Bürgers Analysen (Bürger 1980) gelten dem Feld der Kunst und einer kritischen Literaturwissenschaft, lassen sich jedoch für die vorliegenden Überlegungen aneignen, da sie letztendlich dieselbe soziologische Perspektive auf die Schnittstelle von Kultur und Gesellschaft einnehmen.

Das »soziologisch bestimmbar[e] Publikum« (Bürger 1980: 122) wird im Verfahren der hermeneutischen Interpretation jedoch nicht als homogenes Kollektiv, sondern als Gruppe verstanden, die sozialmilieu- und identitätsspezifisch divergierende Produktionen (encoding) und Rezeptionen (decoding) aufweist. Kultur gilt dabei als Medium, in dem Bezüge in Raum und Zeit hergestellt werden, die als »sozial[e] Gehalte« (Adorno 2003: 371) der kulturellen Artefakte freigelegt werden können (Seel 2018: 46, 50f.). Diese Gehalte sind es, die sowohl von Gangsta-Rappern als auch vom Feuilleton produziert und von Rezipierenden diskursiv und identitätsbildend verhandelt werden können (Wellmer 1985: 43). Diese stilistischen Arrangements, symbolischen Gesten und diskursiven Identitätskonstruktionen werden hermeneutisch analysiert, um die »politische Bedeutung aus [...] den Konstellationen ihres Erscheinens« (Seel 2018: 24) zu erschließen.

Die so erschlossenen, entlang von Konfliktlinien generierten Identitätskonstruktionen werden von uns anschließend normativ rekonstruiert. Dieses Verfahren schließt an Boltanskis und Chiapellos (2003) Vorgehen der »Rekonstruktion der empirisch vorhandenen moralischen Ordnungen« (Diaz-Bone 2015: 138), die in den von ihnen geführten Interviews mit französischen Manager*innen freigelegt werden, an. Ideelle Motive und materielle Interessen, die den Gangsta-Rap sowie dessen Rezeption im Feuilleton prägen, werden so von uns als ineinandergreifende Momente von Identitäten abgebildet, die mit Bezug auf normative Maßstäbe rechtfertigungsbedürftig sind. Die derart von uns geleistete »Reduktion von Komplexität« (Boltanski und Thévenot 2007: 179) dient dazu, gruppenspezifische Werte des Gangsta-Raps und Feuilletons sichtbar machen zu können.³

3 Zur Analyse der deutschsprachigen Presse haben wir mit dem Tool WISO der Universitäts- und Staatsbibliothek Hamburg gearbeitet. Damit war es uns möglich, nach Schlagworten 758 Beiträge herauszufiltern und zu analysieren. Die Zeitungen, die wir durchsucht haben, waren: Die Zeit, Spiegel, Welt, Neue Zürcher Zeitung, Frankfurter Allgemeine Zeitung, tageszeitung (taz) und der Stern. Es wurde ein Zeitraum von Januar 2000 bis Januar 2020 gewählt. Die Ergebnisse haben wir anschließend weiter gefiltert. Artikel, die nur sehr randständig etwas mit Gangstarap zu tun haben, wurden aussortiert.

4. Deutscher Gangsta-Rap in der Debatte um Einwanderung

Ein wesentlicher Ort, von dem aus die Gesellschaft sich selbst über das Geschehen in den Bildwelten der Populärkultur beobachtet, stellt das Feuilleton dar. Indem wir die Berichterstattung über Gangsta-Rap im Verlauf der letzten beiden Jahrzehnte analysieren, wollen wir die Bedeutung des Genres im gesellschaftlichen Zusammenhang verstehen. Dabei identifizieren wir vier Typen der Thematisierung des Genres im deutschen Feuilleton: Gangsta-Rap als Bedrohung (1), verwehrte Verbürgerlichung (2), Exotisierung (3) und Subversion (4).

4.1 Gangsta-Rap als Bedrohung

Eine erste Darstellung hebt auf den bedrohlichen Charakter des Genres ab. Die Berichte sind hier von Geringschätzung über die »insgesamt schon tragische Erscheinung namens »deutscher Gangsterrap« geprägt, »einer Musik, die jungen Mädchen gefallen will und gleichzeitig die stumpfsinnigsten, reaktionärsten und langweiligsten Werte perpetuiert« (Richter 2008). Ähnlich schildert etwa Itzek (2008) in ihrem Porträt des Berliner Rappers Massiv dessen »Krawallvita« und seine »Aufenthalte in U-Haft«. Die Rahmengeschichten in diesen Artikeln schließen in der Regel an den bereits in vorherigen Kapiteln skizzierten Brennpunkt-Diskurs an, der die Lebensverhältnisse in benachteiligten Stadtteilen zumeist in einer dramatisierenden Weise beschreibt. »Das Berliner Landeskriminalamt«, so berichtet etwa Oehmke (2007: 181), könne »Straßen in Neukölln, Kreuzberg oder Schöneberg benennen, die für die Polizei kaum noch kontrollierbar sind – die Rapper bestätigen dies«.

Die klassenpolitische Dimension dieser Form von Stigmatisierung greifen Journalist*innen hierbei immer wieder in ironisch gebrochener Form und mit deutlicher klassistischer Note auf, so wie Tittel (2004) in Bezug auf Sidos »Mein Block«: »Draußen, zwischen Billig-Discountern und Alkoholikertreffs überkommt einen dann selbst so etwas wie Dankbarkeit – deutschen Behörden gegenüber. Dankbarkeit dafür, dass Sidos Nachbarn weiter das Sozialamt beschießen dürfen, anstatt Riots anzuzetteln«.

Bemerkenswert erscheint, wie die Feuilleton-Vertreter*innen auf die eigene Sprecherposition verweisen. »Das Drohpotenzial«, so führt etwa Gross (2005) aus, »das diese Kultur von unten für die Majorität entfaltet, liegt weniger in der obszönen Sprache als in der Ungewissheit, ob hier Werte der Zukunft generiert werden«.

Vor einer entsprechenden Erosion bürgerlicher (Deutungs-)Machtverhältnisse warnt auch Balzer (2019: 46): Er bemerkt, dass »Gangsta-Rap in den Nuller Jahren gewissermaßen ein Ghetto und ein Laboratorium der politischen Inkorrektheit von rechts« geworden sei. Dieser biete

»einen klar umgrenzten Freiraum, in dem reaktionäre Fantasien, Haltungen und Vokabulare ausprobiert werden können, die im gesellschaftlichen Mainstream jener Zeit noch nicht erlaubt sind, aber im Verlauf der folgenden Jahre in diesen Mainstream einsickern werden« (ebd.).

Dass Gangsta-Rapper mit dem Kanon an Misogynie, Materialismus und Gewaltverherrlichung mehr Anklang als Kritik finden, führt Balzer (ebd.) darauf zurück, »dass es sich bei den Akteuren zum weit überwiegenden Teil um Männer mit Migrationshintergrund« handele:

»Wegen ihres von ihnen ausgiebig gepflegten Status als soziale und kulturelle Außenseiter werden ihnen grobe und gewalttätige Texte und scheinbar rückständige Verhaltens- und Denkweisen zugestanden, die bei Männern ohne Migrationshintergrund [...] wesentlich schärfer kritisiert würden« (ebd.).

Einen ähnlichen Bezug zur Migrationsfrage bemüht auch Haas (2015), indem er proklamiert, die Rapper Bushido und Shindy lieferten mit ihrem Album »Classic« »den Sound zur Flüchtlingskrise«. Die argumentative Verbindung zwischen der Integrationsfrage und dem Gangsta-Rap-Genre als Risiko für den gesellschaftlichen Zusammenhalt begründet er wie folgt: »Wer Deutschland im November 2015 als Zielort für Flüchtlinge aus dem Mittleren Osten wahrnimmt, der muss sich fragen, was diese neue Heimat für Jugendliche oder junge Erwachsene in popkultureller Hinsicht zu bieten hat« (ebd.).

Schlecht integrierte Migranten produzieren aus dieser Perspektive also Musik für noch schlechter integrierte Migranten (oder solche, die es noch werden wollen): »Denn das«, so schließt er (ebd.), »ist das neue Bushido-Album: die Rollenprosa zweier Migrantensöhne – der eine ist Nachkomme von Tunesiern, der andere (Shindy) von Einwanderern aus Griechenland –, für die Männlichkeit kein Bündel kultureller Normen darstellt, sondern ein essenzielles Konzept, hörbar, sichtbar, deutlich ausgestellt in Form von Muskeln und Zwölfzylindermotoren«. Die Flüchtlinge kommen als einsame arabische Männer, hören Bushido und gefährden so die offene, freie Gesellschaft, ihre Geschlechteregalität und die De-Karbonisierung ihrer Ökonomie (sic!).

4.2 Gangsta-Rap und verwehrte Verbürgerlichung

Eine zweite Darstellungsform unterstellt den Gangsta-Rappern, ihren Lebensentwurf der bürgerlichen Oberschicht anpassen zu wollen. Gegenüber entsprechenden Ambitionen finden wir verschiedene Formen der Abgrenzung, welche sich vom Sprechort der Feuilletonjournalist*innen als Repräsentant*innen der deutschen Hochkultur aus betrachtet als soziale Schließung nach unten interpretieren lassen. Als anschauliches Beispiel für das In-Szene-Setzen entsprechender Dynamiken möchten wir anschließend die Diskussion KC Rebells und Bushidos im Kontext der deutschen Öffentlichkeit interpretieren.

Die Inszenierung von Zugehörigkeit über Statussymbole ist ein im Feuilleton häufig bemühter Topos: »Den Listenpreis-Mercedes, für den der Stuttgarter Musiker KC Rebell ›hundert Mille bar‹ ins Autohaus trägt«, so Gerhardt (2019), »würde der Geschäftsführer eines anständigen mittelständischen Schwabenbetriebs ebenso wenig stehen lassen«. Indem sich der Rapper dem Lebensstil der deutschen Oberschicht angleicht, so der naheliegende Schluss, bestätigt er auch deren geschmackliche Überlegenheit und willigt schließlich ein in das Gesellschaftsmodell, gegen das er zu rebellieren vorgibt. Dass dies nur bedingt stimmt, wird offenbar, wenn wir uns ein Detail an der Darstellung vor Augen führen: KC Rebell bezahlt den Wagen mit Bargeld, welches er vermutlich un versteuert, da über den Weg von Schwarzmarktaktivitäten erwirtschaftet hat. So groß scheint die Zustimmung zumindest zum Idealtyp des deutschen Gesellschaftsmodells möglicherweise also doch nicht zu sein.

Eine ähnliche Skepsis zeigt sich auch bei Rabe (2014): »Wenn man sich den Idealtyp des zeitgenössischen Kapitalisten vorstellen will, kommt dabei ein Gangster-Rapper wie Bushido heraus, der die Tugenden, denen wir bei allerlei Gelegenheiten im Stadion und im Museum besten Gewissens selbst huldigen, einfach nur ein bisschen auf die Spitze treibt«.

Neben solchen moralischen Vorwürfen erfolgt die Grenzziehung gegenüber den Gangsta-Rappern auch über habituelle Bezüge. In hochgestochener Sprache informiert etwa Schwilden (2015) die Leser*innen am Beispiel eines im Artikel rezensierten Bushido-Albums über die im Genre übliche Ausdrucksweise: »Insgesamt gibt es 14 Deine-Mutter-Zeilen (Deine-Eltern-Disses mitgezählt). Am häufigsten versucht er dabei, Mutter und deren Sohn beziehungsweise Tochter durch einvernehmlichen Sex mit dem lyrischen Ich zu demütigen«. Als Ausdruck der Geringschätzung delegitimiert der beißende

Spott die Gangsta-Rapper als Diskursteilnehmer. Im Feuilleton wird somit der bürgerliche Status, der im Gangsta-Rap durch eine materialistische Symbolik erstritten werden soll, erneut verwehrt. Daher fungiert es in unserer Perspektive als funktionales Element der Reproduktion gesellschaftlich-kultureller Ungleichheit.

4.3 Berichte über Gangsta-Rap als Exotisierung von Fremdheit und Prekarität

Eine dritte Form stellt die Exotisierung von Fremdheit, Devianz und anderen prekären Lebenslagen dar. Gangsta-Rap erscheint hier als Schlüsselloch in eine andere Welt. Seine Adaption als exotisches Kulturelement kann bewundernd, ironisch oder als Mischform erfolgen. Besonders zu Beginn der deutschen Gangsta-Rap-Geschichte betonten Journalist*innen die Verbindung der Genre-Protagonisten in die prekären Halbwelten. »Eine Musik«, so Gross (2005), »steht zur Verhandlung, die nicht gecastet ist, sondern polarisiert, Verrohungsdebatten und Indizierungen inklusive«. Neben Bushido steht auch dessen Labelkollege Sido als einer der ersten deutschen Gangsta-Rapper im Fokus dieser frühen Beiträge – beide stehen zum Zeitpunkt der Berichterstattung unter Vertrag bei Aggro Berlin. »Dealer, Eckensteher und Pitbull-Halter«, so (Gross 2005) weiter, »geisterten durch das Video zu seiner gerappten Sozialstudie ›Mein Block‹, und plötzlich war es, als habe sich die Tür zu einer Unterwelt geöffnet, in der Gestalten namens King Orgasmus One, Prinz Porno oder Der Soziopathe ihr Unwesen treiben«.

Die Exotisierung deutschen Gangsta-Raps korrespondiert mit dem Krisendiskurs um migrantische Männlichkeit und Delinquenz in sogenannten Brennpunktstadtteilen. Gefährlich, verrucht, aber auch interessant erscheinen diese als Gegenwelten zur bürgerlichen Idylle: »Plötzlich war deutscher Rap nicht mehr niedlich, wie jener der Fantastischen Vier, sondern öffnete ein Fenster in eine Welt, in der es Rütli-Schulen gab und eine neue Unterschicht, die nicht mehr still sein wollte, sondern stolz, laut und schmutzig« (Greiner 2010).

Als erste deutsche Genrevertreter mit größerer Bekanntheit entdeckte das deutsche Feuilleton das Label Aggro Berlin, um seine Rapper als neue ›Popstars von unten‹ einem größeren Publikum bekannt machen. Die Ursprungsszene von Aggro Berlin, in der die beiden Labelbetreiber Specter und Spaiche die Rapper Sido und B-Tight im Wedding aufspüren, wird mittlerweile in zahlreichen Artikeln und Reportagen kolportiert: »Sie finden die Rapper in

einer Sozialwohnung ohne Heizung, zu acht, zwischen Sperrmüllmöbeln und vollen Aschenbechern. Dort sitzen sie, ungewaschene Pullis übereinandergesogen gegen die Kälte, Joints im Mund« (Greiner 2010). Die Spannung ihres ambivalenten Verhältnisses zu den Gangsta-Rappern lösen Journalist*innen immer wieder im Wege über Ironie und Süffisanz in der Darstellungsform, so etwa in der Titelstory des Spiegels Anfang 2020:

»Zu den ewigen Themen des Gangsta-Rap gehört deshalb die Herkunft (von ganz unten), der selbst gemachte Aufstieg (steil, aber hart), das Rapperleben (geil, aber hart). Als weiteres Textinventar tauchen auf: Frauen (Schlampen, Nutten, Groupies), Autos (Mercedes, Maserati, Lamborghini), Autoteile (Felgen ab 22 Zoll), Goldschmuck (Rolex, Halskette), Drogen (Koks, Marihuana), Waffen (Glock, Makarov). Ansonsten wäre da noch zu nennen: die Einstellung zur Gewalt (muss sein), zur Kriminalität (super Geschäft), zur Polizei (alles Bastarde), zur Strafjustiz (reine Folklore), zum Gefängnis (beste Schule), zu anderen Rappern (diese Lutscher), zu kriminellen Clans (meine Brüder)« (Backes et al. 2020).

Inhaltlich ernst zu nehmen sei das, so Gerhardt (2019), alles nicht: »Wer seine Eltern mit popkulturellem Wagemut erschrecken will, kommt heute nicht mehr an dieser Musik und ihrer harten Gangart vorbei«. Wenn es, so Rabe (2015), im Gangsta-Rap überhaupt irgendetwas Lustiges geben sollte, dann höchstens unfreiwillig: »Gangster-Rap-Texte klingen nämlich – läse man sie etwa irgendwo nur auf einem Blatt Papier – oft wie ihre eigene Parodie: ›Ich fickte Eure Mütter/und die Schwiegermütter auch‹«. Dass hier ein Augenzwinkern oder gar eine ironische Brechung die Darstellung anleiten könnte, erscheint im Auge der journalistischen Beurteilung als undenkbar. Gangsta-Rap ist ausschließlich vulgär, eindimensional und menschenfeindlich.

4.4 Subversion in der Berichterstattung über deutschen Gangsta-Rap

Neben den drei rekonstruierten Formen der Berichterstattung finden sich schließlich auch Formen der Bezugnahme, die teilweise subversive Ausprägungen annehmen können. Zum einen steht hier die schlichte Zurückweisung zugeschriebener Verantwortung durch die Rapper. So äußert sich Bushido gegenüber dem Stern zu den Vorwürfen, seine Texte würden zur Verrohung der Jugendlichen beitragen, wie folgt: »Ich bin nur ein Spiegelbild der Wirklichkeit. Gehen Sie mal auf einen x-beliebigen Schulhof in Berlin. Da sprechen die Kids so. Das ist Alltag« (Ross 2008). Mit seiner Aussage positio-

niert sich Bushido gegen die verbreitete These, dass Gangsta-Rapmusik gesellschaftszersetzend wirkt, und eignet sich so gegenüber dem Krisendiskurs um deutschen Gangsta-Rap selbst Deutungsmacht an. Ein solches Unterlaufen hegemonialer Schemata im HipHop-Kontext ist nicht neu. Die migrantisches Gruppe Kanak Attack etwa kritisierte die Kommerzialisierung und Exotisierung von (Gangsta-)Rapmusik bereits in den früher 1990er Jahren. Während die »Spürhunde der Kulturindustrie« (Kanak Attack 1998) auf der Suche nach aufsehenerregenden Posen und Motiven authentische Inhalte nur insofern zu schätzen wüssten, als sie diese denn für marktgängig hielten, fänden sich hierunter auch immer wieder eigensinnige Äußerungen von Rappern – so zum Beispiel diese hier von Haftbefehl (auf die Frage, ob er sich in Deutschland denn nicht fremd fühle): »Ich fühle mich nicht fremd in Deutschland. Wie sollte ich auch? Ich habe dieses Jahr 100.000 Euro Steuern gezahlt« (Biazza 2018).

Eine ähnliche Variante des Unterlaufens gängiger Klischees demonstrieren die Rapper Xatar und Haftbefehl im Interview mit der ZEIT, in dem sich der folgende Dialog wiederfindet:

»ZEIT: Sie beide sind, vor allem mit dem jeweils letzten Album, richtiggehende LieblingesdesFeuilletonsundderlinksliberalenBohème der deutschen Großstädte geworden. Wie erklären Sie sich das?

Haftbefehl: Feuilleton? Was ist das nochmal?

Xatar: Das ist doch ganz einfach. Wir haben viel Mist erlebt. Wir hatten eine toughe Kindheit. Viele Menschen in Deutschland sitzen ihr Leben lang nur vor dem Fernseher. Die erleben nichts. Ich glaube, dass wir von Seiten von Deutschland erzählen, von denen viele nichts wissen. Wer in einer Bonzengegend oder in einem Dorf wohnt, der kriegt doch von den wahren Zuständen in diesem Land nichts mit.

Haftbefehl: Merkst du das, Brudi? Wir werden hier gerade feuilletonisiert«.

Während Xatar einerseits auf die gesellschaftspolitischen Verwerfungen hinweist, die den sozialen Nährboden für die im Gangsta-Rap thematisierte Devianz bilden, unterläuft Haftbefehl den Vorgang Exotisierung, indem er ihn gleichermaßen scherz- und ernsthaft offenlegt. Auf die Frage, ob er nicht befürchte, dass seine »Lieder über das Feiern und Reichsein irgendwann langweilig werden« (Baum 2013), antwortet Haftbefehl in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung:

»Solange Gucci immer neue Sachen rausbringt, habe ich auch etwas, worüber ich rappen kann. Es verkauft sich halt. Was soll ich denn jetzt machen? Wieder auf die Straße gehen, damit ich wieder etwas zu erzählen habe? Oder nach Afrika reisen, den armen Menschen helfen und darüber rappen? Mal gucken, ob sich das verkauft. Ich glaube nicht«.

Den (vermeintlich) stumpfen Materialismus, den ihm Kritiker immer wieder zuschreiben, führt er damit keineswegs auf seine eigene Unredlichkeit zurück und benennt stattdessen die Ursache der Fetischisierung von Marken- und Lifestyleprodukten als funktionalen Bestandteil kulturindustrieller Inszenierungen. Gleichzeitig fordert er – nun jedoch aus der legitimen Sprecherposition des Künstlers – in der Rezeption als »Straßenreporter«, also ein Berichterstatter aus der Welt der Prekären und Devianten, ernst genommen zu werden (Heymann 2015).

»Darüber sollten vielleicht auch mal die Leute nachdenken, die vor Kurzem eines meiner Alben auf den Index gesetzt haben. Meine Texte glorifizieren nichts, sie bilden nur die Wirklichkeit ab. Ich bin ein Straßenreporter. Das, wovon ich rappe, habe ich selbst erlebt. Damit sollten sich die Prüfer und die Politiker mal auseinandersetzen, statt mich zu indizieren. Gerne zeige ich denen mal, was am Frankfurter Hauptbahnhof abgeht«.

Dieses Statement birgt starke politische Implikationen, transportiert es doch gleichzeitig eine Anklage an die Mehrheitsgesellschaft, soziale Probleme nicht nur erzeugt, sondern auch aus dem öffentlichen Bewusstsein verdrängt zu haben.

5. Fazit: Die Einordnung des Feuilletons in die (post-)migrantische Gesellschaft

In diesem Aufsatz haben wir deutschen Gangsta-Rap mit Seeliger (2013, 2021) als Phänomen der spätmodernen Gesellschaft dargestellt, die sich selbst – mitsamt den in ihr herrschenden Ungleichheiten und Konflikten – über das Feld der Populärkultur reflektiert. Gangsta-Rap, so die Ausgangsannahme, stellt hierbei keineswegs einen Spiegel dieser Gesellschaft, sondern bestenfalls einen Zerrspiegel innerhalb dieser Gesellschaft dar. Indem wir nicht in erster Linie die Äußerungen der Gangsta-Rapper selbst, sondern deren Repräsentation im Rahmen des deutschsprachigen Feuilletons untersucht ha-

ben, haben wir mit der medialen Thematisierung solcher Konfliktlinien in der politischen Öffentlichkeit eine Lücke im Forschungsstand adressiert. Aus der Berichterstattung über deutschsprachigen Gangsta-Rap im deutschen Feuilleton der letzten zwei Jahrzehnte haben wir vier Typen der Bezugnahme herausgearbeitet – Gangsta-Rap als Bedrohung (1), verwehrte Verbürgerlichung (2), Exotisierung (3) und Subversion (4).

Das Feuilleton erweist sich – so zeigt die Analyse – als Medium der Reproduktion gesellschaftlicher Stereotype über Gangsta-Rap: Das Genre wird als bedrohlich und fremd abgewehrt, auf Distanz zu einer vermeintlich intakten Gesellschaft gebracht. Selten jedoch wird es als Ausdruck realer sozialer und ökonomischer Konflikte verstanden, die die Gesellschaft prägen. Daher, so unsere Schlussfolgerung, fungiert das Feuilleton (zumindest in Hinblick auf die Debatte zum Gangsta-Rap) als Folie, auf der spezifische Probleme ausgeblendet, kulturelle Konflikte jedoch forciert werden. Zugespitzt formuliert stecken die untersuchten Beiträge das Feld der gegenwärtigen Gesellschaft »Zwischen Hyperkultur und Kulturessenzialismus« (Reckwitz 2018) ab und können als ›liberale‹ bis ›konservative‹ Invektiven verstanden werden, denen Kultur und (sicherlich divergierende, gleichwohl zumeist) abstrakte Werte wichtiger als konkrete soziale Gleichheit sind. So werden einerseits liberale Werte vertreten, die sich mit Reckwitz (2018, 2019: Kapitel 2) dem hyperkulturellen Kanon der neuen akademischen, auf Attraktivitätsmärkten agierenden Mittelklasse zuordnen lassen und um kulturelle Diversität und Kosmopolitismus kreisen. Kulturelle Diversität wird zwar von jener Mittelklasse durchaus positiv bewertet, aber letztendlich exotisierend betrachtet, entspricht somit dem dritten von uns rekonstruierten Typus. Denn das Begehren der Vertreter*innen jener Klasse besteht darin, das (vermeintlich) kulturell Andere kuratiert anzueignen und als modisches Accessoire in der Konkurrenz um Aufmerksamkeit einzusetzen (Reckwitz 2017: Kapitel V). Die vordergründige Beurteilung des Anderen als gleichwertig wird durch dessen asymmetrische Kommodifizierung unterminiert. Gleichzeitig finden sich auch fremdenfeindliche Momente der Differenzkonstruktion, welche in der Verquickung von Ethnizität, Klasse und Geschlecht in der stereotypen Figur des Gangsta-Rappers zu Tage treten. Die Kritik teurer Autos als Symbol eines übersteigerten Materialismus und als Ursache von Umweltzerstörung oder das Monieren eines misogynen Machismo decken sich mit einem liberal-kosmopolitischen Weltbild. Indem die Beiträge entsprechende Defizite jedoch immer wieder auf die Migrationserfahrungen der Gangsta-Rap-Sprecher zurückführen, transportiert die Berichterstattung Ressentiments, die diesem

Weltbild – zumindest theoretisch – nicht entsprechen und vielmehr kulturesenzialistische Deutungsangebote formulieren. Ethnische Diversität ist hier nur so lange gewollt, wie sie mit den (anderen) Werten in Einklang zu bringen ist. Und im Falle der Gangsta-Rapper – beziehungsweise der Bevölkerungs-teile, die sie repräsentieren – ist das ganz offenbar nicht der Fall.

In diesem Sinne fungiert das Feuilleton in weiten Teilen als Element des Migrationsdispositives⁴, das die deutsche Einwanderungsgesellschaft in je unterschiedlicher Ausrichtung seit 1945 prägte: Während sozioökonomische Ungleichheit systematisch de-thematisiert wird, werden kulturalistische bis rassistische (Fremd-)Zuschreibungen vollzogen, in denen Migration als Krisenphänomen in den Fokus gerückt wird. Erst mit der Anerkennung des Status der Bundesrepublik als Einwanderungsland durch die Süßmuth-Kommission von 2001 zeigen sich erste liberale Tendenzen, die sich in der Folge ebenfalls durch eine koordinierte Integrationspolitik sowie die immer stärker wahrnehmbare Präsenz selbstbewusster Postmigrant*innen der zweiten oder dritten Generation – im Rahmen der Fußball-Weltmeisterschaft des Jahres 2006 – abzeichneten (dazu Yildiz 2007; Schönwälder 2003; Thränhardt 2006; Weber-Menges 2005). An diese und die in den vorangegangenen Abschnitten skizzierten Krisendiskurse schließt die Berichterstattung im deutschsprachigen Feuilleton um die Delinquenzneigung migrantischer Männlichkeiten, Problembezirke, Parallelgesellschaften etc. an. Doch geht die Reflexion der emanzipatorischen Potenziale der HipHop-Kultur, wie sie im Forschungsansatz von optimistischen Beobachter*innen proklamiert wurden, dabei völlig über Bord? Die von Marquart (2015) proklamierte ›Ästhetik des Widerstandes‹ findet in der Feuilleton-Berichterstattung insofern ihre Entsprechung, als diese sich dezidiert gegen die dort vertretenen Tendenzen zur Misogynie, Gewalttätigkeit und so weiter richtet. Gangsta-Rap bedeutet aus dieser Perspektive Widerstand gegen die progressiven Vorstellungen neo-bürgerlicher Milieus (oder zumindest gegen das, was diese progressiv finden).

Ein Überschreiten dieser tendenziell asymmetrischen Zuschreibungslogik finden wir in den untersuchten Artikeln lediglich im Falle des vierten Ty-

4 Wir verstehen Foucault (1978: 119f.) folgend ein Dispositiv als »heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes umfasst«.

pus – dem der ›Subversion‹. Während zwar auch Feuilleton-Journalist*innen, wie etwa Rabe (2014) – wenn er anerkennt, dass Gangsta-Rapper vor allem »Tugenden« auf die Spitze treiben, die in der Gesellschaft ohnehin verbreitet sind – den Konstruktionscharakter der Stereotypisierung herausstellen, unterlaufen Sprecher wie Haftbefehl die Zuschreibungen in den Interviews selbst aktiv. Dass er die eigene Steuerlast herausstellt (Biazza 2018), passt hier genauso ins Bild, wie seine Entlarvung des »[F]euilletonisiert«-Werdens im Interview mit der Zeit. Während Gangsta-Rap in der hegemonialen Weise der Berichterstattung wahlweise als Delegitimationsinstrument (vermeintlich devianter) migrantischer Unterklassen, Ausdruck verwehrter Verbürgerlichung oder zumindest als Schlüsselloch in eine andere (exotisierte) Welt funktioniert, lässt sich in diesem Unterlaufen gängiger Standards und Stereotype sowie in der gezielten Sichtbarmachung ihrer Konstruktionsmodi zumindest eine Tendenz zum »symbolischen Angriff auf die dominanzkulturelle Hegemonie« erkennen, wie sie Scharenberg (2001: 247) hier erkennt. Es bleibt allerdings zu berücksichtigen, dass solche Formen der Subversion auch hier auf die Kooperationsbereitschaft der entsprechenden Feuilletonautor*innen angewiesen bleiben.

Insgesamt bleibt die Berichterstattung im deutschsprachigen Feuilleton mit Blick auf die symbolische Konstruktion der Bedeutung von Gangsta-Rap als Popkultur der spätmodernen Gesellschaft einem Modus verhaftet, den Seeliger (2013, 2021) als Dynamik »[z]wischen Affirmation und Empowerment« bezeichnet hat. Die Konstruktion der Gangsta-Rap-Images erfordert hier einerseits den Bezug auf stereotype Krisendiskurse, derer sich sowohl die Gangsta-Rapper, 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 ihrer gesellschaftlichen Thematisierung im Spiegel der Medien.

Literatur

Adorno, Theodor W. (2003): Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften Band 10. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Backes, Laura et al. (2020): Lebe fett, gierig und rücksichtslos. In: Der Spiegel 25.1.2020.
- Balzer, Jens (2019): Pop und Populismus: Über Verantwortung in der Musik. Hamburg: Edition Körber.
- Baum, Antonia (2013): Ihr seid nicht mein Vater! In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.4.2013.
- Behrens, Roger (2004): Adornos Rap. Quelle: <http://txt.rogerbehrens.net/Rap.pdf>.
- Behrens, Roger (2017): Konterrevolution und Revolte. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Integration und soziale Ungleichheit. Bielefeld: transcript. S. 289-320.
- Bendel, Alexander; Röper, Nils (2017): Das neoliberale Paradoxon des deutschen Gangsta-Rap. Von gesellschaftlicher Entfremdung und der Suche nach Anerkennung. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Integration und soziale Ungleichheit. Bielefeld: transcript. S. 105-132.
- Bennett, Andy (2003): HipHop am Main: Die Lokalisierung von Rap-Musik und HipHop-Kultur. In: Andoutsopoulos (Hg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Perspektiven. Bielefeld: transcript. S. 26-42.
- Biazza, Jakob (2018): Ich bin reich, du Opfer!. In: Süddeutsche Zeitung 25.5.2018, Quelle: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/wolke-7-von-gzu-z-ich-bin-reich-du-opfer-1.3996695>.
- Bock, Karin et al. (2007): HipHop meets Academia: Positionen und Perspektiven auf die HipHop-Forschung. In: Dies. (Hg.): HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. Bielefeld: Transcript. S. 11-15.
- Boltanski, Luc; Chiapello, Éve (2003): Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz: UVK.
- Boltanski, Luc; Thévenot, Laurent (2007): Über die Rechtfertigung. Eine Soziologie der kritischen Urteilskraft. Hamburg: Hamburger Edition.
- Bourdieu, Pierre (1987): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.
- Bürger, Peter (1980): Theorie der Avantgarde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Burkhart, Benjamin (2017): »Warum tun wir uns sowas an?« Deutscher Gangsta-Rap im Feuilleton. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: transcript. S. 173-192.

- Diaz-Bone, Rainer (2015): Die ›Économie des conventions‹. Grundlagen und Entwicklungen der neuen französischen Wirtschaftssoziologie. Wiesbaden: Springer VS.
- Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (2012a): Gangsta-Rap im zeitgenössischen Kinosfilm. Ein Vergleich von »Get Rich or Die Trying« und »Zeiten Ändern Dich«. In: Dies. (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: transcript. S. 345-363.
- Faist, Thomas (2021): Die transnationale soziale Frage: Migration und soziale Ungleichheit. In: Zeitschrift für Migrationsforschung 1 (1). S. 9-33.
- Foucault, Michel (1978): Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin.
- Gerhardt, Daniel (2019): Vom Bordstein zur Skyline. In: Zeit-Online, 28.12.2019.
- Greiner, Kerstin (2010): Ein bisschen krass muss sein. In: Süddeutsche Zeitung Magazin 5.2.10. S. 22-25.
- Gross, Thomas (2005): Avantgarde der Härte. In: Die Zeit 34.
- Güngör, Murat; Loh, Hannes (2017): Vom Gastarbeiter zum Gangsta-Rapper. HipHop, Migration und Empowerment. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Integration und soziale Ungleichheit. Bielefeld: transcript. S. 43-63.
- Haas, Daniel (2015): Pegasus ohne Abschluss. In: Die Zeit 12.11.2015.
- Habermas, Jürgen (1990): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt a.M.
- Haller, Michael (Hg.) (2002): Die Kultur der Medien. Untersuchungen zum Rollen- und Funktionswandel des Kulturjournalismus in der Mediengesellschaft. Münster.
- Heitmeyer, Wilhelm; Imbusch, Peter (2005): Vorwort: Dies: (Hg.): Integrationspotenziale einer modernen Gesellschaft. Wiesbaden: VS. S. 9-10.
- Heymann, Nana (2015): »Ich habe einen Traum« aus Zeit-Magazin vom 10.12.2015. S. 30.
- Itzek, Joanna (2008): Wer radikalisiert hier wen? In: tageszeitung, 21.11.2008. S. 15.
- Kanak Attack (1998): Manifest Kanak Attack. Quelle: https://www.kanak-attack.de/ka/about/manif_deu.html.
- Klein, Gabriele; Friedrich, Malte (2003): Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Leenen, Rainer; Grosch, Harald (2009): Migrantenjugendliche in deutschsprachigen Medien. In: Ottersbach, Markus; Zitzmann, Thomas (Hg.): Jugendliche im Abseits. Zur Situation in französischen und deutschen marginalisierten Stadtquartieren. Wiesbaden: VS. S. 215-141.
- Lütten, John; Seeliger, Martin (2017): »Rede nicht von Liebe, gib' mir Knete für die Miete!« Prekäre Gesellschaftsbilder im deutschen Straßen- und Gangsta-Rap. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Integration und soziale Ungleichheit. Bielefeld: transcript. S. 89-104.
- Marchart, Oliver (2008): Cultural Studies. Konstanz: UVK.
- Menke, Christoph (2013): Das Urteil: zwischen Ausdruck und Reflexion. In: ders.: Die Kraft der Kunst. Berlin. S. 56-81.
- Menrath, Stefanie (2002): ... represent what: Performativität von Identitäten im HipHop. Hamburg: Argument.
- Nachtwey, Oliver (2013): Die Abstiegs-gesellschaft. Berlin: Suhrkamp.
- Negt, Oskar; Kluge, Alexander (1978): Öffentlichkeit und Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Poschardt, Ulf (2011): Mittelfingah für alle! In: Welt am Sonntag 13.11.2011. S. 15.
- Rabe, Jens-Christian (2014): Bushido als Beruf. In: Süddeutsche Zeitung, 20.2.2014.
- Rabe, Jens-Christian (2015): Auf die Fresse, ohne Finesse. In: Süddeutsche Zeitung, 13.2.2015.
- Reckwitz, Andreas (2017): Gesellschaft der Singularitäten. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2018): Zwischen Hyperkultur und Kulturessenzialismus. Die Spätmoderne im Widerstreit zweier Kulturalisierungsregime, in: Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/18, 16 (1). S. 81- 90.
- Reckwitz, Andreas (2019): Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne. Berlin.
- Richter, Peter (2008): Kannst Du stecken lassen. In: FAZ, 20.1.2008.
- Ross, Hannes (2008): »Ich liebe die Stille«. In: Stern, 13.9.2008.
- Scharenberg, Albert (2001): Der diskursive Aufstand der schwarzen »Unterklassen«. Hip Hop 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.
- Schönwälder, Karen (2003): Zukunftsblindheit oder Steuerungsversagen? Zur Ausländerpolitik der Bundesregierungen der 1960er und frühen

- 1970er Jahre. In: Oltmer, Jochen (Hg.): Migration steuern und verwalten. Deutschland vom späten 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart (IMIS-Schriften, Bd. 12), Göttingen: IMIS-Schriften. S. 123-144.
- Schwilden, Frédéric (2015): Auch Rapper brauchen Urlaub. In: Die Welt, 17.2.2015. S. 22.
- Seel, Martin (2018): Die Macht des Erscheinens: Texte zur Ästhetik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Seeliger, Martin (2013): Deutscher Gangstarap. Zwischen Affirmation und Empowerment. Berlin: Posth.
- Seeliger, Martin (2021): Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck gesellschaftlicher Konflikte. Weinheim: Beltz.
- Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (2012): Islami(sti)scher Rap in Deutschland? Sozial- und kulturwissenschaftliche Beobachtungen zum Diskurs um Integrationsverweigerung und Fundamentalismus. In: Spenlen, Klaus (Hg.), Gehört der Islam zu Deutschland? Fakten und Analysen zu einem Meinungsstreit. Düsseldorf: University Press. S. 253-275
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1995): Can the Subaltern Speak? In: Ashcroft, Bill et al. (Hg.): The Post-Colonial Studies Reader. London/New York: Routledge, S. 24-28.
- Süß, Heidi (2019): »Ich wär' auch gern ein Hipster, doch mein Kreuz ist zu breit« – Die Ausdifferenzierung der HipHop- Szene und die Neuverhandlung von Männlichkeit. In: Böder, Tim et al. (Hg.): Stilbildungen und Zugehörigkeit. Materialität und Medialität in Jugendszenen. Wiesbaden: Springer. S. 23-44.
- Terkessidis, Mark (2010): Interkultur. Berlin: Suhrkamp.
- Thränhardt, Dietrich (2006): Deutsche – Ausländer. In: Lessenich, Stephan; Nullmeier, Frank (Hg.): Deutschland. Eine gesplante Gesellschaft. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. S. 273-294.
- Tittel, Cornelius (2004): Sido mit Spritzenhänden. In: taz, 19.5.2004. S. 15.
- Weber-Menges, Sonja (2005): Die Wirkungen der Präsentation ethnischer Minderheiten in deutschen Medien. In: Geißler, Rainer; Pöttker, Horst (Hg.): Massenmedien und die Integration ethnischer Minderheiten in Deutschland. Bielefeld: 127-184.
- Weinfeld, Jean (2000): HipHop – Licht und Schatten einer Jugendkulturbewegung. In: Roth, Roland; Rucht, Dieter (Hg.): Jugendkulturen, Politik und Protest. Vom Widerstand zum Kommerz? Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 253-261.

- Wellmer, Albrecht (1985): *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Yildiz, Erol (2018): *Ideen zum Postmigrantischen*. In: Foroutan, Naika et al. (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*. Frankfurt/New York: Campus. S. 19-34.

Rassistische Ereignisse, Gangsta-Rap und journalistische Rezeption

Ein Vergleich der medialen Rezeption der populärkulturellen Reaktionen auf die rassistischen Ereignisse in Chemnitz und Hanau

Robin Meyer

1. Einleitung

Oktoberfest-Attentat 1980, Rostock-Lichtenhagen 1992, Mord an Alberto Adriano 2000, NSU-Mordserie von 2000-2006 sowie von Rechtsradikalen ausgehende Hetzjagden in Chemnitz 2018 und rassistisch motivierte Morde in Hanau 2020 – die Liste rassistisch motivierter Attentate und weiterer Vorfälle in Deutschland ließe sich noch fortsetzen, und auf all diese reagierte die Gesellschaft mehr oder minder geschockt, mit TV-Sondernachrichtensendungen, Statements von Politiker*innen sowie in Form von populärkulturellen Events wie »Rock gegen Rechts«-Konzerten in den 1990er Jahren oder mit weiteren Musikprojekten wie bspw. den Brothers Keepers im Jahr 2000.

Heute stellt Deutschrap und gerade das Genre des migrantisch geprägten Gangsta-Rap eine der wichtigsten und kommerziell erfolgreichsten Spielarten der hiesigen popkulturellen Landschaft dar (vgl. Dietrich/Seeliger 2017: 9) und bietet der Öffentlichkeit und Medienlandschaft vielfältige Ansatzpunkte zur Auseinandersetzung mit dem Genre und dessen Protagonist*innen, die sich in ihrer Kunst immer wieder mit gesellschaftlichen Ereignissen befassen. Zumeist stellt sich die mediale Berichterstattung über Gangsta-Rap jedoch negativ konnotiert dar, wie u.a. Seeliger (2021) aufzeigt. Sei dies nun in Bezug auf den Rechtsstreit zwischen Bushido und Arafat Abou-Chaker (vgl. Seeliger 2021: 9) oder im Hinblick auf die Berichterstattung rund um den

Echo-Skandal im Jahr 2018, in dessen Mittelpunkt sich die Genrevetreter Farid Bang und Kollegah befanden (vgl. ebd.: 176ff.).

Doch wie stellt sich die mediale Berichterstattung dar, wenn sich prominente Protagonist*innen des Gangsta-Rap in ihrer Kunst oder auf ihren Social-Media-Kanälen mit rassistischen Ereignissen befassen, und unterscheidet sich die journalistische Auseinandersetzung von anderen populärkulturellen Reaktionen aus der Mehrheitsgesellschaft auf eben jene Ereignisse?

In der jüngsten Vergangenheit der deutschen Geschichte stechen vor allem zwei Ereignisse heraus, die große gesellschaftliche und mediale Reaktionen hervorriefen und somit im Mittelpunkt des folgenden Textes stehen: die Ereignisse, inklusive rassistisch motivierter Hetzjagden 2018 in Chemnitz sowie die rassistischen Morde in Hanau im Jahr 2020. Beide Ereignisse riefen Reaktionen im Gangsta-Rap hervor, zum einen in Form der Social-Media-Aktion »#sagfuckzurassismus«, die Capital Bra im Zuge der Ereignisse in Chemnitz startete, sowie zum anderen in Form des Songs »Bist du wach?« von Azzi Memo als Reaktion auf die Morde von Hanau. Weiterhin reagierte auch der popkulturelle Mainstream auf die Ereignisse, so u.a. in Form des Konzerts »#wirsindmehr« in Chemnitz 2018. Um die leitende Forschungsfrage, wie sich Gangsta-Rap mit rassistischen Ereignissen auseinandersetzt und wie sich einhergehend die journalistische Rezeption dieser Erzeugnisse von der Rezeption populärkultureller Erzeugnisse aus der Mehrheitsgesellschaft unterscheidet, beantworten zu können, wird zunächst ein theoretischer Rahmen aufgezeigt werden (2.). Im Anschluss werden die jeweiligen rassistisch motivierten Ereignisse grundlegend dargestellt sowie die journalistischen Rezeptionen der Reaktionen im Gangsta-Rap sowie des populärkulturellen Mainstreams einer qualitativen Inhaltsanalyse unterzogen (3. und 4.), deren Ergebnisse im Anschluss miteinander verglichen sowie interpretiert (5.) werden bevor ein abschließendes Fazit (6.) gezogen wird.

2. Theoretischer Rahmen

Den theoretischen Rahmen bilden die Arbeiten von John Fiske, seines Zeichens einer der wichtigsten Vertreter*innen der Cultural Studies, der sich in seinen Beiträgen mit dem Phänomen der Populärkultur befasste (vgl. Mikos 2009: 156), sowie die von Martin Seeliger (2021) erarbeiteten vier Typen der Darstellung von Gangsta-Rap im Feuilleton.

Die Grundlage für die Arbeiten von Fiske ist die Annahme, dass populärkulturelle Erzeugnisse, seien es nun TV-Sendungen oder auch Musik, als Texte begriffen werden, die unterschiedliche Kennzeichen beinhalten (ebd.: 157).

Fiske stellt in seinen Arbeiten fest, dass populärkulturelle Texte die Eigenschaft der Polysemie implizieren, sodass einem populärkulturellen Text verschiedene Bedeutungen innewohnen können und sie erst durch die aktive Auseinandersetzung der Rezipient*innen (»the people«) Bedeutungen erlangen. Die aktiven Rezipient*innen weisen dabei den populärkulturellen Texten vor dem Hintergrund ihrer alltäglichen Lebenswelt Bedeutungen zu (vgl. ebd.: 157f.), wodurch »der Zusammenhang von populären Texten und von Diskursen deutlich« (ebd.: 157) wird. Somit zeigt Fiske in seinen Arbeiten, dass sich soziale Auseinandersetzungen der Gesellschaft in populärkulturellen Texten widerspiegeln sowie dass diese gleichzeitig Felder sozialer Auseinandersetzungen darstellen (vgl. Mikos 2007: 45). Aufgrund dieser Überlegungen Fiskes schreibt Mikos (2007) (populärkulturellen) Medien die Eigenschaft zu »gesellschaftliche Wirklichkeiten« darzustellen und »so zur Verständigung der Gesellschaft über sich selbst« (S. 46) beizutragen. Weiterhin wird »das aktive Publikum [so] [...] zu einem zentralen Bezugspunkt in den Arbeiten Fiskes. Denn es sind die Rezipierenden, die den populären Texten vor dem Hintergrund alltäglicher Relevanzen Bedeutung zuweisen« (Mikos 2009: 159).

Zusammenfassend kann also konstatiert werden, dass in populärkulturellen Texten, wie sie auch die Songtexte von Gangsta-Rapper*innen oder auch deren Handeln auf ihren Social-Media-Kanälen darstellen, soziale Auseinandersetzungen und Diskurse abgebildet werden. Gleichzeit erlangen diese Erzeugnisse ihre Bedeutung erst durch die Auseinandersetzung der aktiven Rezipient*innen, die sich vor dem Hintergrund ihres alltäglichen Lebens mit den populärkulturellen Texten befassen und ihnen so Bedeutung und Relevanz zuführen.

Um darzustellen, wie deutschsprachiger Gangsta-Rap und seine Protagonist*innen in der medialen Öffentlichkeit dargestellt werden, entwickelt Seeliger (2021) in seiner Analyse von Gangsta-Rap als Ausdruck sozialer Konflikte vier Typen der Thematisierung von Gangsta-Rap im Feuilleton, die im Folgenden kurz erläutert werden und als Grundlage der späteren Analyse der journalistischen Erzeugnisse dienen.

In seinem Werk arbeitet er auf der Grundlage von 758 feuilletonistischen Erzeugnissen aus 20 Jahren die folgenden vier Typen der Thematisierung von Gangsta-Rap im Feuilleton heraus, die im weiteren Verlauf kurz inhaltlich

abgebildet werden: Gangsta-Rap als Bedrohung (1), verwehrte Bürgerlichkeit (2), Exotisierung (3) sowie Subversion (4) (vgl. ebd.: S. 171).

Unter dem Typus »Gangsta-Rap als Bedrohung« versteht er eine Art der Berichterstattung, der »eine allgemeine Geringschätzung« (ebd.: 173) der Autor*innen zu Grunde liegt, die sich selbst durch ihre zum Teil berechtigten Kritiken am Genre (vgl. ebd.: 203) als moralisch überlegen darstellen. Weiterhin stellt Gangsta-Rap in dieser Art der Berichterstattung eine »Bedrohung für eine ansonsten als moralisch intakt und integer erscheinende Mehrheitsgesellschaft dar« (ebd.: 181), wobei selten deutlich wird, auf welche moralischen Grundlagen genau sich die Autor*innen berufen (vgl. ebd.: 176).

Hinter der Bezeichnung »verwehrte Bürgerlichkeit« steht eine Berichterstattung, die den Vertreter*innen des Genres Gangsta-Rap unterstellt, sich mit ihrem Verhalten und Lebensentwürfen den höheren gesellschaftlichen Schichten und Milieus anbieten zu wollen, wobei es sich zum Teil um »beißenden Spott« (ebd.: 183) von Seiten der Autor*innen handele, die so versuchen »die Gangstarapper als Diskursteilnehmer zu delegitimieren« (ebd.).

Hinter der »Exotisierung« verbirgt sich eine Berichterstattung, die Gangsta-Rap als einen Blick in eine andere, unbekannte Lebensumgebung begreift und teilweise als voyeuristisch bezeichnet werden kann, da sie den Vermarktungslogiken von Trash-TV folgt. Teilweise in »offen spöttische[r] Form« (ebd.: 193) kann die Berichterstattung jedoch auch »bewundernd, ironisch oder als Mischform erfolgen« (ebd.: 191), so Seeliger.

In dem Typus der »Subversion« unterscheidet der Autor dann drei Dimensionen der Berichterstattung. Hier sieht er zum einen die Zurückweisung angeblicher Verantwortung von Seiten der Gangsta-Rapper*innen, die ihnen von medialer Seite zugeschrieben wird (1), zum anderen betonen die Protagonist*innen des Genres, dass ihre Texte, Allüren und ihr Habitus sich nur im »Referenzsystem der HipHop-Kultur« (ebd.: 200) verstehen ließen und somit für das Publikum der breiten, nicht szenekundigen Masse eben unverständlich blieben (2). Als dritte Dimension sieht Seeliger die »Reflexion der eigenen Position und Rolle im Produktionszusammenhang der Kulturindustrie« (ebd.: 202) an.

Auch wenn es sich in der nachfolgenden Analyse nicht um primär feuilletonistische Erzeugnisse handelt, geben die vier von Seeliger aufgestellten Typen einen Einblick in die Art und Weise, wie Gangsta-Rap im journalistischen Mainstream dargestellt wird sowie dass diese oftmals negativ konnotierte Eigenschaften implementieren, und können somit als Grundlage für die folgende Analyse dienen.

Nach dieser kurzen theoretischen Einführung in die Wirkmechanismen von Populärkultur sowie der veranschaulichenden Darstellung der verschiedenen Thematisierungen von Gangsta-Rap im Feuilleton sollen nun die Ereignisse in Chemnitz im Jahr 2018 sowie in Hanau 2020 zusammenfassend beschrieben werden.

3. Die Ausschreitungen in Chemnitz im Jahr 2018

In der Nacht vom 25. auf den 26. August 2018 wurde in Chemnitz der 35-jährige Chemnitzer Daniel H. einhergehend mit einem Streit von einem aus Syrien stammenden Mann getötet. Der Täter wurde am 22. August 2019 wegen Totschlags und gefährlicher Körperverletzung zu neuneinhalb Jahren Haft verurteilt.

Am Tag nach der Tat (26.08.2018) begannen nach dem Aufruf einer örtlichen Hooligan-Gruppierung hunderte Menschen bei einem unangemeldeten Protestzug durch Chemnitz zu marschieren, wobei Augenzeugen von sehr aggressivem Verhalten berichteten sowie davon, dass einige Demonstranten »ausländisch aussehende Menschen« attackierten.

Am darauffolgenden Montag (27.08.2018) verurteilt der Regierungssprecher Steffen Seibert den Mord an Daniel H. und betont zudem, dass »Hetzjagden auf Menschen anderen Aussehens, anderer Herkunft« von Seiten der Bundesregierung nicht akzeptiert werden würden. Am Abend formieren sich dann erneut hunderte rechte Demonstranten der Vereinigung »Pro Chemnitz« in der Stadt, bedrohen Journalist*innen, und es wird vereinzelt der Hitlergruß gezeigt (vgl. Gensing 2018).

Am 1. September 2018 kommt es dann zu weiteren Demonstrationen in Chemnitz. Dabei versammeln sich insgesamt ca. elftausend Demonstrierende in der Stadt, wobei ca. dreitausend auf die Demonstration »Herz statt Hetze« und ca. achttausend auf die Kundgebungen von »Pro Chemnitz«, PEGIDA und der AfD entfallen. Im Gegensatz zu den vorherigen Demonstrationen bleibt es jedoch weitgehend friedlich. In der darauffolgenden Woche kommt es erneut zu Demonstrationen von beiden Seiten, wobei gerade die Zahl der Teilnehmer*innen an den rechten Protesten immer weiter abnimmt und es weiterhin weitgehend friedlich bleibt.

Auch die Populärkultur sowie Teile der deutschsprachigen Rap- und HipHop-Szene reagieren auf die rassistischen Hetzjagden in Chemnitz. So fand unter dem Namen »Wir sind mehr« am 4. September 2018 ein kosten-

loses Konzert für eine offene und tolerante Gesellschaft in Chemnitz statt, zu dem ca. 65.000 Menschen aus ganz Deutschland kamen und auf welchem u.a. Kraftklub, Marteria sowie Casper und Trettmann auftraten. Bei dem Konzert wurden Spenden für die Familie des ermordeten Daniel H. und für Organisationen, die sich gegen rechte Gewalt und Rechtsradikalismus einsetzen, gesammelt. Der dazugehörige Hashtag »#wirsindmehr« war laut dem Kurznachrichtendienst Twitter der am meisten genutzte Hashtag des Jahres 2018 (vgl. Spiegel Online 2018a). Das Konzert wurde im Jahr 2019 unter dem Motto »Wir bleiben mehr« mit Beteiligung deutschsprachiger Rap-Künstler*innen wie Fatoni oder Zugezogen Maskulin wiederholt.

Auch im Gangsta-Rap fand das erste »Wir sind mehr«-Konzert Beachtung: So beschwerte sich Fler auf Twitter, genauso wie der jedoch nicht dem Gangsta-Rap zuzuordnende Kool Savas, dass sie nicht zur Veranstaltung eingeladen worden waren. Anstatt wie Kool Savas seinen Tweet zu löschen und so die Diskussion über eine mögliche Teilnahme zu beenden, versuchte Fler im Anschluss weiter das Konzert und die teilnehmenden Künstler*innen zu diffamieren (vgl. Voigt 2018). Doch es kam im Gangsta-Rap auch zu anderen Reaktionen, wie im weiteren Verlauf dargestellt wird.

3.1 Die öffentliche Rezeption von #sagfuckzurassismus

Als Beispiel für die Reaktion von Gangsta-Rapper*innen auf die Geschehnisse in Chemnitz wird im Folgenden die Social-Media-Aktion »#sagfuckzurassismus«, die von Capital Bra eingeleitet wurde, vorgestellt. Anschließend wird die Rezeption in journalistischen Medien betrachtet. Da die Social-Media-Posts mittlerweile alle gelöscht sind, kann hierbei lediglich auf journalistische Beiträge zur Aktion zurückgegriffen werden.

Am 11. September 2018 postet Capital Bra, dessen Instagram-Account zum damaligen Zeitpunkt ca. 1,8 Millionen Follower aufwies, in seiner Instagram-Story das Ende eines Beitrages einer Spiegel-Dokumentation und ruft seine Follower*innen dazu auf, sich durch die Nutzung des Hashtags »#sagfuckzurassismus« gegen Rechtsradikalismus, rechte Gewalt und die rechten Protestierenden in Chemnitz zu positionieren. Bereits einen Tag später wurden ca. fünftausend Beiträge mit dem genannten Hashtag markiert, und auch weitere deutschsprachige Gangsta-Rapper wie Bushido, KC Rebell, Animus oder Azzi Memo folgten dem Aufruf und nutzten den Hashtag in Postings und Storys (vgl. jetzt.de 2018).

Die öffentliche Rezeption der Social-Media-Aktion ist, trotz der insgesamt hohen Reichweite, die die beteiligten Künstler*innen aufweisen, äußerst knapp. Im Zeitraum von einem Jahr ab den Ereignissen in Chemnitz beschäftigt sich in den drei gesichteten Online-Ausgaben lediglich ein Artikel mit eben jener.

Der Artikel »Rapper rufen zu Protest gegen Fremdenfeindlichkeit auf« wurde am 12. September 2018 auf dem Jugendableger der Süddeutschen Zeitung »jetzt.de« veröffentlicht. Dabei wird die Aktion beschrieben (s.o.) und in Verbindung mit anderen Hashtags wie »#wirsindmehr« gebracht. Weiterhin werden im Artikel Social-Media-Kampagnen und Hashtags aus der Sicht von Aktivist*innen als »bequemer Wohlfühlaktivismus von der Couch aus« (jetzt.de 2018) kritisiert. Der Artikel endet mit der Feststellung, dass Hashtags Themen ansprechen und auf diese aufmerksam machen können, dies jedoch als ausschließliche Online-Kampagne nicht ausreichend sei (vgl. ebd.).

Ganz anders, und zwar allein anhand der Menge der Artikel, die hier als Datengrundlage dienen, gestaltet sich die öffentliche Rezeption des Konzerts zu dem Hashtag »#wirsindmehr«.

3.2 Die öffentliche Rezeption von »#wirsindmehr« – Ergebnisse einer qualitativen Inhaltsanalyse

Insgesamt wurden 1.628 Artikel aus den Onlineausgaben der Süddeutschen Zeitung, der Zeit sowie des Spiegels gesichtet, die das Schlagwort »Chemnitz« beinhalten und im Zeitraum vom 26. August 2018 bis zum 1. September 2019 erschienen sind, wovon 99 einen Bezug zu dem Konzert »#wirsindmehr« beinhalten. Aus diesen 99 Beiträgen wurden im Rahmen einer qualitativen Inhaltsanalyse diejenigen Beiträge herausgefiltert, die nicht das Konzert zum Hauptthema haben. Es wurden u.a. solche Artikel herausgestrichen, die sich allein mit der Tat und den Protesten an sich (oder auch mit dem damaligen Präsidenten des Verfassungsschutzes, Hans-Georg Maaßen), befassen. Am Ende stand ein Datensatz von 23 Artikeln, aus dem dann wiederum ein induktives Kategoriensystem entwickelt wurde, das den Inhalt der Beiträge zusammenfassend wiedergibt.

Vielfach wird in den gesichteten Artikeln darauf verwiesen, dass das Konzert als Reaktion auf die rechten Aufmärsche in Chemnitz sowie als allgemeine Positionierung gegen Rechts von Seiten der beteiligten Künstler*innen und Zuschauer*innen zu verstehen sei und es wird weiterhin darauf aufmerksam gemacht, dass die Veranstalter*innen mit dem Konzert »ein lautes

Zeichen gegen Rassismus und Fremdenfeindlichkeit setzen« (Spiegel Online 2018c) wollen. Ferner werden die Ereignisse von Chemnitz in Bezug zu anderen rechtsextremen Gewalttaten in Deutschland, wie dem Mord an Alberto Adriano durch Neonazis (vgl. Würfel 2018a) oder dem Anschlag von Rostock-Lichtenhagen 1992 (vgl. Würfel 2018b) gesetzt, die ebenfalls, wie einleitend dargestellt, Reaktionen der Popkultur hervorriefen und wodurch die historische Dimension der Ereignisse in Chemnitz untermauert wird.

Die Ereignisse von Rostock-Lichtenhagen, bei denen im Jahr 1992 Rechtsextreme eine Unterkunft von ehemaligen vietnamesischen Vertragsarbeiter*innen in Brand setzten und die Zivilbevölkerung zuschaute, wird in den vorliegenden Artikeln mehrfach thematisiert, da der aus Rostock stammende Rapper und Mitinitiator des Konzertes Marteria diese im Bewusstsein gehabt habe, als er die rechten Aufmärsche in Chemnitz gesehen habe. Im Anschluss an den Brandanschlag 1992 »habe [er] jahrelang damit zu kämpfen gehabt, aus der »Nazi-Stadt« Rostock zu kommen. Chemnitzern solle ein ähnliches Schicksal erspart bleiben« (Spiegel 2018d).

Auch bei der Band Kraftklub und dem Rapper Trettmann, die allesamt aus Chemnitz stammen (vgl. Nimz/Rietzschel 2018), lässt sich die Motivation für das Konzert bzw. die Beteiligung an diesem in ihrer Herkunft erkennen.

Gerade bei der Band Kraftklub wird – dies wurde im Zuge der Auseinandersetzung mit den journalistischen Beiträgen deutlich – häufig ein Bezug zu ihrer Herkunft in Chemnitz sowie zu ihrem Engagement in der Stadt (vgl. Nimz/Rietzschel 2018) hergestellt. Dabei wird in den Artikeln Rechtsextremismus als für Ostdeutschland typische Problematik (vgl. Zeit Online 2018b) abgebildet und einhergehend wird den (westdeutschen) Leser*innen eine ihnen unbekannte Lebenswelt suggeriert, die durch die Ereignisse nun vermehrte Aufmerksamkeit erhält und die sie nun, wie durch ein Schlüsselloch (vgl. Seeliger 2021, S. 191ff.), beobachten können.

Aufgrund dieser Problemlage wird das Konzert von Seiten der Künstler*innen auch als Aufforderung, sich aktiv gegen rechts zu positionieren, und als Zeichen der Solidarität mit denjenigen Menschen angesehen, die sich bereits seit längerer Zeit vor Ort gegen Rechts engagieren. So wird der Rapper Casper mit der Aufforderung zitiert, dass seine Fans zum Engagement gegen Rechts »auch mal dahin [...] kommen [sollen], wo es wichtig ist« (Schmidt 2018). Ebenfalls soll das Konzert »[den]jenigen Menschen, die sich tagtäglich gegen rechts engagieren, sowie [der] Solidarität mit jenen, die nach dem Tod von Daniel H. angegriffen wurden« (Zeit Online 2018a), gewidmet sein. Dabei zeigen sich jedoch auch Kritik an dem Konzert sowie die Auffassung,

dass ein Konzert nicht ausreichend ist, um die Situation in Ostdeutschland, und hier speziell in Chemnitz, nachhaltig zu verändern (vgl. Spiegel Online 2018b). Auch die beteiligten Künstler*innen bekräftigen, dass sie »nicht naiv« seien und dass das Konzert nicht die Welt rette (vgl. Spiegel Online 2018c). Kritik kommt zudem von Zuschauer*innen des Konzerts, »die sich ein bisschen mehr Demo und ein bisschen weniger Konzert gewünscht hätten. Mehr Aufklärung. Mehr Reden« (Würfel 2018b). In einem weiteren Text heißt es zudem, dass »einige linke Aktivist*innen, alltagserprobt im Umgang mit Neonazis« (Gerhardt 2019) das Konzert als Party-Veranstaltung sowie als »medienerksame Eintagsfliege« (ebd.) titulieren, wobei auch das Line-Up als nicht ausreichend divers kritisiert wurde (vgl. ebd.).

Trotz aller Kritik wurde das Konzert als ein großer Erfolg gewertet, da nicht nur die zuvor erwarteten 20.000, sondern bis zu 65.000 Besucher*innen (vgl. Spiegel 2018d) gekommen seien, die zum Teil von weit her angereist sind (vgl. Nimz/Rietzschel 2018 und von Hof 2018). Auch wird das Konzert als »das wahrscheinlich wichtigste Ereignis des vergangenen deutschen Popjahres« (Zeit 2018b) benannt, und die Bilder des Konzerts zum Gegenstück zu denjenigen von den rechten Ausschreitungen aus Rostock 1992 oder Hoyerswerda 1991 erhoben (vgl. Nimz/Rietzschel 2018).

Die hohen Zuschauer*innenzahlen werden in verschiedenen Beiträgen als Zeichen gewertet, dass der Großteil der deutschen Bevölkerung sich gegen Rassismus und rechte Gewalt ausspricht und das Konzert eine Antwort der »Zivilgesellschaft« auf die Ereignisse in Chemnitz gewesen sei. »Am Montagabend löste die Zivilgesellschaft in Chemnitz ein Versprechen ein: Wir sind mehr. [...] Man konnte es sehen, an den 65.000 Menschen, die gekommen waren. Aber wichtiger noch: Man konnte es auch fühlen. [...] Nach acht dunklen Tagen [...], wurde die Mehrheit endlich laut« (Mayer 2018). Diese Einschätzung wird in weiteren Textstellen durch Porträtierungen von Zuschauer*innen gestützt (vgl. von Hof 2018 sowie Würfel 2018b), wobei auch das breite Spektrum der politischen Ansichten der Zuschauer*innen deutlich wird: »[Sie] wollen »Flagge gegen die AfD und die Nazis« zeigen, finden aber auch, dass Deutschland sich mit den Flüchtlingen übernommen hat« (Würfel 2018b). Auch sehen viele der Zuschauer*innen selbst die Teilnahme am Konzert als Zeichen gegen Rechts und Rassismus an (»Sie wollten mit ihrer Teilnahme zeigen, dass man nicht zusieht, wenn der rechte Mob die Straße erobert« [von Hof 2018]).

Ferner wird in der Berichterstattung über das Konzert mehrmals darauf verwiesen, dass während des Konzertes Spenden generiert wurden, die je zur

Hälfte an die Familie von Daniel H. sowie an antirassistische Initiativen in Sachsen ausgehändigt werden (vgl. Zeit 2018a).

Auch wird das Konzert in den Artikeln immer wieder in eine Traditionslinie mit bekannten antirassistischen HipHop-Songs (wie »Fremd im eigenen Land« von Advanced Chemistry oder »Adriano – Letzte Warnung« von Brothers Keepers) gestellt und HipHop allgemein eine antirassistische Tradition zugeschrieben (vgl. Zeit Online 2018a) in die sich das Konzert einreihet.

Fazit: Festzuhalten bleibt, dass die Berichterstattung über das #wirsindmehr-Konzert überwiegend positiv konnotiert ist, wenn auch teilweise über Kritik berichtet wird, die sich dahingehend zusammenfassen lässt, dass ein Konzert nicht die strukturellen Probleme der Region ändern wird und das line-up nicht paritätisch besetzt gewesen ist, womit im Kern eine ähnliche Kritik am Konzert, wie an der Social-Media-Kampagne von Capital Bra vorgebracht wird. Insgesamt überwiegen die positiv konnotierten Textfragmente, z.B. die häufige Erwähnung der großen Zuschauer*innenzahlen, jedoch deutlich. Weiterhin fällt auf, dass in der Berichterstattung Rechtsextremismus als typisches Problem in Ostdeutschland thematisiert wird und die aus dem Osten Deutschlands stammenden teilnehmenden Künstler*innen, wie Marteria oder Kraftklub, häufiger im Mittelpunkt stehen als andere beteiligte Künstler*innen, wodurch die östlichen Bundesländer quasi exotisiert werden.

Nachfolgend werden nun zunächst das rassistisch motivierte Attentat von Hanau aus dem Jahr 2020 sowie das Lied »Bist du wach?« des Rappers Azzi Memo, das als Reaktion auf die Morde veröffentlicht wurde, untersucht. Im Anschluss erfolgt wiederum die Auswertung der journalistischen Ergebnisse, die sich mit dem Song befassten. Zuletzt wird der Fall »Hanau« mit jenem in Chemnitz verglichen.

4. Der rechtsextremistische Terrorakt in Hanau 2020

Am 19. Februar 2020 erschoss Tobias R. in der hessischen Stadt Hanau neun Menschen mit Migrationshintergrund und tötet im Anschluss ebenfalls seine Mutter und sich selbst. Die Tat wurde im Anschluss vom Bundeskriminalamt als »eindeutig rechtsextremistisch« eingestuft (ZDF heute 2020). Der für den Fall zuständige Generalbundesanwalt sprach dem Täter eine »zutiefst rassistische Gesinnung« zu (Tagesschau 2021).

Der Täter hinterließ auf seiner persönlichen Homepage eine Art Manifest in Form verschiedener Videobotschaften, die, so schildert es der Generalbun-

desanwalt, »neben wirren Gedanken und abstrusen Verschwörungstheorien eine zutiefst rassistische Gesinnung« (Tagesschau 2020) zeigten. Die Süddeutsche Zeitung führt in einem Beitrag weiter in die Gedankenwelt des Täters ein und beschreibt diesen als »Rechtsextremisten mit Waffenschein, der von seinen Verschwörungstheorien und seinem Hass [...] besessen war« (Drobrinksi et al. 2020).

Im Anschluss an die Tat entbrennt erneut eine öffentliche Debatte über die Gefahren von rechtsextremen Gewalttaten, wie sie es bereits nach dem Mord an dem Politiker Walter Lübcke gegeben hat. Es geht um Verfehlungen der Polizei, deren Notruf in der Tatnacht nicht besetzt bzw. unterbesetzt gewesen ist, sowie die Gefahren, die von vor allem im Internet verbreiteten (rechtsextremen) Verschwörungsmythen ausgehen.

4.1 Benefiz-Song für Hanau: Bist du wach? Azzi Memo feat. V.A.

Im Zuge der vielfältigen Beileidsbekundungen und Stellungnahmen von Seiten der deutschen Politik sowie großen Teilen der deutschsprachigen Rap-Szene veröffentlichte der aus Hanau stammende Rapper Azzi Memo einen Benefiz-Song, dessen Einnahmen an die Amadeu-Antonio-Stiftung gespendet wurden. In einem Interview mit dem Bayrischen Rundfunk beschreibt Azzi Memo, dass er früh nach der Tat das Bedürfnis hatte einen Song aufzunehmen und auf Instagram einen Aufruf geteilt habe, dass andere Rapper*innen sich gern an diesem beteiligen können, und daraufhin sehr schnell diverse Beiträge bei ihm eingegangen seien (vgl. Sommer 2020).

Das Endprodukt stellt der Song »Bist du wach?« dar, auf dem neben Azzi Memo 17 weitere Rapper*innen vertreten sind (Nate57, Veysel, Sinan G, Kool Savas, Rola, Disarstar, Maestro, Hanybal, Celo & Abdi, Manuellsen, Sila, Credibil, Ali471, Milonair, Mortel, KEZ), die zum großen Teil selbst eine Migrationsgeschichte aufweisen.

Inhaltlich setzen sich die 18 einzelnen Parts mit den Wünschen und Hoffnungen von Menschen mit Migrationsgeschichte in Deutschland sowie dem immer wieder aufkommenden Problem des Rechtsextremismus auseinander, wobei die Künstler*innen immer wieder auch eine ablehnende Haltung gegenüber der AfD sowie eine generelle antirassistische Haltung markieren.

Beispielhaft für den Inhalt des Benefiz-Songs kann der Part von Azzi Memo stehen:

»Einigkeit, Recht und Freiheit/Alles, was wir wollten hier in diesem Land/In Frieden miteinander leben/Uns die Hände geben, Blumen anstatt Waffen/ Menschen bezahlen mit dem Leben aufgrund ihrer Herkunft, ich kann es nicht fassen/Im Jahr 2020 ist Rechtsextremismus immer noch eine Plage, ey/Limburg, Fulda, Kassel, Hanau oder Halle/Dass die AfD im Bundestag sitzt, ist eine Schande/Kein Platz für Rassismus, ich halte dagegen, solange ich lebe und atme/Zehn Menschen verloren ihr Leben, doch bleiben bestehen, im Herzen eine Narbe« (Azzi Memo & V. A. – Bist du wach?)

4.2 Die öffentliche Rezeption des Benefiz-Songs »Bist du wach?« – Ergebnisse einer qualitativen Inhaltsanalyse

Als Datengrundlage für die vorgenommene qualitative Inhaltsanalyse dienten sechs Artikel, die sich mit dem Song »Bist du wach?« von dem aus Hanau stammenden Rapper Azzi Memo befassen, wobei sich insgesamt 679 Artikel mit den rechtsextremistischen Morden in Hanau auseinandersetzten. Im Zuge der Analyse der Texte wurden die unterschiedlichen Textfragmente in zehn Kategorien eingeteilt, die die Inhalte ebenjener abbilden.

In den Artikeln, die sich mit dem Song befassen, wird mehrmals auf die Motivation der beteiligten Künstler*innen verwiesen, die mit diesem, »die Erinnerung an das Attentat von Hanau« (Spiegel Online 2020) und an »die Opfer« (Süddeutsche Zeitung 2021) aufrechterhalten wollen.

Ebenfalls wird thematisiert, dass der Song gleichzeitig auch ein Zeichen gegen Rechtsextremismus und Hass allgemein setze und somit nicht nur ein bloßes Erinnerungsstück darstelle. So sei der Song ein »musikalisches Statement gegen Rassismus« (Süddeutsche Zeitung 2021), wobei es dem Initiator auch darum gehe, »den Menschen die Augen zu öffnen, auch jenen, die kein rechtes Gedankengut haben – ihnen beizubringen, dass man mit Hass nicht weiter kommt« (ebd.).

Weiterhin wird an vielen Stellen der jeweiligen Artikel darauf verwiesen, dass die Einnahmen, die der Song generiert, »an die Amadeu Antonio Stiftung gehen, die sich für die Hinterbliebenen und Überlebenden des Anschlags von Hanau einsetzt« (Süddeutsche Zeitung 2020).

Immer wieder steht zudem der persönliche Bezug von Azzi Memo, der selbst einen Großteil seiner Kindheit und Jugend in Hanau verbracht hat und die Stadt als seine Heimat bezeichnet, zum Attentat im Mittelpunkt des Interesses, auch da bei diesem ein Mitglied seiner Familie ums Leben kam und weitere Freunde verletzt wurden (vgl. Frank 2020).

Auch die Migrationsgeschichte der weiteren am Benefiz-Song beteiligten Künstler*innen wird immer wieder aufgegriffen, wodurch Azzi Memos Intention aufgeht, »möglichst viele verschiedene Stimmen [...], aus vielen Nationen« (von Eisenhart Rothe 2020), mit in den Song zu integrieren. Aufgrund der jeweiligen Migrationsgeschichten werden weiterhin auch persönliche Rassismuserfahrungen der Künstler*innen thematisiert. »Da wurde ich am Bahnhof von einem angetrunkenen Typ blöd angemacht als ›Scheißkanacke‹« (Frank 2020), berichtet Azzi Memo z.B. in einem Interview, oder es heißt an anderer Stelle: »[B]erührend ist es, wenn die afrodeutsche R'n'B-Sängerin Rola [...] darüber singt, wie sie den alltäglichen Rassismus erlebt, mit dem sie konfrontiert ist« (Spiegel Online 2020). Im direkten Zusammenhang mit der Migrationsgeschichte von Azzi Memo steht zudem die Frage eines Interviewers an diesen, ob er und seine Freunde bis dato das Bewusstsein gehabt hätten, dass ein solches Attentat geschehen könne (vgl. Frank 2020). Dass das Leben von Menschen mit Migrationsgeschichte auch heute noch als von demjenigen der Mehrheitsgesellschaft abweichend konnotiert wird, zeigt sich zudem daran, dass dem Rapper die Frage gestellt wird, ob Shisha-Bars für ihn einen »Safe-Space« (ebd.) darstellen würden und ob diese eine Art Szene-Treffpunkt für Menschen mit Migrationsgeschichte seien, was dieser verneint und aussagt, dass auch »der Daniel und die Claudia [...] in der Ecke [sitzen] und ihre Pfeife rauchen« (ebd.).

Azzi Memo sieht den Grundstein des Attentats in rechten Parteien wie der AfD, die den »Nährboden für rechte Gewalt« (Frank 2020) bereitet hätten. Deutlich wird Ähnliches auch im Songtext selbst, auf den ebenfalls in einigen Artikeln verwiesen wird. »Der Song [...] übt zum Teil scharfe Kritik am Umgang von Medien und Gesellschaft mit dem Thema Rechtsextremismus« (Spiegel Online 2020). Weiterhin wird den Beteiligten »viel Wut auf Rassismus, auf die AfD, auf die wegschauende Gesellschaft [...] [u]nd eine gewisse Verzweiflung darüber, dass es nicht besser [wurde] in den letzten Jahren« attestiert (von Eisenhart Rothe 2020).

Ebenso wird der Benefiz-Song, wie es auch in der zuvor ausgeführten Analyse zum Konzert in Chemnitz der Fall war, in Bezug zu dem Song »Adriano – Letzte Warnung« von Brothers Keepers gesetzt (vgl. ebd.), jedoch gleichzeitig als untypisch für deutschsprachigen Gangsta-Rap angesehen (»Es ist eine Solidaritätsbekundung gegen Rassismus, wie sie im egozentrischen deutschen Rap eher selten ist« [Spiegel 2020]), was der Initiator bestätigt (»Ja bei uns geht es auch oft um Schmuck, Autos und solche Sachen«), weshalb ihn das Ergebnis »stolz« mache (ebd.).

Generell wird der Song als Erfolg gewertet, da er »innerhalb von drei Tagen [...] je eine Million Plays bei YouTube und Spotify« (von Eisenhart Rothe 2020) aufgewiesen habe, wie Azzi Memo berichtet.

Insgesamt stellt sich die journalistische Rezeption des Benefiz-Songs als überwiegend positiv dar, wobei dieser eben auch als untypisch für deutschsprachigen Gangsta-Rap bezeichnet wird, was das Bild vom egozentrischen und unpolitischen Gangsta-Rap, das einige Autor*innen Gangsta-Rap und dessen Protagonist*innen zuschreiben, impliziert. Dennoch werden keine direkten Kritiken an dem Song, den beteiligten Künstler*innen oder dem Inhalt des Songs vorgebracht. Gleichzeitig wird jedoch in den Artikeln auch ersichtlich, dass Menschen mit Migrationsgeschichte noch immer eine Position außerhalb der bzw. für die weiße Mehrheitsgesellschaft aufweisen, was speziell an dem Interview mit Azzi Memo (vgl. Frank 2020) deutlich wird.

5. Vergleich der Ergebnisse der journalistischen Rezeption

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass beide im Fokus stehenden Berichterstattungen insgesamt positiv ausfallen. Weiterhin ist anzumerken, dass es zu dem Benefiz-Song »Bist du wach?« von Azzi Memo, trotz teilweiser expliziter und medienkritischer Inhalte, zu keinerlei kritischen Positionen oder Anmerkungen in der Berichterstattung gekommen ist. Lediglich wurde der Benefiz-Song als eher untypisch für deutschsprachigen Gangsta-Rap betitelt (vgl. Spiegel 2020), was jedoch, wenn überhaupt, als latent implizierte Kritik gedeutet werden kann oder eben auch lediglich als Feststellung, dass derartige Songs wenig Raum im Genre Gangsta-Rap einnehmen.

Auch lassen sich in der Berichterstattung über »Bist du wach?« keinerlei Aussagen ausfindig machen, die darauf hinweisen, dass ein solcher Song keine Veränderungen in der Gesellschaft herbeiführen wird, wie es bei dem Artikel zu der Social-Media-Aktion und dem Hashtag #sagfuckzurassismus oder auch zum Teil bei der Berichterstattung zum #wirsindmehr-Konzert der Fall ist.

Des Weiteren lässt sich jedoch auch die Berichterstattung über das #wirsindmehr-Konzert als durchaus positiv konnotiert bezeichnen, wobei an einigen Stellen der Berichterstattung auch kritische Punkte auftauchen; so wird u.a. darauf verwiesen, dass es sich bei dem Konzert um eine »symbolische Veranstaltung« gehandelt habe, die »noch keinen AfD-Wähler« umstimme sowie »wenig zum konkreten Kampf gegen Nazis in Chemnitz

oder anderswo« (Uken 2018) beitrage. Ebenfalls ließen sich auch einige Textfragmente ausmachen, in denen Zuschauer*innen die Veranstaltung kritisierten (vgl. Würfel 2018b), wobei auch den beteiligten Künstler*innen selbst bewusst war, dass ein einzelnes Konzert nicht »die Welt [rettet]« (Spiegel Online 2018c).

Trotz dieser Kritikpunkte zeigen sich jedoch insgesamt wenige kritische Perspektiven in den analysierten journalistischen Beiträgen zum #wirsindmehr-Konzert, woraus allein durch die schiere Menge an nicht negativer Berichterstattung ein positiver Gesamteindruck für die gesamte Berichterstattung entsteht.

Generell wird der Erfolg des Konzerts, der an den großen Besucher*innenzahlen gemessen wird, welche die Erwartungen weit übertrafen haben in vielen der vorliegenden Artikel angeführt, wodurch ein positiver Gesamteindruck der Veranstaltung suggeriert wird.

Im Hinblick auf den Benefiz-Song thematisiert lediglich der Initiator Azzi Memo selbst den Erfolg des Songs, der laut seiner Aussage innerhalb eines Tages zwei Millionen Mal bei Spotify und Youtube aufgerufen wurde (vgl. von Eisenhart Rothe 2020). Betrachtet man die Menge an Streams, die der Song innerhalb eines Tages akkumulierte, erscheint die Nicht-Thematisierung des Erfolgs ein wenig fragwürdig. Um zwei Millionen Streams zu erreichen, hätte z. B. jede*r der 65.000 Besucher*innen des #wirsindmehr-Konzerts in Chemnitz den Song ca. 31 Mal anhören müssen. Aus welchen Gründen der Erfolg des Songs also nicht thematisiert wird, kann nur vermutet werden; so kann es u. a. daran liegen, dass Streams und Plays in eher auf die Gesamtgesellschaft fokussierten Medien nicht dieselbe Relevanz zugesprochen wird, die diese in der Deutschrap-Szene genießen, oder auch damit zusammenhängen, dass die Bilder, die ein mit 65.000 Menschen gefüllter Konzertplatz hervorbringt, deutlich mehr Aufmerksamkeit erzielen als die Zahl 2.000.000 auf einem Bildschirm.

Eine weitere Thematik, die in den unterschiedlichen journalistischen Erzeugnissen immer wieder angebracht wird, ist die persönliche Betroffenheit der jeweiligen Beteiligten. So wird in jedem der sechs zum Datensatz zählenden Artikel auf die persönliche Betroffenheit von Azzi Memo durch das Attentat von Hanau verwiesen, nicht nur, weil dieser aus der Stadt stammt, sondern auch, weil bei dem rassistisch motivierten Attentat Freunde und ein Familienmitglied unter den Opfern waren (vgl. ebd.).

Auch im Hinblick auf die Analyse der einzelnen Textfragmente zu dem #wirsindmehr-Konzert werden immer wieder die persönlichen Bezüge ein-

zelter am Konzert beteiligter Künstler*innen aufgegriffen, wodurch den genannten eine besondere Motivation zur Teilnahme am Konzert zugeschrieben wird. Im Zusammenhang mit Marteria wird weiterhin mehrmals auf den Brandanschlag von Rechtsextremen auf das sogenannte »Sonnenblumenhaus« in Rostock im Jahr 1992 verwiesen.

Als Grundlage für die weitere Analyse der Ergebnisse dienen die vier Typisierungen, die Seeliger (2021) für die Berichterstattung über Gangsta-Rap im Feuilleton ausgemacht hat. Des Weiteren werden sowohl im Hinblick auf das Konzert als auch auf den Benefiz-Song – eine nähere Analyse folgt im weiteren Verlauf – Beziehungen zu anderen antirassistischen Liedern hergestellt, die dem deutschsprachigen HipHop zuzuordnen sind, wodurch vermutet werden kann, dass die Trennung von Gangsta-Rap- und HipHop-Musik eher eine szeneeinterne Thematik ist und für die journalistische Berichterstattung eine untergeordnete Rolle spielt. Da das #wirsindmehr-Konzert in Chemnitz durch die Beteiligungen von Casper, Marteria oder Nura stark von Künstler*innen geprägt war, die der deutschsprachigen HipHop-Szene zuzurechnen sind, wird auch die Berichterstattung zu dem Konzert nach den vier Typen der Berichterstattung über Gangsta-Rap analysiert.

Der Typus »verwehrte Bürgerlichkeit« wird in keiner der beiden Berichterstattungen aufgefunden, vielmehr erscheint es so, als würde die Berichterstattung zu dem Benefiz-Song »Bist du wach?« die beteiligten Künstler*innen als kompetente Diskursteilnehmer*innen ansehen (»Zutiefst persönlich-emotionales Fanal gegen die geistigen Brandstifter« [Süddeutsche Zeitung 2020]), anstatt diese, wie es in dem Typus nach Seeliger der Fall wäre, zu »delegitimieren« (Seeliger 2021, S. 183). Die Teilnehmer*innen des #wirsindmehr-Konzerts werden ebenfalls als kompetente Diskursteilnehmer*innen bewertet, z.B. aufgrund des persönlichen Bezugs zu den Ereignissen, wie es auch bei Azzi Memo der Fall ist, oder aber auch aufgrund ihres bisherigen Engagements gegen Rassismus. Bei genauerer Betrachtung kann jedoch aus den Kritiken an den Texten und politischen Ansichten einiger Teilnehmer*innen des Konzerts von Seiten konservativer Politiker*innen eine Delegitimierung dieser auf Grund ihrer politischen Ansichten ausgemacht werden (vgl. Leppin 2018).

Die Typisierung (Gangsta-)Rap als Bedrohung tritt in Bezug auf das Konzert in Chemnitz ebenfalls nicht auf. Im Hinblick auf die Berichterstattung zu dem Benefiz-Song lässt sich der Typus wiederum zunächst nicht identifizieren, wobei die Frage: »Nach dem Anschlag – gibt es eigentlich auch den Impuls, sich selbst zu bewaffnen [...]?« (Frank 2020), die Azzi Memo im Ver-

lauf des Interviews gestellt wird, eine mögliche Bedrohung bzw. Befürchtung von Bedrohung durch bewaffnete Gangsta-Rapper*innen bzw. Menschen mit Migrationsgeschichte, die nach Rache sühnen, impliziert. So unterstellt die Frage eine mögliche gewalttätige Racheaktion, die außerhalb des Gesetzes agieren würde, und unterstellt somit gleichzeitig eine »Bedrohung für eine [...] moralisch intakt[e] und integer erscheinende Mehrheitsgesellschaft« (Seeliger 2021, S. 182).

Die »Exotisierung« von Gangsta-Rapper*innen und Künstler*innen kann in beiden Berichterstattungen ausfindig gemacht werden, jedoch nicht in »offen spöttischer Form« (ebd., S. 195), sondern als der Versuch, der Öffentlichkeit weniger bekannte Lebensumgebungen sowie spezifische örtliche Problemlagen zu präsentieren, die in der breiten Mehrheitsgesellschaft eben eher wenig bekannt sind und die somit als »exotisch« gelten können. So werden in der Berichterstattung zu dem Song »Bist du wach?« die persönlichen Migrationsgeschichten einiger der am Song beteiligten Künstler*innen sowie deren Erfahrungen mit Rassismus thematisiert sowie Shisha-Bars als Gemeinschaftsorte für bestimmte Bevölkerungsteile dargestellt. Auch hier wird kein offen voyeuristischer Blickwinkel deutlich, allerdings werden vorhandene Stereotype, die den Journalist*innen zu eigen sind, z.B. durch die bereits weiter oben thematisierte Frage nach einem etwaigen Vergeltungsschlag (vgl. Frank 2020), erkennbar.

Im Hinblick auf die Berichterstattung zum #wirsindmehr-Konzert in Chemnitz wird die Exotisierung durch die Darstellung von Rechtsextremismus als typischem Problem für Ostdeutschland deutlich. Des Weiteren werden diejenigen Künstler*innen, die aus Ostdeutschland stammen, weit- aus öfter thematisiert als diejenigen aus Westdeutschland, und es wird immer wieder betont, dass »Rechtsextremismus [...] Alltag und [...] Teil der Coming-of-Age-Erfahrungen vieler junger Ostdeutscher« darstellen würden (Würfel 2018a).

Auffällig ist zudem, dass die Geschehnisse in Chemnitz mehrmals in den Kontext von weiteren rechtsextremen Vorfällen in der deutschen Historie gesetzt werden – das Attentat von Hanau, das auf das rassistische Weltbild des Attentäters zurückzuführen ist, jedoch nicht. Generell kann auch der Typus der Subversion nicht direkt in der Berichterstattung nachgewiesen werden, da die beteiligten Künstler*innen beider Reaktionen auf die gesellschaftlichen Ereignisse sich nicht durch einen Rückbezug auf eine wie auch immer geartete HipHop-Kultur beziehen wollen. Dies geschieht jedoch durch die Berichterstattung selbst, die sowohl das Konzert in Chemnitz (vgl. Würfel

2018a) als auch den Benefiz-Song in eine Traditionslinie mit bekannten anti-rassistischen und politischen deutschsprachigen HipHop-Songs wie »Adriano – Letzte Warnung« (vgl. ebd.) setzt und somit die Beteiligung an dem jeweiligen Projekt in ein »Referenzsystem der HipHop-Kultur« (Seeliger 2021, S. 191) stellt.

Abschließend fällt auf, dass sich die Berichterstattungen zu den beiden populärkulturellen Phänomenen, die sich jeweils im Zuge rassistisch motivierter Straftaten organisierten, auf inhaltlicher Ebene lediglich marginal unterscheiden, wobei ebenso festgehalten werden muss, dass die quantitative Anzahl von Berichten über das #wirsindmehr-Konzert aus dem Jahr 2018 in Chemnitz die Anzahl der Artikel über den Benefiz-Song »Bist du wach?« von Azzi Memo um ein Vielfaches übersteigt, woraus weiterhin ein generell größeres Interesse der Öffentlichkeit an einem populärkulturellen Event als an einem Benefiz-Song aus dem Genre Gangsta-Rap abgeleitet werden kann.

Betrachtet man die vorgenommenen Analysen ist ferner auffällig, dass beide Phänomene kaum bzw. im Falle des Benefiz-Songs sogar gar nicht kritisiert wurden sowie dass bei beiden Berichterstattungen häufig die persönlichen Verbindungen zu den jeweiligen rassistischen bzw. rechtsextremen Ereignissen der beteiligten Künstler*innen thematisiert wurden.

Ebenfalls kann festgestellt werden, dass die von Seeliger (2021) herausgearbeiteten Typisierungen der Behandlung von Gangsta-Rap im Feuilleton zum Teil auch auf die Berichterstattung über das #wirsindmehr-Konzert in Chemnitz bzw. die daran beteiligten Künstler*innen zutreffen, was zu der Frage führt, ob und inwieweit Gangsta-Rap und HipHop im öffentlichen Diskurs überhaupt als unterschiedliche populärkulturelle Strömungen wahrgenommen werden oder ob diese in der öffentlichen Berichterstattung synonym verwendet werden. Daher könnte es für die weitere Forschung der HipHop-Studies durchaus interessant sein zu überprüfen, ob die von Seeliger entwickelten Typisierungen auch auf die generelle Berichterstattung über die deutschsprachige HipHop-Szene anwendbar sind oder ob diese Berichterstattung etwa generell inhaltlich ausschließlich auf Gangsta-Rap ausgerichtet ist.

6. Fazit

Nach der Auseinandersetzung mit den beiden populärkulturellen Reaktionen auf rechte Attentate bleibt abschließend die folgende Erkenntnis: Die Reak-

tionen von Gangsta-Rapper*innen spielen im journalistischen Mainstream trotz der großen Reichweite und Relevanz, die ihnen im Leben 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.

Insgesamt bilden die vorliegenden Ergebnisse auch die generelle Sichtbarkeit von Menschen mit Migrationsgeschichte in deutschsprachigen Medien ab. So weist u.a. Bonfadelli (2007) darauf hin, dass im Allgemeinen wenig über Menschen mit Migrationsgeschichte in den Medien berichtet wird und diese wenigen Berichte häufig negativ konnotiert sind. Ferner kommen, so ein weiteres Ergebnis der Studie, Menschen mit Migrationsgeschichte selten selbst in der Berichterstattung zu Wort (vgl. Bonfadelli 2007: 103f.) und werden so zu »passive[n] Objekte[n] der Berichterstattung« (ebd.: 104). Auch neuere Studien kommen zu ähnlichen Ergebnissen und weisen nach, dass Menschen mit Migrationsgeschichte auch im Jahr 2021 in der medialen Darstellung unterrepräsentiert sind (vgl. Neue Deutsche Medienmacher*innen E.V. 2021). Der vorliegende Beitrag zeigt zudem auf, dass dies auch dann gilt, wenn es zu rassistisch motivierten Vorfällen kommt, z.B. wenn die Reaktion des popkulturellen Mainstreams aus der Mitte der Mehrheitsgesellschaft in weitaus größerer Zahl medial aufgegriffen wird, als jene aus dem Genre des migrantisch geprägten Gangsta-Rap.

Literatur

- Bonfadelli, Heinz (2007): Die Darstellung ethnischer Minderheiten in den Massenmedien. In: Bonfadelli, Heinz; Moser, Heinz (Hg.): Medien und Migration. Europa als multikultureller Raum. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden. S. 95-118.
- Dobrinski, Matthias et al. (2020): Nacht über Deutschland. URL: <https://www.sueddeutsche.de/politik/anschlag-hanau-1.4806575> [Stand: 20.10.2021]

- Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (2012): G-Rap auf Deutsch – eine Einleitung. In: Dies. (Hg.) (2012): Deutscher Gangsta-Rap – Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: transcript. S. 21-40.
- Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (2017): Zur Einleitung: Stigmatisierungsdiskurs, soziale Ungleichheit und Anerkennung oder: Gangsta-Rap-Analyse als Gesellschaftsanalyse. In: Dies. (Hg.) (2017): Deutscher Gangsta-Rap II – Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: transcript. S. 7-35.
- Frank, Arno (2020): »Hanau ist so eine friedliche Stadt«. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/azzi-memo-ueber-hanau-hanau-ist-so-eine-friedliche-stadt-a-43445a0a-059e-41f8-8dd3-e5ee6d9ccfdf> [Stand: 20.10.2021].
- Gensing, Patrick (2018): Hetzjagden nach Stadtfest. Gerüchte im Netz, Gewalt auf der Straße. URL: <https://www.tagesschau.de/faktenfinder/inland/chemnitz-geruechte-gewalt-101.html> [Stand: 20.10.2021].
- Gerhardt, Daniel (2019): Deutschland deine Popstars. URL: <https://www.zeit.de/kultur/musik/2019-08/popmusik-wirindmehr-helene-fischer-max-giesinger-mark-forster/komplettansicht> [Stand: 20.10.2021].
- jetzt.de (2018): Rapper rufen zu Protest gegen Fremdenfeindlichkeit auf. URL: <https://www.jetzt.de/politik/sagfuckzurassismus-rapper-rufen-zu-protest-gegen-fremdenfeindlichkeit-auf> [Stand: 20.10.2021].
- jetzt.de (2021): Rapper Checkte sammelt mit Hanau-Song Spenden für die Hinterbliebenen. URL: <https://www.jetzt.de/musik/hanau-jahrestag-rapper-checkte-sammelt-spenden-mit-Benefiz-Song> [Stand: 20.10.2021].
- Kunze, Korinna (2018): Hier kannst du das #WirSindMehr-Konzert in Chemnitz im Livestream sehen. URL: <https://www.spiegel.de/panorama/wir-sindmehr-konzert-in-chemnitz-im-livestream-hier-kannst-du-marleri-a-casper-k-i-z-und-co-sehen-a-e5ca390a-50d6-4bod-b2ca-3acad1e6fe21> [Stand: 20.10.2021].
- Leppin, Jonas (2018): Wer denn sonst? URL: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/wirindmehr-konzert-in-chemnitz-wer-soll-es-sonst-machen-kommentar-a-1226480.html> [Stand: 20.10.2021].
- Mayer, Iris (2018): Der Stolz der Stadt. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/chemnitz-der-stolz-der-stadt-1.4116352> [Stand: 21.10.2021].
- Mayring, Philipp (2008): Neuere Entwicklungen in der qualitativen Forschung und der Qualitativen Inhaltsanalyse. In: Mayring, Philipp; Gläser-Zirkuda, Michaela (Hg.): Die Praxis der Qualitativen Inhaltsanalyse. 2., neu ausgestattete Auflage. Weinheim und Basel: Beltz Juventa. S. 7-20.

- Mayring, Philipp (2010): *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*. 11., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Weinheim und Basel: Beltz Juventa.
- Mikos, Lothar (2007): Distinktionsgewinne – Diskurse mit und über Medien. In: Fromme, Johannes; Schäffer, Burkhardt (Hg.): *Medien – Macht – Gesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden. S. 45-60.
- Mikos, Lothar (2009): John Fiske: Populäre Texte und Diskurs. In: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (Hg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 156-164.
- Neue Deutsche Medienmacher*innen E. V. (2021): *Diversions in deutschen Fernsehnachrichten. Bürger*innen, Expert*innen, Politiker*innen – Wer ist zusehen? Wessen Meinung zählt? Eine Auswertung der Nachrichtensendungen Tagesthemen (ARD), Heute Journal (ZDF) und RTL Aktuell (RTL) vom 01. August bis 30. September 2021*. URL: https://neuemedienmacher.de/fileadmin/user_upload/NDM_BERICHT_Diversity-in-deutschen-Fersehnachrichten.pdf [Stand: 06.12.2021].
- Nimz, Ulrike; Rietzschel, Antonie (2018): 65 000 sind mehr. URL: <https://www.sueddeutsche.de/politik/konzert-chemnitz-feine-sahne-fischfilet-casper-marteria-kraftklub-1.4115999> [Stand: 20.10.2021].
- Schmidt, Fabian (2018a): Diese Künstler geben am Montag ein Anti-Nazi-Konzert in Chemnitz. URL: <https://www.spiegel.de/panorama/chemnitz-marteria-und-casper-treten-als-zeichen-gegen-rechts-kostenlos-auf-a-2de79122-813f-489a-9c07-3ae61b549331> [Stand: 20.10.2021].
- Schmidt, Fabian (2018b): Die Reaktionen auf #WirSindMehr – und wie es weitergeht. URL: <https://www.spiegel.de/panorama/wirsindmehr-konzert-in-chemnitz-so-geht-es-danach-weiter-a-ac8bb635-4d42-4foo-b231-b52995ddoba4> [Stand: 20.10.2021].
- Seeliger, Martin (2021): *Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte*. Weinheim und Basel: Beltz Juventa.
- Spiegel Online (2018a): #WirSindMehr war der populärste Debatten-Hashtag. URL: <https://www.spiegel.de/netzwelt/web/twitter-das-sind-die-erfolgreichsten-debatten-hashtags-2018-a-1242047.html> [Stand: 21.10.2021].
- Spiegel Online (2018b): Chemnitz erwartet Zehntausende zu Protestkonzert. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/musik/wirsindmehr-in-chemnitz-tausende-zu-konzert-erwartet-a-1226197.html> [Stand: 21.10.2021].

- Spiegel Online (2018c): »Ich müsste mich schämen, wenn ich hier nicht dabei wäre«. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/musik/chemnitz-pressekonferenz-der-musiker-vor-dem-wirsendmehr-konzert-a-1226328.html> [Stand: 21.10.2021].
- Spiegel Online (2018d): »Alles, was Anstand hat«. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/musik/chemnitz-die-toten-hosen-kraftklub-marteria-geben-konzert-gegen-rechts-a-1226365.html> [Stand: 21.10.2021].
- Spiegel Online (2020): Rap-Stars veröffentlichen Song gegen Rechtsextremismus. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/musik/hanau-rap-stars-veroeffentlichen-song-gegen-rechtsextremismus-a-bb419817-5883-44aa-afc5-d80a68c72f2e> [Stand: 21.10.2021].
- Sommer, Stefan (2020): Interview mit »Bist du wach?«-Initiator Azzi Memo. URL: <https://www.br.de/puls/musik/aktuell/azzi-memo-interview-hanau-deutschrap-solidaritaet-100.html> [Stand: 20.10.2021].
- Süddeutsche Zeitung (2020): Anschlag von Hanau: Benefiz-Song für die Hinterbliebenen. URL: <https://www.sueddeutsche.de/leben/leute-hanau-anschlag-von-hanau-benefiz-song-fuer-die-hinterbliebenen-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-200403-99-574901> [Stand: 21.10.2021].
- Tagesschau (2020a): Was über den Anschlag in Hanau bekannt ist. URL: <https://www.tagesschau.de/inland/faq-hanau-101.html> [Stand: 21.10.2021].
- Tagesschau (2020b): Merkel ruft zu Kampf gegen Rassismus auf. URL: <https://www.tagesschau.de/inland/merkel-hanau-rassismus-101.html> [Stand: 21.10.2021].
- Uken, Marlies (2018): Nur ein Symbol – trotzdem wichtig. URL: <https://www.zeit.de/gesellschaft/2018-09/chemnitz-konzert-rechtsextremismus-wirsendmehr-signal> [Stand: 21.10.2021].
- Voigt, Johann (2018): Rap positioniert sich, Rap blamiert sich. URL: <https://algood.de/meinung/kommentare/rap-positioniert-sich-rap-blamiert-sich/> [Stand: 20.10.2021].
- von Eisenhart Rothe, Yannick (2020): Deutschrap erinnert an Hanau: »Es gab schon lange eine letzte Warnung«. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/musik/hanau-azzi-memo-rola-und-co-so-erinnert-deutschrap-an-den-terror-a-c69e6f23-3042-40c4-84c5-4d4aae177826> [Stand: 20.10.2021].
- von Hof, Elisa (2018): Das war mehr. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/wirsendmehr-konzert-gegen-rechts-chemnitz-will-viel-mehr-sein-a-1226373.html> [Stand: 20.10.2021].

- Würfel, Carolin (2018a): Hip-Hop gegen die Verzweiflung. URL: <https://www.zeit.de/kultur/musik/2018-09/wirsindmehr-chemnitz-hiphop-gegen-rechts-konzert-marteria-casper/komplettansicht> [Stand: 20.10.2021].
- Würfel, Carolin (2018b): »Wir sind die Guten«. URL: <https://www.zeit.de/gesellschaft/2018-09/wirsindmehr-chemnitz-sachsen-konzert-demonstration-marteria-casper-kiz/komplettansicht> [Stand: 20.10.2021].
- ZDF heute (2020): BKA-Chef stellt klar: Anschlag von Hanau rassistisch motiviert. URL: <https://www.zdf.de/nachrichten/politik/hanau-anschlag-bka-rassismus-100.html> [Stand: 21.10.2021].
- Zeit Online (2018a): »Alles, was Anstand hat«. URL: <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2018-09/wirsindmehr-chemnitz-sachsen-konzert-rassismus-kraftklub-feine-sahne-fischfilet> [Stand: 21.10.2021].
- Zeit Online (2018b): SPD warnt vor weiteren Problemen in Ostdeutschland. URL: <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2018-09/chemnitz-ostdeutschland-aufarbeitung> [Stand: 21.10.2021].

»Immer wenn ich rede ... episch« – Transmedialität zwischen Social Media und Musik beim Berliner Gangsta-Rapper Fler

Daniel Schumacher

»Wenn Du mit mir auf einem Label bist, [...] dann werde ich immer sagen: Die Leute sollen Dich kaufen, nicht den Song.« (HipHop.de/Interviewer Tobias »Toxik« Kargoll: »THE FORMULA | FLER«, (9:50-10:00).

In seiner pointierten »Erfolgsformel« kommt der Berliner Gangsta-Rapper Fler, alias Patrick Losensky, zu einer überraschenden These: Für eine langfristige Etablierung von HipHop-Künstler*innen sei das Image ausschlaggebend, und dieses müsse über das bloße Rappen oder einen einzelnen Text hinausgehen. Aber wie und mit welchen Mitteln kann eine solche Künstleridentität im Rap, respektive im Subgenre Gangsta-Rap kreiert werden (Szillus 2012, zu Fler: 52f.; Seeliger 2013, S. 63-84; zu Fler, S. 73f.)? Dass sich Fler in einem Interview selbst reflektiert, veranschaulicht zumindest, dass ein Image und Charakterzüge kommuniziert werden müssen. Künstler*innen sind dabei nicht nur auf Songs und Musikvideos als Ausdrucksmedien beschränkt, sondern erreichen seit dem letzten Jahrzehnt ihr Publikum zunehmend via Social Media. Die sich dadurch eröffnenden Repräsentationsmöglichkeiten werden nachfolgend anhand von drei öffentlichkeitswirksamen Videos aufgezeigt: Das »epische Interview« (2016), die »Energie-im-Club-Story« (2018) oder eine Verkehrskontrolle durch die Berliner Polizei (»Fanboy-Leak« 2019) waren keine kurzfristigen Internet-Hypes, sondern wurden für Fler zu wiederkehrenden Referenzpunkten in dessen Social-Media-Auftritten und Songs. Auch im Kontext allgemeiner Inszenierungsmechanismen im

Deuschrap stellt sich die Frage: Wie funktionieren derartige Übertragungs- und Verknüpfungsprozesse?

Methodischer Hintergrund

Die Mechanismen der soziokulturellen Repräsentation in der HipHop-Kultur stellen ein konventionelles und fortdauerndes Forschungssujet dar (Menrath 2001, Menrath 2003, Seeliger 2013, S. 27-55 (v. a. S. 47-50), S. 97-129, Seeliger 2021, S. 34f., S. 48-66, Wolbring 2015, S. 107-120), wobei auf die besondere Bedeutung von Performanz und Inszenierung hingewiesen worden ist (Menrath 2001, Dietrich 2012, Dietrich 2015, Fröhlich/Röder 2017, v.a. S. 135f.): Die reale Ausübung hiphop-affiner Tätigkeiten, wie Rappen, konstituiert die soziale Zugehörigkeit, welche professionalisiert und sogar zum Lebensstil gesteigert werden kann (Klein 2005). Im Bereich des Gangsta-Raps erweitert sich das Themenspektrum um kriminelle Aktionen, Armutserfahrungen, sowie Verweise auf die migrantische und lokale Herkunft (Themenspektrum und Topoi: Vgl. Wolbring 2015, S. 351-380, Seeliger 2021, S. 31-33, 36-41). Die Musik gewinnt dadurch persönliche Züge, sodass (Gangsta-)Rap als erzählendes Medium wirkt (Seeliger 2021, S. 30-31). Erzählt wird von der persönlichen Teilhabe an einem kollektiven Erfahrungshorizont mithilfe einer gemeinsamen Motivik.

Diese Zugehörigkeit stellt keinen Automatismus dar, sondern muss beansprucht, wiederholt und stets neuformuliert werden, wobei sie in einem permanenten Aushandlungsprozess diskursiv herausgefordert wird. Im nur vage definierten »Realness«-Ideal veranschaulicht sich dies (Seeliger 2021, S. 27-31, Wolbring 2015, S. 155-174, 364-368, 414-456, 493-497; Menrath 2003, S. 218, Mikos 2000, S. 117f., Mikos 2003, S. 70f.; Klein/Friedrich 2003); dadurch erscheinen »Subjekte«, (künstlerische) »Identitäten« und »Persönlichkeiten« als kulturelle Konstrukte (Seeliger 2017; Hall 1994; Wolbring 2015, S. 145-148; 160-174). Der Authentizitäts- und Glaubwürdigkeitsanspruch bleibt allerdings relativ offen und je nach Künstler*in individuell, (sofern er überhaupt transparent, stabil und widerspruchsfrei ist). Dass ein subjektives wie kollektives Wahrhaftigkeitsideal (überwiegend) nur indirekt via Musik und Medien inszeniert werden kann, stellt ein grundsätzliches Spannungsfeld der Pop- und HipHop-Kultur dar (Klein/Friedrich 2003, S. 128-211 Klein 2005, S. 48f.).

Einhergehend mit dem Repräsentationsbegriff wird in literatur- und kulturwissenschaftlichen Perspektiven für Phänomene des Social Web

die narrative Identitätskonstruktion (im Spannungsfeld der Authentizität) als »sich erzählen« und »Selbstthematization« beschrieben, (was aber Partizipation, Interaktivität und Dynamik/Instabilität durch weitere Netz-Akteur*innen keinesfalls ausschließt), (Schneider 2008, Lüdeker 2012, S. 134-139). Untersuchungen zum digitalen Storytelling beleuchteten unter anderem die Kausalitäts- und Sinnstiftung, sowie intermediale und transmediale Erscheinungsformen von Erzählungen. Androutsopoulos (2003, 2016) hat Intertextualität als ein nicht nur auf Musik beschränktes Rezeptions- und Verweisnetzwerk mittels eines Sphärenmodells methodisch fassbar gemacht, indem er es in die drei Ebenen Musik, journalistische Medien und weitere (Online-)Akteur*innen aufschlüsselte (Fröhlich/Röder 2017, S. 142f., Seeliger 2021, S. 29). Ferner wurde seit dem letzten Jahrzehnt der Untersuchungsgegenstand von Internet-Memes medienwissenschaftlich geschärft, indem sie als kulturelle Einheiten definiert werden, die sich online als Adoptionsphänomene popularisieren (Shifman 2014, S. 16-55, Pauliks 2017). Dies geschieht nach Shifman (2014, S. 56-62) durch Nachahmung von Inhalt oder Form. Die damit einhergehende, situative Anpassung unterscheidet Memes (als Imitation) von »Virals« oder »Hypes«, welche eine massenhaft geteilte Einzelercheinung (als Kopie) beschreiben (Pauliks 2017, S. 48-65). Als Merkmale durchsetzungsfähiger Memes erscheinen nachfolgend vor allem die (digitale) Reproduzierbarkeit, die Langlebigkeit, wie auch die Simplizität, Humorhaftigkeit und Anpassungsfähigkeit (»Fitness«) interessant (Shifman 2014, S. 22f., 63-94; Pauliks 2017, v.a. S. 72-75, 90-93).

Der Berliner Rapper Fler hat sein eigenes *Realness*-Verständnis eng an sein künstlerisches Selbstverständnis gekoppelt, indem er auf eine strikte Trennung zwischen der (Privat-)Person Patrick Losensky und der Künstlerpersönlichkeit Fler verzichtet. Bereits in seiner 2011 erschienenen Biografie erklärte er diese Identifikation im Kontext seiner wachsenden Anerkennung in der Graffiti-Szene, wobei der Namens- und Identitätswechsels als Selbstempowerment inszeniert wurde (Seeliger 2017, S. 47f.).¹ Repräsentation und Lebensstil scheinen bei ihm fließend ineinander überzugehen: Eine wie ein Oxymoron wirkende Interviewaussage veranschaulicht diesen Anspruch: »Es ist

1 Vgl. Fler/Kautz/Wernicke 2011, S. 92-96: »Ich entschied mich, Patrick Losensky sterben zu lassen« (S. 92), »Das war der coolste Name der Welt! FLER war geboren. Ich war wiedergeboren. Mein neues Leben konnte endlich beginnen« (S. 96).

mein Film. *Der Film ist echt.*«² Dadurch kann nachfolgend aus konstruktivistischer Sicht von einer Künstlerpersönlichkeit und von Imagebausteinen, zur markierenden und abgrenzenden Identitätsbildung, gesprochen werden.

Aus diesen einzelnen Punkten ergibt sich die Untersuchungsperspektive: Da die beiden Interviews auf Youtube erschienen und das Polizeieinsatz-Video ebenfalls auf der Videoplattform sowie auf Twitter veröffentlicht wurde, werden die drei Ereignisse als Social-Media-Phänomene betrachtet (Dietrich/Ruppel 2016, Androutsopoulos 2016, S. 183-190, Röder/Fröhlich 2017, S. 143-148, Fuchs 2021). Wie prägten sie Flers Imagekonstruktion? Zunächst wird die einzelne performative Selbstinszenierung untersucht, sodass verstärkt das jeweilige Video mit seinen textlichen, aber auch visuellen, auditiven und szenischen Merkmalen erörtert wird (Multimodalität), (Meier 2008; Marlar Lwin 2020, S. 36-57, method. vgl. Dietrich 2012, Dietrich 2015). Bei der Untersuchung der intertextuellen und transmedialen Rezeption werden Adaptionen in Form von Referenzen, Memes und raplyrischen Topoi betrachtet (Wolbring 2015, S. 359-361). Dabei gilt es, insbesondere die Rezeption durch den Künstler quantitativ und qualitativ darzustellen, damit sich der Entwicklung einzelner Performances zu clickstarken, verstetigten Imagebausteinen und deren Bedeutung für die Künstlerpersönlichkeit angenähert werden kann. Inwiefern wird aus dem Ereignis ein (spezifisches) Merkmal von Flers Künstlerpersönlichkeit, welches sich zugleich plausibel in sein Gesamtimage einfügt?

Das »Epische Interview«

»Episches Interview! Wir werden in Deutschland endlich mal das Kind beim Namen nennen« (0:05; 25:10)

Am 6. März 2016 wurde auf dem Youtube-Kanal des HipHop-Magazins »Backspin« das sogenannte »Epische Interview« veröffentlicht. Der Titel wurde von Fler selbst innerhalb des fast anderthalbstündigen Gesprächs mit dem Chefredakteur Niko Hüls entworfen.³ Inhaltlich entwickelte der Rapper

2 »Backspin/Interviewer Niko Hüls: »Episches Interview!« – Fler, Sentino und Jalil vs. Niko«, https://www.youtube.com/watch?v=-5V7uXb_Dko (letzter Abruf: 11.2.22), hier: 34:35.

3 Vgl. Backspin/Interviewer Niko Hüls: »Episches Interview!« – Fler, Sentino und Jalil vs. Niko«, https://www.youtube.com/watch?v=-5V7uXb_Dko (letzter Abruf: 11.2.22), 25:10.

(s)ein stringentes und komplexes *Realness*-Konzept, das er argumentativ gegenüber dem Szenejournalisten behauptete: Im Kern umfasse HipHop, bzw. Rap nicht nur Musik (18:30-20:00), sondern sei ein Ausdrucksmedium der »Straße«, der Minderheiten sowie der »Parallelgesellschaft« (30:00-34:00). Dieser Bezugspunkt markiere den Unterschied zwischen *Realness*, Authentizität und *Coolness* gegenüber »Fake[ness]« (Falschheit), »Parodie« und »Wack[ness]« (*Uncoolness*), (vgl. Obst 2016; S. 60f., 70-73). Ebenso grenze sich hieran die »HipHop-[Sub]kultur« von allgemeinen Trends, Geschmäckern und dem Entertainment der Popkultur ab (v.a. 20:00-49:20). Für die *Realness* eines sich selbst als Gangsta-Rapper inszenierenden Artists sei dessen Lebensstil entscheidend, wobei es auf Erlebnis- und Erfahrungswissen ankomme (20:25-20:55). Insgesamt präsentiert Fler sich selbst als Beispiel für Authentizität: »Jeder weiß, Fler weiß wovon er redet [...]« (21:55), »Ich schwöre Dir ganz im Ernst: Meine Musik ist noch untertrieben gerade. Mein Lifestyle, [...] was ich durchgemacht habe in den letzten fünf Jahren: meine Musik ist noch untertrieben« (35:05-35:20).

Auch Flers selbstbewusstes, extrovertiertes Auftreten erscheint als gelungene Performance: Seine appellartigen Ausführungen wurden von einer ausschweifenden Gestik, Mimik und Theatralik unterstützt: Während der Rapper klatscht, auflacht und empörend aufschreit, verwendet er Kunstpausen, rhetorische Fragen und Wiederholungen oder bezieht Dritte wie die Kamerafrau ein. Schließlich entstammt auch der Titel einem dröhnenden Ausruf, der als Opener an den Anfang des Videos kopiert worden ist: »Episches Interview! Wir werden in Deutschland endlich mal das Kind beim Namen nennen« (0:05; 25:10). Einige der beliebtesten Kommentare (gemessen an der Like-Anzahl) zeigen, dass die emotional aufgeheizten Momente und Überspitzungen, ebenso wie Hintergrundgeräusche und markante Nebenäußerungen für Zuhörer*innen nicht weniger unterhaltsam waren.

Das »Epische Interview« zählt zu den fünf erfolgreichsten Videos des Youtube-Auftritts von »Backspin« und hat mit fast 1,6 Millionen Aufrufen in den letzten fünf Jahren eine enorme Resonanz erzielt. Wie wurde es zum Hype? Zunächst wurde die Veröffentlichung von beiden Seiten beworben, wobei sich weitere Youtube-Akteur*innen das Video beispielsweise durch die Herstellung von Zusammenfassungen (»Best of«), Analysen, Kommentierungen, (»Reactions«) und humorvolle Schnitte aneigneten. Auch die vom Rapper selbstbewusst beanspruchte Stellung als Szeneautorität besaß memetisches Potenzial in Form eines »Fler-hats-erfunden-Meme« (Abb. 1), (vgl. Obst 2016). Die einfache Abrufbarkeit und Popularisierung via Youtube, die breite

Bewerbung, sowie der angedeutete Unterhaltungswert bilden die Grundlage für die serielle, (virale) und memetische Rezeption. Ferner wurden von journalistischer Seite spätere Interviews als Fortsetzung bzw. Neuauflage des »Epischen Interviews« oder mit Anspielungen auf dieses vermarktet.⁴ Auch der Rapper nutzte auf Twitter die entsprechenden Hashtags #episch (März 2016 – Mai 2017) und #epic (Juni 2017–August 2018), als Branding für weitere Online-Auftritte. Interessanterweise scheint sich die Rezeption damit weniger um Flers inhaltliche Argumente zu *Realness* und seine entsprechende Selbstdarstellung, sondern vielmehr um den Interviewtitel, (respektive die titelgebende Szene) und die Gesamtperformance zu drehen.

Zugleich wurde das »Epische Interview« zu einem wiederkehrenden Referenzpunkt innerhalb von Flers nachfolgenden Alben: Der Song »Episch« (2016) spielt mit seinem Titel auf das Gespräch an,⁵ wobei auf dem Album »Vibe« (2016) drei weitere, der insgesamt achtzehn Songs auf dieses verweisen.⁶ Auch das spätere Kollabo-Album »Epic« mit Jalil besitzt einen aussagekräftigen Namen, wobei die Referenzen sprachlich und durch den Verweis auf weitere Interviews generalisiert wurden.⁷ Auf dem nächsten Album Flizzy (2018) kommen zwei vage Bezugnahmen und eine fast zitatähnliche vor.⁸ Ne-

4 Vgl. Backspin/Interview Niko Hüls: »EPISCHES INTERVIEW II – Niko und Fler in Venedig (Part 1/2)«: https://www.youtube.com/watch?v=_1MOs19QuRo (letzter Abruf: 11.2.22); Sternburg, Juri: Der epische Fler-Artikel – eine Bestandsaufnahme, in: Vice (29.9.16): <https://www.vice.com/de/article/nnezjk/der-epische-fler-artikeleine-bestandsaufnahme> (letzter Abruf: 11.2.22).

5 »Episch« (2016): »Immer, wenn ich rede episch/Immer, wenn ich rede Predigt«.

6 »Lifestyle der Armen und Gefährlichen« (2016): »Interviews ich lass' mir nicht mein' Mund verbieten« und »Jedes meiner Interviews ein Blockbuster«; »Hätte nie Gedacht« (2016): »Ich geb' kein Feature, in Interviews der Teacher«; »Bündel« (2016): dort rappt Jalil als Feature: »Bin wie Fler bei Niko, ich kann Keks nicht reden lassen«.

7 Neben m.E. zu allgemeinen Verweisen bleiben drei von sechzehn Songs: vgl. »Hype« (2017); »Ich machte ›cholerisch-sein‹ salonfähig/Und auf einmal nennt man unseren Jargon ›Predigt‹«; »Zenit« (2017); »Gangster Frank White, diese Deutschrap-Idioten werden wieder mal geteacht/[...]Interviews zu meinen Interviews«. Die Hook vom Song »Predigt« (2017) zitiert den Song »Episch« (vgl. Anm. 25): »Immer wenn ich red', ist es episch (Realtalk)/Immer wenn ich red', ist es Predigt«. Die Verallgemeinerungstendenz veranschaulicht sich auf »Flex'n« (2017); »Gib Rooz Interviews, aber keine für Toxik/Und keine für Olli und Rap.de«.

8 »Flizzy« (2018), »Niko von der Backspin, ich hab' ihm verzie'h'n/2018 rappt Kollegah wie Rakim«; »Highlevel Ignoranz« (2018), »Meine Interviews mit Realtalk«; »Ice Cream« (2018); »Immer ist Flizzy am Rumschreien/Nein, Mann, das kann nicht gesund sein«.

ben wiederkehrenden Aussprüchen gehen die teils sehr speziellen Referenzen damit in verallgemeinerten Aussagen auf, die zwar als Anspielung verstanden werden können, insgesamt aber nicht eindeutig formuliert sind.⁹

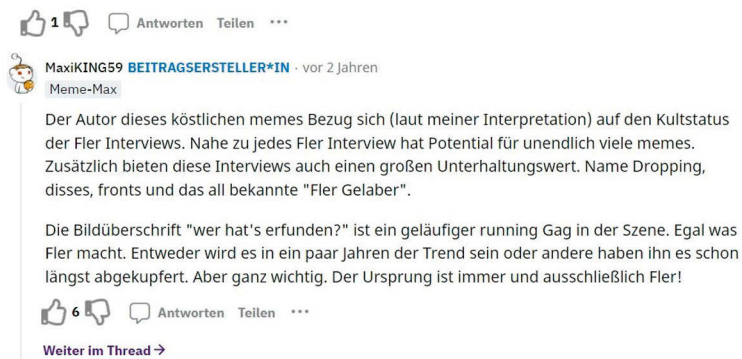
Die Reichweite und Langlebigkeit des »Epischen Interviews« resultieren damit auch aus dessen fortdauernder Rezeption durch Fler selbst: Besonders auffällig ist von der Seite des Künstlers, (und auch von journalistischer Seite) das charakterisierende *Keywording* des Gesprächs als »Episch«/»Epic«. Manche lyrischen Verweise scheinen dabei eine Kenntnis vom Backspin-Video vorzusetzen: Die Zeilen »Niko von der Backspin, ich hab' ihm verzieh'n/2018 rappt Kollegah wie Rakim« (Flizzy 2018) und »Muss ich erstmal wieder rum-schrei'n wie bei Backspin?« (Gegenwart 2018) scheinen ohne die Kenntnis vom Video kaum verständlich. Wirken Interviews normalerweise als sekundäres Medium zur Musik, verweisen hier *Songaussagen* auf ein journalistisches Youtube-Video! (Androustopoulos 2003, Androustopoulos 2016)

Insgesamt inszeniert der Berliner Rapper musikalisch dieselben Merkmale seines Auftritts, die auch in der Online-Rezeption beliebt waren und als Memes verbreitet wurden: Nicht die Argumentation, sondern das emotionale und lautstarke Auftreten wie auch die mit »*Realtalk*«-Anspruch versehene Lehrposition wurden zu authentizitätsbelegenden Topoi. Im Interview wird damit ein Raptopos verwendet, der umgekehrt erneut in Raptexten zitiert wird, (Wolbring 2015, S. 427-434). Das emotional-aufgeheizte Gespräch scheint zudem zur typischen Aggressivitätsinszenierung im Gangsta-Rap zu passen (Wolbring 2015, S. 447-455). Durch die allgemeiner formulierten Zeilen wird das Backspin-Interview zugleich zum Beleg für eine generelle »Epicness«, Interviewkompetenz, authentische Emotionalität und die szeneeinterne Autorität des Berliner Rappers umgewandelt. Eventuell geht diese, für das Imagebuilding besonders wirksame Generalisierungstendenz mit der memetischen Wiederholung einher, worauf das erwähnte »Fler-hats-erfunden-Meme« hinweisen könnte (vgl. Abb. 1).

Aus Künstlerperspektive fördern sich die verwendeten Medienformate zumindest reziprok: Während die Songs den »epischen Charakter« des Interviews fortschreiben, wird das Video zu einem musikalisch stets anzapfbaren Beleg für diese Deutung und eine besondere Interviewkompetenz wird zum Imagebaustein der Künstlerpersönlichkeit weiterentwickelt.

9 Vgl. exempl. »Jedes Gramm« (2019): »Rapper denken ›Realtalk‹ ist nur Gerede«.

Abb. 1: Fler-hats-erfunden-Meme



https://www.reddit.com/r/GermanRap/comments/endyny/wer_hats_erfunden/, letzter Abruf: 11.2.22.

Die Energie im Club

»Was sind schon 6k [6000 Euro], wenn du der Baller [der »Coolste«] warst?«.

Am 18. Oktober 2018 wurde auf dem Youtube-Kanal des Online-Magazins »HipHop.de« ein Interview hochgeladen, dass der Journalist und DJ Roozbeh »Rooz« Farhangmehr mit Fler im Kontext seines damals angekündigten Albums »Colucci« geführt hatte.¹⁰ Aus dem Gespräch sticht eine insgesamt siebenminütige Episode über einen Clubbesuch hervor (56:30-1:02:30). Relativ abrupt erklärt der Gangsta-Rapper seine sensible Wahrnehmung von »Energie«: »Ich hab ein Gespür [...] dafür, ob gerade die Energie bei mir ist, oder ob die Energie gerade weggeht. Und wenn ich merke, die Energie geht weg, versuche ich mit aller Gewalt die wieder zurückzuholen.« (0:05-0:10).

10 Vgl. HipHop.de/Interviewer Roozbeh »Rooz« Farhangmehr: »Fler: Farid Bang, Kool Savas, 6ix9ine, Graffiti, Conor McGregor & »Colucci« (Interview) #waslos« <https://www.youtube.com/watch?v=qGnuPZFw9Rg> (letzter Abruf: 11.2.22). Kurzversion: HipHop.de./Interviewer Roozbeh »Rooz« Farhangmehr: »Flers Interview-Story des Jahres: 6.000 Euro für die Energie im Club«: <https://www.youtube.com/watch?v=kGcCsURfec8> (letzter Abruf: 11.2.22). Die nachfolgenden Zeitangaben beziehen sich auf die Kurzversion.

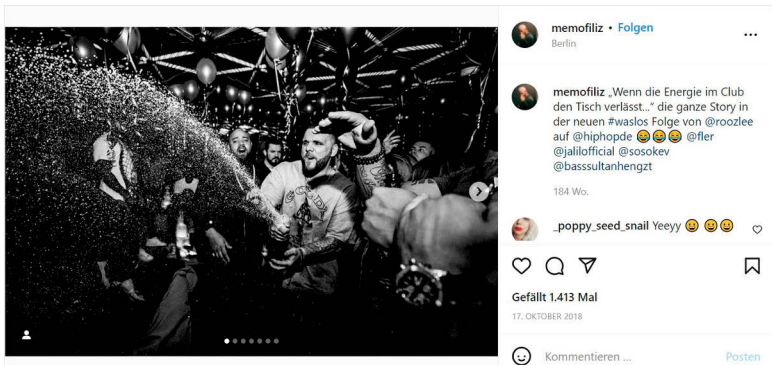
Das kryptische Gefühl erläutert er mit einer Anekdote: Im »Pearl«, einem angesagten Berliner Club, habe er nach einem Auftritt die Feier mit weiteren Bekannten im VIP-Bereich fortsetzen wollen. Quasi in Innensicht schildert Fler seine Wahrnehmung des Ereignisverlaufs: Er gibt zu erkennen, dass er im Mittelpunkt der Clubparty gestanden hätte, bevor eine andere Gruppe junger, wohlhabender Männer zu feiern angefangen und den Rapper mit seiner Entourage in den Schatten gestellt habe. Fler habe sofort gemerkt: »Shit, die Energie geht weg. Die Energie geht von mir zu deren Tisch« (2:05-2:15). Ab der Beschreibung seiner eigenen Gedanken in wiedergegebener Rede wird die Schilderung durch eine verstärkte schauspielerische Illustrierung unmittelbarer, dynamischer und humoristischer: Fler packt – unter beidseitigem Gekicher – den Interviewer, wie er an diesem Abend einen Begleiter zu sich genommen habe, gestikuliert, klatscht, reibt sich die Hände und imitiert eine tanzende Frau. Schnell habe er mit der Codeformel »Die Energie geht weg« seine Gruppe mobilisiert (3:45), Champagner-Flaschen im Gegenwert der Gesamtgage von 6.000 Euro bestellt und damit für eine weitere Sensation des Abends gesorgt, sodass er wieder im Zentrum stand. Fast wie eine Moral wirkt die abschließende Pointe: »Was sind schon 6k [6000 Euro], wenn du der Baller [der »Coolste«] warst?«. Durch Einleitung und Schluss bildet die Energie-im-Club-Geschichte eine geschlossene Erzählung (Martinez/Scheffel 1999, S. 161-175.).

Das Interview fand eine ähnliche Resonanz wie das Gespräch mit Backspin wenige Jahre zuvor: Auch diesmal entwickelte sich ein medialer Hype, der sich in 550.000 Aufrufen für die Langversion und knapp 400.000 für den separat noch einmal hochgeladenen Ausschnitt ausdrückt. Erneut warben beide Seiten für das Video. Zeitnah veröffentlichte einer von Flers damaligen Begleitern in einem viel *gelikten* Instagram-Post das (einzige) Foto von der besagten Nacht, welches die Geschichte sowohl belegte, wie auch zum Thumbnail der Kurzversion und einiger späterer Memes wurde (vgl. Abb. 2). Einfachheit, eine frühe Verbreitung durch mehrere Akteur*innen und Medienformate, Skurrilität und Witz, sowie die anschauliche Inszenierung eines zuvor unbekannten Einblicks in den extravaganten Lebensstil eines Gangsta-Rappers erklären den Hype. Gleichzeitig besaß das Interview memetisches Potenzial, welches sich u.a. in laienhaft nachgestellten Verfilmungen oder Animierungen ausdrückt.¹¹ Ähnlich wie beim vorherigen Beispiel wurden die Schlüssel-

11 Vgl. exempl. I Am Issa: »Fler und die Energie... WENN DEUTSCHRAP EIN ANIME WÄRE...«; (320.000 Aufrufe); NIMI: »DIE ENERGIE I NIMI« (550.000 Aufrufe).

begriffe »Energie« (2018) und »Energy« (Ende 2019) von Fler als Hashtags bei Twitter, sowie in weiteren Interviews genutzt.¹²

Abb. 2: memofiliz: »Wenn die Energie im Club den Tisch verlässt ...«



<https://www.instagram.com/p/BpCrh2MhCxI/>, letzter Abruf: 11.2.22.

Eine weitere Parallele bildet die früh einsetzende musikalische Rezeption auf dem Colucci-Album (2019) und in einigen Singles¹³, die auf dem Atlantis-Album (2020) und weiteren Einzelveröffentlichungen fortgesetzt wurde.¹⁴ Der Track »Keiner kann was machen« (2019) scheint die Geschichte des Club-Besuchs als Hintergrundfolie zu nutzen, ebenso wie der Song »Energie« des Künstlers M.O.030, bei dem Fler als Feature-Gast vertreten ist.¹⁵ Technisch handelt es sich erneut um eine Verkürzung der Geschichte auf das Schlagwort »Energie«/»Energy«. Obwohl diese Abkürzungen als genereller

12 TV StrassenSound/Interview Davud Schadab: »FLER« »Fanboy« Interview | Energy | TV StrassenSound: <https://www.youtube.com/watch?v=OV2eedea2lQ> (letzter Abruf: 11.2.22), hier: 0:00-3:30. Fler verweist auch darauf, dass sein neues Album (»Atlantis«) den Arbeitstitel »Energie« trägt.

13 Vgl.: »Gänsehaut« (2019): »Heut' im VIP 6k für Energie«; »Sex Money Murder« (2019): »Komm' in' Club und alles kollabiert«, zudem das Intro (von Bass Sultan Hengzt) in »Keiner kann was machen« (2019).

14 »Undercover« (2020): »Die Energie da im Club, wo du mich siehst«; »Million Dollar A\$\$« (2020): »Boss-Bitch, mein Booty hat die Energie« (Katja Krasavice) und »Zwei Uhr nachts, Energie ist bei uns«. »Public Enemies« (2020), Farid Bang rappt über Feature-Gast Fler: »Einen Schluck von Patricks Energie«.

15 Vgl. »Keiner kann was machen« (2019); »Energie« (2019).

Anspruch auf die Energiegeladenheit der eigenen Performanz verständlich sind, referieren sie, wie auch einige Lyrics deutlich auf die Interviewszene, wie beispielsweise »Heut' im VIP 6k für Energie« (Gänsehaut 2019) und »Homeboy, ich komm ins Pearl rein« (Keiner kann was machen 2019). Die direkte Verwebung von Songs und Interview-Performance basiert auf einem dichten Referenznetzwerk, das durch fortlaufende Social-Media-Beiträge, Feature-Gäste, das Marketing des Clubs,¹⁶ Youtube-Adaptionen und szenejournalistische Medien engmaschig verknüpft ist. Die Reziprozität zwischen dem Interview, Flers Musik und Social-Media-Beiträgen sowie die dynamische Partizipation weiterer Netzakteur*innen bilden Androustopoulos' Rezeptionssphären deutlich ab.

Während beim Backspin-Interview zwei Jahre zuvor die Gesamtperformance zum Imagebaustein wurde, fokussiert sich die Rezeption des Hip-Hop.de-Interviews auf die Energie-im-Club-Erzählung und damit auf einen einzelnen Gesprächsinhalt. Was vermittelt die Geschichte? Zum einen scheint die finanziell eskalierte Party eine Art »Lifestyle« zu repräsentieren, der die hedonistische Seite des Gangsta-Rapper- oder (Rap)-Star-Ideals bedient (vgl. Klein 2005, v.a. S. 47-49, Dietrich 2015, S. 325-420, Dietrich 2012, S. 190f.). Als Beispielereignis konkretisiert es die vagen Ideale von Spektakularität, (ökonomischem) Erfolg und *Coolness*. Zum anderen wurde ein der Öffentlichkeit zuvor unbekanntes Ereignis in einem Bericht enthüllt, der durch eine extrem personalisierte Sichtweise geprägt ist, sodass die Aussage möglicherweise besonders authentisch wirkt. Wie »Epicness« scheint »Energie« zu einem personalisierten, eng mit dem Ursprungsvideo verknüpften und trotzdem universell verwendbare Topos der Lifestyle-Thematik geworden zu sein.

Fanboys

»Ich bin nicht auf diesen Film ›Fuck the Police‹ [...] Aber jetzt sollen die Leute nur mal den Hintergrund verstehen, warum ich, wenn Polizisten mich anhalten, weiß, dass es nicht einfach um eine Polizeikontrolle geht«¹⁷

16 Vgl. exempl. The Pearl: »Aftermovie Urban Zoo X ›Fler Energy Part II‹ – The Pearl Berlin«.

Vermutlich am 20. September 2019 geriet Fler im Zuge einer Verkehrskontrolle mit den Polizeibeamten lautstark in einen Konflikt, wobei seine Partnerin den Vorfall per Mobiltelefon aufnahm. In drei je 2:20 Minuten langen Videosequenzen eines Twitterkanals ist zu sehen, wie der Rapper die Ordnungskräfte beleidigt und bedroht, sodass ihm Handschellen angelegt werden. Wiederkehrend bezeichnet er einen Polizisten abwertend als »Fanboy«. Die Hintergründe der Erstveröffentlichung der Videos (am 22. September?) sind kaum rekonstruierbar, da diese mittlerweile gelöscht worden sind.¹⁸ Dennoch fanden sie ein rasantes und enormes Medienecho (grundsätzl.: Burkhart 2017, Seeliger 2021, S. 170-203): Das Online-Magazin »Rap Check« strahlte in einem Bericht am 22. September ein zweites Video aus (ca. 501.000 Aufrufe).¹⁹ Am 23. brachte die Berliner Zeitung demgegenüber einen ersten, später aktualisierten Bericht heraus,²⁰ und am gleichen Tag veröffentlichte der Journalist Alexander Fröhlich erneut die Videos auf seinem Twitter-Kanal,²¹ und als Beitrag im Berliner Tagesspiegel.²² Am 25. stellte die BILD eine nicht minder clickstarke, per Untertitel kommentierte Version des Videos auf Youtube ein (1,2 Millionen Aufrufe). Parallel dazu hatte auch die Berliner Polizei in zwei Twitter-Beiträgen Stellung bezogen. Das Online-HipHop-Format »TV

-
- 17 TV Strassensound/Interview Davud Schadab: »FLER »Fanboy« Interview | Energy | TV Strassensound: <https://www.youtube.com/watch?v=OV2eedea2lQ> (letzter Abruf: 11.2.22), hier: 18:30-19:00.
 - 18 Die Original-Verlinkung findet sich noch im zeitnahen Bericht der Berliner Zeitung: Lier, Axel/Lukaschewitsch, Matthias: Rapper Fler in Berlin festgenommen! Als er im Protz-Mercedes unterweges [sic!] war, in: Berliner Zeitung (24.9.19), <https://www.bz-berlin.de/leute/rapper-fler-in-berlin-ohne-pappe-verhaftet> (letzter Abruf: 11.2.22).
 - 19 Rap Check: »Eilmeldung: FLER wird verhaftet +10 Beamte um ihn | FLER verarscht BUSHIDO während Ver-haf-tung«: <https://www.youtube.com/watch?v=LomZxDOe3Ss> (letzter Abruf: 11.2.22).
 - 20 Vgl. Lier, Axel/Lukaschewitsch, Matthias: Rapper Fler in Berlin festgenommen! Als er im Protz-Mercedes unterweges [sic!] war, in: Berliner Zeitung (24.9.19), <https://www.bz-berlin.de/leute/rapper-fler-in-berlin-ohne-pappe-verhaftet> (letzter Abruf: 11.2.22).
 - 21 Twitterkanal: Alexander Fröhlich: https://twitter.com/alx_froehlich/status/1176206291066413056?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1176206291066413056%7Ctwgr%5E%7Ctwcon%5E%5E1_sref_url=https%3A%2F%2Fwww.tagesspiegel.de%2Fberlin%2Ffler-festgenommen-polizisten-zeigen-berliner-rapper-wegen-beleidigung-an%2F25047716.html Video 1 mit 486.000 Aufrufen, Video 2 mit 117.000 Aufrufen und Video 3 mit 139.000 Aufrufen.
 - 22 Tagesspiegel: »Polizisten zeigen Berliner Rapper wegen Beleidigung an. Fler festgenommen«.

StrassenSound« bot Fler wenige Tage später eine Plattform zur Rechtfertigung (630.000 Aufrufe):²³ Ungefähr eine Stunde lang beanstandete er dort die aus seiner Sicht schikanöse Behandlung durch Führerscheinbehörde, Polizei und Medien (weiferf. Seeliger 2021, S. 201f.). Bei einer erneuten Darlegung seiner Perspektive im »100 % Realtalk Podcast« der Rapper Mc Bogy (Moritz Christopher Udem) und B-Lash (Yousefali Bidarian Nejad) verband er den Vorfall mit seinem *Realness*-Anspruch (14:00–30:00, 500.000 Aufrufe):²⁴ »Das Badboy-Ding, das ist jetzt Wow. Er ist wirklich kein Typ, der nur große Klappe hat in Interviews: Er hat's vor den Bullen gemacht« (18:00). Selbst eine im April des Folgejahrs hochgeladene Kopie der Videos besitzt 2,8 Millionen Aufrufe.²⁵ Argumentativ scheint damit die toposhafte Aggressionsbereitschaft von Rap-Texten und von Flers Interview-Performances mit seinem Auftreten im »realen Leben« gleichgesetzt zu werden. Als Twitter-Hashtag wurde der Begriff »Fanboy« von Fler jedoch nur selten und überwiegend diskursiv, sowie zur Anwerbung eines gleichnamigen Songs, bzw. zweier Fanartikel mit entsprechender Aufschrift verwendet. Nachdem die enorme Viralität und Öffentlichkeitswirkung des »Fanboy-Leaks« aufgezeigt wurde, kann an dieser Stelle nicht einmal der Versuch unternommen werden, die Rezeptionsketten entlang der Berichterstattung durch öffentlich-rechtliche Medien, die Boulevard-Zeitungen und HipHop-Szene-Magazine abzubilden.

Damit ist auch eine musikalische Umsetzung des Medienereignisses bereits angedeutet worden. Zeitnah veröffentlichte der Rapper am 4. Oktober die Single »Fanboy«, deren Cover das Wappen der Stadt Berlin abbildet.²⁶ Der *Song* wiederholt die charakteristische Beleidigung und verknüpft einige der im TV-StrassenSound-Interview erhobenen Vorwürfe gegen verschiedene Polizeieinrichtungen mit Flers Selbstinszenierung als ökonomisch erfolgreicher, sozialer Aufsteiger.²⁷ Auf dem Album *Atlantis* (2020) werden ebenfalls

23 Vgl. TV StrassenSound/Interview Davud Schadab: »FLER »Fanboy« Interview | Energy | TV StrassenSound: <https://www.youtube.com/watch?v=OVzeedeazlIQ> (letzter Abruf: 11.2.22, hier: 6:00 bis ca. 1:00:00).

24 MC Bogy/Interview »MC Bogy« Moritz Christopher Udem/»B-Lash« Yousefali Bidarian Nejad: »100 % Realtalk Podcast 17#«. <https://www.youtube.com/watch?v=ojjgGPXxRS4> (letzter Abruf: 11.2.22).

25 Vgl. Emo TV: »ACH PATRICK ACH«.

26 Vgl. FLER: »Fanboy« (<https://www.youtube.com/watch?v=58O9oomlmw8>). Das Berliner Stadtwappen ist auch auf den Uniformen der Berliner Polizei abgebildet.

27 Vgl. »Fanboy« (2019): »Viele Grüße an das BKA, an das LKA/Wann wart ihr jemals in mei'm Leben einmal für mich da/Leb' dieses Leben, was ihr Image nennt/Kein Berliner

Anspielungen gemacht²⁸, wobei auch die Berichterstattung der Presse und der (nicht nur aus dem Polizeieinsatz resultierende) Gerichtsprozess thematisiert werden. Gewissermaßen wirken diese Songzeilen konkret, da sie das Momentum einer Fahrzeugkontrolle beschreiben, und zugleich generalisierend, da sie den Vorfall durch zusätzliche Elemente verfremden oder als allgemeine Aussagen zum Lebensstil des Rappers normalisieren.

Am 30. August 2020 wurde ein Medley der Songs »Light-Up-The-Night/Modelface/Jo-Jo« vorgestellt, in dessen Intro das ursprünglich auf Twitter veröffentlichte Video offensiv eingearbeitet wurde:²⁹ Im Einspieler wird es auf einem, durch das Weltall fliegenden Smartphone abgespielt. Diese intermediale Inszenierung scheint die Ursprungsvideos zu entfremden und innerhalb einer extravaganten Rap-Performance zu rekontextualisieren. Der Clip nutzt auch die Polizeithematik, indem die männlichen Polizisten im Musikvideo homoerotisch und durch ein Fler-Fanposter in ihrem Umkleideraum als »Fanboys« inszeniert werden. Auf dem Video zu »Vibe 2.0« bildet hingegen der Kommentar eines Spiegel-Berichts das Intro,³⁰ sodass dieser einerseits entfremdet wird, andererseits aber auch die musikalische Inszenierung um eine Realitätsebene erweitert und damit in ihrem *Realness*-Anspruch eventuell verstärkt wird. Beide Songs scheinen ihre jeweiligen Ursprungsvideos memetisch zu persiflieren (Galanova 2012). Sie wirken als bewusste Aneignung, welche die ursprünglich passive Rolle des gefilmten bzw. medial bewerteten Rappers in eine aktive künstlerische Performance versetzen.

Cop, der mein'n Nam'n nicht kennt«; »Stehe morgens auf, signe Mio Deals/Mitte 30 Babyface, Claerasil/Halbe Stunde später Polizeischikane/Nur weil ich cholerisch bin und Maybach fahre«; »Wurd' gebor'n auf der Street und ich kämpf' mich hoch/Dieser Neid in euern Blicken ist unendlich groß«.

- 28 Vgl. exempl.: »Ketamin« (2020): »Endlich Summer-Time, ich roll' im Benz/Merke, wie der Bulle mich erkennt (Mich erkennt)/Sein Drei-Jahreslohn am Handgelenk (Handgelenk)/Die Walther P99 sein Argument«, »Bad Lamborghini« (2021): »Fahre vor Gericht in 'nem Bad Lamborghini/Sage zu der Presse: ›Gebe kein' Kommentar/Und auch wenn die Polizei die Wahrheit nur verdreht/Wissen meine Brüder von der Straße wie es war«; »Mood« (2020): »Gebe der Szene ein'n Boost,/wenn ich mal cruis'/Gleich mit den Bullen in den News«; »Dopeboys« (2020): »Der Bulle hält mich an, will, dass ich aussteig', okay/Ständig auf der Straße ohne Ausweis, okay«.

- 29 Vgl. FLER: »FLER – LIGHT UP THE NIGHT/MODELFACE/JO-JO OFFICIAL VIDEO prod by Simes«, (https://www.youtube.com/watch?v=XGJNWzXgC_o).

- 30 Vgl.: »Vibe 2.0« (2021); und das Original-Video: DER SPIEGEL: »Kein Flair: Rapper Fler vor Gericht« (<https://www.youtube.com/watch?v=VxIMgaGHcqY>).

Fazit

Außerhalb der Liedtexte und Musikvideos haben Social Media den Rapper*innen neue Spielräume zur Modellierung ihres Images geöffnet. Je nach Musiker*in existieren unterschiedliche Stile, Strategien und Möglichkeiten, um diese zu nutzen. Ein maßgeblicher Faktor bildet der Authentizitätsanspruch, den die Künstler*innen selbst für ihre jeweilige Künstlerpersönlichkeit erheben. Patrick Losensky, respektive Fler erscheint als besonderes Beispiel, da sein *Realness*-Konzept zugleich seinem künstlerischen Selbstverständnis entspricht und mehrfach von ihm erklärt worden ist. Zwar können Interviews als Sekundärmedien zur Musik und zur künstlerischen Performance wirken, allerdings erscheinen die untersuchten Videos fast als primärmediale Showbühne für Flers Selbstinszenierung (Androustopoulus 2003, Androustopoulos 2016).

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. Der Rapper selbst zählt zu den bedeutendsten Unterstützer*innen dieser Wirkkraft, indem er die Reichweite der Videos und deren Deutung gezielt und redundant fördert, wobei v.a. Youtube und Twitter betrachtet wurden. Bei der »Selbstrezeption« wurden zitatenähnliche, 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.³¹ Zum anderen konnte nachgezeichnet werden, wie die Bezugnahmen in verallgemeinerte Aussagen übergingen. Beide Referenztechniken, die speziellen und verallgemeinerten

31 Dies wurde im Abschnitt »Fanboys« angedeutet. Der Autor hat zudem Kenntnis von einem Shirt mit der Aufschrift »Immer wenn ich rede episch«, welches jedoch nicht mehr verfügbar und damit nicht mehr belegbar ist, sodass dieser Punkt gezielten Untersuchungen vorbehalten bleiben muss.

Aussagen, funktionieren durch die Ausnutzung jener Aspekte der Ursprungsvideos, welche die Viralität und memetische Adaption prägen.

Aus der Betrachtung der musikalischen Rezeption scheint es lohnenswert vier Beobachtungen festzuhalten: Im Transitionsprozess bestand (erstens) ein Faktor in der Nutzung prägnanter Schlüsselwörter, wie »episch«, »Energie« und »Fanboy«. Das *Keywording* auf Social-Media-Kanälen wie Twitter scheint damit ähnlich wie die lyrische Assoziationstechnik von Raptexten und Songtiteln zu funktionieren, wodurch beide Formate narrativ kombinierbar werden. Es entwickelt sich dadurch eine transmediale Intertextualität.

Auffällig ist (zweitens) die Varianz der Bezugnahmen neben der Verschlagwortung: Wenn sich die Referenzen beim »Epischen Interview« (selbstironisch) auf die gesamte Interviewperformance beziehen, gerät die eigentliche Argumentation zum Thema *Realness* in den Hintergrund. Beim HipHop.de-Interview steht mit der Energie-im-Club-Geschichte hingegen der Gesprächsinhalt im Fokus der Rezeption. Im Fall der gefilmten Polizeikontrolle wurde demgegenüber die markante Beamtenbeleidigung musikalisch verpackt, und der Vorfall ansonsten (eventuell wegen des juristischen Strafverfahrens) ambivalent, aber dennoch identitätsstiftend genutzt. Gerade aus dieser unterschiedlichen musikalischen Verarbeitung lässt sich auf eine absichtsvolle Ausnutzung der Viralität der einzelnen Videos sowie der Memes derselben schließen.

Die drei Ursprungsvideos der Ereignisse besitzen damit (drittens) eine Art Beweis- und Konkretisierungscharakter, wobei die Performanz – d.h. das »Rumschreien«, das schauspielerische Imitieren der Clubparty und die auffallende Wortwahl zusammen mit dem Faktum der Polizeikontrolle vielleicht wegen ihrer authentizitätsvermittelnden Wirkung rezipiert wurden. Zumindest veranschaulicht dies die Bedeutung der Performanz, der buchstäblichen Verkörperung des Gesagten (Klein 2005), für den Imagebuildingprozess. Insgesamt wurden die drei Internetvideos zu persönlichen Imagebausteinen und Topoi in Flers musikalischem Repertoire (*loci a persona*, vgl. Wolbring 2015, S. 361): Während aus dem »Epischen Interview« eine generelle Interviewkompetenz und Größe abgeleitet wurde, ist die »Energie-im-Club-Geschichte« als repräsentatives Lifestyle-Ereignis vermittelt worden. Auch der »Fanboy-Vorfall« wird als Exempel für die *gangsta*-typischen Auseinandersetzungen des Rappers mit den staatlichen Kräften präsentiert.

Zuletzt schient (viertens) die Viralität nicht nur sehr spezielle musikalische Ereignisreferenzen, sondern auch ihre verallgemeinerte Darstellung zu ermöglichen. Dadurch können an ihnen einige nur vage definierte und

wandelbare Ideale abgeleitet werden, wie *Coolness*, *Epicness* und ein Lifestyle-Ideal zwischen Hedonismus und Polizeiobservation. Die medial redundante Kommunikation vermittelt somit hiphop-affine Einzelthemen und einen ideellen, kohärenzstiftenden Gesamtzusammenhang, wie *Realness*, gleichermaßen. Insgesamt bleiben Flers anschauliche und provokante Performances damit über einen langen Zeitraum diskurs-, anschluss- und rezeptionsfähig. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Fler selbst, wenn er im eingangs zitierten Interview reflektiert:

»Der Song – wie lange hält so 'n Hit? – nehmen wir mal den größten Hit den es gibt, der hält 'n Jahr. Aber mein Name hält 20 Jahre. Warum? Es gibt so viele Leute die mich nicht leiden können. Es gibt so viele Leute, die mich leiden können. Das entsteht alles nur, wenn du eine Person bist, wenn du kontrovers bist, deine Meinung sagst, eine Meinung hast überhaupt, und das alles noch connecten kannst mit der Musik.« (HipHop.de/Interviewer Tobias »Toxik« Kargoll: »THE FORMULA | FLER«, 10:25-10:50)

Auch bei diesem letzten Interview-Beispiel handelt es sich nicht weniger um eine clickstarke Inszenierung und Selbstthematisierung.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Backspin/Interviewer Niko Hüls: »Episches Interview!« – Fler, Sentino und Jalil vs. Niko«, https://www.youtube.com/watch?v=-5V7uXb_Dko (letzter Abruf: 11.2.22).
- Backspin/Interview Niko Hüls: »EPISCHES INTERVIEW II – Niko und Fler in Venedig (Part 1/2)«, https://www.youtube.com/watch?v=_1MOs19QuRo (letzter Abruf: 11.2.22).
- Betschka, Julius/Fröhlich, Alexander: Polizisten zeigen Berliner Rapper wegen Beleidigung an. Fler festgenommen. In: Tagesspiegel (24.9.19): <https://www.tagesspiegel.de/berlin/fler-festgenommen-polizisten-zeigen-berliner-rapper-wegen-beleidigung-an/25047716.html> (letzter Abruf: 11.2.22).
- DER SPIEGEL: »Kein Flair: Rapper Fler vor Gericht« (1.12.20), <https://www.youtube.com/watch?v=VxlMgaGHcqY> (letzter Abruf: 11.2.22).

- Emo TV: »ACH PATRICK ACH«: <https://www.youtube.com/watch?v=aB4opZbijHc> (letzter Abruf: 11.2.22).
- Fler³²/Kautz Julia/Wernicke, Sascha: Im Bus ganz hinten. Eine deutsche Geschichte, München 2011.
- HipHop.de/Interviewer Roozbeh »Rooz« Farhangmehr: »Fler: Farid Bang, Kool Savas, 6ix9ine, Graffiti, Conor McGregor & »Colucci« (Interview) #waslos« <https://www.youtube.com/watch?v=qGnuPZFw9Rg> (letzter Abruf: 11.2.22).
- Hiphop.de./Interviewer Roozbeh »Rooz« Farhangmehr: »Flers Interview-Story des Jahres: 6.000 Euro für die Energie im Club«: <https://www.youtube.com/watch?v=kGcCsURfec8> (letzter Abruf: 11.2.22).
- HipHop.de/Interviewer Tobias »Toxik« Kargoll: »THE FORMULA | FLER«, <https://www.youtube.com/watch?v=ngXBYhlq9iY> (letzter Abruf: 11.2.22).
- I Am Issa: »Fler und die Energie... WENN DEUTSCHRAP EIN ANIME WÄRE...«: <https://www.youtube.com/watch?v=7SVn4XgQcdI> (letzter Abruf: 11.2.22).
- Lier, Axel/Lukaschewitsch, Matthias: Rapper Fler in Berlin festgenommen! Als er im Protz-Mercedes unterwegs [sic!] war. In: Berliner Zeitung (24.9.19), <https://www.bz-berlin.de/leute/rapper-fler-in-berlin-ohne-pappe-verhaftet> (letzter Abruf: 11.2.22).
- MC Bogy/Interview »MC Bogy« Moritz Christopher Udem/»B-Lash« Yousefali Bidarian Nejad: »100 % Realtalk Podcast 17#«. <https://www.youtube.com/watch?v=ojjgGPXxRS4> (letzter Abruf: 11.2.22).
- NIMI: »DIE ENERGIE I NIMI«: <https://www.youtube.com/watch?v=zQtujQj7JzA> (letzter Abruf: 11.2.22).
- Rap Check: »Eilmeldung: FLER wird verhaftet +10 Beamte um ihn | FLER verarscht BUSHIDO während Verhaftung«: <https://www.youtube.com/watch?v=LomZxDOe3Ss> (letzter Abruf: 11.2.22).
- Sternburg, Juri: Der epische Fler-Artikel – eine Bestandsaufnahme. In: Vice (29.9.16): <https://www.vice.com/de/article/nnezjk/der-epische-fler-artikel-leine-bestandsaufnahme> (letzter Abruf: 11.2.22).
- The Pearl: »Aftermovie Urban Zoo X Fler »Energy Part II« – The Pearl Berlin«: <https://www.youtube.com/watch?v=6F61FoQRjPg> (letzter Abruf: 11.2.22).

32 In der DNB ist das Buch als Autobiografie verzeichnet und Fler unter seinem Künstlernamen als einer der Autoren angegeben.

TV Strassen-sound/Interview Davud Schadab: »FLER »Fanboy« Interview | Energy | TV Strassen-sound: <https://www.youtube.com/watch?v=OV2eedeazIQ> (letzter Abruf: 11.2.22).

Twitter-Kanal: Alexander Fröhlich: https://twitter.com/alx_froehlich/status/1176206291066413056 (letzter Abruf: 11.2.22).

Twitter-Kanal: Fler: https://twitter.com/FLER?ref_src=twsrc%5Egoogle%7Ctwcamp%5Eserp%7Ctwgr%5Eauthor (letzter Abruf: 11.2.22).

Rap-Songs

Farid Bang feat. Fler, Kollegah »Public Enemies« (aus: Farid Bang »Genkida-ma«, WMG/Banger Musik/u.A. 2020)

Fler feat Jalil »Bündel« (aus: Fler »Vibe«, Urban/Universal/Maskulin 2016)

Fler »Episch« (aus: Fler »Vibe«, Urban/Universal/Maskulin 2016)

Fler »Hätte nie gedacht« (aus: Fler »Vibe«, Urban/Universal/Maskulin 2016)

Fler »Lifestyle der Armen und Gefährlichen« (aus: Fler »Vibe«, Urban/Universal/Maskulin 2016)

Fler/Jalil »Predigt« (aus Fler/Jalil »Epic (Premium Edition)«, Urban/Universal/Maskulin 2017)

Fler/Jalil »Flex'n« (aus Fler/Jalil »Epic (Premium Edition)«, Urban/Universal/Maskulin 2017)

Fler/Jalil »Hype« (aus: Fler/Jalil »Epic (Premium Edition)«, Urban/Universal/Maskulin 2017)

Fler/Jalil »Zenit« (aus: Fler/Jalil »Epic (Premium Edition)«, Urban/Universal/Maskulin 2017)

Fler »Flizzy« (aus: Fler »Flizzy (Premium Edition)«, Urban/Universal/Maskulin 2018)

Fler »Highlevel Ignoranz« (aus: Fler »Flizzy (Premium Edition)«, Urban/Universal/Maskulin 2018)

Fler feat. Jalil »Ice Cream« (aus: Fler »Flizzy (Premium Edition)«, Urban/Universal/Maskulin 2018)

Fler feat. Mosenu, Frauenarzt »Gänsehaut« (aus: Fler »Colucci«, Urban/Universal/Maskulin 2019)

Fler »Jedes Gramm« (aus: Fler »Colucci«, Urban/Universal/Maskulin 2019)

Fler feat. Mosenu »Sex, Money, Murder« (aus: Fler »Colucci«, Urban/Universal/Maskulin 2019)

Fler »Keiner kann was machen« (Urban/Universal/Maskulin 2019)

- Fler feat. Bass Sultan Hengzt »Fanboy« (Urban/Universal/Maskulin 2019)
 Fler feat. Summer Cem »Ketamin« (aus: Fler »Atlantis«, Urban/Universal/Maskulin 2020)
 Fler »Undercover« (aus: Fler »Atlantis«, Urban/Universal/Maskulin 2020)
 Fler »Bad Lamborghini« (aus: Fler »Widder«, Urban/Universal/Maskulin 2021)
 Fler »Vibe 2.0« (aus: Fler »Widder«, Urban/Universal/Maskulin 2021)
 Katja Krasavice feat. Fler »Million Dollar A\$\$« (aus: Katja Krasavice »Eure Mama«, Warner Music Group Germany 2020)
 M.O.30 feat. Fler »Energie« (Believe SAS/Mozone/Copyright Control 2019)

Musikvideos

- FLER: »FLER – LIGHT UP THE NIGHT/MODELFACE/JO-JO OFFICIAL VIDEO prod by Simes«, (https://www.youtube.com/watch?v=XGJNWzXgG_o (letzter Abruf: 11.2.22)).
 FLER: »Fanboy«: <https://www.youtube.com/watch?v=58O9oomImw8> (letzter Abruf: 11.2.22)).

Literatur

- Androutsopoulos, Jannis (2003): HipHop und Sprache: Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur. In: Ders. (Hg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken (= Cultural Studies 3). Bielefeld: transcript. S. 111-136.
 Androutsopoulos, 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.
 Burkhart, Benjamin (2017): »Warum tun wir uns sowas an? Deutscher Gangsta-Rap im Feuilleton. In: Dietrich Marc; Seeliger, Martin (Hg.): Deutscher Gangstarap 2. Popkultur als Kampf um Integration und soziale Ungleichheit. Bielefeld: transcript. S. 173-192.
 Dietrich, Marc (2012): Von Miami zum Ruhrpott. Analyse von Gangsta-Rap-Performances in den USA und Deutschland. In: Dietrich, Marc; Martin, Seeliger (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: transcript. S. 187-229.
 Dietrich, Marc (2015): Rapresent what? Zur Inszenierung von Authentizität, Ethnizität und sozialer Differenz im amerikanischen Rap-Video (= Schrif-

- tenreihe Kultur, Gesellschaft, Psyche 7, 2 Bde.). Bochum: Westdeutscher Universitätsverlag.
- Dietrich, Marc; Ruppel, Paul Sebastian (2016): Stephan Szillus im Gespräch. Ein Interview über (Rap-)Interviews. In: Dietrich, Marc (Hg.): Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel. Bielefeld: transcript. S. 27-53.
- Fröhlich, Gerrit; Röder, Daniel (2017): Über sich selbst rappen. Gangsta-Rap als populärkultureller Biografiengenerator. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap 2. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: transcript. S. 133-153.
- Fuchs, Christian (2021): Soziale Medien und kritische Theorie. Eine Einführung, 2. Auflage. München: UTB.
- Galanova, Olga (2012): Vom inhaltlichen Ernst zum formalen Scherz: Wandlungsprozesse massenmedialer Nachrichten im Internet. In: Nünning, Ansgar et al. (Hg.): Narrative Genres im Internet. Theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologie und Funktionen. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. S. 351-368.
- Hahn, Alois (1987): Identität und Selbstthematisierung. In: Ders. (Hg.): Selbstthematisierung und Selbstzeugnis. Bekenntnis und Geständnis. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 9-24.
- Hall, Stuart (1994): Alte und neue Identitäten, alte und neue Ethnizitäten. In: Ders.: Rassismus und kulturelle Identität. Hamburg: Argument-Verlag. S. 66-88.
- Heyd, Theresa (2012): Zur Genreökologie der digitalen Folklore: Entwicklung, Funktion, narrative Dimension. In: Nünning Ansgar et al. (Hg.): Narrative Genres im Internet. Theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologie und Funktionen. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. S. 333-350.
- Klein, Gabriele; Friedrich, Malte (2003): Is it real? Die Kultur des HipHop, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Klein, Gabriele (2005): Pop Leben. Pop inszenieren. In: Neumann-Bran, Klaus (Hg.): Coolhunters. Jugendkulturen zwischen Medien und Markt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 44-51.
- Lüdeker, Gerhard Jens (2012): Identität als virtuelles Selbstverwirklichungsprogramm: Zu den autobiografischen Konstruktionen auf Facebook. In: Nünning, Ansgar et al. (Hg.): Narrative Genres im Internet. Theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologie und Funktionen. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. S. 133-150.
- Marlar Lwin, Soe (2020): A Multimodal Perspective on Storytelling Performances. Narrativity in Context. London/New York: Routledge.

- Martinez, Matias; Scheffel, Michael (1999): Einführung in die Erzähltheorie. Nördlingen: C.H. Beck.
- Meier, Stefan (2008): Von der Sichtbarkeit im Diskurs. Zur Methode diskursgeschichtlicher Untersuchung multimodaler Kommunikation. In: Warnke, Ingo; Spitzmüller, Jürgen (Hg.): Diskurslinguistik nach Foucault. Methoden. Berlin/New York: de Gruyter. S. 263-286.
- Menrath, Stefanie (2001): Represent what ... Performativität von Identitäten im HipHop. Hamburg: Argument-Verlag.
- Menrath, Stefanie (2003): »I am not what I am«. Die Politik der Repräsentation im HipHop. In: Androutsopoulos, Jannis (Hg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken (= Cultural Studies 3). Bielefeld: transcript. S. 129-245.
- Mikos, Lothar (2000): Vergnügen und Widerstand. Aneignungsformen von HipHop und Gangsta Rap. In: Göttlich, Udo; Winter, Rainer (Hg): Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln: Herbert von Halem Verlag. S. 103-123.
- Müller-Funk, Wolfgang (2002): Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien: Springer.
- Nünning, Ansgar et al. (2012): Narrative Genres im Internet. Theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologie und Funktionen (= WVT-Handbücher und Studien zur Medienkulturwissenschaft 7). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Pauliks, Kevin (2017): Die Serialität von Internet-Memes. Glückstadt: Verlag Werner Hülsbusch.
- Schachtner, Christina (2016): Das narrative Subjekt. Erzählen im Zeitalter des Internets. Bielefeld: transcript.
- Schneider, Ingo (2008): Erzählen und Erzählforschung im Internet. Tendenzen und Perspektivität. In: Schmitt, Christoph (Hg.): Erzählkulturen im Medienwandel (= Rostocker Beiträge zur Volkskunde und Kulturgeschichte 3). Münster/New York/u.a.: Waxmann. S. 225-242.
- Seeliger, Martin (2013): Deutscher Gangstarap. Zwischen Affirmation und Empowerment. Berlin: Posth Verlag.
- Seeliger, Martin (2017): Autobiografien deutscher Gangsta-Rapper im Vergleich. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap 2. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: transcript. S. 37-60.
- Seeliger, Martin (2021): Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte. Weinheim/Basel: Beltz Juventa.

- Shifman, Limor (2014): Meme: Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter. Berlin: Suhrkamp.
- Szillus, Stephan (2012): Unser Leben – Gangsta-Rap in Deutschland. Ein pop-kulturell-historischer Abriss. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: transcript. S. 41-63.
- Wolbring, Fabian (2015): Die Poetik des deutschsprachigen Rap (= Westwärts. Studien zur Popkultur 2). Göttingen: V&R unipress.

»Ich denke an blaues Licht auf schwarzer Haut« – immersives Storytelling im Spannungsfeld zwischen Polizeigewalt, *racial profiling*, Rassismus, Depression und (OG-)Realness

Nicholas Beckmann

Einleitung

»Deutscher Hip-Hop war selten so klug« (Gerhardt 2019: 2), schreibt Daniel Gerhardt in seiner Rezension zu OG Keemos Debüt-Album *Geist* (2019) in der ZEIT.¹ OG Keemo, bürgerlich Karim Joel Martin, sei anderen im Rap-Game »technisch und erzählerisch« (Gerhardt 2019: 2) überlegen. Und tatsächlich erzählen die Songs des *Original Gangsta* (OG) wahrlich schauerhafte Geschichten und erzeugen lyrische Bilder, die jeweils als zusammenhängende Narrationen betrachtet werden können und müssen. Die Geschichten erzeugen eine mitunter düstere, aber vor allem immersive Storyworld², die bemerkenswert (und) tiefsinnig ist. Sie verschieben die Grenzen zwischen Realität und Fiktion immer wieder neu. Die (OG-)Realness im Titel möchte ich auf zweierlei Weisen verstanden wissen. Zum einen beschreibt der Terminus natürlich die Realness des Original-Gangsta und seiner Texte, zum anderen soll damit das elaborierte Spiel mit Realitäten und Fiktionen benannt sein.

-
- 1 Dass die ZEIT, die noch vor einigen Jahren nicht prinzipiell vor einer skandalisierenden und tendenziösen Berichterstattung zurückschreckte (vgl. Seeliger & Dietrich 2017: 22), mittlerweile den deutschen Gangsta-Rap als kulturell wertvoll erkennen mag, hat bereits die Besprechung des Haftbefehl-Alboms *Russisch Roulette* gezeigt, in der der Künstler als deutscher Dichter der Stunde gefeiert wurde (vgl. Haas 2014).
 - 2 Bei der Begriffsverwendung möchte ich Lahn und Meister folgen, die herausstellen, dass der Begriff der *Storyworld* expliziter als die deutsche Entsprechung *erzählte Welt* auf »die Realisierung einer ästhetischen Aussageabsicht« (Lahn & Meister 2016: 204) verweist.

OG Keemo rappt über seine kriminelle (Banden-)Vergangenheit, über die eigene Depression und Trauer, über Drogen, Sex; vor allem aber über Rassismus und Polizeigewalt. So nimmt die Polizei in den Texten immer einen besonderen Platz ein – quasi als Zielscheibe seiner Gewaltfantasien: »Hol dir mit dei'm ersten Vorschuss anstatt Jordan Sneaker/Lieber einen toten Ordnungshüter auf dem Porschekühler« (*Mascarpone* 2017) oder »Bullenleichen in mei'm Kofferraum/Schön' Gruß an die Kripo« (*Kaftan* 2018). Über diese sehr drastischen Gewalt narrative, die einerseits in der Tradition des Gangsta-Rap stehen, die Realness (Authentizität) des OG bestärken und andererseits als Reaktion auf eigene Rassismuserfahrungen zu lesen und hören sind, wächst der Rapper im Laufe seiner Diskografie hinaus. Es zeichnet sich ein Wandel des Narrativs ab, das eng an seine eigene lebensweltliche Wirklichkeit gebunden scheint.

Mit dem Track 216 rappt Keemo gegen (Polizei-)Gewalt gegen Schwarze an: »Was weißt du von Polizeikontrollen, wenn ein junger N**** spät im Dunkeln unterwegs ist?/Und allein dein Hautton ist Grund genug nicht lang rumzureden/Und der Bulle tut so, als wäre es unpersönlich/Obwohl er der Großvater von zwei gesunden dunklen Babys ist« (216 2019). Keemo rappt nicht nur über institutionellen, strukturellen Rassismus, sondern er klingt dabei auch anders, nämlich immer wieder ernst und besorgt: »Ich wache auf und sehe keinen Gott/Sondern Schwarze im Sarg und wenn nicht, dann im Fadenkreuz von 'nem weißem Cop« (216, 2019).

Mit dem 2020 aktualisierten Live-Crossover-Song *Blue Lights* × 216 haben OG Keemo und Jorja Smith zwei Songs miteinander verbunden, die selbst bereits politisch waren und in ihrer Verbindung nicht aktueller sein könnten. Sie erneuern und verstärken die politische Nachricht nochmals interdiskursiv, indem sie Bezug auf den Fall George Floyd nehmen.³

Und wie dieses Jahr beweist is leider weiterhin kein Frieden in Sicht/ Entweder is es Faust in der Luft oder Knie im Genick [...] Was wenn die Exekutive tatsächlich exekutiert/Und danach nix rechtlich passiert als

3 Der schwarze US-Amerikaner George Floyd wurde am 25. Mai 2020 durch den damaligen Polizeibeamten Derek Chauvin im Verlauf eines Polizeieinsatzes getötet. Chauvin hat während einer Festnahme über einen Zeitraum von neun Minuten und 29 Sekunden auf dem Hals- und Nackenbereich Floyds gekniet, der fortwährend signalisierte, keine Luft zu bekommen. Floyd wurde zur Symbolfigur der zu diesem Zeitpunkt bereits aktiven »Black lives matter«-Demonstrationen, die auf rassistische (Polizei-)Gewalt aufmerksam machen.

würde es nix bedeuten/Yuh, deswegen schrei ich auch weiterhin fick die
110/Und jeden der sich weigert was dagegen zu unternehm'/Yuh, entweder
liegt du unbequem im Leichenwagen/Oder guckst, wie weit dich deine
Beine tragen (*Blue Lights* × 216, 2020)

Keemo bricht durch diese politische Ansprache die Fiktionalität des Genres bewusst (und nicht erst mit diesem Cross-Over). Er durchbricht die (Eigen-)Inszenierung als OG und damit die vierte Wand. So drängt sich erneut und unweigerlich die Frage von Klein und Friedrich *Is this real?* (Klein & Friedrich 2003: 7) auf. Die Autor:innen erläutern, dass »die Frage immer dann bedeutsam wird, wenn zwischen Wirklichkeit und Künstlichkeit nicht mehr eindeutig getrennt und die bloße Existenz von Wirklichkeit nicht mehr als gegeben angenommen werden kann« (ebd.). Sie erklären, *Realness* sei »zentrales Qualitätskriterium der HipHop-Kultur« (ebd.), das die beiden Autor:innen als theatrale Inszenierungsstrategie beschreiben. Man könnte also fragen: Bricht Keemo die Street-Realness seiner Texte und seiner Figur, des Original Gangsta, oder wird sie durch diese vermeintliche Widersprüchlichkeit nicht viel eher bestärkt?⁴

So zeigt OG Keemo, dass auf tatsächliche Gewalt nicht immer metaphorische oder tatsächliche Gegengewalt folgen muss. Stattdessen legt er künstlerisch-erzählerisch die subjektive Machtlosigkeit und Verzweiflung offen, er regt zum Nachdenken an, indem er selber nachdenkt; das verstehe ich durchaus als dialektisch-dynamischen Prozess, in dem sich Selbstreflexion und Reflexionsappell gegenseitig bedingen. Er fordert ein kritisches, politisches Bewusstsein für gesellschaftliche Fragen ein und zieht eine Reflexionsebene ein, ohne dabei die *Trap*⁵ aus dem Blick zu verlieren. Eine solche Entwicklung, so meine These, kann nur durch einen Wandel im Erzählen stattfinden. Bei Keemo verbindet sich dieser Wandel in einer Perfektionierung des Storytelling mit einem geschickten Spiel zwischen Realität und Fiktion, das die Hörenden immersiv in die Storyworld hineinversetzt.

Um einen solchen Wandel der Text- und Bildwelten des Genres nachzuzeichnen, möchte ich OG Keemos Storytelling auf jene Inhalte hin befragen,

4 Anthony Obst hat eine ähnliche Ambivalenz für den kanadischen Rapper Drake festgestellt, der die »cool pose« der HipHop-Realness »untergräbt [...] mit einem offenen Bekenntnis zu Emotionalität« (Obst 2016: 71).

5 Die »Trap« meint hier nicht das Subgenre, sondern ist ein Slang-Begriff, der das *Ghetto* und die Lebensumstände jener, die dort leben, als Falle beschreibt.

die sich im Spannungsfeld zwischen Polizeigewalt, racial profiling, Rassismus, Depressionen und (OG-)Realness befinden. Es soll aufgezeigt werden, dass Gangsta-Rap auch »*Conscious* kann«, ohne dabei seine Wurzeln zu vergessen oder gar zu verraten. Ein solcher Zugriff erfordert ein technisch-narratologisches Vorgehen, das geeignet ist, die Erzählung in ihrem Zusammenhang zu begreifen, in ihrer Ästhetik zu beschreiben und zu analysieren.

Geist als Konzeptalbum – Immersion durch Storytelling

Der Kritiker Holger Grevenbrock reagiert in seiner Rezension »Ist das noch real?« (vgl. Grevenbrock 2019) zu Keemos Debütalbum *Geist* wohl auf den Prolog *Teer* des Albums, in dem OG Keemo von einer Begegnung mit einem zehn Meter großen, teerfarbenen Geist erzählt, der auf einem Parkhaus-Deck in der Papageiensiedlung in Mainz-Lerchenberg, in der Martin (alias OG Keemo) selbst aufgewachsen ist, gestanden haben soll. Der Prolog klingt dabei wie eine Sprachnachricht, unterlegt mit mystischen, düsteren Klängen. Keemos Stimme ist leicht verzerrt.

Grevenbrock fragt nun aber nicht nach der *Realness* der Texte, sondern verweist auf das kunstvolle Spiel mit der Fiktionalität der eigenen (Kunst-)Figur und des narrativen Settings (siehe Grevenbrock 2019). Die Storyworld, in die die Zuhörenden eingeladen werden, ist beeindruckend immersiv, die Beats und Texte ziehen die Hörer:innen quasi in den OG-Keemo-Kosmos hinein. Sie erzeugen nicht nur eine besondere Stimmung, sondern initiieren ab dem ersten Klang Imaginationen von der und über die Welt, in die wir uns für die nächsten fünfunddreißig Minuten hineinbewegen (lassen) und in die uns Keemo und sein Produzent, Funkvater Frank, nicht nur einladen, sondern durch die sie uns kontinuierlich begleiten.

Immersion wird dabei hergestellt durch immersive (Erzähl-)Techniken, die das Erzählte beleben, indem sie die »individuelle Sinnstruktur als Eigenwirklichkeit des Textes hervorheben [...], um den Eindruck zu erwecken, das Erzählte sei wirklich anwesend« (Dam 2019: 67). Die Konzeption des Albums als zusammenhängende Narration, die Herstellung einer klanglichen, stimmungsvollen, bedrohlich-düsteren Storyworld, verstärkt diesen Effekt indes nur weiter, weil diese Verfahren das Vorstellen »der Textwelt und das Einleben in sie begünstigen« (ebd.). So werden die Hörer:innen erzählerisch in die Erzählwelt hineinversetzt.

Dass das Duo *Storytelling* und immersive Verfahren verstanden und perfektioniert hat, zeigt sich bereits am Prolog, ist aber auch schon in vorherigen Werken wie dem Tape *Skalp* angelegt.⁶ Das beginnt bereits damit, dass das Album als Konzeptalbum konzipiert ist und nicht primär darauf angelegt ist, zerstückelt auf Streaming-Diensten gehört zu werden. Das volle Potenzial entwickeln das Tape und das Album erst, wenn man sich die Zeit nimmt, jeden einzelnen Song wertschätzend zu hören; erst so entfaltet sich die Geschichte. In *Geist* erzählt Keemo virtuos in 35 Minuten Erzählzeit im Sinne eines Coming-of-Age-Entwicklungsnarrativs sein Leben, eine erzählte Zeit von 26 Jahren, und zeichnet damit einen Reifeprozess (vielleicht auch eine Läuterung) seiner selbst nach.

Die Geschichte beginnt bereits außerhalb des eigentlichen Albums im Prequel – und damit im Paratext –, das kurz vor dem Release von *Geist* über das Label *Chimperator* veröffentlicht wird (und bis heute im Vergleich mit den eigentlichen Songs erstaunlich wenig Klick-Aufmerksamkeit erlangt hat, nämlich gerade mal knapp 46.000 Aufrufe).

Als Paratext werden alle Texte beschrieben, die das eigentliche Werk umgeben, aber nicht zum originären Haupttext gehören. Unterschieden wird nach dem Erzähltheoretiker Genette zwischen Peritext und Epitext, die gemeinsam den Paratext bilden (vgl. Genette 2016: 12 f.). Der Peritext zeichnet sich durch seine unmittelbare Nähe zum Haupttext aus. Hierunter fallen all jene Kategorien, die in direkter und untrennbarer Verbindung mit dem Text auftreten. Weiter entfernt und außerhalb des eigentlichen Textes, aber noch immer im (weiteren) Umfeld des Textes steht der Epitext. Das Prequel, das demnach als Epitext gelten muss, ist es doch nicht Bestandteil des Albums, sondern lediglich eine vorgeschaltete Ergänzung, erfüllt dabei eine besondere Funktion: Es ergänzt das Album nicht nur um einen Skit, es liefert auch eine weitere Bedeutungsebene und legt einen Interpretationsvorschlag vor. Vor allem aber liefert es visualisierte Vorstellungsbilder und ergänzt mögliche Imaginationsfiguren, um so im Sinne eines immersiven Verfahrens die Storyworld zu verlebendigen. Zugleich handelt es sich, und das gilt es in jedem

6 Auch das am 7. Januar 2022 erschienene Album *Mann beißt Hund* wurde als Konzeptalbum angekündigt: »Gebt euch das Album am Stück, es gehört alles zusammen und ist alles wichtig« schreibt Keemo am 1. November 2021 auf seinem Instagram-Kanal. Kein Song sei allein für das Radio oder Streaming-Dienste konzipiert, damit hebt sich Keemo deutlich von seinen Kolleg:innen ab.

Falle entsprechend zu berücksichtigen, um einen optional zu rezipierenden Epitext.

In jenem zwei Minuten und 16 Sekunden langen Video (die Zahl 216 wird später noch wichtig) wird die Geschichte des Geistes erzählt; der Erzähler spricht Japanisch. Das Video bedient sich einer Comic-Optik, die an die Comic-Reihe *Sin City* aus den frühen 90er-Jahren und den gleichnamigen Film aus dem Jahre 2005 erinnert. In düsterer Schwarz-Weiß-Ästhetik geht der Vollmond über einer Hochhaus-Siedlung auf. Auf dem Dach eines Gebäudes steht der Geist, der »Haut wie Teer und Zähne spitz wie Messerklingen« (0:32) habe, »Bienen, die ihm aus dem Mund flogen, umgaben ihn« (0:34). Die Bewohner:innen der Stadt, so erläutert der Erzähler, hätten Angst vor dem Geist und wollten ihn aus der Stadt verjagen, doch immer dann, wenn sie ihren Entschluss in die Tat umsetzen wollten, verschwand der Geist spurlos.

Als es ihnen schlussendlich doch gelingt, ihn in Ketten zu legen, entbricht ein Streit in der Stadt: Während die Einen ihn freilassen wollen – denn immerhin sei er ein friedliches Wesen –, fordern die Anderen seinen Tod. Der Polizeichef befiehlt, ihn zu verbrennen (die Assoziation mit der Hexenverbrennung liegt auf der Hand), doch der Geist entflieht seinem Todesurteil dadurch, dass er den Wirtskörper verlässt, Körper und Geist trennt und sich in eine unauffällige Person verwandelt, die in der Menge und in der Stadt verschwinden kann. Diese Comic-Figur ähnelt in der einen Einstellung stark OG Keemo und in der anderen Funkvater Frank.

In der Stadt lebt der Geist noch einige Jahre unentdeckt. Noch immer ist er ein Geist, aber in Gestalt eines Menschen, der kein Herz hat. Das Prequel endet mit dem deutschen Satz: »Einen Geist kannst du nicht fangen« (02:13).

Das Album ist – das erkennt man bereits am Prequel – minutiös komponiert. Jeder Song steht in der Tracklist an der Stelle, an der er stehen muss – nichts ist dem Zufall überlassen. Jeder Track liefert somit ein weiteres Puzzleteil und trägt zur Erzählung bei. Das werden wir im Verlaufe der Analyse erkennen, begegnen uns doch immer wieder Versatzstücke, die wir bereits aus dem Prequel kennen.

»Digga, ich hab' mir den ganzen Scheiß nicht eingebildet, der Scheiß is' echt«

Der Geist, den OG Keemo im Prolog detailgetreu beschreibt und dessen Sichtung ihm auch andere bestätigen, leitet die Zuhörenden, die von Keemo

scheinbar angesprochen werden, wie ein roter Faden durch das Album und gibt ihm wohl auch deshalb den Namen; er ist die narrative Klammer, die das Storytelling zusammenhält und ordnet. Ebenso ist diese Beschreibung, die sich deckt mit dem Geist, den wir aus dem Prequel kennen, eine immersive Technik, evoziert sie doch letztlich bei den Hörer:innen eine Imagination vom Aussehen des Geistes.

Dass der Geist in der Papageiensiedlung gesichtet wird, die Keemo in einem Interview selbst als *ärmlich* (OG Keemo & Funkvater Frank 2018) beschreibt, scheint dabei nicht unerheblich zu sein; doch dazu später ausführlicher. Wichtig ist hier, welchen Effekt der Geist anfänglich auf die ihn Sehenden auswirkt: »Der hat mich, der hat mich schon viel früher gesehen gehabt und ich weiß nicht/Ich konnt' nicht schreien, ich war, ich war wie gelähmt, Digga/So, konnt' mich nicht bewegen/Und auf einmal ist er gesprungen und war weg« (*Prolog* 2019). Der Geist verschwindet ebenso schnell, wie er aufgetaucht ist, lässt seine Opfer aber nicht unbeeindruckt zurück. Nachdem ihm auch andere von einer Begegnung mit dem Geist berichten, kommt Keemo zu dem Schluss: »Digga, ich hab' mir den ganzen Scheiß nicht eingebildet, der Scheiß is' echt« (ebd.). Damit endet der Prolog, der wie ein besonders schlechter Traum ausgestaltet ist. Der Beat, der bereits auf den Titel des nachfolgenden Tracks *Nebel* hindeutet, geht in den darauffolgenden über: »Es ist hell/Es ist laut/Es ist kalt/Ich wach' auf« (*Nebel* 2019).

Keemo erwacht nun aber nicht aus seinem Albtraum, sondern im Kreißsaal – er erblickt zum ersten Mal das Licht der Welt: »Mir fällt es schwer zu atmen, doch ein Engel kommt/Und hält mich in den Armen/So lang, bis ich schlafe wie ein Junk auf Codein«. Er erwacht erneut »in einer Wohnung/Die bei weitem zu klein ist, um sich dort wohlfühlen«, in der die Eltern streiten und die Kinder jedes Wort hören können. In einem Wechselspiel zwischen Wach- und Traumphasen führt uns der Rapper in 2:34 Minuten mit narrativen Ellipsen durch sein Leben, wobei die frühe Jugend den wohl größten Teil einnimmt⁷:

7 In seinem Song *Vorwort* aus dem Mixtape *Skalp* erzählt Keemo in ähnlicher Weise aus seinem Leben: »Homes, ich weiß noch, wie ich damals meine kleine Schwester weckte/Weil ich nachts im Hochbett zu ›Protect Ya Neck‹ versucht' den Text zu rappen/Mom war bis um sechs Uhr weg, ich mittags alleine/Rappte mit Discman zu ›Get Rich or Die Tryin'‹ bis zu den letzten Sätzen/Fünf Jahre später ist Franky mit mir/Nochmal sieben Jahre später auf 'ner Bühne« (*Vorwort* 2018).

Ich lass' die Augen ruh'n und schlafe/Ein und werde wach in einem Klassenzimmer/Von dem lauten Lachen von achtzehn Kindern/Die mir mit ihren blassen Fingern durch die Locken streifen/Verschwind' aufs Klo, wo ich dann meine Tränen trocken reibe/Und mir schwör', den nächsten Pisser knock' ich einfach, fuck it (ebd.).

Nachdrücklich beschreibt Keemo die erlebten Rassismus- und Exotisierungserfahrungen (vgl. Gerhardt 2019: 2) im Klassenraum, erzählt von Verletzlichkeit und Machtlosigkeit. Seine Klassenkameradin »Michelle mit den gleichen Haaren« gibt ihm den Rat: »Zeig ihn'n niemals die weiße Fahne« (Nebel 2019).⁸ Einige Zeit später wehrt sich Keemo:

Ich bin dreizehn Jahre, mobben mit den Jungs/Jogginghosen, neue Hobbys, Alkopops und großer Mund/Keine Locken, sondern Stoppel, komm und trau dich, was zu sagen/Fick das Blaulicht, dieser Block gehört jetzt uns/Dimi sieht das Ganze anders/Er kommt an während der ersten großen Pause/Er nennt mich einen N****, deshalb färbe ich sein Auge (ebd.).

Der Schulverweis, der folgt, wird zuhause nicht geahndet, sondern eher verstanden. Doch ab diesem Punkt ändert sich Keemos Narrativ: »Sechzehn Jahre alt, ein Fuß in der Strafanstalt/Weiber, Alk und Gras sind mittlerweile/Interessanter als das Zeichnen oder Basketball«. Mit 17 dann überwiegt die Gleichgültigkeit; auch gegenüber seinem eigenen Leben: »Ich bin siebzehn, klau Autos mit mein'n N****s/170 auf der Autobahn, Rauchschwaden aus dem Civic/Und fahr' ihn an 'ne Hauswand, falls die Blauen uns erwischen« (ebd.).⁹

Dass der gesamte Track ohne Hook auskommt, verstärkt den immersiven Erzähleffekt noch weiter; die Zuhörenden lauschen einer – respektive *seiner* – komprimierten Lebensgeschichte, die in der Darstellung einem Entwicklungsroman gleicht. Die Ernsthaftigkeit, mit der Keemo seine Zeilen vorträgt, lässt indes kaum einen Zweifel übrig: Das ist *real*, hier erzählt uns jemand sein Leben. Dass *Nebel* rückwärts gelesen *Leben* bedeutet, kann dabei indes kaum Zufall sein.

8 Das ähnelt bereits sehr stark späteren Ratschlägen, die Keemo bekommt (siehe Kapitel »Ich denke an blaues Licht auf schwarzer Haut«).

9 Eine ähnliche Gleichgültigkeit dem Lebens gegenüber finden wir beispielsweise auch in *Nimbus* aus dem Mixtape *Skalp*: »Und guck, ich stell' mich vor den Spiegel, ich rede mit mir selbst/Diese Welt braucht keinen Helden, was mich von dem Tod abhält/Ist die Familie« (*Nimbus* 2018).

Unterbrochen wird die narrative Ernsthaftigkeit durch ein Gewitter, das sich ankündigt: »Du verlässt heut' besser nicht das Haus/Schließ' die Tür und mach' die Lichter aus/Draußen ziehen tausend Gewitter auf« (Set 2019). Dabei fügt sich der Track *Set*, bei dem Beat und Textzeilen tatsächlich wie ein Gewitter auf die Hörer:innen einprasseln, in das Storytelling und setzt nahtlos dort an, wo *Nebel* aufhört, nämlich in der Adoleszenz des Protagonisten, der sich nun vorstellt: »Ich bin der Ganglord, hundertfünfundzwanzig Kilo, N-Wort/Renn' vor niemand außer Cops, ay« (ebd.). Die Erzählung wird fortgesetzt.

Keemo erzählt hier, ganz im Sinne des Titels OG, von Gang-Erfahrungen – das schließt an den Abschluss des vorherigen Tracks an. Die Polizei ist dabei, neben konkurrierenden Gangs, der klassische und prototypische Gegenspieler. Auch das ist *real*, wenn auch auf andere Art und Weise: nicht unbedingt persönlich, aber unbedingt authentisch. Hier zeigt sich bereits deutlich das narrative Spiel, das zwischen Realität und Fiktion changiert. Der Beat, der ein wenig an Polizeisirenen erinnert, versetzt die Hörer:innen unmittelbar in eben diese beschriebene Storyworld zwischen Hochhäusern, Einbrüchen, Bandenauseinandersetzungen und der Flucht vor der Polizei.

Das Zwischenspiel in der Siedlung

Im Zwischenspiel mit dem Titel 55 baut sich ein Bedrohungsszenario auf. Dieses Szenario aber geht nicht von Keemo selbst aus, sondern von der Siedlung, auf die er überleitet (der nachfolgende Song heißt *Siedlung*): »Ja/Guck mich an/Ich bin ein Kind aus der Siedlung/Ich bin ein Killer?/Nein/Ich bin die Klinge, Hoe« (55 2019). OG Keemo beschreibt in dem Interlude die dunklen Seiten von Hochhaussiedlungen, die oft nicht nur am Rande der Stadt, sondern auch am Rande der Gesellschaft stehen. »Ich bin die Unterführung/Die deine Leute aus Angst vor Problemen/Meiden, N*****/Ich bin die andere Gegend« (ebd.).

Als allegorische Stimme einer solchen Siedlung – im Sinne einer Personifikation – beschreibt er den gesellschaftlichen Abwärtsstrudel, in dem sich viele gefangen sehen, und liefert damit eine (immersive) Milieu-Skizze, die beschreibt, anklagt, verurteilt und die Zuhörer:innen in eine Parallelwelt entführt. Keemo spricht über Gewalt, Drogenhandel und -konsum und Prostitution: »Ich bin die Kugel im Lauf/Ich bin der Shooter und auch der, der blutet/Guck, ich bin der Bruder im Bau/Ich bin der Lude, so wie die Hure, die ihn braucht/Ich bin das Puder und der, der's verkauft/Ich bin der User, der's raucht« (ebd.). Die Perspektivlosigkeit wird als Münzwurf beschrieben, der,

egal wie er ausgeht, nie auf der richtigen Seite landet – eine tiefgängige und anklagende Metapher für die bestehende Chancenungleichheit.

Diese Hinführung, das Zwischenspiel, stimmt die Hörer:innen auf den nachfolgenden Track ein und zieht sie gewissermaßen tiefer hinein; die Beats beider Songs gehen ineinander über, sie ähneln einander stark. Der Track *Siedlung* ist wohl der Grund dafür, dass Daniel Gerhardt in seiner Rezension für die ZEIT schreibt: »So viel besser als Sido« (Gerhardt 2019: 1), erinnert die Blockromantik, die Keemo beschreibt, doch ein wenig an den kommerziellen Durchbruch des damaligen Aggro-Berlin-Künstlers. Der Vergleich hinkt jedoch, berücksichtigt man das Interlude zu *Siedlung*. Immerhin handelt es sich nicht um einen Song, der die Blockromantik feiert (»Doch im MV scheint mir die Sonne aus'm Arsch/[...] Hier bekomme ich alles, ich muss hier nicht mal weg« [*Mein Block* 2004]), sondern (Gang-)Gewalt zelebriert oder wiedergibt und die Perspektivlosigkeit und Gleichgültigkeit der Anwohner:innen aufzeigt: »Hoe, denn ich bin überall, guck, die einzige Türe,/Die ich niemals betreten kann, ist das Himmelstor« (*Siedlung* 2019).¹⁰

Die Siedlung wird als rechtsfreier Raum gezeichnet: »Sechs Blocks plus mein Block und kein Cop in Sicht« (ebd.). Hier herrschen die Banden, sie machen die Gesetze und setzen sie durch:

Bitch, ihr seid nicht mal 'ne Gang, nein, ihr singt wie ein Kinderchor [...] Du willst hängen? Komm, und trau dich, Hoe!/Sag, du willst hängen, dann hör auf zu zittern, Hoe (Bitch)/Ich kann die Bitch in dir wittern, Hoe (Bitch)/Ich rufe laut »Fick den Richter!«, denn ich bin ein 55127-N****, Hoe (ebd.).

Diese Stimmung wird auch im Musikvideo aufgegriffen¹¹, in dem Keemo und seine Gang, der ZONKEYMOBB (ZNKY), an einem regnerischen, grauen Tag im Block mit Waffen und Limousinen posieren. Ganz im Sinne der Gang-Ästhetik handelt es sich dabei aber nicht um den neuesten AMG, sondern um ein älteres Modell – wichtig ist lediglich der Stern auf der Motorhaube.

Zum Ende dieses Tracks drängt sich immer stärker die Vermutung auf, dass der Geist, der uns anfänglich beschrieben wurde, womöglich gar keine

10 Dabei handelt es sich um ein interessantes Motiv, das bereits in *Vorwort* 2018 auftaucht: »Dicka, ich führte schon seit immer ein Scheißleben als Sünder« (*Vorwort* 2018).

11 Wichtig ist, dass das Interlude im Musikvideo nicht vor dem eigentlichen Track gespielt wird, sondern nachgeschaltet ist. Das zeigt erneut auf, dass das Album in seiner Hörreihenfolge einem klaren roten Faden folgt, der, aus dem Kontext genommen, nicht auf dieselbe Art und Weise funktioniert.

wahrhaftige Person ist, sondern eher ein Zustand, eine Stimmung und zugleich ein Sinnbild für die Chancenungleichheit, die sich durch die Verortung des Individuums in der Lebenswelt der Siedlung oder im Block nochmals viel stärker und drastischer zeigt.

Der Geist tritt auf

Mit der Hook »Digga, ich bin in der Siedlung, zwölf Stockwerke/Sechs Blocks plus mein Block und kein Cop in Sicht« (ebd.) endet der Exkurs in die Papa-geiensiedlung in Mainz. Es wird Nacht – das suggeriert auch das Musikvideo zu dem nachfolgenden Song *Geist*, in dem Keemo zwei Wolfshunde an Ketten hält.¹²

Ein Geist tritt auf: »Ich bin der Antichrist-N****, vom Dornenkranz bis zu dem Huf, ja/N****s hab'n Angst vor dem Ghoul« (*Geist* 2019). Der Geist ist nun nicht mehr eine ominöse Gestalt, deren Existenz nicht abschließend geklärt ist und die überraschend auf- und wieder abtaucht. Keemo selbst enttarnt sich als Geist oder spricht wenigstens als einer, denn ob er *der* Geist ist, darüber ließe sich trefflich streiten. In seinem Spiegelbild jedenfalls tritt ihm der Sensenmann, der Tod, entgegen. Das fügt sich in das Narrativ des Original Gangsta, der im Zweifelsfall bereit ist, zu töten. Die Hook verdeutlicht ebendieses: »Geist (ey), Geist (ja), Geist (wouh), Geist/Große Klinge – Samurai/Trenn dein'n Körper von dei'm Geist« (ebd.).

In dem Video (insbesondere in der Hook), in der der Geist mehrfach benannt wird, quasi als würde er beschworen, wird Keemos Gesicht gezeigt, das verdeckt ist von einer roten Balaklava. Dabei zieht er, als wäre er besessen, an der Maske, die Gesichtszüge sind verzerrt; es wirkt fast wie ein Kampf zwischen Körper und Geist.

Mit einem Freestyle-Interlude, das nicht nur mit dem Titel *Belly* auf den gleichnamigen Film aus dem Jahr 1998 verweist, sondern diese Referenz auch bereits in der ersten Zeile aufgreift: »Ja, lauf' ins Casino wie Nas im Intro von ›Belly‹« (*Belly Freestyle* 2019)¹³, zeigt OG Keemo einerseits sein technisch-er-

12 Ob dies nun schlicht besonders gefährlich aussehen soll, eine Querreferenz auf den Schattenwolf Geist in *Game of Thrones* sein soll oder in der Mythologie verankert ist, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden.

13 Dabei handelt es sich nicht um einen tatsächlichen Freestyle, wie Funkvater Frank in einem Interview erläutert, sondern um ein Zwischenspiel.

zählerisches Können, mit dem er mit Leichtigkeit durch die Zeilen springt, andererseits versteht er es, uns aus der düsteren Storyworld durch dieses Zwischenspiel kurz zu entführen. Doch wer die Filmreferenz (er-)kennt, wird eher noch tiefer in die Erzählung gezogen, immerhin lautet der Eröffnungssatz des Filmes »I sold my soul to the devil. Price was cheap« (Belly 1998). Keemos Interlude wird durch ein klingelndes Handy unterbrochen, Funkvater Frank – dessen Telefon wohl klingelt – entschuldigt sich, und der nächste Song läuft an.

Solche (pop-)kulturellen und cineastischen Verweise ziehen sich durch das Gesamtwerk Keemos. Verwiesen sei hier auf den Song *Training Day* aus dem Jahr 2018, der auf den gleichnamigen Film mit Denzel Washington von 2001 rekurriert, oder den Song *Obi-Wan* aus 2019, der auf der EP *Otello* erschienen ist und sich auf eine Figur aus dem Star-Wars-Universum bezieht. Diese intertextuellen Verweise verleihen der Narration eine anbeigestellte Bedeutung, sie evozieren – sofern die Hörer:innen sie zuordnen können – eigene, additive Vorstellungsbilder. Das Album wird so beinahe zum musikalischen Film, der seine Handlung sowohl durch Bild-Referenzen als auch durch sprachlich gemalte Bilder vorantreibt.

Daimajin ist die nächste Filmreferenz, die uns auf dem Album begegnet. Gemeint ist der gleichnamige japanische Film aus dem Jahr 1966. Der *Daimajin* – zu deutsch »der große Dämon« – ist eine übergroße, steinerne Statue des japanischen Kriegsgottes Majin, die zum Leben erwacht ist. Wir erinnern uns an den Geist, der uns im Prolog beschrieben wurde.

Check/Geist, fünfzehn Meter groß, schwerelos/Totes Lächeln und große Ketten wie Seemannsknoten/Wenn er will, ist jeder tot/Kill' den Käpt'n, lass' die Segel los und steige aus der Gruft/Ich schmeck' Salz und Eisen in der Luft (ja)/Solang ich jage, seid ihr auf der Flucht (*Daimajin* 2019).

Der Geist ist erwacht und steigt aus seinem Grab. Seit seinem letzten Auftritt ist er sogar um fünf Meter gewachsen, nun versetzt er diejenigen, die ihn sehen, nicht mehr nur in Angst und Schrecken, sondern in Panik, denn »wenn er will, ist jeder tot« (ebd.).

Es drängt sich immer mehr auf, dass Keemo selbst der Geist ist: »Ich erscheine zwischen weißem Rauch/Greif' das Eisen, brech' die Scheibe auf und steig' in die Crib (Crib)/Pussy-N****, komm und sei keine Bitch (Bitch)/Du bist nie allein in deinem Haus, sag mir, ob du an Geister glaubst« (ebd.). Die Grenzen zwischen der mystischen Figur des Dämons und dem Einbrecher, der nachts durch das Fenster einsteigt, verschwimmen zusehends. Gleich-

zeitig bestärkt Keemo sein OG-Image, erzählt von schweren Einbrüchen und versucht, die verletzte Ernsthaftigkeit, mit der er im Song *Vorwort* (Mixtape *Skalp* 2018) von Trauer und Depression rappt, wieder einzufangen: »Denkt ihr, ich knock' niemand, nur weil ich ›Vorwort‹ geschrieben hab?/Ihr fickt mit einem Riesen, sagt mir, wer hat Angst vorm schwarzen Mann? (Wer?)« (*Daimajin* 2019). Ob der Geist (beziehungsweise Daimajin) nun aber symbolisch für den heimlich agierenden Einbrecher und Gangsta Keemo steht oder seine Persona langsam mit ihm ins Nebulöse entschwindet, kann an dieser Stelle noch nicht gesagt werden.

»Ich denke an blaues Licht auf schwarzer Haut«

Dieser Kampf zwischen verschiedenen Identitätsanteilen zeigt sich auch im Musikvideo zum Song 216, in dem verschiedene Bilder übereinandergelegt werden und so wie Flashbacks wirken. Weshalb der Song 216 heißt, bleibt indes eines der großen Mysterien des Albums. Die These, die Zahl könne auf den entsprechenden Paragraphen im StGB verweisen (Tötung auf Verlangen), die Daniel Gerhardt aufstellt, überzeugt nicht (vgl. Gerhardt 2019: 2). In einem Interview mit dem HipHop-Magazin *16Bars* äußert Funkvater Frank, der selbst behauptet, den Titel nicht erklären zu können, die These, dass die 216 für die 6×6×6 – also die Zahl des Antichristen stehen könnte (vgl. Offb. 13, 18). Diese These würde vor dem Hintergrund des Geists, der als Antichrist mit Dornenkranz und Huf beschrieben wird (siehe *Geist*), eher überzeugen.

Wir sehen Keemo zunächst auf einer Waldlichtung stehen, gekleidet in eine weiße Paradeuniform – wohl eine US-amerikanische Navy-Uniform¹⁴ –, und er salutiert. Überblendet wird das schwarz-weiß gehaltene Bild immer wieder von metallenen Ketten, die um einen Körper gelegt zu sein scheinen, bis Keemo von zwei jungen, weißen Männern abgeführt wird. Im Moment der Ergreifung kippt das Bild optisch ins Negativ, die Farben werden umgekehrt. Währenddessen rappt er: »Mein Vater sagte: ›Halt ihnen nie die andere Wange hin!/Sie werden uns nie lieben, weil wir anders sind.</Ihr habt nicht verstanden, wie ihr dieses Schiff zum Schwanken bringt/Zwing' mich nicht die Stammeshymne anzustimmen, denn meine Brüder bluten wieder« (216 2019). Wir erinnern uns an *Nebel* und daran, dass Martins Eltern seinen

14 Wir erinnern uns an die Zeilen »Kill' den Käpt'n, lass' die Segel los und steige aus der Gruft« aus *Daimajin*.

Schulverweis nicht bestraft haben, nachdem er mit körperlicher Gewalt auf eine rassistische Beleidigung reagiert hat.

Die Männer entkleiden den Häftling Keemo, waschen ihn und ziehen ihm eine schwarze Uniform an. Er wehrt sich vehement, kommt aber nicht gegen die Überzahl der Überwältiger an. Ihm werden Ketten angelegt, eben jene Ketten, die wir anfangs in den Überblendungen gesehen haben. Dabei rappt er: »Ich schlaf' nicht, denn mich plagen Träume/Schwarze Früchte hängen von Ahornbäumen/Ich wache auf und sehe keinen Gott/Sondern Schwarze im Sarg und wenn nicht, dann im Fadenkreuz von 'nem weißem Cop/Ich hab' seit ich dreizehn bin, das gleiche Bild in meinem Kopf« (ebd.). Auch hier taucht das Traummotiv aus *Nebel* wieder auf, wir befinden uns mit dem Video in einem Albtraum, in dem Keemo und andere People-of-Color zu einem Galgen geführt werden.

Keemo formuliert eine Anklage, die auch visuell gestützt wird:

Mein Vater sagte: »Halt ihnen nie die andere Wange hin!/Martin Luther tat es, und guck, wie sie ihn behandelten, N****«/Doch paar aus unseren Reihen tun, als ob ein Kampf nix bringt/Lass' mich euch erinnern, denn ein großer Teil ist lange blind/My N****, diese Ketten stehen für 'n schnelles Leben/Wir beide tragen eine Farbe, aber haben nicht dieselben Gene/Sag mir, warum schmücken sich N****s aus dem Haus/Mit Goldketten, so als wären sie auch nur einen Tag auf dem Feld gewesen?/Meine Art von N**** plottet jeden Tag/Deine Art von N**** hofft auf einen Plan/Wegen euch kämpfen wir doppelt hart, ihr Daniel-Aminati-N****s/Glätet euch die Locken aus den Haaren, ihr habt nix begriffen/Denen ist egal, wie viel Summe ihr macht (ebd.).

Während dieser Zeilen wird Keemo vor den aufgestellten Galgen geführt, sein Kopf wird in die Schlinge gelegt. Das Video und der Text bekommen, insbesondere vor dem Hintergrund der »Black lives matter«-Bewegung und der Ermordung George Floyds durch einen Polizisten, einen erschreckend aktuellen Bezug: »Mit dieser Farbe stehst du automatisch unter Verdacht [...]/Ich bin gepolt, um bei Sirenenlicht zu bangen/Also red' nicht, wenn du nicht verstehst, weswegen ich so handel', N****/Deshalb schrei' ich auch weiterhin: »Fick die Hundertzehn!«, ich bin ein junger König/Was weißt du von Polizeikontrollen, wenn ein junger N**** spät im Dunkeln unterwegs ist?/Und allein dein Hutton ist Grund genug nicht lang rumzureden« (ebd.).

In diesem Moment tritt eine Figur in weißer Paradeuniform aus dem Kreis der umstehenden Personen hervor und bewegt sich hinter Keemo, des-

sen Hals in der Schlinge steckt und dessen Füße auf einer Obstkiste stehen. »Und der Bulle tut so, als wäre es unpersönlich/Obwohl er der Großvater von zwei gesunden dunklen Babys ist/Und nur aufgrund des Fakts, dass sein Mädchen auf Dschungel-Penis steht/Fast alles unternehmen wird, um uns das heimzuzahlen/Und du dich fragst, ob du wirklich verweigerst/Weil du weißt, dass du mit dem Gramm in der Tasche eine von zwei Möglichkeiten hast/ Entweder küsst du die Motorhaube vom Streifenwagen/Oder guckst, wie weit dich deine Beine tragen/Lauf!« (ebd.).

Mit dem letzten Wort tritt die weißgekleidete Person – die bis zu diesem Punkt weiterhin nicht erkennbar ist – die Obstkiste unter Keemos Füßen weg, geht zur Seite und überlässt Keemo seinem Todeskampf. Die weißgekleidete Person ist Keemo selbst, wie er bereits zu Beginn des Musikvideos aufgetreten ist. Er begibt sich wieder zu der Ausgangsposition, in der die erste Einstellung gefilmt wurde und salutiert. Er ist für seinen eigenen Tod verantwortlich.

Wenn Keemo nun so deutlich und drastisch über *racial profiling* und über Polizeigewalt rappt, wechselt er das Register, über das er kommuniziert. Er ist nun nicht mehr (nur) die Kunstfigur, der Original Gangsta, sondern (auch) Karim Joel Martin, der seine Angst und Besorgnis äußert.

Deutlicher wird dieser Switch in dem Crossover-Song mit Jorja Smith. Das Duett, das im Dezember 2020 veröffentlicht wurde, greift eben jene Geschehnisse des Jahres 2020 auf und verbindet zwei hochpolitische Song miteinander. Dabei ist die Art und Weise der Verknüpfung beider Songs besonders interessant, wirken sie doch wie ein Zwiegespräch, eine Für- und Gegenrede, wie Arglosigkeit gegen düstere Realität. Die anfängliche Stimmung wirkt noch anders, erscheint einmütig: »[OG Keemo:] Lauf!/[Jorja Smith:] When you hear the sirens coming/The blue lights are coming for you«. In der Bridge zum dritten Teil fragt Smith jedoch: »What have you done?/There's no need to run/If you've done nothing wrong/Blue lights should pass you by« (*Blue Lights* × 216 2020). Keemo antwortet:

Mein Vater sagte: »Ganz egal, wie sanft sie schlagen, geb ihn'n nie die and're Wange!//Denn diesen Krieg hier führen wir zu lange.</Und wie dieses Jahr beweist, ist leider weiterhin kein Frieden in Sicht/Entweder ist es Faust in der Luft oder Knie im Genick/Siehst du nicht, dass es uns immer noch schwer fällt zu atmen?/Blaue Lichter in mein'm Kopf lassen mich selten schlafen/Ich bin wieder ein Jahr älter seit ich damals diese Single droppte/Und stelle mir immer noch dieselben Fragen/Sag, wer schützt uns vor den Leuten, die uns schützen sollten?/Was, wenn Gesetzeshüter die Gesetze nicht befolgen?/

Was, wenn die Exekutive tatsächlich exekutiert und danach nix rechtlich passiert./Als würde es nix bedeuten? [...] /Entweder liegst du unbequem im Leichenwagen oder guckst, wie weit dich/deine Beine tragen/Lauf! (ebd.)

Insbesondere dann, wenn Keemo angesichts der politischen Lage und Stimmung aus seiner Rolle als *Original Gangsta* heraustritt und danach fragt, was geschieht, wenn die Exekutive sich selbst nicht an Gesetze hält, wechselt er das Register. Ein Gangsta, der nicht Rache schwört, sondern rechtliche Konsequenzen einfordert, ist das noch *real*?

Ist das aber auch die richtige und wichtige Frage? – Nein. Vielmehr zeigt sich hier, in überzeugender Konsequenz, ein Wandel, den OG Keemo schon früh angelegt hat und – vielleicht extrinsisch angestoßen – nun für sich vollzogen hat: nämlich die Transformation von einem OG, Gangsta- und Trap-Rapper hin zu einem OG, Gangsta- und Trap-Rapper, *der eine reflektierte politische Meinung hat und sie laut und offen als Haltung kommuniziert*. Das ist durchaus *real*.

Zurück zum Album: Der nachfolgende Song *Neuner* schafft es indes wieder, in einer Art Zwischenspiel die Gangromantik zu zelebrieren und Leichtigkeit in das Narrativ einzuspeisen – auch wenn das vielleicht auf den ersten Blick wie ein Paradoxon klingen mag. Als Track, der der *Boom Bap*-Ästhetik verschrieben ist, eignet er sich wunderbar für einen Moshpit.

»Ich hab' kein Herz« – der Geist tritt wieder auf

Mit *Zinnmann* geht die eben gewonnene Leichtigkeit schnell wieder verloren. Der Beat läuft erst nach einigen Sekunden ab, er klingt wie vom Band abgespielt und ist leicht verzerrt. Nach etwa 30 Sekunden meldet sich eine verfremdete Stimme, die in Stereo mal von links und mal von rechts kommt: »Fühlt sich an wie ertrinken/Sie erfüllt alle sieben Sünden in einer Nacht/Sie küsst mich wach, bevor ich leise aus der Tür verschwind'/Und weint, weil sie weiß, dass wir uns im Krieg befinden« (*Zinnmann* 2019).

Keemo beschreibt eine Streitsituation mit einer Partnerin, die sich wohl einerseits daraus ergibt, dass er sich nicht tiefergehend für sie interessiert. Sein Geld scheint ihm wichtiger: »Alles, was mich nach der Flasche Henney juckt, reicht nur von pink bis zu magentafarben« (ebd.). Andererseits ist sie drogenabhängig, »Sie weiß, ich hasse Junkies« (ebd.). In ihrer Verzweiflung versucht sie, ihren Konsum zu verstecken und durch Gewalt gegen ihn sei-

ne Aufmerksamkeit zu erlangen. Es zeichnet sich ein Nähe-Distanz-Konflikt zwischen den beiden Figuren ab. Er entzieht sich ihr (und damit dem Konflikt) durch emotionale Kälte und Abweisung: »Ich wollte nie deine Liebe, guck, ich zieh' am Blunt und sage ihr/[Hook:] Ich hab' kein Herz, ich bin der Zinnmann/Halt' mich unter Wasser, teste, ob ich schwimmen kann/Teste, ob ich mich verletze, setz' mich in Brand/Ich bin der Zinnmann« (ebd.).

Seine emotionale Apathie beschreibt er bereits vorher – so jedenfalls hört es sich im ersten Moment an: »Ein Geist schaut mich mit 'ner toten Mimik im Spiegel an«. Wenn er die Beziehung mit ihr aber als massive Belastung beschreibt und rappt, »Fühlt sich an wie verbrennen, diese Nina schläft nie« und »[I]ch marschiere durch den Sumpf/Kriegsbemalungen verzieren seinen Rumpf/Großer N**** mit der Nina ohne Mimik«, wird deutlich, dass der Geist nicht er, sondern sie ist, die er beim Kokain-Konsum vorm Spiegel beobachtet. Er sagt, er fühle sich wie John Lennon, folglich sei sie seine Yoko Ono – er fühle sich, als habe er Ketten um den Hals, als würde er tausend Kilo stemmen (vgl. ebd.).

Das Musikvideo indes zeigt einen verhängnisvollen Ausweg aus der Situation: Keemo ertränkt seine Partnerin in der Badewanne, bis sich recht schnell die Rollen tauschen und am Ende Keemo von seiner Partnerin in der Wanne ertränkt wird. Die Bildsprache jedoch legt nahe, dass es sich um ein und dieselbe Person handelt – und damit bei der beschriebenen Situation um einen Kampf gegen sich selbst, der eskapistisch verschleiert wird. Der Blick in den Spiegel und die Waffe, mit der Keemo auf sich selbst zielt untermalt die Line: »Es gibt keinen Platz für 'nen N**** in diesem Niemandsland« (ebd.). Dass für das offizielle Musikvideo die letzte Strophe ausgelassen wird, ist durchaus wichtig, würde der mühsame Kampf gegen sich selbst dadurch doch noch viel deutlicher zum Vorschein treten und in seiner schlussendlichen Konsequenz, nämlich die Waffe gegen sich selbst zu richten, noch drastischer auf der Hand liegen: »Und ich marschiere durch den Sumpf/Kriegsbemalungen verzieren seinen Rumpf/Großer N**** mit der Nina ohne Mimik/Er spuckt Bienen aus dem Mund/Ich hoffe, irgendjemand liefert mir 'nen Grund, yeah« (ebd.).

Ein- oder aufgefangen wird diese sehr düstere Stimmung mit Upper – gemeint ist ein lebendiger Track –, der nahtlos folgt. Keemo eröffnet *Faust* mit den Zeilen »Was willst du mit der TEC, Hoe/Wenn ich nicht sterben kann?« (*Faust* 2019). Ob er damit sich selbst oder einen imaginären Gangkontrahenten adressiert, sei dahingestellt. Nach zwei Minuten wird der Beat gestoppt und geht in die Melodie des *Belly Freestyle* über. Es folgt ein weiteres Zwischenspiel

vor dem Finale, das sich mit der Ansage »Huhh, okay. Einen noch!« (ebd.) ankündigt.

»Es war nie wichtig, woher der Geist kam oder was er wollte«

Es folgt der finale Track, das Outro. OG Keemo ist im Hier und Jetzt angekommen: »Sag, wer hätte so ein Jahr erwartet?/[...] Guck, es war ein langer Weg von Gustav-Mahler-Straße« (*Outro* 2019). Er rekapituliert die Erlebnisse, die Erzählung, sein Leben. Unterlegt von Sirenen, die Keemo als Gesang der Siedlung beschreibt, fasst er zusammen, was aus ihm und seinen frühe(re)n Wegbegleiter:innen geworden ist: »Manche spielen, manche ziehen, manche stechen/Manche sind satt und andere wurden von der Siedlung gefressen« (ebd.). Während einige wenige der Abwärtsspirale – der Trap – entrinnen konnten, finden sich andere noch tiefer in diesem Strudel wieder, kämpfen mit Spiel- oder Drogensucht, sind weiterhin kriminell oder haben die Siedlung nicht überlebt.

Keemo selbst hingegen ist weitergezogen und dem Tod in der Siedlung entronnen; wohin ihn der Weg führt, bleibt indes offen: »Legenden sterben jung und deshalb leb' ich nicht lang/Sag dem Tod, ich hab' die Segel gespannt, ich hör' die Siedlung singen/(Sabe, Sabe, Sabe, Sabe)/Legenden sterben jung und deshalb leb' ich nicht lang/Wohin ich gehen sollte, sehen wir dann« (ebd.). Keemo fragt, weshalb die Stadt und im Besonderen die Siedlung, die ihn so geprägt haben und denen er Liebe und Loyalität entgegengebracht hat, beides nicht erwidern.

Aus den Polizeisirenen, dem Gesang der Siedlung, wird ein mehrstimmiger Chorgesang, der *Sabe* singt – Keemo nennt sich selbst immer wieder *Keemo Sabe*.¹⁵ Es klingt fast wie ein Abgesang der Siedlung auf OG Keemo, der immer deutlicher hervortritt. Keemo erweckt die Zuhörer:innen und sich selbst nun aus dem Traum, in dem wir uns die letzten 34 Minuten befunden haben:

15 Keemo Sabe kann dabei als Querverweis auf die fiktionale Western-Figur Lone Ranger verstanden werden. Der Name ke-mo sah-bee wird von der indigenen Figur Ton-to als Spitzname für den Lone Ranger genutzt und meint so viel wie »enger Freund«. Der Verweis auf den Lone Ranger hat sich im Gangsta-Rap zum geflügelten Terminus entwickelt. Verwiesen sei hier bspw. auf den Song *Kemosabe* von T.I. und der Gruppe Hustle Gang.

Ich träumte von Goldketten, Masken und Stichwaffen/Nächte, an denen ich mit toter Mimik auf Treppen saß/Als mich mit sechzehn Jahren der erste Polizist packte/Meine Rippen prellte und mir danach ins Gesicht lachte/Nächte, in denen ich wünsch', ich hätt' mich nie rumgetrieben/Der Hoodie rot, die Wangen wund geprügelt/Beute in der Tasche, Slug im Volvo und Sattla in meinen Lungenflügeln/[...] Aber guck mich heute an, meine Stadt sieht mich wie Michael an/Schwarzer Mann, mach' Geld wie'n weißer Mann (ebd.).

Keemo feiert hier freilich seinen Erfolg, vor allem aber den Umstand, dass er es aus der Siedlung herausgeschafft hat, ohne von ihr gefressen zu werden; er spricht aber auch – mit Verweis auf Michael Jackson – darüber, dass er mit Argwohn beäugt wird. Die Zeilen sind nicht als Selbstbeweihräucherung zu verstehen, die Demut schwingt in jeder Zeile mit: »Was kann ich hiervon erwarten? Sag, wie weit führ' ich dieses Ding hier noch fort?« (ebd.).

Der Abschied ist dann wieder ein Rückbezug auf das Prequel. OG Keemo löst wenigstens eine Interpretation des Geists auf: »Ich fühl' mich so wie Mike [Jordan, N.B.], denn wenn ich geh', geh' ich legendengleich/Verbrenn' mein Fleisch und alles, was am Ende bleibt, ist nichts bis auf einen Geist« (ebd.). Der Geist also war beziehungsweise ist er selbst, der die Gestalt und den Alias OG Keemo angenommen hat.

Der Beat läuft gen Ende und konnotiert Nebelschwaden und Rauch, die sich langsam auflösen. Der Beat schließt sich an die letzten Töne des Songs *Geist* an. Die Stimme, die wir bereits aus dem Prequel kennen, kommt aus dem Off und erklärt:

Es war nie wichtig, woher der Geist kam oder was er wollte/Seitdem er das erste Mal auftauchte, war er Teil der Siedlung/Und die Siedlung war ein Teil von ihm/Er ist ein Geist/Ein Gedanke/Eine Idee/Unschuldig, egal, ob bössartig oder friedvoll/Deshalb konnten sie ihn nie fangen/Egal, wie viele Ketten sie ihm anlegten/So einen großen Geist konnten sie nicht fangen (ebd.).

Der Geist scheint mit der Realität zu verschmelzen, ohne dabei eine eindeutige Form anzunehmen. So drängen sich verschiedenste Interpretationen auf, wer oder was der Geist ist oder war. Abschließend klären lassen sich seine Identität und seine Agenda nicht, aber das war ja nie wichtig, erklärt uns die Stimme aus dem Off.

Schlussbemerkung

OG Keemo und Funkvater Frank haben mit *Geist* einen technisch hochkomplexen Storyteller vorgelegt, in dem die eigenen Lebensumstände und das Leben in diesen Umständen beschrieben werden. Das Album ist als zusammenhängendes Kunstwerk – als musikalischer Film – zu verstehen und zu hören; erst so entfalten sich das volle Potenzial der Story und die soghafte Immersion. Ob Keemo und Funkvater Frank damit einen Wandel des Genres in Gang setzen, sei dahingestellt. Was das Duo aber hat zeigen können ist, dass Gangsta-Rap auch Conscious kann.

Das Konzeptalbum zeichnet einen (persönlichen) Reifeprozess nach, der sich erst vollumfänglich bei der Betrachtung der narrativen Tiefenstruktur zeigt. Denn während die mitunter brutale, aber in jedem Falle konfrontative Sprache und der aggressive Habitus (überwiegend) dem Image des *Original Gangsta* entsprechen, zeigt ein Blick hinter diese Oberfläche ein viel komplexeres Bild: nämlich eines, das nicht nur das eigene Scheitern beschreibt und reflektiert, sondern das auch die dahinterliegenden Strukturen hinterfragt und die Zuhörer:innen durch immersive (Erzähl-)Techniken dazu einlädt, es ihm gleichzutun. Das macht das Album in höchstem Maße gesellschaftsrelevant, klagt hier doch ein OG an und fordert mehr (soziale) Gerechtigkeit ein.

So stellt sich die abschließende Frage: Ist der Geist ein Schatten, der über Keemo oder über der Siedlung und all seinen Bewohner:innen hängt? Ist der Geist eine Gesellschaftskritik, eine Kritik an ungleicher Chancenverteilung, an Rassismus, Gewalt und Menschenfeindlichkeit oder ein Sinnbild für den inneren Kampf zwischen Gut und Böse? Oder ist der Geist eben das, was wir als Interpretierende daraus machen?

Quellen und Literatur

- Dam, Beatrix (2019): Belegen und beleben? Geschichtserfahrung und Meta-historiographie in populären Geschichtserzählungen der Gegenwart. In: Daniel Fulda/Stefan Jaeger (Hg.): Romanhaftes Erzählen von Geschichte, Berlin/Boston: DeGruyter. S. 57-80.
- Genette, Gérard (2016): Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Gerhardt, Daniel (2019): OG Keemo: Schönes Deutschland, schlimme Menschen. In: Die Zeit Online. Siehe <https://www.zeit.de/kultur/musik/2019-11/og-keemo-rapper-mainz-geist-album> [Stand: 10.04.2022].
- Grevenbrock, Holger (2019): »Ist das noch real?«. In: *laut.de* Siehe www.laut.de/OG-Keemo/Alben/Geist-113253 [Stand: 10.04.2022].
- Haas, Daniel (2014): Rapper Haftbefehl: Fettes, verstörendes Talent. In: Die Zeit Online. Siehe <https://www.zeit.de/2014/49/haftbefehl-csu-wahlkampf-plakat> [Stand 28.10.2021].
- Klein, Gabriele; Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Obst, Anthony (2016): Take Care: Drake als Vorbote einer inklusiven Männlichkeit im Rap des Internetzeitalters. In: Marc Dietrich (Hg.): *Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel*. Bielefeld: transcript. S. 55-80.
- OG Keemo/Funkvater Frank (2018): Interview: Hi, we are OG Keemo & Funkvater Frank. In: *electru.de*. Siehe www.electru.de/2018-02-02/interview-hi-we-are-og-keemo-funkvater-frank/ [28.10.2021].
- Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (2017): Zur Einleitung: Stigmatisierungsdiskurs, soziale Ungleichheit und Anerkennung oder: Gangsta-Rap-Analyse als Gesellschaftsanalyse. In: Dies. (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript. S. 7-36.

»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 Androutopoulos' 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) – spricht: 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 Zeitvertreibe 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 fühlten, 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 Deutschrap«.

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 Deutschrap 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 singulärer 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/ypdn (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).

Von Kritik bis Ironie: Wie junge Erwachsene politische Themen anhand von Gangsta-Rap diskutieren

Ninja Bandow

»I'm not saying I'm gonna change the world, but I guarantee that I will spark the brain that will change the world.«

Tupac Shakur

1. Einleitung

Das Eingangszitat von Tupac Shakur wirft die heute weit verbreitete Annahme auf, dass Musikkrezeption einen Einfluss auf politische Orientierungen von Menschen und besonders jungen Erwachsenen hat. Auch eine aktuelle Studie des Zentrums für Prävention und Intervention im Kindes- und Jugendalter (ZPI) der Universität Bielefeld widmet sich u.a. der Frage nach dem Einfluss des deutschen Gangsta-Rap auf antisemitische Einstellungen (vgl. ZPI 2021). Nach ersten Ergebnissen titelten einschlägige Tageszeitungen: »Gangstarap fördert laut Studie antisemitische Einstellungen« (Kammer 2021), »Studie belegt Zusammenhang« (dpa 2021) oder auch »Studie enthüllt Deutschraps Schattenseite« (Hanke 2021). In der öffentlichen Diskussion wurde aber ausgelassen, dass es sich um erste Befunde zu diesem Thema handelt, und auch die Forscher*innengruppe selbst verwies auf die Notwendigkeit weiterer empirischer Studien, um die Zusammenhänge umfassender zu untersuchen.

Die kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Themen durch Jugendliche findet heute immer seltener in traditionellen politischen Kontexten statt, und auch die Anzahl der Mitgliedschaften in etablierten politischen Institutionen wie Parteien oder Gewerkschaften sinkt (vgl. Gille 2014;

BMFSFJ 2020). Es stellt sich die Frage, welche Rolle demgegenüber informelle Bereiche jugendlicher Lebenswelten für die Artikulation politischer Themen durch junge Erwachsene einnehmen und inwiefern sie zur Meinungsbildung und Verortung beitragen. Im Anschluss an ein noch laufendes Dissertationsprojekt, das nach der Bedeutung jugendkultureller Phänomene für politische Meinungsbildung im Jugendalter fragt, fokussiert der vorliegende Beitrag auf die Auseinandersetzung von Musikrezipient*innen mit politischen Themen und Deutungsangeboten aus dem Gangsta-Rap.

Grundsätzlich herrscht in der Jugendforschung Einigkeit darüber, dass im Jugendalter Musikrezeption und -konsum einen zentralen Stellenwert in der Freizeitgestaltung einnehmen (vgl. MPFS 2021: 16) und ein hohes Identifikationspotenzial besitzen können (vgl. Heyer/Wachs/Palentien 2013: 4ff.). Trotz dessen verbinden bislang nur wenige Studien die Themen Jugend, Politisierung und Musik. Der vorliegende Beitrag setzt an diesem Desiderat an und fokussiert dabei vor allem auf die Musikrezeptionspraxis der Forschungspartner*innen.

Exemplarisch wird anhand zweier erhobener Fälle verdeutlicht, dass Musikrezeption keine einfache Übernahme von politischen Einstellungen bedingt, sondern an lebensweltliche Bezüge angeschlossen wird, die mit den Deutungen der Musik resoniert (vgl. Rosa 2016). Anhand der Interpretationen mittels dokumentarischer Methode (vgl. Bohnsack 2021) kann gezeigt werden, wie eigene politische Orientierungen in den Aushandlungen der Gruppen zum Ausdruck kommen und inwiefern musikalische Bezüge darin relevant werden.

2. Zum Verhältnis von Jugendkultur und Politik

Im Folgenden wird genauer dargelegt, was ästhetische Lebenswelten junger Erwachsener mit Politik zu tun haben und in welchem gesellschaftspolitischen Kontext Gangsta-Rap zu verorten ist. Aus dem bisherigen Forschungsstand ergibt sich ein weiter, lebensweltlich orientierter Politikbegriff, welcher der qualitativ-rekonstruktiven Analyse des Materials zugrunde liegt.

2.1 Jugendkulturelle Stile und musikalischer Habitus

Der bisherige Forschungsstand macht deutlich, inwiefern ästhetische Praktiken in Jugendkulturen mit Gesellschaft und Politik in Zusammenhang ste-

hen und dass eine Auseinandersetzung mit Musikrezeption im Kontext politischer Meinungsbildung bisher noch aussteht. Maßgeblich verbinden die Arbeiten von Pfaff (2006, 2013) die Themen Jugend, Musik und Politisierung. In ihren Untersuchungen stellt Pfaff ästhetische Praktiken als kritische Auseinandersetzung mit den Lebensbedingungen und sozialen Strukturen der Gegenwartsgesellschaft heraus (vgl. Pfaff 2013: 414), betont dabei aber, dass die Erforschung von Jugendkulturen als Ort von Kritik und Protest sowie Politisierung trotz ihrer Eingebundenheit in soziologische und erziehungswissenschaftliche Analysen noch am Anfang steht (vgl. ebd.: 414). Neben Pfaff liefert nun auch eine Studie des ZPI erste Ergebnisse dazu, wie konkret der Gangsta-Rap die politischen Einstellungen junger Rezipient*innen prägen kann (vgl. ZPI 2021).

Im breiteren Kontext der Jugendforschung stehen oftmals die politischen Einstellungen von jungen Erwachsenen im Fokus, wobei aber meist eine quantitative Logik von Meinungsabfragen, Wahlverhalten und Einstellungsmessungen verfolgt wird (vgl. Gille 2006; Gaiser 2012; ESS 2018). Demgegenüber kann ein qualitatives Vorgehen insofern gewinnbringend sein, als es nicht nur Meinungen abfragt und Einstellungen misst, sondern darauf fokussiert, wie diese eigentlich erzeugt werden (vgl. Rohe 1987). Für das vorliegende Beispiel bedeutet dies zu untersuchen, wie genau Jugendkulturen zum Raum gesellschaftspolitischer Auseinandersetzungen werden.

Trotz des vorliegenden Desiderats zeigen Studien im weiteren Umfeld der Jugendforschung, dass Jugendkulturen ein Raum für die Auseinandersetzung mit Gesellschaft sind und somit als Orte des Politischen gelten, wobei widerständiges Handeln nicht auf offensichtliche politische Aktionen beschränkt ist, sondern sich auch im Alltagswiderstand findet (vgl. Wächter 2011). So betont Wächter (2011), dass »Jugendkulturen nicht nur politisches Handeln hervorbringen, sondern jugendkulturelle Handlungspraxen auch als Teil von politischen Bewegungen gesehen werden können« (ebd.: 266). In Anlehnung an Roth und Rucht (2000) zeigt sie auf, wie jugendkulturelle Akteur*innen durch ihre Praxis gesellschaftliche Normen in Frage stellen und eine »Politik der Lebensstile« (ebd.: 283) inszenieren.

Insgesamt kann zudem festgehalten werden, dass sich Akteur*innen in Jugendkulturen zwischen ästhetischem Ausdruck, gesellschaftspolitischer Positionierung und sozialer Repräsentation bewegen. Hierbei legen sie den Fokus auf ästhetische Stilisierung, die sich einerseits durch ein Selbst- und Rollenverständnis und andererseits durch Identifikation mit oder Abgren-

zung von anderen sozialen Gruppen auszeichnet und dem Ausdruck und der Repräsentation dient (vgl. Böder et al. 2019: 4f.). Im Anschluss an diese Erkenntnisse wird die Musikrezeption von jungen Erwachsenen im HipHop bzw. Gangsta-Rap als Symbolsprache und Handlungspraxen verstanden, welche in einem reziproken Verhältnis zu Gesellschaft und Kultur stehen.

An dieser Stelle wird das Konzept des musikalischen Habitus (vgl. Rimmer 2006) relevant, da die bisherigen Ausführungen zeigen, inwiefern der soziale Habitus praxisgenerierend und somit auch musikpraxisgenerierend wirkt. Der musikalische Habitus betont Musik als soziales Phänomen, welches von Menschen mit Repräsentation und Bedeutung gefüllt wird. Musikalische Praktiken von Einzelnen oder Gruppen geben darüber Aufschluss, inwiefern sich Personen zu Musik in Beziehung setzen, und verweisen auf soziale Dispositionen. Auch Judith Becker (2001) argumentiert, dass das Hören von Musik über die kulturelle Aktivität hinausgeht und soziale Bedeutung besitzt. Mit ihrem Konzept des »habitus of listening« knüpft auch sie an Bourdieu (1987) an und zeigt, dass jede*r eine eigene Art, Musik zu erleben und zu interpretieren, entwickelt hat und dass diese Entwicklung in Zusammenhang mit der sozialen Umwelt steht (vgl. Becker 2001:138).

2.2 Gangsta-Rap: Ort symbolischer Kämpfe?

Ebenso wie soziales Handeln entstehen auch Musikkulturen nicht im luftleeren Raum. Schon in den 1970er Jahren zeigt sich das reziproke Verhältnis von Politik und Kultur, in dem HipHop entsteht.¹ Geprägt von Armut und Marginalisierung breiteten sich Drogenkonsum und Kriminalität in den amerikanischen Städten der 1980er Jahre aus. Rassistische Gewalttaten gegen BPoCs von staatlicher Seite (vgl. Klein/Friedrich 2011: 16f.) führten zu einer Politisierung der zuvor unpolitisch anmutenden jungen HipHop-Kultur und ihrer Musik (vgl. Ogbay 2018: 13ff.). Bis heute prägt diese Geschichte das Genre und seine Ästhetik. So wird die Unterteilung in Conscious-Rap und Gangsta-Rap mit den politischen Wurzeln der Black-Power-Bewegung in Verbindung gebracht und bildet in einer Fortführung inhärenter Geschichte die beiden politischen Standpunkte von Martin-Luther King und Malcom X ab (vgl. ebd.: 15, Sp. 2). Die Gangkriege rund um den *East Coast/West Coast*-Konflikt wurden

1 Für den vorliegenden Beitrag wird die gesellschaftspolitische Einbettung des Genres fokussiert. Zur ausführlichen Darstellung der Entwicklung des deutschen Gangsta-Rap: Martin Seeliger 2021. Soziologie des Gangstarap. Weinheim: Beltz Juventa.

kommerziell vermarktet und brachten den gewaltsamen Verlust ihrer beiden Repräsentanten Notorious B.I.G. und Tupac Shakur mit sich (vgl. French 2015: 302, Sp. 2).

Auch für die Entwicklung des Gangsta-Rap in Deutschland lassen sich ähnliche Zusammenhänge festhalten. In Deutschland setzte die Rezeption des Gangsta-Rap verspätet ein, was einige Autor*innen auf die wenig anschlussfähigen Narrative wie Drogen und Kriminalität zurückführen (vgl. Güngör/Loh 2017). Nichtsdestotrotz konnten besonders marginalisierte Gruppen wie Migrant*innen und ökonomisch schlechter gestellte Menschen an die vorgelebten Lebensweisen des amerikanischen Vorbilds anschließen und sich durch das gemeinsame Erleben von Prekarisierung mit den Inhalten identifizieren. Insbesondere der Gangsta-Rap ruft aufgrund seines unterstellten Gewaltpotenzials immer wieder Debatten hervor, was in der Vergangenheit eine Reihe von öffentlichen Streitigkeiten über Zensur in Deutschland mit sich brachte (vgl. Szillus 2012: 43). In der Forschung wird das identifikatorische und widerständige Potenzial des Gangsta-Rap einerseits hervorgehoben, und andererseits werden sexistische und rassistische Texte kritisiert (vgl. Seeliger 2021: 38ff.). Vor dem Hintergrund dieser beiden Blickwinkel beschreibt Seeliger Gangsta-Rap als Grenzobjekt, anhand dessen sich gesellschaftliche Konfliktlinien abbilden (vgl. ebd.: 204ff.).

Neben geschichtlichen Abhandlungen über die Ursprünge des deutschen Rap bzw. Gangsta-Rap (Klein/Friedrich 2011; Szillus 2012; Güngör/Loh 2017) beschäftigen sich Beiträge zu dem Thema Gangsta-Rap oftmals mit Männlichkeit (Wilke 2009; Goßmann/Seeliger 2015) oder Inszenierung (Schröer 2012; Dietrich 2012) und diskutieren die thematischen Inhalte des Subgenres (Erwe/Kautny 2011; Lütten/Seeliger 2017). Rezeptionsforschung in Bezug auf Gangsta-Rap bildet trotz des großen öffentlichen Fokus ein Nischenthema, obwohl die meist einseitigen Außenperspektiven die verschiedenen Motive zum Hören von Gangsta-Rap sowie die komplexen Lebenswelten von jungen Erwachsenen negieren (vgl. Herschelmann 2013).

2.3 Das Politische im Material

Wie bisher gezeigt werden konnte, gelten Jugendkulturen nicht nur als Erfahrungsraum für ästhetische Praktiken, sondern auch als Ort des Lernens und Aushandelns gesellschaftspolitischer Themen und der Verortung in und zu Gesellschaft. In der Analyse des empirischen Materials wird demnach das Sprechen über Musik als (Rezeptions-)Praxis junger Erwachsener begriffen,

die neben ästhetischer Erfahrung auch Repräsentation von Sozialität und Politischem bedeutet.

Hierzu gilt es einen mikropolitischen Begriff, der von den klassischen Politikbegriffen – welche Organisationen und staatliche Prozesse betreffen – abzugrenzen ist, zu verfolgen (vgl. Becker 2016: 179; Berg-Schlosser/Stammen 2012: 33). Vor der Annahme, dass auch informelle Räume von Bürger*innen für politische Gestaltung relevant sind (vgl. Helsper et al. 2006), werden jugendliche Peers als Orte betrachtet, in denen (politische) Kommunikation geschieht sowie bindende Entscheidungen getroffen werden und die als Austragungsarenen von (politischer) Meinungsbildung fungieren. Es wird im Folgenden an den mikropolitischen Begriff von Nassehi (2003) angeschlossen, wonach kleine Kollektive wie Familien oder Peergruppen ebenso wie Staaten auf der Makroebene als politikfähig gelten. Nach Nassehi kommen auch in kleinen, sozialen Einheiten bindende Entscheidungen für ein Kollektiv zustande, welche Praktiken erzeugen und an Macht gebunden sind (vgl. Nassehi/Schroer 2003). Im vorliegenden Artikel werden aufbauend darauf die Praktiken im Freizeitbereich von jungen Erwachsenen ins Zentrum gerückt. Dabei steht das Sprechen über Musik als Kommunikationspraxis im Fokus.

In Abgrenzung zu politischen Einstellungsmessungen stehen nicht nur die (Gruppen-)Meinungen sondern auch ihr Kontext und ihre Aushandlung im Fokus des vorliegenden Beitrags. Das Erhebungsverfahren der Gruppendiskussion kann hierbei den mikropolitischen Politikbegriff entfalten, da es aus seiner Entstehungsgeschichte heraus an »kritische Überlegungen zur Validität und Relevanz der Ergebnisse von Meinungsumfragen« (Mangold/Bohnsack 1988: S. 9) anschließt. Damit verbunden ist die Annahme, dass in einer Gruppendiskussion nicht einfach Einstellungen und Meinungen abgefragt werden, sondern Menschen in Auseinandersetzung mit anderen ihre Standpunkte ausführlich verdeutlichen können und diese behaupten (vgl. Pollock 1955: 32). Bohnsack et al. (1995) sind der Ansicht, dass durch die Kommunikations- und Interaktionspraxis von Peergroups ein sozialer Raum entsteht, in dem sich über die Bedeutungen von Erfahrungen ausgetauscht werden kann (vgl. Bohnsack et al. 1995: 18).

Aus dem bisherigen Forschungsstand ergibt sich ein weiter, lebensweltlich orientierter Politikbegriff. Jugendliche Peers erscheinen als Aushandlungsarenen des Sozialen und von Machtverhältnissen (vgl. Zinnecker 1987: 340), was sie besonders spannend für die Frage nach informellen Räumen für die Ausformung gesellschaftlicher Haltungen macht. Für die Interpretation des Materials ist die Dokumentarische Methode (Bohnsack 2018) anschluss-

fähig, da sie mit ihrem praxeologischen Zugang (vgl. Bohnsack 2013: 181ff.) auf die bisherigen Ausarbeitungen rekurriert.

3. Method(olog)ische Verortung und Forschungsdesign

Um zu rekonstruieren, wie sich Musikrezipient*innen mit politischen Themen und Deutungsangeboten aus dem Gangsta-Rap auseinandersetzen, wertere ich die erhobenen Gruppendiskussionen mit der Dokumentarischen Methode aus.

Die Gesprächsanalyse in der Dokumentarischen Methode betont die Handlungspraxis der Teilnehmenden und deren Kollektivität, wobei vor allem die Erhebungsmethode der Gruppendiskussion einen besonderen Stellenwert einnimmt (vgl. Przyborski: 2004). Damit ermöglicht sie, über Praktiken wie die Musikrezeptionspraxis handlungsleitende Orientierungen zu rekonstruieren (Bohnsack 2013: 181ff.). Dabei stützt sie sich auf ein zweistufiges Auswertungsverfahren: die formulierende und die reflektierende Interpretation. Die Dokumentarische Methode der Interpretation trennt in der Analyse den immanenten und den konjunktiven Sinngehalt, um kollektive Orientierungen in Form von Wissenskonstruktionen in der Interaktion von Personen freizulegen. Ausgearbeitet wurde sie von Ralf Bohnsack (1983), welcher sich auf die Wissenssoziologie nach Karl Mannheim (1924) stützt. Die Analyse mittels der Dokumentarischen Methode ermöglicht es zu untersuchen, ob Gesprächspartner*innen gemeinsame Erfahrungsräume teilen und welche handlungsleitenden Orientierungen daraus hervorgehen. Erst durch die Herausarbeitung kollektiver Orientierungen wird deutlich, in welchen Merkmalen – soziale Herkunft, Alter, Geschlecht – die Diskussionspartner*innen miteinander verbunden sind bzw. ob und welche Orientierungen sie teilen (vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014: 277).

Für die Suche nach Forschungspartner*innen werden in Bezug auf die Musikpräferenz Peergroups fokussiert. Bohnsack et al. (1995) sind der Ansicht, dass durch die Kommunikations- und Interaktionspraxis von Peergroups ein sozialer Raum entsteht, in dem ein Austausch über die Bedeutungen von Erfahrungen stattfindet (vgl. Bohnsack et al. 1995: 18). Ausschlaggebend für die Suche nach Forschungspartner*innen waren das

Alter und die musikalische Präferenz für HipHop² relevant, bzw. für den vorliegenden Beitrag insbesondere die Passagen zu Gangsta-Rap. Vor dem ersten Lockdown aufgrund der Coronapandemie konnten bereits sechs Fälle in Präsenz auf Konzerten, Festivals und anderen Musikveranstaltungen erhoben werden. Hieraus ergibt sich eine Fokussierung auf junge Erwachsene im Alter ab etwa 16 Jahren. Aufgrund der Coronapandemie konnte diese Suchstrategie 2020 leider nicht fortgesetzt werden. Im zweiten Lockdown 2020 wurde die Samplestrategie an die neuen Anforderungen in der Pandemiesituation angepasst, und es erfolgten Online-Aufrufe in Foren und Blogs. Hierbei konnten bisher erneut sechs Gruppendiskussionen im Online-Format durchgeführt werden.

Als Stimulus dient den Gruppendiskussionen die Aufforderung, eine gemeinsame HipHop-Playlist zu erstellen. Die selbstgewählten Musiktitel der Gesprächspartner*innen dienen dann als Erzählstimuli, welche gleichzeitig durch den Auswahlprozess in der Gruppe auf den gemeinsamen Orientierungsrahmen verweisen. Ein Frageleitfaden soll die Vergleichbarkeit der Gruppendiskussionen befördern, jedoch wird über erzählgenerierende Fragen die Offenheit des zu Erzählenden gewahrt. Die Gruppendiskussionen werden digital aufgezeichnet und verschriftlicht. Anschließend werden die Transkripte mit dem rekonstruktiven Verfahren der Dokumentarischen Methode ausgewertet (Bohnsack 2003).

4. Empirische Rekonstruktionen

Im gesamten bisherigen Sample finden sich keine Gruppen, welche ausschließlich Stücke aus dem Gangsta-Rap für ihre Playlisten genutzt haben. Die vorliegenden zwei Fälle wurden beide online erhoben und für den Beitrag ausgewählt, weil sie sich vereinzelt auch mit Gangsta-Rap-Stücken in ihren selbst zusammengestellten Playlisten befassen. Diese Titel dienten im immanenten Teil des Interviews als Erzählimpulse.

2 Der Begriff wird in seiner Bedeutung von den Forschungspartner*innen und deren rezipierter Musik gefüllt. Im bisherigen Sample werden verschiedene Spielarten von Rap (u.a. auch Gangsta-Rap) und instrumentalem HipHop abgebildet, weshalb der Begriff des HipHop – als weiter Begriff – zur Ansprache genutzt wurde.

4.1 Fall: »Tapemane«

Nach einem Online-Aufruf zu HipHop-Hörenden meldete sich ein junger Mann aus einer Gruppe in einem sozialen Netzwerk, welche sich mit dem Thema Kassetten beschäftigt. Wie der Gruppenname »Tapemane« schon ankündigt, hatten die zwei befreundeten Forschungspartner eine Leidenschaft für den Tonträger Kasette. Max (Am) und Chris³ (Bm) befanden sich zum Zeitpunkt des Interviews in derselben Wohnung, aber in unterschiedlichen Räumen.

Insgesamt ist das Gespräch von sehr detailreichen Beschreibungen zur Kassetten-Leidenschaft und der damit verbundenen Musik getragen. Die analoge Praxis, welche anhand der Musikrezeption beschrieben wird, scheint während der Gruppendiskussion als homologes Muster auch in anderen Lebensbereichen auf. Die von ihnen zusammengestellte Playlist ist eine Art Collage aus zwei separat aufgestellten Listen der beiden Einzelpersonen. Im Anschluss führt Max mit Einverständnis von Chris beide Playlisten zu einer Playlist zusammen, die fünf Titel umfasst. Auf einen dieser Titel –Skinny Finsta mit »Opel Astra« – soll an späterer Stelle eingegangen werden. Insgesamt sind die ausgewählten Musiktitel eine bunte Mischung aus frühem amerikanischem Gangsta-Rap sowie Rap von lokalen Künstler*innen und Untergrund-Rapper*innen. Die Diskursorganisation der Gruppe ist von Validierungen und wenig diskursiven Passagen geprägt. Der Ältere Max hat insbesondere zum Ende der Diskussion einen deutlich höheren Redeanteil in dem anderthalbstündigen Gespräch. Chris bezeichnet Max auch als seinen »Musiklehrer« und benennt ihn als Türöffner in die Tape-Kultur. Diese Rollen als Lehrer und Schüler schlagen sich auch in der Diskursorganisation nieder, in der Chris Ausführungen von Max oft validiert und Max Ausführungen von Chris ergänzt. Diese Rollenverteilung unter den Freunden dokumentiert sich auch in der Praxis der konkreten Interviewsituation, als Max das finale Playlist-Zusammenstellen übernimmt.

Im Verlauf der Gruppendiskussion wird die Kasette zum Symbol für Konsumkritik und Abgrenzung zur digitalen »globalisierten (.) viel zu schnelllebigen Welt«. Bereits zu Beginn der Diskussion wird der Stimulus,

3 Die Namen der Forschungspartner*innen wurden geändert, genauso wie Städtenamen oder besondere Orte und Plätze, die mit konkreten Personen in Verbindung gebracht werden könnten.

den die Interviewerin setzt, teilweise zurückgewiesen, da die Hörpraxis der Gruppe nicht im Zusammenstellen von Playlisten liegt:

Bm: also ich muss dazu gestehen (.) so ne richtige reihenfolge (.) so ne richtige playlist an sich hab ich nicht weil ich meistens äh: bei mir im auto kassette noch höre//I: ah//mit kassette musik höre so und da steht bei mir dann keine richtige playlist so (.) also sowas wie spotify oder sowas hab ich zum beispiel gar nicht. (Z. 93-98)

Die Zurückweisung des Digitalen zugunsten des Analogen zeigt sich auch an weiteren Stellen in der beschriebenen Hörpraxis. So erfolgen Erzählungen und ausführliche Beschreibungen zur Benutzung des Tonträgers und dem Hören im Auto. Das analoge Hören von Musik als Ritual steht dabei im positiven Horizont, wobei das Digitale als überfordernd und oberflächlich beschrieben wird:

Am: das ist jetzt wirklich ne bewusste entscheidung ich hau jetzt ne kassette rein, ich hör die wirklich von vorne bis hinten durch anstatt dass ich (.) auf youtube mir jetzt fünf tabs aufmache und mir dann überlege ›ach nee ich will lieber das lied hörn' und das macht dich ja wahnsinnig (.) ne also man züchtet sich ja fühlt adhs an. (Z. 279-285)

Dieser Sequenz geht eine Beschreibung zur Arbeit im Büro voraus. Tägliche berufliche Tätigkeiten wie »bis 200 Mails« beantworten und »60 mal« telefonieren werden in ihrer Darstellung stark gerafft und stehen dem ausführlich beschriebenen Freizeitbereich gegenüber. Der informelle Bereich der Tape-Kultur und des Musikrezipierens bildet in der Darstellung einen Kontrast zur schnellen, digitalen und überfordernden Arbeitswelt. An Stellen wie diesen wird der Gedanke des mikropolitisch orientierten Politikbegriffs im Material besonders deutlich: Die Auflösung der alltäglichen Überforderungen und Herausforderungen erfolgt nicht realpolitisch durch bspw. eine Gewerkschaftsmitgliedschaft, sondern durch den Rückzug in einen eigenen jugendkulturell geprägten Mikrokosmos. Der freizeitliche Ausgleich lässt sich also in der Praxis der Musikrezeption verorten und bildet gleichsam einen kritischen gesellschaftlichen Gegenentwurf, welcher von der Gruppe und dem größeren Freund*innenkreis praktiziert wird.

Nicht nur in der Musikrezeptionspraxis, sondern auch in anderen Lebensbereichen zeigt sich die Orientierung am Alten und Analogen wie dem Notieren der Titel mit Zettel und Stift oder auch das Ablehnen von mobilen Daten

auf dem Handy. Gleichzeitig wird die Kassette zum Symbol für objektiviertes kulturelles Kapital (vgl. Bourdieu 1987).

Bm: ich benutz immer nur wlan bei freunden, bei mir zu hause sowas ich bin halt nie so der digitale mensch gewesen (.) deswegen hör ich mir lieber musik über kassetten an wie max schon sagte da hast du dann wenigstens was in der hand das kann dir dann auch keiner mehr weg nehmen außer du verkaufst es oder sowas. (Z. 301-306)

Etwas »in der Hand« zu haben erscheint hierbei als etwas Reales im Kontrast zu digitalen Formaten wie Streaming-Diensten, bei denen Musik auch unkontrolliert wieder entzogen werden könnte. Somit erscheint die Praxis des Kassettensammelns auch als Ausdruck von Autonomie und Kontrolle gegenüber neuen Formen des Musikrezipierens. Diese Verbesonderung der Beziehung zum Medium zeigt sich als homologes Muster unter anderem auch in der stetigen Motivation, alles über die Tape-Szene und die dazugehörige Musik wissen zu wollen.

Als erster Titel wird der Titel »Opel Astra« vom Rapper Skinny Finsta gewählt, »weil (dieser) ne gute Brücke« zwischen den Geschmäckern der beiden sei. Die Metapher »Brücke« kann nicht nur als Verbindung der beiden Freunde, sondern auch generalisierend als Verbindung zwischen Menschen mittels Musik gelesen werden. Bei der Diskussion um den Titel »Opel Astra« von Skinny Finsta, dem deutschen Pionier der Tape-Szene, verweist die Gruppe zum einen auf Parallelen zu ihrem eigenen Leben und Thematiken im Song und zum anderen auf die Verehrung des amerikanischen Südstaaten-Gangsta-Rap. Auf der kommunikativen Ebene präsentiert die Gruppe umfangreiches Wissen über Herkunft und Zusammenhänge des Künstlers und seiner Musik. Das starke Interesse für die Ursprünge dieses spezifischen Stils des Gangsta-Rap in den amerikanischen Südstaaten wird in der »großen Liebe« zum Subgenre begründet. Der »positive Spirit« der Amerikaner*innen wird dabei der »deutschen Skepsis und Kleingeistigkeit« entgegengestellt. Dieses Lebensgefühl habe die Leben der beiden maßgeblich beeinflusst:

Am: mein reichum ist dass ich leben kann wie ich will (...) musik hat mein leben beeinflusst in dem sinne (.) dass ich das leben nehme wie es ist und sehe dass ich mit dem besten ergebnis raus geh. (Z. 402-404)

Diese Übertragung des imaginierten Lebensgefühls auf das eigene Leben ist insofern spannend, als die von der Gruppe gewählten Musiktitel dieses nicht thematisieren. Das Wissen um das Leben in den amerikanischen Südstaa-

ten und deren Geschichte entstammt der eigenen Beschäftigung der Gruppe mit den Hintergründen des spezifischen Subgenres, was über die bloße Musikrezeption hinausgeht. Das erlangte Wissen in Form von populärkulturellem Kapital (vgl. Müller 2002) wird zur Aufwertung der eigenen Situation und als (Über-)Lebensstrategie genutzt. An dieser Stelle erfolgt also keine simple Identifikation mit den thematischen Motiven im Song wie Drogenverkauf und -konsum. Die Gruppe abstrahiert aus der Beschäftigung mit den Ursprüngen der Musik eine Lebensphilosophie, welche auf einer trotz Hürden positiven Einstellung zum Leben fußt. Auch diese Beschreibung zur Musikrezeption zeigt sich in anderen Lebensbereichen der beiden. So erzählen sie von Treffen mit Freund*innen, welche ähnliche Probleme »mit dem Elternhaus« haben würden. Der Freund*innenkreis habe sich durch einen ähnlichen Musikgeschmack zusammengefunden und sich bei Problemen gegenseitig gestärkt. Gangsta-Rap wird in diesem Kontext als Sprachrohr einer Leidensgemeinschaft – »der Unterschicht« – bezeichnet und auf die eigene Peergruppe übertragen. In der gemeinsamen Musikrezeptionspraxis gebe es sowohl für Probleme als auch für den jeweiligen Musikgeschmack »Raum«.

Zusammenfassend lässt sich über die Gruppe Tapemane festhalten, dass diese in ihrer Musikrezeptionspraxis eine Konsumkritik beschreibt. Hinter dieser steht eine Orientierung an bedeutsamen Beziehungen zu anderen Menschen über Musik als verbindender Faktor. Als konjunktiver Erfahrungsraum dient der Gruppe nicht nur die Tape-Szene, sondern auch die damit verbundene Musik, welche von Südstaaten-Gangsta-Rap geprägt ist. In Bezug auf die Forschungsfrage wird hier nicht nur deutlich, dass Musikrezeption ein gemeinsamer Erfahrungsraum für Peers sein kann, sondern dass dabei nicht unbedingt die thematischen Inhalte der Musiktitel relevant werden. Vielmehr zeigt diese Gruppe, dass davon abstrahiert werden kann und die gemeinsame Musikerfahrung eine Art Lebensgefühl vermittelt, welches bei der Bewältigung von Alltagsaufgaben und familiären Krisen unterstützt. Die Praxis der Musikrezeption wird im vorliegenden Fall der erlebten fremdbestimmten, schnelllebig und oberflächlichen Arbeitswelt ausgleichend entgegengesetzt.

4.2 Fall: »Metarap«

Nach einem weiteren Online-Aufruf meldeten sich zahlreiche Personen aus einer Deutschrap-Gruppe per E-Mail. Bereits innerhalb dieser Gruppe gab es eine lebendige Diskussion in der Kommentarspalte unter meinem Aufruf zu

meinem Forschungsvorhaben. Aus dieser Situation heraus meldete sich Nils, und es kam eine Online-Erhebung mit ihm und zwei seiner Freunde zustande. Die Stimmung war von Anfang an gelöst. Die drei sprechen sehr vertraut miteinander und machten viele Witze mit und übereinander. Insgesamt ist das Interview geprägt von inkludierenden Modi, parallel, univok und auch mal antithetisch.⁴ Die Gruppe zeichnet sich durch starken Diskussionsreichtum aus.

Bereits in der Eingangssequenz der Gruppendiskussion wird deutlich, dass Musik für die drei jungen Männer einen gemeinsamen Erfahrungsraum bildet. Dies wird zum einen an Rückbezügen auf gemeinsame Erlebnisse des Musikhörens, aber auch durch den indexikalen Austausch über Künstler*innen deutlich. Das Zusammenstellen der Playlist ist ein langer, diskursiver Prozess, der sich über die Hälfte der Diskussionslänge erstreckt. Neben der Markierung des Wissens über den Geschmack der anderen – »dann fang ich mal an für Tim« – wird auch der Modus des Auswählens diskutiert.

Am: (unv.) es ging doch- die frage- (.)//Bm: was?//es ging doch eigentlich darum irgendwie//Cm: gemeinsam?//genau(.) was haben wir denn gemeinsam gehört? (.) zu unsern besten zeiten? (Z. 51-54)

Titelvorschläge werden validiert, aber es wird auch zu Titelpropositionen in Opposition gegangen. Der Prozess des Auswählens erhält über diese diskursorganisationelle Perspektive hinaus eine kämpferische Konnotation durch Formulierungen wie »in den Ring werfen«. Bei gegenteiligen Meinungen werden die Titelpropositionen entweder von der Gruppe verworfen oder aber auch Kompromisse durch u.a. Musiktitel mit Features gefunden. Dabei wurde sich auf Titel geeinigt, auf denen vorgeschlagene Interpret*innen gemeinsam vertreten sind.

Neben diesem demokratischen Umgang im Aushandlungsprozess um die Playlist werden für diese vor allem Titel gewählt, welche die Gruppe als »Metarap« bezeichnet. Mit diesem Begriff betitelt die Gruppe Rap, der von ihnen

4 Die Rekonstruktion von Modi der Diskursorganisation gibt Hinweise auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Erfahrungsräumen der Forschungspartner*innen und lässt Rückschlüsse auf geteilte bzw. nicht geteilte Orientierungen zu. Hierbei können dem Diskurs identische Erfahrungen (univoke Diskursorganisation), gemeinsame Orientierungen trotz Widerstreit und Konkurrenz (antithetische Diskursorganisation) und Darstellungen, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben (parallele Diskursorganisation). zugrunde liegen (vgl. Przyborski 2004: 95ff.).

als ironisch gedeutet wird. Anhand des Titels »nullkommaneun« von SSIO wird wie auch in anderen Passagen das Thema der Ironie relevant. Ironie findet sich dabei nicht nur als Diskussionsthema in Bezug auf die Musikrezeption, sondern auch in der Praxis der Gruppe wird miteinander gespaßt und sich gegenseitig aufgezogen. Für das Motiv der Ironie in Bezug auf die Musikrezeption der Gruppe sind zwei Lesarten möglich. Zum einen bildet diese eine Brücke zwischen der Leidenschaft für misogynen Rap und dem gleichzeitigen politisch-korrekten Selbstverständnis der Gruppe. Vor dem Hintergrund der Ironie erscheint die Präferenz für »derbe Worte« vereinbar mit der gleichzeitigen Ablehnung von »frauenverachtende(m) Kackscheiß«. Gleichzeitig wird die Fähigkeit, Musik als ironisch zu verstehen, distinktiv ausgeführt. Die Praxis des Abgrenzens setzt die Gruppe nicht nur in Bezug auf das Ausdeuten von Texten um, sondern auch der positive Bezug zur harten Sprache kann als Abgrenzung zu anerkannten (Musik-)Kulturen gelesen werden. In der Verbindung beider Lesarten löst die Gruppe das Orientierungsdilemma – Widerspenstigkeit durch harte Sprache vor dem Anspruch der eigenen politischen Korrektheit – durch Ironie auf.

Auch im exmanenten Nachfrageteil distanziert sich die Gruppe von der einseitigen Betrachtung des Rap-Genres in der »öffentlichen Wahrnehmung« und macht durch Differenzierungswissen deutlich, dass nicht nur Rap, sondern auch die dazugehörigen Hörenden sehr verschieden sind. Damit setzen sie sich erneut in Opposition zu einer imaginierten Öffentlichkeit und entwerfen eine politische Haltung entgegen der stereotypen Vorurteile über Gruppen wie derjenigen der Rap-Hörer*innen.

Insgesamt zeichnet sich die Gruppe durch einen stark kognitiven Zugang zu Musikrezeption aus, denn persönliche, emotionale Assoziationen zur Musik fehlen nahezu. Die eigene Namensgebung der Playlist als »Metarap« ist nicht nur programmatisch für die Musikpräferenz der Gruppe, sondern auch für besprochene politische Themen. Diese bewegen sich eher auf einer Metaebene und betreffen große gesellschaftliche Themen und weniger private Probleme. Das Motiv der Ironie wird argumentativ durch die Annahme der Gruppe untermauert, dass das Problem von politisch unkorrektem Rap ein Verstehensprozess ist und die Verantwortung dabei bei den Rezipient*innen und nicht in der Musik liegt.

4.3 Komparative Analyse vor dem Hintergrund der Forschungsfragen

Nach der eingangs formulierten Annäherung an einen Politikbegriff für die Analyse der zwei dargelegten Fälle konnte gezeigt werden, dass für die musikalische Rezeptionspraxis beider Gruppen die Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Themen von Relevanz ist.

Nicht nur zeigte sich anhand der Diskursorganisation, dass jugendliche Peers Austragungsort von ästhetischer und politischer Meinungsbildung sind, sondern auch mikropolitische und gesamtgesellschaftliche politische Themen wurden anhand zweier Musiktitel aus dem Bereich des deutschen Gangsta-Rap verhandelt. Durch das qualitativ-rekonstruktive Verfahren der dokumentarischen Analyse wurde deutlich, dass sich die Forschungspartner*innen nicht in erster Linie mit den offensichtlichen Themen, welche in den Musiktiteln relevant wurden, beschäftigten. Vielmehr wurden wie im Fall »Tapemane« eine intensive Auseinandersetzung mit dem Wissen über Kultur und Herkunft deutlich sowie daraus abstrahierte Orientierungen entworfen. Auch der Fall »Metarap« widmet sich thematisch nicht den Inhalten des von der Gruppe gewählten Gangsta-Rap-Titels, sondern diskutiert die übergeordnete Rolle eines konkreten stilistischen Mittels.

Bei beiden Gruppen scheint Musik als Erfahrungsraum relevant zu sein und erfüllt im freizeitlichen Bereich – bei der Gruppe Tapemane auch im Bereich der Erwerbstätigkeit – unterschiedliche Funktionen. Im ersten Fall zeigen sich die Horizonte »bewusst« (positiver Horizont) und »oberflächlich/schnelllebig« (negativer Gegenhorizont). Dies rahmt eine Orientierung an bedeutsamen Verbindungen, sowohl zu Menschen – bspw. durch unterstützende Freund*innenschaften – als auch zur Musik – u.a. durch die aufwendige Hörpraxis. Dem gegenüber steht der zweite Fall, dessen Mitglieder einen eher intellektuellen Zugang zur Musikrezeption und zu übergeordneten, großen politischen Fragen haben. Zwischen dem Verstehen als Praxis und stereotypen, oberflächlichen Betrachtungen zeichnet sich eine Orientierung des Widerstands ab, in der Form, dass der Gesellschaft ein Spiegel vorgehalten wird.

Zusammenfassend konnte anhand der empirischen Rekonstruktionen verdeutlicht werden, dass Gangsta-Rap das Lebensgefühl von jungen Rezipient*innen prägen kann, ohne dass dies mit einer direkten Übernahme von politischen Einstellungen oder Lebensstilen, welche in der Musik thematisiert werden, einhergehen muss. Vielmehr machen beide Fälle darauf

aufmerksam, dass Hörende davon abstrahieren und Musikrezeption zur Bewältigung, Selbstversicherung und zur Abgrenzung nutzen.

5. Ausblick

Die Fälle des vorliegenden Artikels zeigen zwei völlig unterschiedliche Zugänge zum Subgenre Gangsta-Rap. Genau diese Aspekte machen deutlich, dass die Suche nach Kausalitäten irreführend sein kann, denn selbst das Subgenre ist enorm vielfältig, genau wie seine Hörer*innen. Was durch die beiden Fälle deutlich wird ist, dass Musik von jungen Erwachsenen als Folie genutzt wird, eigene gesellschaftliche Entwürfe zu formen, bestehende Verhältnisse zu kritisieren und sich von diesen abzugrenzen. Es konnte gezeigt werden, dass musikorientierte Jugendkulturen als Erfahrungsräume auch Aushandlungsarenen politischer und gesellschaftlicher Positionierung sind, in denen Auseinandersetzungen mit Gesellschaft und Politik auf ganz unterschiedliche Weise verhandelt werden. Gleichsam zeigt die Auswahl beider Fälle die Grenzen des vorliegenden Samples auf: Es handelt sich in beiden Fällen um Gruppen, die sich selbstreflexiv und teilweise kritisch mit den Inhalten der Gangsta-Rap-Titel auseinandersetzen. Insbesondere in Bezug auf die Befunde des ZPI wären Gruppendiskussionen mit Menschen, die sich mit den plakativen Inhalten von Gangsta-Rap wie Kriminalität und Drogen identifizieren, gewinnbringende Kontrastfälle.

Die Tatsache, dass es sich bei den vorliegenden Fällen um Gruppen handelt, die zudem nicht ausschließlich Gangsta-Rap konsumieren, verdeutlicht eine wichtige Vorannahme, die der Rezeptionsforschung oftmals zugrunde liegt. Die Zuordnung von konkreten Genres zu Hörer*innen muss kritisch gesehen werden, da Hörgewohnheiten in den meisten Fällen nicht vor Genrengrenzen und erst recht nicht vor Subgenrengrenzen Halt machen.

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 der Erwerbstätigkeit hineinragen können. Dies ist insofern bedeutsam, als dass der musikalische Habitus somit auf den allgemeinen Habitus übergreifende handlungsleitende Praktiken impliziert. Für die weitere Auseinandersetzung mit dieser Thematik ist die Frage danach spannend, inwiefern über populärkulturelles Kapital auch soziale Ungleichheiten reproduziert oder neu verhandelt werden. Der vielfältige Umgang mit Musik und ih-

rer Praxis zeigt gleichzeitig weitere Perspektiven auf Gesellschaft und Politik und muss vor dem Hintergrund weiterer Fallkontraste thematisiert werden.

Literatur

- Becker, Judith (2001): Anthropological Perspectives on Music and Emotion. In: Juslin, Patrick N.; Sloboda, John A. (Hg.): Music and emotion: Theory and research. Oxford: Oxford University Press. S. 135-160.
- Becker, Michael (2016): Klassische und moderne politische Philosophie. In: Lauth, Hans-Joachim; Wagner, Christian (Hg.): Politikwissenschaft. Eine Einführung. Stuttgart: UTB GmbH; Ferdinand Schöningh. S. 162-193.
- Berg-Schlosser, Dirk; Stammen, Theo (2012): Politikwissenschaft. Eine grundlegende Einführung. Stuttgart: UTB GmbH Nomos.
- BMFSFJ (2020): 16. Kinder- und Jugendbericht. Förderung demokratischer Bildung im Kindes- und Jugendalter. Quelle <https://www.bmfsfj.de/resource/blob/162232/27ac76c3f5ca10boe914700ee54060b2/16-kinder-und-jugendberichtbundestagsdrucksache-data.pdf> (Abruf: 03.01.2022).
- Böder, Tim; Eisewicht, Paul; Mey, Günter; Pfaff, Nicolle (2019): Stilbildungen und Zugehörigkeit. Jugendkulturtheoretische Perspektiven auf Medialität und Materialität – zur Einführung. Wiesbaden: Springer.
- Bohnsack, Ralf (1983): Alltagsinterpretation und soziologische Rekonstruktion. Beiträge zur Sozialwissenschaftlichen Forschung Band 51. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Bohnsack Ralf (2013): Dokumentarische Methode und die Logik der Praxis. In: Lenger, Alexander; Schneickert, Christian; Schumacher, Florian (Hg.): Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Wiesbaden: Springer VS. S. 175-200.
- Bohnsack, Ralf (2021): Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden. Stuttgart: UTB GmbH.
- Bourdieu, Pierre (1987): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. 4. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- 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. 187-230.

- Dpa (2021): Studie belegt Zusammenhang – »Gangsta-Rap« könnte Antisemitismus fördern. Quelle: <https://www.zdf.de/nachrichten/panorama/gangsta-rap-antisemitismus-studie-100.html> (Abruf: 16.10.2021).
- ESS Runde 9 (European Social Survey Round 9 Data) (2018): Data file edition 3.1. NSD – Norwegian Centre for Research Data, Norway – Data Archive and distributor of ESS data for ESS ERIC. Quelle: <https://www.europeansocialsurvey.org/data/download.html?r=9> (Abruf: 13.01.2022).
- French, Wesley (2015): Gangsta Rap. In: Misiroglu, Gina (Hg.): American Countercultures. An Encyclopedia of Nonconformists, Alternative Lifestyles, and Radical Ideas in U.S. History. New York: Sharpe Reference. S. 301-302.
- Gaiser, Wolfgang (2012): Soziale und Politische Partizipation. Trends, Differenzierungen, Herausforderungen. In: Rauschenbach, Thomas; Bien, Walter (Hg.): Aufwachsen in Deutschland. AID:A – der neue DJI-Survey. Weinheim: Beltz Juventa. S. 136-159.
- Gille, Martina (2006): Jugendliche und junge Erwachsene in Deutschland. Lebensverhältnisse Werte und gesellschaftliche Beteiligung 12- bis 29-Jähriger. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (Schriften des Deutschen Jugendinstituts: Jugendsurvey, 3).
- Gille, Martina (2018): Jugend und Politik – ein schwieriges Verhältnis. Quelle: <https://www.dji.de/themen/jugend/jugend-und-politik.html> (Abruf: 04.12.2020).
- Goßmann, Malte; Seeliger Martin (2015) Männliche Strategien im deutschsprachigen Gangsta-Rap im Umgang mit weiblichem Empowerment. In: Heilmann, Andreas; Jähnert, Gabriele; Schnicke, Falko; Schönwetter, Charlott; Vollhardt, Mascha (Hg.): Männlichkeit und Reproduktion. Kulturelle Figurationen: Artefakte, Praktiken, Fiktionen. Wiesbaden: Springer VS. S. 291-307.
- Güngör, Murat; Loh, Hannes (2017): Vom Gastarbeiter zum Gangsta-Rapper. HipHop, Migration und empowerment. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap 2: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: transcript. S. 193-220.
- Hanke, Yannick (2021): Erhebung der Uni Bielefeld Antisemitismus im Gangsta-Rap. Studie enthüllt Deutschraps Schattenseite. Quelle: <https://www.24hamburg.de/stars/antisemitismus-im-rap-eine-studie-zeigt-die-schattenseite-vom-gangsta-rap-90487439.html> (Abruf: 16.10.2021).

- Helsper, Werner; Krüger, Heinz-Hermann (2006): Politische Orientierungen Jugendlicher und schulische Anerkennung – Einleitung. In: Unpolitische Jugend? Eine Studie zum Verhältnis von Schule, Anerkennung und Politik. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 11-31.
- Herschelmann, Michael (2013) »Weil man sich oft drin wiederfindet« – Jungen im popkulturellen Sozialraum (Gangsta)Rap. In: Bütow, Birgit; Kahl, Ramona; Stach, Anna (Hg.). Körper, Geschlecht, Affekt. Selbstinszenierungen und Bildungsprozesse in jugendlichen Sozialräumen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 55-82.
- Heyer, Robert; Wachs, Sebastian; Palentien, Christian (2013): Jugend, Musik und Sozialisation – Eine Einführung in die Thematik. In: Handbuch Jugend – Musik – Sozialisation, Heyer, Robert; Wachs, Sebastian; Palentien, Christian (Hg.). Wiesbaden: Springer VS. S. 3-15.
- Kammer, Alena (2021): Gangsta-Rap fördert laut Studie antisemitische Einstellungen. Gewaltverherrlichende Texte und Bilder: Junge Fans von Gangsta-Rap laufen laut einer Studie eher Gefahr, antisemitische und frauenfeindliche Einstellungen zu übernehmen. Quelle: <https://www.zeit.de/zustimmung?url=https%3A%2F%2Fwww.zeit.de%2Fkultur%2Fmusik%2F2021-05%2Fantisemitismus-gangsta-rap-frauenfeindlichkeit-studie-universitaet-bielefeld> (Abruf: 03.10.2021).
- Klein, G.; Friedrich, M. (2011): Is this real? Die Kultur des HipHop. Edition Suhrkamp. 2315. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lütten, John; Seeliger, Martin (2017). »Rede nicht von Liebe, gib' mir Knete für die Miete!«. In: Seeliger, Martin; Dietrich Marc (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Bielefeld: transcript. S. 89-104.
- Mangold, Werner; Bohnsack, Ralf (1988): Kollektive Orientierungen in Gruppen Jugendlicher. Bericht für die Deutsche Forschungsgemeinschaft, Erlangen: Nomos Verlag.
- MPFS (2021): JIM-Studie 2021 – Jugend, Information, Medien. Quelle: <https://www.mpfs.de/studien/jim-studie/2021/> (Abruf: 14.03.2021).
- Müller, Renate; Glogner, Patrick; Rhein, Stefanie; Heim, Jens (2002): Zum sozialen Gebrauch von Musik und Medien durch Jugendliche – Überlegungen im Lichte kultursoziologischer Theorien. In: Müller, Renate; Glogner, Patrick; Rhein, Stefanie; Heim, Jens (Hg.): Wozu Jugendliche Musik und Medien gebrauchen. München: Juventa-Verlag. S. 9-26.
- Nassehi, Armin; Schroer, Markus (2003): Der Begriff des Politischen. Soziale Welt Sonderband, 14. Baden-Baden: Nomos Verlag.

- Ogbar, Jeffrey O. G. (2018): Rapkultur und Politik. Eine US. Amerikanische Geschichte. In: Bundeszentrale für Politische Bildung (Hg.) Aus Politik und Zeitgeschichte (9). S. 12-20.
- Pfaff, Nicole (2006): Jugendkultur und Politisierung. Eine multimethodische Studie zur Entwicklung politischer Orientierungen im Jugendalter. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Pfaff, Nicole (2013): Musik, Szenen und Politik – Jugendkulturen und das Projekt der besseren Welt. In: Heyer, Robert; Wachs, Sebastian; Palentien, Chistian (Hg.): Handbuch Jugend – Musik – Sozialisation. Wiesbaden: Springer VS. S. 398-420.
- Pollock, Friedrich (1955): Gruppenexperiment. Ein Studienbericht. Frankfurter Beiträge zur Soziologie, 2. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt.
- Przyborski, Aglaja; Wohlrab-Sahr, Monika (2014): Qualitative Sozialforschung – ein Arbeitsbuch. München: Oldenburg Verlag.
- Rimmler, Mark (2006): Songs In The Key Of Life: The Musical Habitus And Young People's Community Music Participation, unv. Diss., University of Newcastle Upon Tyne.
- Rohe, Karl (1987): Politische Kultur und der kulturelle Aspekt von politischer Wirklichkeit. In: Berg-Schlosser, Dirk; Schissler, Jakob (Hg.): Politische Kultur in Deutschland. Bilanz und Perspektiven der Forschung, Politische Vierteljahresschrift Sonderheft, Vol. 18. S. 39-48.
- Rosa, Hartmut (2016): Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung. Berlin: Suhrkamp.
- Schröder, 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. 65-84.
- Seeliger, Martin (2021): Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte. Weinheim. Beltz (HipHop Studies, 2).
- 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.
- Wächter, Natalia (2011): Partizipation und Jugendkultur. Zum Widerstandscharakter von Jugendkulturen am Beispiel von SkateboarderInnen und HausbesetzerInnen. In: Pohl, Axel; Stauber, Barbara; Walther, Andreas

- (Hg.): Jugendforschung. Weinheim und München: Juventa Verlag. S. 263-286.
- Wilke, Kerstin (2009): »Ich fühl mich dann einfach cool!« Inszenierungen von Männlichkeit durch Gangsta Rap. In: Kauer, Katja (Hg.). Pop und Männlichkeit. Zwei Phänomene in einer prekären Wechselwirkung? Berlin: Frank & Timme. S. 165-180.
- Zinnecker, Jürgen (1987): Jugendkultur 1940-1985. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- ZPI (2021): Die Suszeptibilität von Jugendlichen für Antisemitismus im Gangsta Rap und Möglichkeiten der Prävention. Quelle: <https://www.uni-bielefeld.de/fakultaeten/erziehungswissenschaft/zpi/projekte/antisemitismus-gangsta-rap/> (Abruf: 16.10.2021).

40 Jahre Rap in Deutschland

Grundzüge einer Szeneanalyse unter intersektionalen und intergenerationalen Vorzeichen

Heidi Süß und Marc Dietrich

Einleitung

HipHop-Flohmärkte mit »Kids und Baby Area«, Ü30-HipHop-Partys, Rap-Podcasts, die sich dem Thema Vaterschaft widmen, Haftbefehl, der im SPIEGEL-Interview über das Älterwerden sinniert, und Bushido, der sich in der Amazon-Prime-Dokumentation »Unzensiert« als geläuterter Gangsta-Rapper und liebevoller Vater von mittlerweile sieben Kindern inszeniert. Deutschlands beliebteste Jugendkultur ist in die Jahre gekommen. In »We wear the crown – 40 Jahre Rap aus Deutschland«, einer Webserie von Arte, dokumentiert sich anschaulich, welche enormen Entwicklungen Rap als Szene, Musik, ästhetische Praxis und wirtschaftliche Kraft, aber auch als identitäts- und sinnstiftendes Angebot für junge und »juvenile« Menschen (Hitzler/Niederbacher 2010) durchlaufen hat und wie stark sich der Rap der 1980er von jenem der 2020er Jahre unterscheidet. Auch die zunehmende demografische Bandbreite der Rap-Szene bildet die siebenteilige Dokumentation ab. Kommen in den ersten Folgen vor allem männliche (zuweilen ergraute) Zeitzeugen und »HipHop-Veteranen« zu Wort, so werden die letzten Jahre der Deutschrap-Geschichte von immer mehr jungen und/oder weiblichen Akteur*innen¹ (mit und ohne Migrationsgeschichte) kommentiert. Triebfeder dieser Entwicklung – d.h. einer zunehmenden Diversität, die

1 Um die Vielfalt im Bereich der Geschlechter und Geschlechtsidentitäten auszudrücken, verwenden wir den Genderstern. Benutzen wir ihn nicht, so beziehen wir uns explizit auf männliche Personen bzw. solche, die sich nach unserem Wissen so verstehen.

ethnisch-kulturell, geschlechtlich und letztlich auch intergenerational bestimmt ist – ist ein übergreifender soziokultureller Wandlungsprozess, der grob betrachtet auf *drei Faktoren* basiert: Der erste ist eine Nachverhandlung der Repräsentationsverhältnisse innerhalb verschiedener sozialer Felder im Kontext der *postmigrantischen Gesellschaft*, die Foroutan (umfassend: 2021) in aller Kürze (2015:1) so definiert hat:

»Das Einwanderungsland Deutschland befindet sich in einem Prozess, in welchem Zugehörigkeiten, nationale (kollektive) Identitäten, Partizipation und Chancengerechtigkeit postmigrantisch, also nachdem die Migration erfolgt und nun von Politik, Wissenschaft und Öffentlichkeit als unumgänglich anerkannt worden ist, nachverhandelt und neu justiert werden. Das Präfix ›post‹ steht dabei nicht für das Ende der Migration, sondern beschreibt gesellschaftliche Aushandlungsprozesse, die in der Phase nach der Migration erfolgen.« (Foroutan 2015: 1)

Das wesentliche Merkmal dieser Aushandlung ist, dass »Strukturen, Institutionen und politische Kulturen nachholend (also postmigrantisch) an die erkannte Migrationsrealität angepasst werden, was mehr Durchlässigkeit und soziale Aufstiege, aber auch Abwehrreaktionen und Verteilungskämpfe zur Folge hat« (ebd.: 1f.). Innerhalb der deutschsprachigen Rap-Szene manifestierte sich die Dynamik der nachholenden Repräsentation zunächst dahingehend, dass sich in den Nullerjahren besonders im Gangsta-Rap Gruppen mit türkischer oder arabischer Migrationsgeschichte auf die popkulturelle Agenda setzten. Hierbei ging es dann v.a. um die Formation von Gegenidentitäten gegenüber einem bürgerlich-deutsch gedeuteten Mainstream (vgl. Seeliger 2021). Waren es in den Anfängen des Gangsta-Genres (ca. 2003 bis 2010) aber überwiegend männliche Rapper mit eben arabischem und türkischem (Gastarbeiter-)Background, so betreten innerhalb der letzten Jahre auch immer häufiger Akteur*innen mit *Fluchthintergrund* sowie anderen ethnischen Backgrounds die Bühne (vgl. Güngör/Loh 2017). Mit Rapper*innen wie Mortel, OG Keemo, 65Goonz, Eunique, Layla oder Die P gibt es derzeit außerdem so viele People of Color wie nie zuvor im deutschsprachigen Rap. Neben dieser ethnisch-kulturellen Diversität erweitert sich das Repräsentationsspektrum jüngst jedoch auch im Hinblick auf geschlechtliche und sexuelle Identitäten, insofern sich *zweitens*, der gesamtgesellschaftliche Trend der *Gleichstellung* und *Liberalisierung von Geschlechternormen* im Deutschrapp bemerkbar macht (Süß 2021a). Wenn Rap-Journalist*innen mit (rumänisch-iranischen bzw. syrischem) Migrationshintergrund wie Miriam Davoudvandi

oder Salwa Houmsi in der vormaligen Männerdomäne Rap sodann dezidiert feministische Positionen vertreten, greifen beide gesellschaftlichen Trends (die Nachverhandlung der Repräsentation im Zuge der postmigrantischen Gesellschaft und die Gleichstellung und sukzessive Auflösung männlich-homosozialer Sphären) ineinander. Auch die zunehmende kommerzielle Relevanz nicht-binär positionierter Rapper*innen bzw. solcher, die sich dem LGBTQI-Spektrum zurechnen oder dieses politisch unterstützen, lässt sich unter diesen gesamtgesellschaftlichen Trend subsumieren (z.B. Nura, badmómzjay oder Katja Krasavice). Beide gesellschaftlichen Dynamiken beschleunigen sich sodann durch einen *dritten* Faktor, den wir allerdings nur andeuten wollen: So hat die Kommerzialisierung des Deutschrap im Verbund mit gesellschaftlichen »Meta-Prozessen« wie der *Digitalisierung* und *Mediatisierung* (vgl. Krotz 2014) dazu geführt, dass Rap – popkulturell und lebensweltlich – auch schlicht einflussreicher und v.a. sichtbarer geworden ist: Alle relevanten Szeneakteur*innen (Labels, Künstler*innen, Journalist*innen, Publikum) »bespielen« heute verschiedenste niedrigschwellig frequentierbare Social Media. Zu diesen zählen besonders Instagram, Twitter, Twitch oder TikTok. Die Wahrscheinlichkeit, dass eine derartige postdigitale Kultur auch solche Gruppen erreicht, die in »analogen« Zeiten nicht zwingend erreicht worden wären, ist dadurch ebenso gestiegen, wie die Teilhabemöglichkeiten vormals (etwa qua sexueller Orientierung oder auch Region/Provinz) exkludierter Sozialgruppen.

Im Hinblick auf ihre *ethnisch-kulturelle* (vgl. z.B. Seeliger/Dietrich 2017; Böder/Karabulut 2017; Güngör/Loh 2017; Dietrich 2020; Seeliger 2021) sowie *sexuell-geschlechtliche Dimension* (vgl. z.B. Szillus 2016; Süß 2021a, b; Nitzsche/Spilker 2021; Braune 2021; Sookee/Gazal 2021) hat sich die stärkere Diversität von Rap und seinen Semantiken bereits in der deutschsprachigen Forschung abgebildet. Weitgehend unangetastet blieb jedoch bislang – und dies bildet den Ankerpunkt unseres Beitrags –, dass die Diversität des deutschen Raps auch eine *Generationen- und Altersdimension* aufweist: Nach mindestens vierzig Jahren deutscher HipHop-Geschichte hat sich eine zutiefst generationsübergreifende Kultur herausgebildet, die sich in allen maßgeblichen Szenebereichen abzeichnet, d.h. beim Publikum, den Szenegänger*innen und den Künstler*innen (vgl. Hitzler/Niederbacher 2010). Gerade auf Konzerten zeigt sich, dass sich das Publikum zunehmend aus einem sehr breiten Alters- und Generationenspektrum zusammensetzt: Auf der einen Seite finden sich Rap-Fans, die »neu«, d.h. als Teenager*innen dazu stoßen, und sodann solche, die sich schon in den späten 1980er Jahren eingefunden haben.

Um diese bislang wenig beachtete Diversität im Hinblick auf Alter und Generationen im (Gangsta-)Rap des 21. Jahrhunderts empirisch und theoretisch in den Blick zu bekommen, widmen wir uns in diesem ersten Aufschlag *viererlei*: Initial (1.) diskutieren wir die Kategorien Alter und Generation aus Perspektiven, die aus unserer Sicht künftig stärker zu verschränken sind, nämlich der Intersektionalitätsforschung sowie anschließend (2.) der Szene- und Jugendkulturforschung. Sodann beleuchten wir (3.) den Forschungsstand im Bereich der US-amerikanischen HipHop-Studies und zoomen dabei illustrativ in eine Reihe von Konfliktlinien hinein, um deutlich zu machen, dass Alter und Generation als Kategorien einer Szeneanalyse auf Höhe der Zeit nicht nur zuträglich, sondern im Grunde unabdingbar sind. Daran anknüpfend zeigen wir (4.) auf, inwiefern spezifische ›HipHop-Werte‹ und Konzepte (z.B. Respekt/Authentizität), aber auch bestimmte Differenzkategorien wie Körper und Geschlecht im Rap grundlegend altersstrukturiert/-konnotiert sind bzw. einen starken Bezug zu Generationenzugehörigkeiten aufweisen. Damit plädieren wir schlussendlich und im Rahmen eines zusammenfassenden Fazits für eine deutlich stärkere konzeptuelle Berücksichtigung von Alter und Generation bei der Analyse hiphop-kultureller Praktiken und Aushandlungen.

1. Alter und Generation im Rap. Ein Zugriff aus intersektionaler Perspektive

Dass Menschen – auch solche, die sich der ›juvenilen Szene‹ Rap verschrieben haben – altern, ist im Grunde genauso evident wie die Tatsache, dass die kulturellen Praxen, Diskurse und Konzepte einer nunmehr 40 Jahre alten Szene heute durch mehrere Generationen bestimmt sind. Umso mehr überrascht es, dass die Kategorie Alter und – damit zusammenhängend – eine Analyse generationaler Aushandlungen zu basalen Szenewerten bislang in der Forschung ausgeklammert wurden. Die meisten Arbeiten in den HipHop-Studies haben sich zwar einer *intersektionalen* Analyse verschrieben (vgl. Dietrich 2018; Süß 2021b), blicken dabei jedoch kaum über die Trias *race*, *class*, *gender* hinaus. Eine Tatsache, die auch die *Intersektionalitätsforschung* selbst betrifft und dort bereits seit längerer Zeit differenziert diskutiert wird (vgl. z.B. McCall 2005; Walgenbach 2007; Winker/Degele 2009). Den beforschten Subjekten im Rap wird also vor allem eine Ethnizität, soziale Herkunft und ein Geschlecht, jedoch kein Alter zugestanden. Sie bleiben alterslos oder werden – als Gegenstand der Szene- und Jugendkulturforschung

– implizit als ›irgendwie jugendlich‹ mitgedacht. Während die *Intersektionalitäts-* und Geschlechterforschung die Alterskategorie erst zögerlich zu entdecken beginnt (vgl. van Dyk 2015; Denninger/Schütze 2017), wird Alter in den HipHop-Studies bislang weder empirisch noch konzeptuell als eigenständige Differenzkategorie berücksichtigt. Wie wir an späterer Stelle noch zeigen, ist jedoch offensichtlich, dass Alter, gerade in der Wechselwirkung mit anderen Kategorien wie Geschlecht/Männlichkeit oder auch Körper, durchaus an der (Re-)Produktion innerszenischer Machtverhältnisse beteiligt ist. Zudem offenbart sich, dass viele klassische HipHop-Werte wie Authentizität oder auch Respekt altersmäßig strukturiert sind, die damit verbundenen Zuschreibungen und Verhandlungen also abermals potenziell ungleichheitsgenerierend sind oder zumindest sein können.

Dass die jeweilige Alters-, Geschlechts-, jedoch auch Generationenzugehörigkeit eine relevante Ressource für die Position im Feld darstellt und sich an der Schnittstelle dieser (und weiterer) Kategorien zuweilen heftige innerszenische Konflikte um Deutungsmacht entzünden, zeigt auch das Beispiel #deutschrapmetoo: Die Kampagne gegen sexuelle Gewalt an Frauen* im Rap gründete sich im Sommer 2021 im Nachgang der Vergewaltigungsvorwürfe gegenüber Gangsta-Rapper Samra. Neben zahlreichen überwiegend weiblichen Fürsprecher*innen rief #drmt schon bald einen agitierenden Männermob aus alteingesessenen Rappern, Podcastern und ›HipHop-Urgesteinen‹ auf den Plan, der den Feminismus kurzum zum neuen HipHop-Feindbild erklärte. »Make HipHop great again«, so das vielsagende Motto eines Instagram-Posts von ›HipHop-Veteran‹ MC Bogy, das schon bald einen intergenerationalen Schlagabtausch entfachte, als der 22-jährige Cloud-Rapper LGoony repostete: »40 jährige männer die feminismus zum feindbild ausrufen weil sie der meinung sind durch ein weltoffenes mindset und das aufzeigen von szeneeinternen missständen wird die kultur beschnitten. ›make hiphop great again‹. einfach nur peinlich«. Dem jungen Kölner wurde daraufhin »Berlin-Verbot« erteilt und eine väterliche »Benimmschelle« in Aussicht gestellt. Neben der Bedeutung von Alters- und Generationenzugehörigkeit zeigt #drmt besonders anschaulich, dass auch die Kategorie Männlichkeit keineswegs ›alterslos‹ ist (vgl. dazu Leontowitsch 2017), sondern in einem komplexen Wechselspiel mit anderen Faktoren wie eben generationaler Zugehörigkeit steht. Die Aufgabe einer intersektionalen Szeneanalyse bestünde künftig also nicht nur darin, den bisherigen Analyserahmen von *race*, *class*, *gender* zu überwinden und Alter als Kategorie ernst zu nehmen. Angesichts der stärkeren Diversität der Sprecher*innen müsste es ebenso

darum gehen, etablierte Kategorien wie *gender* (oder auch *race*) stärker auf ihre Binnendifferenzierungen hin zu untersuchen.

2. Alter und Generation im Rap. Ein Zugriff aus Perspektive der Szene- und Jugendkulturforschung und das Konzept der Intergenerationalität

Empirische Daten oder umfassende (qualitative) Studien, die den Medienkonsum, Praktiken oder gar Einstellungen deutscher HipHop-Generationen differenziert beleuchten, sind uns nicht bekannt. Um zumindest anzudeuten, wie sich einige Differenzen ›jüngerer‹² zu ›älteren‹ HipHop-Generationen verhalten könnten, montieren wir nachfolgend eine Reihe von Beobachtungen und Schlaglichtern (die sich keiner systematischen Datenkollektion verdanken) zu einem Narrativ. Die Intention dabei ist, generationenbezogen ein paar divergente Erfahrungsräume entlang von Politik, Populär- und Medienkultur, Kommerzialisierung und Geschlechterbeziehungen einzukreisen (die prospektiv weitaus genauer erhoben und untersucht werden müssten). Im Anschluss an das skizzenhafte Porträt diskutieren wir *Intergenerationalität* als theoretisch-methodische Herausforderung für die Analyse von Szenen und Jugendkulturen.

Als die HipHop-Kultur in Form der Breakdance-Welle um 1982/83 nach Deutschland schwappte, war Deutschland noch ein geteiltes Land und stand die BRD gerade am Anfang der Ära Kohl. Die ›Hippie-Partei‹ *Die Grünen* war frisch gegründet (und arg belächelt), der Schwangerschaftsabbruch war strafbar, die Vergewaltigung in der Ehe war es nicht. Im Radio liefen Schlager oder Neue Deutsche Welle, im Fernsehen Aerobic-Sendungen, *Wetten dass...?* mit Frank Elstner und *Wild Style* – das hiphop-sozialisatorische Filmereignis der ersten HipHop-Generation, das es auf VHS-Kassette aufzunehmen galt, wollte man der New Yorker Rock Steady Crew noch ein zweites, drittes und viertes Mal beim Breaken zusehen. Fast 40 Jahre später verabschiedet Deutschland seine erste gesamtdeutsche Kanzlerin nach 16 Jahren Amtszeit. *Die Grünen* gehören zum zweiten Mal zur Regierungskoalition, während Deutschlands erste HipHop-Partei *Die Urbane* 18.000 Stimmen bei der Bundestagswahl 2021 erhält. Große Teile der ›jüngerer‹ HipHop-Generationen kennen weder *Wild*

2 Die Anführungszeichen verweisen auf den Perspektiv- und Konstruktionscharakter der Alterszuschreibungen.

Style noch VHS-Kassetten. Spielen Film und lineares Fernsehen in ihrem Leben überhaupt noch eine Rolle, so sind für ihre HipHop-Sozialisation wohl am ehesten das Bushido-Biopic *Zeiten ändern dich* (2010) oder *Blutzbrüdadz* (2011), der sich an die Geschichte des Rappers Sido anlehnt, bedeutsam. Angehörigen der »jüngeren« HipHop-Generationen sind die übrigen HipHop-Elemente tendenziell ohnehin egal. Die Reise mit dem Rucksack auf HipHop-Jams ist weitgehend einer Onlinekultur (bzw. einer postdigitalen Praxis) gewichen, die die hiphop-assoziierte Serie auf Netflix nachhause bringt, während man Newcomer Mero bei Instagram folgt oder ein neues Video von Loredana auf TikTok kommentiert. Ohnehin sind erfolgreiche Frauen* im Rap für diese Generation eher eine Selbstverständlichkeit, das exotisierende (und diskriminierende) Etikett »Frauen-Rap« nahezu unbekannt. Eine Großzahl innerhalb der »jüngeren« HipHop-Generationen, die die Szene zunehmend prägen, präsentiert sich eher »woke«. Sie »feiert« Lil Nas X, gerade weil er homosexuell ist, diskutiert via Twitter über sexuelle Belästigung im Rap und benutzt dafür gendersensible Schreibweisen. Und wenn sich Angehörige dieser Generationen dafür entscheiden, gleichgeschlechtlich zu heiraten, dann können sie das tun und dem Hochzeits-DJ auch gleich die passende Playlist via Spotify zukommen lassen.

Wenn, wie oben skizziert, immer mehr ältere Rapper*- und Akteur*innen in der Kultur bleiben und sich immer neuere Generationen einbringen und dies einem größeren Diversitätsspektrum zuträglich ist, dann stellt sich die Frage, was dies für das »Gesellungsgebilde« (Hitzler/Niederbacher 2010: 16) Rap konzeptuell bedeutet: Was bedeutet es für den theoretischen Zugang, wenn sich zu den treugebliebenen Fans, die in den 1970er Jahren geboren wurden, zunehmend Teenager*innen aus einem sehr diversen Spektrum gesellen? Die Berücksichtigung generationaler Kopräsenz bildet in der deutschen Szene- und Jugendkulturforschung ein anhaltendes Desiderat: Während sich in den USA bereits eine kontroverse Debatte zu Alter und Generationen in den HipHop-Studies eingestellt hat, so ist dies im deutschen Diskurs bislang kaum der Fall (Ausnahmen: Wolbring 2015: 68ff.; Dietrich 2016; Süß 2021c). Dabei ist es noch nicht mal so, dass dominante Forschungskonzepte eine Integration des Themas verunmöglichen würden – Rap kann auch weiterhin als »posttraditionale Vergemeinschaftungsform«, d.h. »Szene« im Sinne Hitzler/Niederbachers (2010) verstanden werden, insofern hier stets der modernisierte Jugendbegriff im Sinne einer De-Standardisierung der Jugendphase und einer verlängerten Jugend (vgl. Ferchhoff/Dewe 2016) mitgedacht ist. Das Szenekonzept hat zudem den Vorteil, tendenziell Merkmale zu in-

kludieren (vgl. Hitzler/Niederbacher 2010: 15-26), die mit etwas Modifikation auch auf die mediale Rap-Gegenwart anwendbar wären (Stichwort: Beschreibung einer postdigitalen Szene). Entsprechend müsste es künftig darum gehen, die zunehmend diversere Szene differenzierter zu betrachten und dabei jene Kommunikationen sowie Identifikations- und Sinnangebote herauszuarbeiten, die generationale Aushandlungsprozesse dokumentieren. Es genügt nicht, die Szene-Akteur*innen als Träger*innen eines diffus juvenilen Lebensstils zu fassen, der sich auf ebenso diffuse Art vermeintlich alters-, ethnizitäts- und geschlechtsunabhängig durch Vitalität und Erlebnisorientierung auszeichnet (vgl. ebd.).³ Vielmehr sollte spezifiziert werden, mit welchen Akzenten die Juvenilität in Bezug auf Alter, Ethnizität, Geschlecht und generationale Zugehörigkeit interpretiert wird. Eine intergenerational orientierte Szeneforschung, die sich stärker am Grundgedanken der Intersektionalität ausrichtet – spricht: der Analyse potenziell Ungleichheit generierender Differenzkategorien und ihrer Verschränkungen –, könnte näher bestimmen, was (a) die Attribute der Vitalität und Erlebnisorientierung unter rap-spezifischen Vorzeichen bedeuten und (b) die Punkte der Differenz sind, die sich in der generationalen Aushandlung der HipHop-Kultur und ihrer Werte als Hinweise auf divergente Erfahrungsräume und Relevanzsetzungen artikulieren (wobei diese eben auch ethnizitäts- und geschlechtsbezogen geprägt sein können). Konkreter: Was sind jenseits eines möglicherweise geteilten Überzeugungssystems die Themen, die das generationale Gefüge unter Spannung setzen, und welche (bislang vernachlässigten) Kategorien wirken sich dabei wie aus?

3 In seiner Auseinandersetzung mit der »Altersstruktur im Rap« diskutiert auch Wolbring (2015: 68ff.) diesen Sachverhalt und bezieht sich dabei auf den Jugendforscher Hamm und den Begriff der »Meta-Jugend«: »Während die Jugend nach klassischen Vorstellungen relativ klar einer bestimmten Altersspanne zugeordnet wird, scheint Jugendlichkeit heutzutage viel weniger eine Frage des Alters zu sein. In diesem Kontext verwendet man den Begriff der »Meta-Jugend«, die das Phänomen beschreibt, dass jugendliches Verhalten eine entwicklungs- und somit altersunabhängige Dimension erfährt. [...] Jugend bzw. Jugendlichkeit ist demnach gerade in unserer heutigen Gesellschaft keine biologisch-physische Entwicklungsphase, die man nur schlagwortartig mit Pubertät beschreiben kann. [...] es sind Lebenseinstellungen, Werte, Überzeugungen, Lebensstile, die Jugendlichkeit kennzeichnen, die aber dann leicht konventionelle Altersbeschränkungen des klassischen Jugendbegriffs erweitern« (Hamm 2003: 9, 24, zit.n. Wolbring 2015: 69).

Impliziert in diese Fragestellung ist jedoch ein Problem, dem wir uns noch kurz zuwenden möchten – jenem des konzeptuellen Zugriffs auf ›Generationen‹. Tendenziell ist das Generationenkonzept in den Sozialwissenschaften durchaus umstritten (Mey 2015), insofern kritisiert wird, dass innerhalb kontingenter Zeitbegrenzungen soziale Gruppen konstruiert und mit Merkmalsräumen verknüpft werden, wobei häufiger Artefakte als soziologisch gehaltvolle Erkenntnisse produziert werden. Ein Weg den problematischen Generationenbegriff zu umgehen, führt jedoch nicht zwingend – dies möchten wir vor dem Durchgang der US-Forschung (Abschn. 3) einmal vorwegnehmen – über internationale Vorgehensweisen: Es geht nicht darum, immer neue Zeitbegrenzungen für Generationen zu erfinden, sondern als soziologische*r Beobachter*in eine Generation als solche gar nicht selbst zu setzen. Vielversprechender ist es, die *feldimmanenten* Perspektiven und Argumentationen mit Blick auf die Anzeige von Generationenzusammenhängen zu rekonstruieren. Gelingt es, jene Kommunikationen zu identifizieren, die auf ein Generationenverständnis schließen lassen, dann ermöglicht dies eine gezielte Auswertung der verschiedenen wechselseitigen Bezugnahmen von Akteur*innen, wodurch generationale Spannungsverhältnisse modellierbar werden.⁴ Dies wird greifbar, wenn man mit Bohnenkamp (2011), der sich auf Anderson (2005) bezieht, Generationen zunächst als reine Konstrukte, als »imagined communities«, betrachtet und (Rap-)Medien als raumschaffende Phänomene für generationelle Kommunikation einordnet. Aus diesem Blickwinkel sind z.B. Tracks, Videos sowie die Anschlusskommunikation daran als potenzielle Arenen (inter-)generationaler Kommunikation zu fassen. Zur Untersuchung dieser Arenen können dann Marker generationaler Kommunikation identifiziert werden: Bohnenkamp (2011) erkennt generationale Kommunikation, wenn sie als Ensemble von altersspezifischen Inhaltszuschreibungen funktioniert, mittels derer sich Menschen in ihrer jeweiligen Epoche verorten bzw. sie dort verortet werden. Generationenkonstruktionen zielen somit auf die Produktion von Identitäten, die als (verschränkte) Fremd- und Selbstzuschreibungen umgesetzt werden, wobei das analytische Augenmerk dann auf den rhetorischen Prozessen des »Generation Buildings« (vgl. Bohnenkamp 2011, Kap. 5 und 6) liegen kann. In diesen Bereich fallen: Überindividuelle Adressierungsformen und »Stilprogramme«; die Integration (vermeintlich) geteilter Inhalte aus Politik, Stil, technischer Innovation; die In-

4 Der hier unterbreitete Vorschlag geht auf eine Studie zurück, die Mey und Dietrich (2019) zu Punk- und Skinhead-Magazinen vorgelegt haben.

tegration von Kollektivsymbolen und »Generationenstars« sowie regelrechte »Generatiografien«, bei denen Ich und Wir zu einem unscharfen »generationalen Wir« verschmelzen. Derartiges findet sich nicht nur im erwähnten ›Twitter-Beef‹ zwischen MC Bogy und LGoony, sondern in zahlreichen Debatten bei Facebook sowie der Youtube-Kommentarspalte unter den Rapmusikvideos. Die verschiedenen Szeneprodukte und Sozialen Medien sind also voll von generationaler Kommunikation, innerhalb derer Spannungsverhältnisse (insbes. entlang der Kategorien Alter, Geschlecht, Körper und Ethnizität) manifest werden. Daran anschließend stellt sich jedoch die Frage, wie die generationalen Beziehungen angemessen beschreibbar sind. Es bietet sich dann an, aber differenzierter zu agieren, als es in populärwissenschaftlichen oder musikjournalistischen Narrativen rund um vermeintliche Polaritäten oft angelegt ist (Stichwort »Schulterschluss der Generationen« vs. »Generationenkampf«). Einem Vorschlag von Mey/Dietrich (2019) folgend ließe sich etwa das familiensoziologische Konzept zur Darstellung intergenerationaler Verhältnisse von Kurt Lüscher (2010) heranziehen. Dort findet sich eine Typologie zur Konzeptualisierung von Ambivalenz in intergenerationalen Beziehungen.⁵ Gerade für (G-)Rap als eine Szene, deren Orientierungen schon traditionell in der (generationsbedingten) Daueraushandlung stehen, bieten sich hier substanzielle Forschungsperspektiven.

3. Alter und Generation in den HipHop-Studies in den USA und Deutschland: Forschungslage und Konfliktlinien

Beim Blick in die US-HipHop-Studies-Literatur ergibt sich bezüglich der Alters- und/oder Generationenthematik ein Bild, das eng an Geschichte und Sozialstruktur der US-amerikanischen Gesellschaft geknüpft ist. Im ›Ursprungsland‹ des HipHop werden die hiphop-kulturellen Ästhetiken und Praktiken bereits seit Mitte der 1990er erforscht (vgl. Rose 1994). Den Aufschlag zur Generationenfrage stellt dabei das Sachbuch *The Hip-Hop Generation. Young Blacks and the Crisis in African-American Culture* (2002) dar. Der aktivistische Musikjournalist Bakari Kitwana skizziert darin die Lebenswelten einer »New Black Youth Culture« zwischen Arbeitsmarktkrise,

5 Spannend ist dies, weil die (Ideal-)Typen der »Solidarität«, »Emanzipation«, »Atomisierung« und »Kaptivation« reflektieren, dass die Spannungen zwischen den Generationen mannigfaltig und komplex ausfallen können.

rassistischer Polizeigewalt und HipHop-Sozialisation. Kitwana prägt dadurch gleichsam den Begriff der »hip-hop generation«. Letztere kreist er durchaus eng ein: Es handele sich um eine Post-Civil Rights bzw. Post-Black-Power-Generation, d.h. um Menschen der Jahrgänge 1965 bis 1984, für die HipHop ein »defining element« darstelle (ebd.: xiv).⁶ In *Can't Stop, Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation* (2005) positioniert sich Jeff Chang kritisch gegenüber dieser präzisen Einteilung. Der Kulturkritiker verweist stattdessen auf den fiktiven und gleichsam machtvollen Konstruktionscharakter des Generationenbegriffs:

»Generations are fictions. The act of determining a group of people by placing a beginning and ending date around them is a way to impose a narrative. They are interesting and necessary fictions because they allow claims to be staked around ideas. But generations are fictions nonetheless, often created simply to suit the needs of demographers, journalists, futurists, and marketers.« (Chang 2005: 1)

Der Definition Kitwanas stellt er letztlich folgende gegenüber:

»My own feeling is that the idea of the Hip-Hop Generation brings together time and race, place and polyculturalism, hot beats and hybridity. It describes the turn from politics to culture, the process of entropy and reconstruction. It captures the collective hopes and nightmares, ambitions and failures of those who would otherwise be described as ›post-this‹ or ›post-that‹« (ebd.: 2).

Abgesehen von diesen Uneinigkeiten ist vielen US-Arbeiten zur Generationenthematik aber unisono zu entnehmen, dass der Einfluss des HipHop einen zentralen Dissens zwischen der (wie auch immer definierten) »HipHop-Generation« und der vorangegangenen Civil-Rights-Generation darstellt (Rose 1994, 2008; Kitwana 2005; Boyd 2002; Chang 2005; Boyd/Nuruddin 2012). Das

6 Die »hip-hop generation« unterteilt Kitwana (2002: xiv) in drei Subgruppen mit jeweils unterschiedlichen Lesarten des HipHop: »Older hip-hop generationers may find a rapper like KRS-One or LL Cool J to be more representative of their idea of hip-hop than someone younger, who may see their hip-hop truths in, say, the Hot Boys or Lil' Bow Wow. Someone in the middle of the age group may be stuck on Wu-Tang Clan. The same is true of the sociopolitical issues that have swept the landscape and ultimately defined our lives. Individuals may point to different defining elements, but all share a crystal clear understanding of coming of age in an era of post-segregation and global economics.«

angespannte Generationenverhältnis entspinnt sich anhand einer Konfliktlinie, die vor allem die Kategorie *race* betrifft. HipHop wird im Zuge dessen auch als »Black America's Vietnam War« bezeichnet (vgl. Boyd/Nuruddin 2012: 438) was auf eine Reproduktion zweifelhafter Allianzen und Werte, die die Civil-Rights-Generation bei HipHop-Vertreter*innen zu entdecken glaubt, zielt: Die Civil-Rights-Generation kritisiert hierbei die destruktiven Lyrics und Gewaltauswüchse des HipHop und attestiert der zugehörigen Generation gleichzeitig einen mangelnden Community-Gedanken sowie ein konspiratives Verhältnis zur *weißen* Plattenindustrie. Ungeachtet dieser ungelösten Konflikte bringt M. K. Asante Jr. (2008) mit der »post-hip-hop generation« wenig später aber schon die nächste Generation auf den Begriff: Kitwanas »hip-hop generation« – so der 15 Jahre jüngere Autor und Filmemacher – werde den Lebenswelten der gegenwärtigen Generation nicht gerecht, insofern »[m]any young people – myself, age twenty-five, included – who were born into the hip-hop generation feel misinterpreted by it and have begun to see the dangers and limitations of being collectively identified by a genre of music that we don't even own. And it is our lack of ownership that has allowed corporate forces to overrun hip hop with a level of misogyny and Black-on-Black violence that spurs some young folks to disown the label ›hip-hop generation« (Asante 2008: 5). Der Civil-Rights-Kritik nicht ganz unähnlich stehen auch hier u.a. die Kommodifizierung und Misogynie des HipHop zur Disposition, während sich die »post-hip-hop generation« Asante zufolge vor allem durch »agency« und den politischen Willen zur Veränderung auszeichne:

»The term ›post-hip hop‹ describes a period of time – right now – of great transition for a new generation in search of a deeper, more encompassing understanding of themselves in a context outside of the corporate hip-hop monopoly. While hip hop may be a part of this new understanding, it will neither dominate nor dictate it, just as one can observe the civil rights generation's ethos within the hip-hop generation, yet the two remain autonomously connected« (Asante 2008: 7).

Abseits dieser (hiphop-)generationalen (Forscher*innen-)Grabenkämpfe ist festzuhalten, dass gerade in den USA längst Angehörige unterschiedlicher Jahrgänge und Alterskohorten im HipHop aufeinandertreffen, dies erkannt ist und am Schnittpunkt des intergenerationalen Gefüges neue Herausforderungen für die HipHop-Forschung erwachsen (vgl. Forman 2007: 24ff.). Auch die Herausgeber des HipHop-Studies-Readers *That's the Joint* (2012) sind sich

dieser Transformationen in der Neuauflage ihres Werkes bewusst. Der »age factor«, so Mitherausgeber Forman (2012: 4), produziere einerseits fruchtbare Allianzen und produktive Anschlüsse zwischen den Altersgruppen, berge aber zugleich jede Menge Konfliktpotenzial. Um diese diskursive Gemengelage abzubilden – und im Sinne eines produktiven Dialogs –, verbinden die Autoren im Reader dann einige Essays aus den HipHop-Anfangsjahren mit Gegenwartsbeiträgen. Murray Forman lässt sich ohnehin als einer der aktivsten Forschenden zum Themenkomplex Alter bzw. Jugend und Generation im HipHop ausmachen.⁷ So kritisiert er bereits an mehreren Stellen, dass HipHop seine Bezeichnung als »Jugendkultur« mittlerweile überdauert habe und sich die Studien grundsätzlich von ihrem Teenagerfokus verabschieden müssten:

»Wenn wir das Alter und das Älterwerden nicht in das Zentrum der Analysen rücken, ist es möglich, dass die Generationsproblematik und die daraus resultierende Stratifizierung innerhalb der HipHop-Forschung vollkommen übersehen werden« (Forman 2007: 31).

Dem schließen wir uns an und bilanzieren: In den US-HipHop-Studies bilden sich Beobachtungen zu Alter und Generationalität bereits deutlich ab. Grundsätzlich scheint damit auch Konsens zu sein, was Forman (2012: 4) mit Bezug auf die Arbeiten von Hill (2009) konstatiert, nämlich dass »different age-based experiences inflect one's vantage on the world, inevitably producing different understandings of what hip-hop is and what its texts mean«. Eine Erkenntnis, die sich – wie gezeigt – ohne Weiteres auf den deutschsprachigen Raum übertragen lässt, stehen sich hier doch zum jetzigen Zeitpunkt so viele unterschiedliche Generationen sowie entsprechend diverse Lesarten des HipHop gegenüber wie nie zuvor.

7 Zwar hat sich seine Forschung bislang noch nicht in zitierfähigen Artikeln niedergeschlagen, in einer privaten Mail zeigt sich jedoch, dass er sich v.a. für die Kategorie Geschlecht bzw. Männlichkeit interessiert. HipHop befände sich derzeit in einer »post-gangsta era [...], marked in part by open confession about mental health issues (anxiety, depression, and suicidal ideation) and accompanying psychotropic drug use/misuse«. Im Vergleich zu frühen HipHop-Phasen sei dabei »a new element of male vulnerability« am Werk. Seine Beobachtungen decken sich an dieser Stelle also mit einigen Entwicklungen im deutschsprachigen Rap (vgl. Süß 2020, 2021a).

4. Über Wissen, Authentizität und ›juvenile‹ (Geschlechts-)Körper. HipHop-Werte und -Differenzkategorien aus intersektionaler und intergenerationaler Perspektive

Wissen – Respekt – Authentizität

Dass die Szene seit mehreren Jahren eine unüberschaubare Fülle an altersbezogenen Events und Produkten fabriziert, ist das eine. Das andere ist die Ausdifferenzierung des Szenejournalismus in eine Reihe sehr erfolgreicher Szene-Podcasts, die generationale Aushandlungsprozesse explizit zum Markenkern erhoben haben – so etwa *Schacht & Wasabi – der Deutschrap Podcast von PULS*.⁸ Bereits seit 2017 tauschen sich der 47-jährige Rap-Journalist Falk Schacht und die fast 20 Jahre jüngere Juliane Lobo hier im Wochentakt über aktuelle Ereignisse, ›Szene-Gossip‹ und ihre zuweilen divergierenden Geschmäcker aus. Was sich an diesem wie auch anderen Podcasts beispielhaft ablesen lässt, ist, dass die Kategorie des *szenespezifischen Wissens*, das sich als positionierungsrelevante subkulturelle Ressource einordnen lässt, im Zuge der generationalen Aushandlungen eine recht häufige Relevanzsetzung erfährt, fühlt sich der ältere Moderator doch immer wieder aufgefordert, die (vermeintlichen) Wissenslücken seiner jüngeren Kollegin durch Ausführungen verschiedenster Art zu schließen. Erkennbar ist in der social-media-basierten Anschlusskommunikation an den Podcast dann auch, dass der jüngeren weiblichen Moderatorin die Qualifikation als Rap-Podcasterin z.T. abgesprochen wird. Da es sich hierbei häufig um männliche Personen handelt, die Schacht an der Schnittstelle von Alter und Männlichkeit eine höhere Expertise zusprechen, liegt es nahe, bei den auf Delegitimation der Sprecherin zielenden Äußerungen die Kategorien Geschlecht und Alter analytisch relevant zu setzen und deren Verschränkung in ihrem Ungleichheit generierenden Potenzial sichtbar zu machen. Stellt *Wissen* (auch jenseits des Alters- und Generationenkontexts) eine eher unterforschte Kategorie in den HipHop-Studies dar, so sind andere hiphop-kulturelle Normen und Bewertungsmaßstäbe, die eng an die Kategorie Alter geknüpft sind, wie etwa *Respekt* oder auch *Authentizität*, insgesamt besser untersucht (vgl.

8 Auch in anderen Szene-Podcasts treffen Angehörige verschiedener Generationen aufeinander, so z.B. in »Die wundersame Rapwoche« (Markus Staiger, 50 J., und Marius Schwesig, 28 J.).

Klein/Friedrich 2003: 40ff.) – sie werden dabei ihrerseits mit Wissen zusammengedacht: Der Kommunikationswissenschaftler McLeod (1999: 143ff.) jedenfalls schreibt das für die HipHop-Authentizität bürgende Wissen zumindest in der kulturellen Dimension der »Old School« zu.⁹ Damit ist eine generationale Verortung des Wissens unternommen und zudem auf eine weitere altersabhängige und hiphop-typische Sortierungslogik hingewiesen, insofern die Ästhetiken, Mentalitäten, aber auch Akteur*innen und Praktiken des HipHop seit jeher entlang einer gewissen retrofixierten Zeitlichkeit evaluiert werden. (Ästhetische) Konservatismen spielen in der traditions- und wertbewussten HipHop-Kultur (vgl. Busch/Süß 2021; Klein/Friedrich 2003: 14) immer schon eine wichtige Rolle.¹⁰ Neben der komplementären »New School« hat die globale und mittlerweile 50jährige HipHop-Kultur diesbezüglich dutzende Begriffe und Phraseologismen hervorgebracht, die auf eine starke Rückbindung von Wissen, Wert und Kompetenz an Alter bzw. ältere Generationen verweisen. Die in diesen Sektor fallenden Wendungen ließen sich gerade für den auf Deutschland stets einflussreichen US-Bereich klassifizieren und in solche einteilen, die eine Ikonisierung der HipHop-Vergangenheit implizieren (»golden era«/»golden age«), aber auch Personen- bzw. Statusbezeichnungen konnotieren (»real keeper«, »hip-hop's founding fathers«; im Deutschen auch Wendungen wie »HipHop-Urgestein«, »HipHop-Gralshüter«). Ebenso finden sich Werk und Pionierleistungen honorierende Ausdrücke wie die Begriffe »king«, »queen«, »goat« (»greatest of all times«) sowie (despektierlich) »toy«. Es sind solche und weitere Semantiken, die einen starken Ansatzpunkt für eine intergenerational orientierte Rap-Szeneanalyse mit Fokus auf Alter und damit verwobene Kategorien wie Geschlecht bieten.

9 »For one to be able to make a claim of authenticity, one has to know the culture from which hip-hop comes. Thus, by identifying the old school and back in the days as a period when a pure hip-hop culture existed, hip-hop community members invoke an authentic past that stabilizes the present« (McLeod 1999: 144).

10 Die Tradition des Bewahrens und Konservierens von HipHop-Artefakten manifestiert sich nicht nur in privaten Haushalten (meist älterer Szenegänger*innen und Fans), mit ihren Tupac-Postern und ausufernden Vinylplattenregalen. Längst existieren auch öffentliche Archive wie das »HipHop Archive & Research Institute« an der Stanford University (vgl. Forman 2007: 28) oder auch seit 2019 das »Heidelberger HipHop Archiv«.

Körper

Die Bedeutung der Kategorie Alter materialisiert sich im Bereich Rap jedoch nicht nur auf der diskursiven, sondern vor allem auf einer performativen Ebene: Als Aufführungspraxis ist Identitätsarbeit im HipHop eng an den *Körper* gebunden (vgl. Menrath 2001; Klein/Friedrich 2003). Er bildet das (ebenso unterforschte) performative Zentrum der Kultur. Ein Unterschied zum Wissen liegt aber darin, dass der – geschlechtlich höchst unterschiedlich evaluierte – HipHop-*Körper* grundsätzlich *jugendkonnotierten* Anforderungen und Bewertungen genügen muss. ›Jugendkonnotiert‹ deshalb, weil es zwar einerseits um eine Evaluation des Körpers vor dem Hintergrund biologischer Merkmale geht (Agilität, Potenz, Muskelkraft usw.) und dies gerade für Gangsta-Rap kennzeichnend ist, auf der anderen Seite aber Kriterien greifen, die sich von den biologischen Zuschreibungen entfernen und stärker kultureller Provenienz sind. Dies sieht man daran, dass der (vergeschlechtlichte) Habitus im HipHop im performativen Sinne v.a. an eine Körpersprache geknüpft ist, die auf ›Jugendlichkeit‹ (und damit Zuschreibungen, die jenseits der biologisch ›Jungen‹ erfolgen können) verweist: Am HipHop-*Körper* manifestiert sich damit ein Ideal, das an Jugendlichkeit und die mit ihr assoziierten Attribute wie etwa Coolness ausgerichtet ist (vgl. Klein/Friedrich 2003: 43f.; Dietrich 2016). Neben Alter und Geschlecht bzw. Sexualität verschränkt sich die Kategorie *Körper* vor allem im Gangsta-Rap überdies mit weiteren sozialen Kategorien, wie Ethnizität/*race* oder Klasse, die im *doing gangsta rap* als Ressourcen eingesetzt und mit Vorliebe öffentlich zur Schau gestellt werden (vgl. Seeliger 2013: 121; Süß 2021a: 399f.) – so etwa wenn via Instagram (Gym-)Bilder ›oben ohne‹ gepostet werden. Letztlich bleiben jedoch auch die jugendlichen bzw. juvenilen Akteur*innen des HipHop nicht von körperlichen Alterungsprozessen verschont, sind sie doch angehalten, altersbedingte ›Zeichen der Zeit‹ ab einem gewissen Punkt schlüssig in das jeweilige HipHop-Selbst(bild) zu integrieren. Während sich in Deutschland hierzu bislang nur vereinzelt Aussagen finden lassen, zeichnet die US-Rap-Szene diesbezüglich bereits ein anderes Bild: »Caring those crates get's tough on the back« beschwert sich beispielsweise HipHop-Pionier Grand Wizard Theodore (58 J.) im Interview mit Murray Forman. Der Erfinder des Scratchens verzichtet heute auf Vinyl, da ihm das Gewicht der Platten im Berufsalltag schlichtweg zu schaffen mache. Auch Public Enemys Chuck D. (57 J.) sieht sich den Anforderungen einstiger Bühnenperformances nicht mehr gewachsen und greift daher auf Pilates zurück (vgl. Wisdorf 2017). Wird in den USA unter dem Begriff

des »grown man rap« ohnehin ein eigenes Genre sichtbar, innerhalb dessen die Alterung und Generationendifferenz thematisch ist (und zu untersuchen wäre), so ist dies besonders im deutschen (Gangsta-)Rap (zumindest innerhalb der Tracks und Videos) bislang deutlich schlechter rekonstruierbar, insofern die älteren Künstler*innen sich noch stärker den juvenilen Ästhetiken und Maßstäben verschreiben und/oder die körperliche Alterung in der Musik eher absent bleibt. Vielversprechender erscheint insofern eine Sondierung der publikums- und medienbezogenen Thematisierung des Physischen: Erkennbar ist dann, dass der HipHop-Körper als zentraler Träger von Geschlechtsattributen letztlich auch und gerade in Bezug auf das Alter(n) höchst unterschiedlichen Anforderungen und Bewertungslogiken unterliegt. Dies zeigt sich besonders im Journalismus und auch der Fan-Rezeption: So scheinen bei älteren bzw. alternden männlichen Rappern vor allem semantische sowie rezeptions- oder werkästhetische Maßstäbe zu gelten (ein Album genügt den Anforderungen an zeitgenössischen Rap nicht; ist wenig innovativ o.Ä.). Welche Kriterien für weibliche gealterte Rapper*innen gelten, ist schwer rekonstruierbar, insofern es bis dato schlicht wenige ältere aktive Rapper*innen gibt. Dass hier jedoch divergierende Bewertungslogiken auftreten, d.h. bei Rapperinnen schon mal der (alternde) Körper ins Zentrum altersdiskriminierender Diskursstrategien rückt, zeigt sich im Falle Cora E: Als die damals 43-jährige deutsche HipHop-Pionierin im Jahr 2011 ein Comeback versuchte, wurde das zugehörige Video in den Youtube-Kommentaren mit Begriffen wie »Pflegerlounge«, »geile MILF« sowie gutgemeinten Ratschlägen zu ihrem Lebenswandel quittiert. Cora E. zog sich daraufhin enttäuscht aus der Szene zurück (Süß 2021c: 503f.).¹¹ Vor dem Hintergrund einer stetig alternden Szene und dem deutlichen Zuwachs weiblicher Akteur*innen innerhalb der letzten Jahre gilt es die bislang gänzlich unberücksichtigt gebliebene Diskriminierungsform des Ageism künftig also stärker in die Analysen sozialer Ungleichheit im Rap einzubeziehen. Insofern sich die (feministische) Geschlechterforschung bislang vor allem auf den weiblichen Körper fokussiert hat (vgl.

11 Vgl. »Komm schon« feat. B-Boy Scotty76. https://www.youtube.com/watch?v=_s6UOUuXYes (10.01.2022). Zum Vergleich: Das Comeback-Video »Keine Jukebox« des damals 51-jährigen Toni L (Advanced Chemistry) zog 2020 keine derlei altersdiskriminierenden Reaktionen nach sich. Im Gegenteil, dort finden sich Kommentare wie »Ehre, wem Ehre gebührt« oder »zeitlos frisch« <https://www.youtube.com/watch?v=ufWEcEeAIRE> (12.01.2022).

z.B. Villa 2006), böte die sowohl körper- als auch männlichkeitsfixierte Rap-Szene zudem eine fruchtbare Empirie, um das bislang wenig beforschte Zusammenspiel der Kategorien Alter, Körper und Männlichkeit zu erproben (vgl. Meuser 2005; Leontowitsch 2017).

Geschlecht

Generationenzugehörigkeit und Altersaspekte werden in der deutschen Rap-Forschung bislang vor allem in solchen Arbeiten tangiert, die sich mit Konstruktionen von *Geschlecht* bzw. Männlichkeit auseinandersetzen. Diese Literatur, aber auch unsere Beobachtungen aktueller Szeneereignisse (Stichwort #drmt) zeigen deutlich, dass jüngere Rapper*innen und Szenegänger*innen einen weit liberaleren Zugang zu Männlichkeit, Homosexualität, Queerness oder auch Feminismus zu haben scheinen als ältere Szene-Akteur*innen (wobei Kategorien wie *race*, *class* und auch Genre hier sicherlich gesondert zu berücksichtigen wären, Stichwort Cloud- oder Hipster-Rap, vgl. Szillus 2016; Süß 2021a: 335ff.). Auch unter dem Dach des sogenannten »HipHop-Feminismus« sowie innerhalb queerer und aktivistisch ausgerichteter Rap-Communities und Initiativen versammeln sich neuerdings verstärkt Akteur*innen jüngeren Alters (vgl. die Beitragenden im Band »Awesome HipHop Humans« von Gazal/Sooke 2021 oder das Projekt »365fe*male MCs« samt zugehörigem Blog). Darüber hinaus zeigt sich, dass sich ein großer Teil feministischer Männlichkeits- und Patriarchatskritik mit der Alters- und Generationenkategorie vermengt. Zum Beispiel dann, wenn es um die Kritik an einem tradierten männerzentrierten HipHop-Kanon (vgl. Süß 2021d; Braune 2021) oder dem devot-komplizenhaften Umgang mit (u.a. sexistischen) Entgleisungen oder Übergrifflichkeiten einiger zu »Rap-Veteranen« oder »Kultfiguren« stilisierten Rap-Männern geht, namentlich Taktlo\$\$, MC Bogy oder auch Fler (vgl. Süß 2021a: 388ff.; Şahin 2019). Auch der bereits erwähnte und gerade im straßenaffinen Milieu des Gangsta-Rap weit verbreitete Wert des *Respekts* ist nebst Alter eng an die *Geschlechts*kategorie Männlichkeit geknüpft, sind es doch in erster Linie »alte (bzw. ältere) Männer«, die zu Legenden geadelt und deren (vermeintliche) Pionierleistung oder Gesamtwerk in den Rang »epischer Klassiker« gehoben werden, wie etwa Torch, Stieber Twins oder auch Bushido (vgl. Süß 2021c:

503).¹² Was wir aus Platzgründen in diesem Beitrag nur anmerken können, ist zudem die Tatsache, dass auch der Themenkomplex »Familie, Kinder und Elternschaft« im Rap derzeit eine immer häufigere Verhandlung erfährt und dass auch dies unter intersektionalen und intergenerationalen Vorzeichen zu diskutieren wäre (vgl. Vater-Sohn-Features wie »Siebzehn« von Max Herre und Jesaja19; das kinderfreundliche Projekt von Sookee alias Sukini oder die inzwischen zahlreichen Tracks über Vater-/Mutter- und Elternschaft wie »Papa« von Bushido oder »Mama iz da« von Schwesta Ewa).

Fazit

Die Diversität der Sprecher*innen weist im Deutschrap eine Bandbreite auf, die in der 40-jährigen Geschichte des Musikgenres einmalig ist. Neben der ethnisch-kulturellen sowie sexuell-geschlechtlichen Vielfalt sehen wir in der Alters- und Generationenfrage weitere Dimensionen, die maßgeblich an der Verhandlung von Machtverhältnissen im Rap beteiligt, ja teilweise sogar immer schon mit hiphop-kulturellen Werten verstrickt sind. Dass diese Dimensionen bislang kaum erforscht wurden, überrascht uns aus verschiedenen Gründen: Zum einen ist es mit der »Jugend« ja vor allem eine Alterskategorie, die im Zentrum des als »juvenile Szene« oder auch »Jugendkultur« gehandelten Rap steht. Zum anderen haben sich die meisten Arbeiten, die sich auf soziale Ungleichheiten im Rap konzentrieren, inzwischen weitestgehend auf eine intersektionale Perspektive, d.h. eine Berücksichtigung von Mehrfachzugehörigkeiten geeinigt. Verschiedene Szene-Ereignisse (z.B. #deutschrapmetoo) und ein genauerer Blick auf bestimmte HipHop-Konzepte (z.B. Authentizität) oder Differenzkategorien wie Körper und Geschlecht zeigen jedoch, dass eine zu starre Fokussierung auf die Trias *race, class, gender* nicht ausreicht, um die Komplexität sozialer Ungleichheitsverhältnisse in den Blick zu bekommen. Stattdessen gilt es mit Villa (2013: 230) zu fragen, »ob die Kategorien, die wir verwenden (und verwenden müssen), [...] geeignet sind, die Praxis zu

12 Bis heute ist die 54-jährige Cora E. die einzige weibliche Person, der eine ähnliche Wertschätzung als »HipHop-Pionierin« zuteilwird. Innerhalb einer subgenreorientierten Historiografie wären generell viel mehr wegweisende weibliche* Protagonist*innen zu benennen, z.B.: Kitty Kat: (sexpositiver) Gangsta-Rap; Lady Bitch Ray: (sexpositiver) Porno-Rap oder Haiyti, die den Cloud-Rap stark mitgeprägt hat. Dazu kommen wichtige Vorreiter*innen im Bereich des queeren und feministischen Rap wie Sookee.

begreifen«, und wie diese gehaltvoll und v.a. gegenstandsangemessen in eine intergenerationale Szeneanalyse einbezogen werden können. Unser Beitrag, der sicher nur eine anfängliche und daher unvollständige Themenabhandlung darstellt, gibt ggf. Anlass, Alter, aber auch Generationenzugehörigkeit als zentrale Kategorien für die Analyse der Rap-Szene zu betrachten. 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.

Literatur

- Anderson, Benedict (2005): *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Asante, Molefi K. (2008): *It's bigger than HipHop. The rise of the post-hiphop generation*. New York: St. Martin's Press.
- 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. 267-286.
- Bohnenkamp, Björn (2011): *Doing Generation. Zur Inszenierung von generationeller Gemeinschaft in deutschsprachigen Schriftmedien*. Bielefeld: transcript.
- Boyd, Todd; Nuruddin, Yusuf (2012): »Intergenerational Culture Wars: Civil Rights vs. Hip-Hop«. In: Forman, Murray; Neal, Anthony Marc (Hg.): *That's the joint! The Hip-Hop Studies Reader*. 2. Aufl., New York: Routledge. S. 438-450.
- Boyd, Todd (2002): *The new H.N.I.C. (Head Niggas in charge). The Death of Civil Rights and the Reign of HipHop*. New York: New York University Press.
- Braune, Penelope (2021): Die (fe:male) Herstory des deutschsprachigen Rap – vom Underground zur Modus Mio-Playlist. In: Süß, Heidi (Hg.): *Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur*. Weinheim: Beltz/Juventa. S. 67-87.
- Busch, Nicolai; Süß, Heidi (2021): *Rap. Politisch. Rechts? Ästhetische Konservatismen im Deutschrap*. Weinheim: Beltz/Juventa.

- Chang, Jeff (2005): *Can't stop won't stop: A history of the hip-hop generation*. New York: St. Martin's Press.
- Denninger, Tina; Schütze, Lea (2017): *Alter(n) und Geschlecht. Neuverhandlungen eines sozialen Zusammenhangs*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- 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 (2018): *Rap als Forschungsgegenstand*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (Apuz) 9/2018. S. 4-10.
- Dietrich, Marc (2016): *Rap im 21. Jahrhundert. Bestandsaufnahme und Entwicklungslinien – eine Einleitung*. In: Ders. (Hg.): *Rap im 21. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript. S. 7-26.
- Dyk van, Silke (2015): *Soziologie des Alters*. Bielefeld: transcript.
- Ferchhoff Wilfried; Dewe Bernd (2016): *Entstrukturierung und Entgrenzung der Jugendphase*. In: Becker, Ulrike. et al. (Hg.): *Ent-Grenzes Heranwachsen*. Wiesbaden: Springer VS. S. 31-50.
- Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (2012): *That's the Joint. The HipHop Studies Reader*. 2. Aufl., New York: Routledge.
- Forman, Murray (2007): *HipHop Meets Academia. Fallstricke und Möglichkeiten der HipHop Studies*. In: Bock, Karin; Meier, Stefan; Süss, Gunter (Hg.): *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Bielefeld: transcript. S. 17-35.
- Foroutan, Naika (2021): *Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Bielefeld: transcript.
- Foroutan, Naika (2015): *Die postmigrantische Gesellschaft*. <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdossiers/205190/die-postmigrantische-gesellschaft/> (aufgerufen am 12.04.2022)
- Gazal; Sookee (2021): *Awesome HipHop Humans. Queer*Fem*Rap im deutschsprachigen Raum*. Mainz: Ventil.
- Güngör, Murat; Loh, Hannes (2017): *Vom Gastarbeiter zum Gangsta-Rapper? HipHop, Migration und Empowerment*. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): *Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript. S. 193-220.

- Hill, Marc Lamont (2009): Critical pedagogy comes at halftime: Nas as Black public intellectual. In: Dyson, Michael Eric; Daulatzai, Sohail (Hg.): *Born to use mics: Reading Nas's Illmatic*. New York: Civitas Books. S. 97-114.
- Hitzler, Ronald; Niederbacher, Arne (2010): *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kitwana, Bakari (2005): *Why White Kids Love Hip-Hop. Wankstas, Wiggers, Wannabes, and the New Reality of Race in America*. New York: Civitas Books.
- Kitwana, Bakari (2002): *The HipHop Generation. Young Blacks and the Crisis in African-American Culture*. New York: Basic Civitas Books.
- Klein, Gabriele; Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Krotz, Friedrich (2014): Einleitung: Projektübergreifende Konzepte und theoretische Bezüge der Untersuchung mediatisierter Welten. In: Krotz, Friedrich.; Despotović, Cathrin; Kruse, Merle-Marie (Hg.): *Die Mediatisierung sozialer Welten. Synergien empirischer Forschung*. Springer VS. S. 7-32.
- Leontowitsch, Miranda (2017): Altern ist nicht nur weiblich: Das Alter als Feld neuer Männlichkeiten. In: Denninger, Tina; Schütze, Lea (Hg.): *Alter(n) und Geschlecht: Neuverhandlungen eines sozialen Zusammenhangs*. Münster: Westfälisches Dampfboot. S. 108-130.
- Lüscher, Kurt (2010): Ambivalenz der Generationen. *Generationendialoge als Chance der Persönlichkeitsentfaltung*. In: *Erwachsenenbildung* 56 (1). S. 9-13.
- McCall, Leslie (2005): The Complexity of Intersectionality. In: *Signs*. Jg. 30, H. 3. S. 1771- 1800
- McLeod, Kembrew (1999): »Authenticity Within Hip-Hop and other Cultures Threatened with Assimilation«. In: *Journal of Communication*, 49. S. 134-150.
- Menrath, Stefanie (2001): *Represent what. Performativität von Identitäten im HipHop*, 1. Aufl. Hamburg: Argument.
- Meuser, Michael (2005): *Frauenkörper-Männerkörper. Somatische Kulturen der Geschlechterdifferenz*. In: Schroer, Markus (Hg.): *Zur Soziologie des Körpers*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 271-294.
- Mey, Günter; Dietrich, Marc (2019): *Szenen der (Un)Ordnung – eine Grounded-Theory-Analyse zu generationaler Ambivalenz im Punk*. In: Bö-

- der, Tim et al. (Hg.): Stilbildungen und Zugehörigkeit. Medialität und Materialität in Jugendszenen. Wiesbaden: Springer VS 2019. S. 93-112.
- Mey, Günter (2015): Von Generation zu Generation. Einführung. In: Mey, Günter (Hg.): Sozial- und kulturwissenschaftliche Analysen zu Transgenerationalität. Gießen: Psychosozial Verlag. S. 9-21.
- Nitzsche, Sina; Spilker, Laura (2021): »Ich bin nicht so eine, doch genau so eine bin ich«: Shirin David, sexpositives Selbstmarketing und die Aneignung der Jezebel-Ikonografie auf Instagram. In: Süß, Heidi (Hg.): Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur. Weinheim/Basel: Beltz/Juventa. S. 26-45.
- Rose, Tricia (2008): *The Wars of HipHop. What we talk about when we talk about HipHop and why it matters.* New York: Basic Civitas.
- Rose, Tricia (1994): *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America.* Middletown: Wesleyan University Press.
- Şahin, Reyhan (2019): *Yalla, Feminismus!* Stuttgart: Tropen.
- Seeliger, Martin (2021): *Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte.* Weinheim: Beltz/Juventa.
- Seeliger, Martin (2013): *Deutscher Gangsta-Rap. Zwischen Affirmation und Empowerment.* Berlin: Posth.
- Süß, Heidi (2021a): *Eine Szene im Wandel. Rap-Männlichkeiten zwischen Tradition und Transformation.* Frankfurt/New York: Campus.
- Süß, Heidi (2021b): *Ihr habt lang genug gewartet, dass ein Sammelband erscheint. Rap & Geschlecht. Eine Einleitung.* In: Süß, Heidi (2021): *Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur.* Weinheim: Beltz/Juventa. S. 7-24.
- Süß, Heidi (2021c): *Sexuelle Erwachsenenbildung durch Rapmusik.* In: Böhm, Maika et al. (Hg.): *Praxishandbuch. Sexuelle Bildung im Erwachsenenalter.* Weinheim: Beltz/Juventa. S. 500-514.
- Süß, Heidi (2021d): *Rapresent whom? Über Selbstreflexion, situiertes Wissen und Androzentrismus in der deutschsprachigen HipHop-Forschung. Ein Kommentar aus dem (?)Off(?).* In: Busch, Nicolai; Süß, Heidi (Hg.): *Rap. Politisch. Rechts? Ästhetische Konservatismen im Deutschrap.* Weinheim: Beltz/Juventa. S. 115-134.
- Süß, Heidi (2020): *Vaterschaft, Selbstzweifel, Angeln. Die ›Care-Seite‹ des deutschsprachigen Rap.* In: Dinges, Martin (Hg.): *Männlichkeiten und Care. Selbstsorge, Familiensorge, Gesellschaftssorge.* Weinheim/Basel: Beltz. S. 222-241.

- Szillus, Stephan (2016): Anything goes. Weirdo-Rap, seine Wurzeln im analogen Untergrund und seine digitale Diffusion in den Mainstream. In: Dietrich, Marc (Hg.): Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel. Bielefeld: transcript. S. 81-93.
- Villa, Paula-Irene (2013): Verkörperung ist immer mehr. Intersektionalität, Subjektivierung und der Körper. In: Lutz, Helma et al. (Hg.): Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes. 2. Auflage. Wiesbaden: VS Springer. S. 223-242.
- Villa, Paula-Irene (2006): Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper. Wiesbaden: VS Springer.
- Walgenbach, Katharina (2007): Gender als interdependente Kategorie. In: Walgenbach, Katharina et al. (Hg.): Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität. Opladen: Barbara Budrich. S. 23-64.
- Winker, Gabriele; Degele, Nina (2009): Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten. Bielefeld: transcript.
- Wisdorf, Jackson (2017): West Texas Talk: Murray Forman Discusses Aging in Hip-Hop. <https://marfapublicradio.org/wp-content/uploads/2017/07/TLK-170720-Murray-Foreman-WEB.mp3> (aufgerufen am 12.04.2022)
- Wolbring, Fabian (2015): Die Poetik des deutschsprachigen Rap. Göttingen: V&R unipress.

Pokerspiele in der Ghettoökonomie

Zur symbolischen Repräsentation von Ungleichheit durch monetäre Topoi im deutschen Gangstarap

Martin Seeliger und Aaron Sahr

Einleitung

»Der Stolz eines Rappers, der im Gangsta-Style lebt, ist sein Geld«, heißt es in einer Titelgeschichte des Nachrichtenmagazins DER SPIEGEL (5/2020, S. 10). Gangstarapper würden Geld als Zeichen des Reichtums zur Schau stellen, etwa indem die Protagonisten Interviews in eigens gecharterten Flugzeugen geben oder teure Besitztümer in Musikvideos und Social-Media-Postings zeigen. Vor allem verweist der Leitartikel aber auf die lyrischen Stellungnahmen der Rapmusiker. Durch eine Auszählung der Häufigkeit monetärer Vokabeln in den Songtexten des Genres ›Deutschrap‹ können die Autoren die quantitative Relevanz monetärer Topoi für diese popkulturelle Darstellungsform aufzeigen. Die Datenbasis setzt sich aus den Texten der einhundert meistverkauften (oder -gestreamten) Titel des Genres zusammen, in denen sie die Häufigkeit der Vokabel »Geld« und ihrer Synonyme (etwa Cash, Scheine, Pate, Para u.v.m.) ausgezählt haben. Diese erweisen sich als die am meisten verwendete Vokabeln (S. 14), gefolgt von »Bruder« (und »Bro«), »Nacht«, »Dick« (»Digga«, »Diggi«) und einem unflätigen Wort für Geschlechtsverkehr.

Die Dominanz monetärer Topoi im deutschsprachigen Gangstarap dürfte kaum überraschen. Dennoch finden vor allem andere inhaltliche Themen in der feuilletonistischen und wissenschaftlichen Analyse dieses erfolgreichsten Musikgenres der Gegenwart Beachtung, etwa Geschlecht – aufgrund der notorischen Abwertung von Frauen –, Gewalt oder Antisemitismus. Das ist verständlich, betreffen diese Topoi doch eindeutig gesellschaftliche Disparitäten, die ihren meist jugendlichen Hörer*innen von den Rappern in problematischer und herabwürdigender Weise vermittelt werden. Das Thema Geld

mag dabei auch deswegen kaum näher betrachtet worden sein, weil es – im Sinne der Interpretation des *Spiegels* – wie triviale Angeberei wirkt.

Süß (2019) identifiziert in dieser Linie das »exzessive und überaus unverblünte Streben nach finanziellem Reichtum im Rap« mit »(Markt-)Systemkonformität« und fragt, wie diese Affirmation mit dem kritischen Impetus der »einst widerständigen Subkultur« in Einklang zu bringen sei (Süß 2019: 30). Sie argumentiert, mit monetären Topoi würde eine »arglose Affirmation neoliberaler Werte um Materialismus, Konkurrenzaffinität oder Leistungsgeerechtigkeit« (ebd.: 32) transportiert, die letztendlich als Verteidigungsmanöver einer bedrohten Maskulinität gelesen werden müssten.

Dieser gendertheoretischen Interpretation der Verwendung monetärer Topoi im Deutschrap wollen wir nicht widersprechen. Unter Rückgriff auf die soziologische Geldtheorie können wir allerdings zeigen, dass die »neoliberalen« Gleichsetzung zu kurz greift. Mit dem Topos des Monetären ist keineswegs allein ein Indikator für Reichtum aufgerufen, den Rapper im Modus der Aufschneiderei heranziehen, um auf den eigenen Markterfolg zu verweisen (und sich damit ihrer Maskulinität zu versichern). Darum geht es natürlich *auch*; aber der Topos des Monetären ist gleichsam ein Medium der Darstellung ökonomischer Zusammenhänge und Disparitäten, denen sich die Rapper in ihrem Milieu – nicht nur in ökonomischer Hinsicht von ihnen gemeinhin als »Ghetto« bezeichnet – ausgesetzt sehen. Ein genaueres Verständnis der durch die monetären Vokabeln im Rap aufgerufenen Sinngehalte kann deswegen, so unsere Ausgangsthese, auch an Untersuchungen ökonomischer Ungleichheiten anschließen. Die *Erzählung* wirtschaftlicher Strukturbedingungen nennen wir dabei die »Ghettoökonomie«.

Wie in den letzten Jahren in einer Reihe kritischer Beiträge betont worden ist, folgen liberal-kapitalistische Gesellschaften einem Entwicklungstrend hin zu mehr sozialer Ungleichheit. In den vorliegenden Studien wird diese Ungleichheit – vom Blickpunkt der (Politischen) Ökonomie (Piketty 2013; Milanovic 2016) – unter Bezug auf Einkommen und Vermögen gemessen und ist daher klar quantifizierbar. Das hieraus folgende Argument lautet: Diskrepanzen in der Verteilung gefährden die Demokratie, weil sie innerhalb desselben Anspruchsgefüges auftreten und eben dort nicht länger legitimierbar sind. Oder, um es mit dem Berliner Rapper Bushido zu sagen: »Dein dickes Haus

steht nur drei Bezirke weiter, aber trotzdem bist du Spast gleich um's Zwanzigfache reicher« (103)¹.

Aus der Neuen Wirtschaftssoziologie wissen wir aber, dass Geld ein soziokulturell situiertes und dadurch diverses soziales Phänomen ist (Zelizer 1994; zur Übersicht: Degens/Sahr 2019). Es ist keineswegs ein rein numerisches Mittel und somit universelles Signal für ökonomischen Markterfolg, sondern Ausdruck spezifischer kultureller Deutungs- und Verhaltensmuster und Bewertungen, aber auch struktureller Eigentums- und Transaktionsbedingungen. Diese Ebene ist für die materialistische Politische Ökonomie sozialer Ungleichheit nur schwer (oder gar nicht) zugänglich. Gleichzeitig zeigen sich hier diejenigen ungleichheitsrelevanten Facetten der Institution Geld, die rein numerisch nicht abzubilden sind. Erst die Einbeziehung soziokultureller Situietheit macht verständlich, wie sich Quantitäten monetärer *Assets* auf der Ebene konkreter Akteure in monetäre Handlungsfähigkeit – Zahlungsfähigkeit – übersetzen. Mit dieser *Übersetzung* der quantitativen Realitäten ungleich verteilter monetärer Ressourcen in soziokulturell situierte qualitative Realitäten von Zahlungsfähigkeit beschäftigt sich dieser Beitrag.

Die situative Konstitution von Zahlungsfähigkeit ist methodologisch sowohl in der gesellschaftlichen Praxis als auch in ihren symbolischen Repräsentationen zugänglich. Unter Bezug auf Elemente aus den Bereichen der Neuen Wirtschaftssoziologie sowie der Cultural Studies untersuchen wir im vorliegenden Artikel deswegen Texte aus dem Feld des deutschen Gangstarap als einem der wichtigsten Genres der deutschen Populärkultur. Für die Analyse der Repräsentation sozialer Ungleichheiten ist dieses Genre vor allem deswegen von Interesse, weil die Auseinandersetzung mit Verteilungs- und Statusdiskrepanzen sowie hieraus resultierender Konflikte im Zentrum der (Selbst-)Inszenierungen seiner Protagonisten steht.

Indem wir die Bedeutung des Geldes als Ausdruck und Determinante sozialer Disparitäten um eine semantische Komponente erweitern, leisten wir einen Beitrag zum Verständnis der wachsenden monetären Ungleichheit liberal-kapitalistischer Gesellschaften. Nicht, weil wir ihre Entstehung aus Strukturen ökonomischer Benachteiligung (neu) erklären, sondern weil wir eine kulturelle Form der Darstellung von Ungleichheitserfahrungen präsentieren können, die Verteilungsdifferenzen als komplexe Exklusionserfahrung aus geldwirtschaftlichen Funktionsmechanismen und Inklusionsversprechen

1 Die eingeklammerten Ziffern beziehen sich auf unsere Materialsammlung. Zitation wird nach dem Review angepasst.

darstellen und kritisieren. Damit können wir herausarbeiten, auf welche Weise die Inklusionsnarrative kapitalistischer Gesellschaft hier versagen, weil die materielle Ungleichheit nicht mehr durch ein glaubhaftes Teilhaberversprechen legitimiert werden kann. Der konkrete Forschungsbeitrag ist hierbei ein doppelter:

Als wichtigstes Genre der populärsten Jugendkultur stellt Gangstarap ein zentrales Element der politischen Öffentlichkeit dar, in dem gesellschaftliche Probleme wie Marginalisierung und soziale Ungleichheit thematisiert werden. Den Nachweis hierüber erbringen wir anhand der analysierten Texte, die neben der materiellen Dimension monetärer Ungleichheit ebenfalls ihre symbolische Bedeutung für die gesellschaftlichen Anerkennungsverhältnisse transportieren. Unter Rückgriff auf die kultursoziologische Geldforschung können wir also exemplarisch zeigen, inwiefern die Identifikation monetärer Topoi mit unpolitischen Tropen des Reichtums kurzsichtig ist.

Ferner zeigen wir in der Textanalyse, dass die stilisierten Darstellungen dennoch tiefenscharfe Stellungnahmen zu monetären Strukturbedingungen in der »Ghettoökonomie« transportieren. Hinter vordergründigen Ankündigungen individueller Aufstiegsbiografien durch musikalischen Markterfolg lassen sich zwei Thesen über die Reproduktion monetärer Ungleichheit identifizieren, die über das Beklagen rein quantitativer Divergenzen hinausweisen. Ein Präsentismus im eigenen Milieu und eine soziokulturelle Schließung der Zahlungskreisläufe verhindern die Entfaltung von Geld als universellem Funktionselement moderner Geldwirtschaften.

Diese fehlende Entfaltung lässt sich als politische Stellungnahme lesen. Die Zirkularität des Wirtschaftslebens im Präsentismus des Milieus verweist hier auf gesellschaftliche Deprivationserscheinungen, die im Gegensatz zum Inklusionsversprechen liberal-kapitalistischer »Geldgesellschaften« (Paul 2017) als normativem und politischem Ordnungsrahmen stehen. Das im *Präsentismus* erstickte Freiheitsversprechen der *Geldausgabe* korreliert hier mit einer durch *Schließungsprozesse* verhinderten systematischen Adressierung der *Geldeinnahme*. Damit erweist sich die bloß vermeintlich flache Prahlerei mit monetärem Vokabular als Stellungnahme zu scheiternden Integrationsversprechen kapitalistischer Ökonomien, die, wie zuletzt Piketty (2020) herausgearbeitet hat, auf eine Legitimation ökonomischer Ungleichheit durch glaubhafte Teilhaberversprechen angewiesen bleiben. Genau an diesem Wachstum aber können die Ghettoökonomien nicht partizipieren, wodurch der Topos des Monetären zu einem Medium der Einklage von Teilhaberversprechen wird.

Für unsere Analyse haben wir insgesamt 824 Songs aus 51 Alben der Rapper Bushido, Massiv, Haftbefehl und Xatar sowie der Rapperin Schwesta Ewa ausgewertet.² Die Auswahl beansprucht keine quantitative Repräsentativität, umfasst aber prägende Beiträge zur Erfolgsgeschichte des deutschsprachigen Gangstaraps. Die Songtexte wurden über das Portal www.genius.com abgerufen, wo sie von nichtprofessionellen Nutzer*innen eingepflegt wurden. Die Auswertung der Texte erfolgte im Sinne der qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring (2015) in drei Schritten. In einer ersten Sichtungsrunde haben wir alle impliziten (das heißt narrativ umschriebenen) oder expliziten, beziehungsweise synonymen Verweise auf Geld im Text markiert. In einer zweiten Runde haben wir diese im Kontext interpretiert und verschiedene Typen der Bezugnahme identifiziert. In einer dritten Runde interpretierten wir diese schließlich im Kontext der Theorie (vgl. Abschnitt 2).

Im Folgenden wird zunächst (2.1) das Phänomen des Gangstaraps als Ausdruck sozialer Spannungen und Kämpfe um gesellschaftlich-politische Anerkennung dargestellt. Anschließend (2.2) zeigen wir, inwiefern der Topos des Monetären als potenzieller Teil solcher symbolischen Anerkennungskämpfe gelten kann. Durch eine Sichtung der soziologischen Geldforschung verdeutlichen wir, dass Geld entgegen ökonomischer Theorien und auch entgegen der einleitend vorgestellten Gleichsetzung monetärer Topoi mit Indikatoren für Reichtum für die Markierungen gesellschaftlicher Anerkennungsfragen geradezu prädestiniert ist, weil Geld selbst, soziologisch betrachtet, als soziokulturell situierte Anerkennungspraxis gelesen werden kann. Abschnitt 3 stellt die empirischen Befunde unserer Textanalyse unter den theoretischen Leitaspekten dar. Ein abschließendes Fazit fasst die Befunde mit Blick auf weitere Forschungsfragen zusammen.

Forschungsstand und theoretischer Rahmen

Gangstarap zwischen Affirmation und Empowerment

Dieser Abschnitt dient der Beschreibung des Phänomens »Gangstarap« im Kontext der Populärkultur als Ort symbolischer Kämpfe um Anerkennung. Die spezifische Forschungsperspektive formulieren wir vom Blickpunkt der

2 Bei dem Album »Der Holland Job« handelt es sich um ein gemeinsames Album von Haftbefehl und Xatar.

Cultural Studies unter besonderer Berücksichtigung auf die Dimensionen von *Klasse* und *Ethnizität* (Hall 2004). Die in historischer Abgrenzung zum ökonomistisch-autoritären (Partei-)Marxismus der 1950er Jahre etablierten Cultural Studies übernehmen aus dem marxistischen Denken eine konflikt-theoretische Prämisse, die ihr genuines Interesse am symbolischen Gehalt (pop-)kultureller Repräsentationen ergänzt. Auf dem Feld der Kultur, so die Grundannahme, erzählt sich die Gesellschaft, wer sie (nicht) ist und wer sie (nicht) sein will. Soziale Identitäten werden hier dargestellt und von den Rezipient*innen (in mal mehr und mal weniger spielerischer Form) adaptiert (Willis 2013). Den Begriff der Kultur konzipieren Vertreter der Cultural Studies hierbei folglich konsequent unter politischen Aspekten:

»Popular Culture is always a culture of conflict, it always involves the struggle to make social meanings that are in the interest of the subordinate and that are not those preferred by the dominant ideology. The victories, however fleeting or limited, in this struggle produce popular pleasure, for popular is always social and political« (Fiske 1989: 3).

Angesichts dieser Konfliktorientierung und einem starken Fokus auf minoritäre Sichten stellt das Genre des Gangstarap für die Cultural Studies einen besonders interessanten Gegenstand dar (Seeliger 2013). Mit ihren Wurzeln in der New Yorker Bronx der späten 1960er und 1970er Jahre fungiert Rapmusik traditionell als Ausdrucksform der gesellschaftlichen Subalternen. Als Subgenre von HipHop ist Gangstarap gegenwärtig die wohl unter verkaufs- als auch aufmerksamkeitsökonomischen Aspekten erfolgreichste Variante dieser Kultursparte. Von hier aus durchläuft das Genre eine Entwicklung und Ausdifferenzierung – unter Bezug auf den US-amerikanischen Ursprungsmythos (Friedrich/Klein 2003) adaptieren lokale Akteure Rap und tragen so zu seiner weiteren Ausdifferenzierung bei. Während Rapsongs hierbei einerseits als Partymusik rezipiert werden, transportieren sie gleichzeitig jedoch häufig auch die prekären Lebenserfahrungen Jugendlicher und junger Erwachsener aus marginalisierten Stadtteilen.

Die stereotype Figur des (deutschen) Gangstarappers verkörpert in diesem Zusammenhang ein junger Mann mit (häufig türkischem oder arabischem) Migrations- und ohne Bildungshintergrund, der seinen Unterhalt mit kriminellen Handlungen wie dem Erpressen von Schutzgeld, Raub oder einem Engagement in Schwarzmärkten verdient. Die Bewältigung der alltäglichen Probleme beim Ausüben ebensolcher Tätigkeiten werden hier genauso

thematisiert wie der Umgang mit dem verdienten Geld oder die als ablehnend erlebte Resonanz von Seiten der Mehrheitsgesellschaft.

Die Bedeutung von der Klassenzugehörigkeit ergibt sich einerseits durch ihre Verbindung »mit dem materiellen Leben und durch die Ökonomie selbst« (Hall 1994: 69f.). Innerhalb des gesellschaftlichen Systems der Leistungserstellung und Güterverteilung hat diese nicht nur unmittelbaren Einfluss auf den Zugang zu gesellschaftlichen Ressourcen, sondern prägt außerdem das Selbstverständnis von Personen – ob jemand arm oder reich ist, bezeichnet in der Regel nicht nur, ob er bestimmte Dinge besitzt, sondern auch, ob er bedient oder in Anspruch nimmt, Ansehen genießt oder sich unterordnen muss. Vor diesem Hintergrund lassen sich Gangstarap-Images aus Sicht einer politischen Soziologie sozialer Ungleichheit auch als Images klassenpolitischer Auseinandersetzung betrachten: Es geht hier um Arme, die sich mit der (aus ihrer Sicht ungerechten) materiellen Privilegierung der Reichen nicht abfinden möchten.

Um die deutschsprachige HipHop-Kultur im Allgemeinen und Gangstarap als kulturellen »Ausdruck für gesellschaftliche Machtverhältnisse und rassistische Ausgrenzung« (Schiffauer 2008: 125) verstehen zu können, ist es unerlässlich, die (west-)deutsche Ökonomie aus einer migrations- und klassenpolitischen Perspektive zu fokussieren. Die Restauration der bundesdeutschen Wirtschaft erfolgte nach dem Zweiten Weltkrieg unter Beteiligung zahlreicher ausländischer Lohnabhängiger, deren Großteil zwischen 1955 und 1973 im Rahmen verschiedener Anwerbeabkommen ins Land geholt wurden. Ebenfalls stark repräsentiert unter den Genrevvertretern sind die Nachkommen libanesisch-palästinensischer Flüchtlinge aus dem 1975 im Libanon ausgebrochenen Bürgerkrieg, im Zuge dessen zwischen ein- und zweihunderttausend Mhallamiye-Kurden (häufig über Ost- nach Westberlin) in die Bundesrepublik gelangten.³ Selektiver Zugang zum Bildungssystem, ein prekärer Arbeitsmarktzugang sowie ein Mangel an politischer Repräsentation durch die etablierten Interessenorganisationen des deutschen Korporatismus (Bojadzijeve 2008) bedingten eine Marginalisierung von Migrantinnen und Migranten sowohl in ökonomischer wie auch sozialer Hinsicht über Generationen hinweg.

3 Die besondere Bedeutung familiärer Bindungen erklärt sich damit zu einem guten Teil aus dem Rückzug des Staates als Garant sozialer Stabilität. [den Bezug der Fußnote kapier ich an dieser Stelle irgendwie nicht ...]

Hieraus resultierende Exklusionserfahrungen manifestieren sich im deutschen Gangstarap bis heute sowohl ökonomisch als auch in Form subjektiver Anerkennungsdefizite (Seeliger 2017). An zentraler Stelle thematisiert werden in den Bildwelten des Genres die Verwehrung kultureller Teilhabechancen auf Grund rassistischer Ausschlüsse. Ein arabischer oder türkischer Migrationshintergrund aus dem islamischen Kulturkreis bringt die Protagonisten hier häufig in die Situation, sich mit entsprechenden Stereotypen auseinandersetzen zu müssen. Neben den Ausschlusserfahrungen ermöglichen es diese den Protagonisten jedoch gleichzeitig, an diejenigen Krisendiskurse anzuschließen, die junge Männer mit Migrationshintergrund häufig als Gewalttäter und Kriminelle stigmatisieren.

Wenn deutsche Leitmedien wie der Spiegel mit seiner Titelstory (1/2008) eine »Migration der Gewalt« oder in der Ausgabe (13/2007) eine »stille Islamisierung Deutschlands« beschwören, transportieren sie zur gleichen Zeit die symbolisch-kulturellen Rohmaterialien, die Rezipient*innen zur Konstruktion stereotyper Vorstellungen benötigen. Gleichzeitig, und so komplementiert die affirmative Dimension dieses Krisendiskurses auch ein Moment des Empowerments, dient den Gangstarappern (und womöglich auch einer Reihe von Rezipient*innen) die Profilierung über Rap (oder die dort inszenierten Tätigkeiten) als Ausweg aus dem Defizit an materiellen Gütern und Anerkennung (Seeliger 2013).

Dass eine für die Bildwelten des Genres typische Erzählung vor diesem Hintergrund vom sozialen Aufstieg gegen Widerstände handelt, ergibt sich unter Bezug auf eine von Neckel (2008: 9) konstatierte »Pflicht zum Erfolg«, die im neoliberalen Kapitalismus in dreifacher Weise erscheint: Eine »Ausweitung des sozialen Wettbewerbs« (ebd.: 9) befördert erstens die Unterscheidung von Gewinnern und Verlierern zur Leitdifferenz sozialer Ordnungsbildung. Die »Individualisierung gesellschaftlicher Selbstzuschreibungen« (ebd.: 10) erhöht zweitens die Verantwortung einzelner Akteure für ihr persönliches Schicksal. Die »Ausbreitung instrumentalistischer Verhaltensweisen und Einstellungen in zahlreichen Lebensbereichen« (ebd.: 15) unterminiert die Eigenlogiken traditionell affektuer, bürokratisch oder anderweitig strukturierter Wertsphären. Maßstab der Nützlichkeit des Handelns für die eigenen Interessen ist in der neoliberalen Subjektkultur der individuelle Erfolg.

Vor diesem Hintergrund dient Rap gegenwärtig als breit rezipiertes popkulturelles Medium, in dem unsichere Lebenslagen, die (kritische) Auseinandersetzung mit hegemonialen gesellschaftlichen Normen und

Erwartungen sowie Stigmatisierungs- und Ausgrenzungserfahrungen aus Sicht sozial Marginalisierter verarbeitet werden. Verstanden als popkulturelles Repräsentations- und Identifikationsangebot, so scheint es, passen Rap und hier insbesondere Gangstarap, damit auch ideal zu einem neoliberalen Modus von Gesellschaftlichkeit, der auf Konkurrenz, Durchsetzungsvermögen und der Selbstinszenierung des Subjekts als in seinen Zielen kohärent, überlegen und souverän beruht. Stellte HipHop-Kultur in ihrer Frühphase – mit Scharenberg (2001: 247) – noch einen »symbolische[n] Angriff auf die dominanzkulturelle Hegemonie« der sozialkapitalistischen Gesellschaften des späten 20. Jahrhunderts dar, erkennen wir im zeitgenössischen Gangstarap eine Subjektkultur zwischen Affirmation und Empowerment.

Monetäre Topoi als politische Markierungen

Versteht man unter Rapmusik also im aufgerufenen Sinne ein Medium der Artikulation von Zugehörigkeiten, Zugehörigkeitsansprüchen, Abgrenzungen, Affirmationen oder Kritiken mehrheitsgesellschaftlicher Normen, lassen sich die Texte auf spezifische Sinneinheiten hin untersuchen, die ganz bestimmte Probleme adressieren und Positionen einnehmen. Vor diesem Hintergrund beschäftigt uns im Folgenden die Verhandlung monetärer Topoi in der deutschsprachigen Gangstarapmusik.

Dabei liegt es nahe, monetäre Topoi ganz im Sinne neoliberaler Hegemonie als Anzeigen individueller Markterfolge unter Bedingungen verschärfter Konkurrenz zu lesen (Süß 2019). Schon Simmel verwies darauf, dass

»die Sprache erheblichere Geldmittel als ›Vermögen‹ – d.h. als das Können, das Imstandesein schlechthin – bezeichnet. [...]. Die reine Potentialität, die das Geld darstellt, insofern es bloß Mittel ist, verdichtet sich zu einer einheitlichen Macht- und Bedeutungsvorstellung« (Simmel 1989: 276).

Als Zurschaustellung von Reichtum verstanden wäre die Dominanz monetärer Vokabeln lediglich Teil einer Inszenierung des Subjekts als ökonomisch erfolgreiches Marktsubjekt, das sich durch sein Geschick und sein Durchsetzungsvermögen als *potent* erwiesen und damit auch, wie Süß (2019) argumentiert, »als Mann« etabliert hat.

Für die Zentralität des monetären Topos in der Lyrik des deutschen Gangstarap spricht aus soziologischer Sicht allerdings noch mehr. Verweise auf Geld affirmieren nicht nur die neoliberale Erfolgskultur, die Markterfolge als Mittel zum persönlichen Empowerment propagiert. Der Topos

Geld ruft weiterhin die Kategorie *sozialer Anerkennung* und damit die Differenz von Mehrheits- und Minderheitsgesellschaft, respektive Klassen- oder Gruppenidentitäten auf. Die Bedeutung von Geld im Kontext sozialer Anerkennungskonflikte geht damit über die Funktion von Geld als symbolischem Indikator für Reichtum (und damit, abgeleitet, sozialen Erfolg und Status) hinaus.

Einsichten aus der Geldsoziologie legen also die These nahe, dass es bei den Verweisen auf Geld nicht bloß um die Darstellung von Reichtum geht. Geld eignet sich aufgrund seiner sozio-kulturellen Konstitution für symbolische Anerkennungskämpfe, weil mit ihm selbst in drei Dimensionen die Kategorie der Anerkennung aufgerufen wird.

Erstens bedeutet Geld zu haben, zahlungsfähig zu sein und damit die Rolle einer Träger*in gesellschaftlicher Ansprüche einzunehmen. Volkswirtschaftlich wird Zahlungsfähigkeit als Liquidität verstanden, d.h. als bloßer Besitz von reinen Tauschwerten (Assets), mit denen Verbindlichkeiten ohne Wertverlust und Zwischenschritt abgegolten werden können. Die Soziologie hingegen stellt die soziale Dimensionalität von Geld als »unspezifizierte[r] Kaufkraft« (Paul 2017: 225) heraus. Geld bedeutet schließlich nicht nur Zugriffsrechte auf eine bestimmte Sache, die für die Befriedigung konkreter Bedürfnisse genutzt werden kann, sondern stellt ein abstraktes Zugriffsrecht auf alle mit einem Preis versehenen und auf dem Markt feilgebotenen Waren dar. Geld verweist anders als der direkte Tausch von Waren gegen andere Waren deswegen nicht auf ein duales soziales Verhältnis zwischen Käuferin und Verkäufer, sondern auf ein genuin gesellschaftliches Verhältnis.

Geld, so bereits Simmel, sei deswegen selbst kein Wert, sondern eine »bloße Anweisung auf andere, definitive Werte [...], eine Anweisung, deren Realisierung von der Gesamtheit des Wirtschaftskreises [...] abhängt« (Simmel 1989: 213). Der indirekte Tausch über Geld involviert »eine dritte Instanz: die soziale Gesamtheit, die für das Geld einen entsprechenden Realwert zur Verfügung stellt« (Simmel 1989: 213). Wer zahlungsfähig ist, dem schuldet die Gesellschaft etwas, wer zahlungsfähig ist, der gehört also zur sozialen Gemeinschaft.

Als »ein intersubjektiv übertragbares individuelles Eigentumsrecht auf unbestimmte Güter zu einer unbestimmten Zeit« (Deutschmann 2007: 162) stellt Geld eine »Beteiligungsmöglichkeit am Sozialprodukt« (Heinemann 1987: 329) bereit, anerkannte Zahlungsfähigkeit ist »ein Symbol für Leistungsverprechen beziehungsweise für einen Leistungsanspruch« (Kellermann 2017: 373) gegenüber der Gesellschaft, in der man zahlungsfähig ist. In die-

sem Sinne kommuniziert der Verweis auf das Ausmaß der eigenen Liquidität nicht nur Reichtum im Sinne von sozialem Status, sondern artikuliert auch einen Anspruch an abstrakte Dritte; den Anspruch, *legitimer* Empfänger von Leistungen zu sein, die man im Akt der Zahlung entgegennehmen kann.

Zahlungsfähigkeit ist zweitens ein Modus potenzieller Anerkennung anderer Vorleistungen als (innerhalb einer Bezugsgruppe) legitime Leistungsangebote. Geldbesitz bezeichnet demnach nicht nur eine ökonomische, sondern eben auch eine sozio-kulturelle Machtressource, die zur Ankerkennung anderer Ansprüche genutzt werden kann. Mit Preisen versehene Güter und Dienstleistungen (kurz: Waren) sind in einer marktbasierten Geldwirtschaft so lange potenziell mit einem Marktwert versehen, bis dieses Wertzeichen durch den Kauf mit Geld legitimiert wird. »In the act of payment«, schreibt Aglietta (2018: 33), »the collectivity [...] gives back to each of its members what it judges it has received from that member through her activity«. Wer zahlungsfähig ist, wird zum Agenten des Kollektivs und kann (mit-)entscheiden, wessen Leistungsangebote am Markte kaufwürdig und damit ökonomisch wertvoll sind.

Verfügungsgewalt über Geld bedeutet somit nicht nur, selbst Anspruchshalter*in zu sein, sondern auch, andere Ansprüche – Marktpreise – anerkennen zu können. Wer eine Ware oder Dienstleistung verkaufen kann, wird als legitimer Gläubiger der sozialen Gruppe anerkannt, und die Schuld gilt sofort als beglichen. Zahlungen sind in diesem Sinne ein vergesellschafteter »mode of recognition« (Aglietta 2018: 39), wer zahlungsfähig ist, kann andere als legitime Anspruchshalter*innen anerkennen. Als Käufer*in agiert ein zahlungsfähiger Akteur als Stellvertreter der Gesellschaft und legitimiert durch die Kaufentscheidung das Angebot der Verkäufer*in. Zahlungsfähig zu sein, bedeutet demnach sowohl, Anerkennungsempfänger*in wie Anerkennungssender*in zu sein.

Drittens identifiziert die kultursoziologische Kritik an den »universalistischen« Geldtheorien einen Zusammenhang zwischen Geld und der Artikulation von Anerkennungsansprüchen. Universalistische Geldtheorien fokussieren Geld etwa als »unspezifizierte Kaufkraft« oder als ein »symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium« (Luhmann 1994) oder schlicht als ein allgemein begehrtes »absolutes Mittel« (Simmel 1989). In solchen Perspektiven taucht Geld nämlich als etwas auf, das zunächst einmal von sozialen Kategorien oder kulturellen Bedeutungsdifferenzen verschont zu bleiben scheint; »unspezifizierte Kaufkraft« können alle Akteur*innen einer Gesellschaft be-

gehren und besitzen, sofern sie Rechtssubjekt sind, »unspezifizierte Kaufkraft« ist für alle das Gleiche.

Die soziologische und kulturwissenschaftliche Forschung hat allerdings immer wieder darauf hingewiesen, dass Zahlungsfähigkeit in ihrer kontextabhängigen Konstitution durch kulturelle Praktiken und Routinen insbesondere für die Affirmation oder die Infragestellung von (Gruppen-)Identitäten verwendet wird. Den Vorgang, in dem vermeintlich eigenschaftsloses und universelles (das heißt für alle Akteur*innen gleich funktionierendes) Guthaben durch kulturelle Muster und soziale Routinen mit Bewertungen versehen wird, die ein und derselben Summe an Geld ganz unterschiedliche Wertigkeiten, Einsatzmöglichkeiten, Zwecke oder Bedeutungen zuweisen, hat Zelizer (1994) als »earmarking« bezeichnet. Sie verweist auf die kulturelle Konstitution von Zahlungsfähigkeit, die je nach Bezugs- und Verwendungskontext in der Praxis in ganz unterschiedliche Phänomene zerfällt. Ebenso wird das vermeintlich »eigenschaftslose« Geld, manchmal abhängig, manchmal unabhängig von der Bezugsweise, unterschiedlichen Praktiken der Weiterverwendung zugewiesen. Gewonnenes Geld kann beispielsweise gegenüber verdientem unterschiedlich wahrgenommen, eingeordnet und eingesetzt werden.

Bestimmte Gemeinschaften, Gruppen oder Milieus können dabei ganz verschiedene, aber jeweils in sich stabile Routinen der Bedeutungszuweisung etablieren, die Gruppenidentitäten oder milieuspezifische Zugehörigkeiten ebenso stärken, wie sie Abgrenzungsprozesse nach Außen unterstützen (Wilkins 2018). In diesem Sinne muss also Zahlungsfähigkeit selbst auch innerhalb einer Gemeinschaft durch Unterscheidungen und Markierungen sozial-kulturell konstituiert werden und kann erst dann etwaige spezifische oder unspezifische Funktionen erfüllen. Es wäre zu vermuten, dass in dieser Abhängigkeit des vermeintlich universellen Tauschmittels Geld von kulturellen Bedeutungszuschreibungen und -einbettungen auch ein symbolischer Kampf um Anerkennung artikuliert werden kann und es deswegen ein so geeigneter Topos für Raptexte ist, die sich zwischen Affirmation und Empowerment in sozialen Kämpfen positionieren.

Teufelskreise und Pokerspiele. Zur (scheiternden) Konstitution von Zahlungsfähigkeit

Geldwirtschaften sind durch eine Differenz der Akte des Verkaufens und des Einkaufens charakterisiert. In Geldwirtschaften stellen Haushalte speziali-

sierte Produkte her, um sie auf dem Markt gegen das Zwischentauschmittel Geld zu tauschen und dieses Geld später wiederum in die Produkte anderer zu überführen; in Karl Marx' Notation geht es um den Austausch von Waren (W) gegen Geld (G) und Geld gegen Waren, $W - G - W$. Aufgrund der arbeitsteiligen Spezialisierung auf die Produktion bestimmter Waren sind die Akteur*innen einer Geldwirtschaft dem *Imperativ der Einkommensgenerierung* ausgesetzt; sie müssen ihre Zahlungsfähigkeit ständig reproduzieren, um ihr ökonomisches (und damit auch physisches) Überleben zu sichern (Paul 2017). Diesem Imperativ wird in der Geldtheorie gemeinhin ein Gewinn an Freiheit oder Handlungsfähigkeit gegenübergestellt. Der *Freiheitsgewinn der Geldausgabe* ist die Kehrseite des Imperativs der Geldeinnahme. Diese Freisetzung an Handlungsfähigkeit entspringt der Generalisierung des Geldes als Zwischentauschmittel (Heinemann 1987). Weil das erworbene Budget weder in Bezug auf seinen Verwendungszeitraum noch sein Verwendungsziel festgelegt ist, schafft es räumliche und zeitliche Freiheiten, dann und für das ausgegeben zu werden, das zu dem Zeitpunkt verfügbar und begehrenswert ist. Während einzelne W nur bestimmte Bedürfnisse befriedigen können und dabei nur für einen Zeitraum oder sogar nur zu einem Zeitpunkt zu Verfügung stehen können (etwa, weil sie verderben), schafft Zahlungsfähigkeit die Chance, sich zu orientieren, Handlungsentscheidungen aufzuschieben und dann auf zukünftige Bedürfnislagen zu reagieren, wenn sie auftreten (Luhmann 2001; Esposito 2010). Georg Simmel hatte Geld deswegen bekanntlich als ein »absolutes Mittel« bezeichnet (Simmel 1989), das Handlungssouveränität verspricht, weil es in seinem Einsatz unbestimmt bleibt (vgl. Kraemer 2018).

Die Spannung zwischen Zahlungsfähigkeit als Imperativ (der ständigen Erneuerung) und Handlungsversprechen (des »absoluten Mittels«) prägt die Geldwirtschaft. Ihre Ausgestaltung kann aber in der kultursoziologischen Betrachtung keinem »universell« verfügbaren sozialem Sachverhalt »Geld« zugeschrieben werden, wie Zelizer (1984) prominent hervorgehoben hat. Zahlungsfähigkeit ist keine einheitlich, d.h. für jede*n Akteur*in in jeder Situation auf dieselbe Weise konstituierte und fungierende Eigenschaft. Vielmehr ist Zahlungsfähigkeit situiert und kulturell codiert. Sie wird durch kulturell spezifische Praktiken und Deutungsmuster geformt und performt. Geld als Funktion und Geld als Summe von Geldbeträgen ist auf differenzierte Weise in soziale Sinnsysteme eingebettet.

Folgt man der Kultursoziologie des Geldes in diesem wichtigen Schritt, muss in einem nächsten auch die für Geldwirtschaften konstitutive Spannung zwischen Zahlungsfähigkeit als Imperativ (der ständigen Erneuerung)

und Zahlungsfähigkeit als Handlungsversprechen (des »absoluten Mittels«) ebenso als situiert betrachtet werden. Das heißt als Phänomen, dass die Spannung nicht für einen Währungsraum oder gar eine Gesellschaft allgemein, das heißt überall und für jede*n Akteur*in gleichermaßen, also universal verfasst ist, sondern ebenso in sozialen und kulturellen Bezugssystemen eingebettet, oder eben: situiert ist. Eben jene Situietheit ist es, die in der rein quantifizierten Betrachtung monetärer Ungleichheit als messbare Einkommensdifferenzen nicht erfasst, in den Repräsentation geldwirtschaftlicher Strukturen im deutschen Gangstarap aber erstaunlich genau markiert wird. Auch wenn die beiden Aspekte von Zahlungsfähigkeit – das (1) Freiheitsversprechen zum Preis eines (2) Imperativs der ständigen Erneuerung – ko-konstitutiv und damit analytisch kaum zu trennen sind, werden wir in den nächsten beiden Absätzen doch jeweils eigene Schwerpunkte setzen: zunächst auf das in einem *Präsentismus* erstickte Freiheitsversprechen der *Geldausgabe* und danach auf eine durch *Schließungsprozesse* verhinderte systematische Adressierung der *Geldeinnahme*.

Scheiternde Freiheitsversprechen: Präsentismus der Ghettoökonomie

Den Einspruch gegen eine rein quantifizierte Betrachtung monetärer Ungleichheiten kann man dem im deutschen Gangstarap wiederholt vorgetragenen Vorwurf an das eigene Milieu – die »Ghettoökonomie« – entnehmen, die Angehörigen des von den Rappern beschriebenen Milieus würden sich in einen Präsentismus flüchten. Geldwirtschaftliche Vorgänge werden immer wieder als sinn- und zwecklose Wiederholungen zirkulärer Muster von Einnahmen und Ausgaben beschrieben, die der ansonsten als geschlossen präsentierten Ghettoökonomie (dazu mehr im nächsten Abschnitt) letztendlich Zahlungsfähigkeit entziehen und sie für die Bewohner*innen zu einem Nullsummenspiel der Prekarität werden lässt.

Das Freiheits- oder Handlungsversprechen des »absoluten Mittels« finden die künstlerischen Kommentatoren der Ghattowirtschaft⁴ häufig gar nicht

4 In der ethnografischen Auseinandersetzung mit Prozessen von Leistungserstellung und Güterverteilung in benachteiligten Stadtteilen wurde die »Ghattowirtschaft« als Resultat sozialer Praktiken mal mehr und mal weniger delinquenten Handelns untersucht (siehe hierzu Venkatesh 2009, 2013 und Bourgois 2014). Im Gegensatz zu so einem handlungspraktischen Zugang untersuchen wir den Topos der Ghettoökonomie als Set kultureller Repräsentationen im Sinne von Degele und Winker (2010) oder Seeliger (2013).

vor, wohl aber freilich den Imperativ der ständigen Erneuerung von Zahlungsfähigkeit. Die Einnahmen ihrer Milieukolleg*innen sind aber derart eng mit den Ausgaben verschaltet, dass sich der Zeitgewinn gar nicht zeigen, die Atempause der Wahl gar nicht herausbilden, die Wahlfreiheit des absoluten Mittels nicht völlig entfalten kann. Einnahmen werden in der Ghettoökonomie nämlich vor allem für den Vollzug zweier Praktiken erzielt, die in den Texten klar – auch wenn sich die Künstler*innen selber davon nicht frei machen wollen – negativ konnotiert werden: Glücksspiel und Drogenkonsum: »Jeder dealt, jeder spielt, Novoline und Sportwetten, Jeder zieht durch lila Scheine, oder schluckt die Schlaftabletten« (14), heißt es bei Massiv im »Ghettolied 2011«. Das durch Dealen eingenommene Geld fließt in Kokain, Sportwetten und Spielautomaten (Novolines). »Wir drehen uns im Kreis«, erklärt er an anderer Stelle resümierend, schon als Kind hätte dieses zirkuläre Nullsummenspiel begonnen, das den eh schon unwahrscheinlichen Aufstieg und Ausstieg aus der Ghettoökonomie gänzlich verhindert. Schon »unsr'e Kindheit haben wir auf der Straße verbracht; Was für'n Taschengeld? Hier werden Drogen verpackt. Wenn du die Scheine in die Novoline machst, dann beginnt ein Kreislauf, sodass du gar nichts mehr schaffst. Und wir drehen uns im Kreis« (25). Einfach »jeder verzockt sein Geld im Café« (13); da nimmt sich auch mancher Künstler nicht aus, berichtet doch Bushido auf einem frühen Demo-Tape noch ganz zufrieden von seinem Tagesablauf: »[E]rstmal kräftig cashen, dann ab ins Casino« (52). Der Lebensstil des Geldvernichters am Glücksspielautomaten und Drogenkonsumenten – »Habibos hängen in den Spielos, schmeißen Geld raus; knallen uns das Testo rein und schnüffeln all das Flex auf« (99) – muss durch Beschaffungskriminalität finanziert werden und wird so zum von Massiv beschriebenen Kreislauf; auch staatliche Zuwendungen oder die Verpfändung von Vermögenswerten genügen hier nicht: »Im Novoline steckt das Arbeitslosengeld II, dicke Königsketten enden hier beim Pfandverleih« (22). Es ist ein schneller, aber repetitiver und stagnierender Kreislauf: »Kriminell, Lebensstil: Asostyle, schnelles Geld, Spielothek, Novoline« (109).

Das Motiv des Kreises wird selbst von der Rapperin Schwester Ewa bedient, die ihre Biografie eigentlich als Aufstiegsgeschichte aus der Prostitution in die Zuhälterei erzählt; Gerichtsverfahren in der realen Welt bezeugen hier die Authentizität. Aber auch das damit verbundene quantitative »Mehr« an Einnahmen durchbricht nicht die Repetitivität der Ghettoökonomie: »Damals: Hunger, heute hab' ich Kummer, sehne mich nach Normalität, Denn da wo ich leb' wird Liebe, nicht Kohle eingetauscht. Den Profit gibt man am

Novoliner aus, Teufelskreis, ein Teufelsleid« (110), berichtet sie im Song »Szenen meines Lebens«. Immer wieder beschreiben die Rapper*innen damit die Akteur*innen der Ghettoökonomie als gefangen in dem, was Beckert (2018) als *zirkuläre Zeitstruktur* (eigentlich) vorkapitalistischer Ökonomien identifiziert, pointiert zusammengefasst in Xatars Formel: »Nutzen bringen Geld, Geld bringt Nutzen« (46). Sie verweist auf einen sinnlosen Teufelskreis, in dem dieselbe Ware einmal gegen Geld verkauft und kurzerhand wieder eingekauft wird, $W - G - W$ wird zum Zirkel: Zuerst wird Geld durch Prostituierte eingenommen und dann für Prostituierte ausgegeben. Oder es wird durch Drogen eingenommen und dann verspielt oder wieder in Drogen umgesetzt.

Wer also Geld durch Zuhälterei verdient, um es danach wieder in den Konsum von Sex zu versenken, wer zuerst unter hohem Risiko dealt und dann das Geld mit geringen Gewinnchancen verspielt oder wieder in Drogen reinvestiert, der beteiligt sich an einem immergleichen Verschiebepark ohne individuelle Chancen des Auf- oder Ausstiegs, aber eben auch ohne die Erzeugung von einem »Mehr«, aus dem sich eine Perspektive von Wohlstandswachstum für die Ghettoökonomie insgesamt entwickeln könnte. Das heißt freilich nicht, dass die Rapper*innen nicht für sich selbst (und ihre Familie) Auswege aus dieser Stagnation sähen, sei es durch musikalisches Talent oder geschicktes Investieren; aber sie sind eben auch – und das interessiert uns hier – als Beobachter*innen ihrer eigenen monetären Umwelt tätig – und die ist geprägt von repetitiver Stagnation. Im Sisyphos-Zirkel situiert ist das Geld, so kann man diese Vorwürfe interpretieren, gar kein »absolutes Mittel« (Simmel 1989), sondern reines Instrument der Wiederholung der immergleichen Gegenwart: Drogenverkaufen, Geldverspielen; Geld beschaffen, Drogenkaufen – »das Leben gleicht 'nem Teufelskreis« (111).

Mit Zelizer kann das spärliche Einkommen gar nicht seine bloß vermeintlich universelle Eigenschaft eines absoluten Mittels entfalten, weil der Konsum von Drogen und Glücksspiel (und Prostitution) vormarkiert ist (»earmarking«). Damit stehen die Ghettoakteur*innen zwar unter dem Imperativ einer Geldwirtschaft, ohne an den Wahlfreiheitsgewinnen partizipieren zu können; und zwar nicht (nur), weil es quantitativ an Zahlungsfähigkeit mangelt (das tut es sicherlich auch, denn »was soll man tun, wenn das Geld nicht reicht, in der Spielothek sitzt voller Selbstmitleid?« [112]), sondern weil diese in einen Präsentismus, das heißt zirkulär situiert ist. Stellen wie »Du starrst auf deine Freunde ihren Lohn, du kannst es schaffen, doch du polierst dem Dealer seinen Thron« (19), »du wirst dich niemals ändern. Geh zum Pokern, Junge, und verspiel dein' Lohn« oder »Viele schlafen auf der Bank im Park, statt die Miete

zu bezahlen wird's fürs Crack gespart« (24) verweisen, wie auch viele der zuvor zitierten Einsichten, darauf, dass die Rapper*innen den Milieuakteur*innen hier durchaus *agency* zusprechen und damit die Aufrechterhaltung zirkulärer Zeitstrukturen, die das »absolute Mittel« unterminieren, den Handlungsentscheidungen der Akteur*innen selbst zuschreiben. Es geht ihnen in diesen Beispielen nicht nur um das Bemängeln eines Geldmangels, als vielmehr um die Problematisierung einer schädlichen Situiertheit von Zahlungsfähigkeit in »Teufelskreisen« – es geht um die Kritik an einem »Lebensstil«, nicht nur an passiven Sachlagen. Auf die Betonung der *agency* der Ghettoakteur*innen verweisen viele der zitierten Formulierungen des »Lebensstils«: *Anstatt* für die Miete wird das Geld für Drogen gespart, man *könnte* es schaffen, doch gibt das Geld dem Dealer, sobald man sich für den Novoline-Spielautomaten entscheidet, *beginnt* ein Kreislauf. Die Rapper*innen betätigen sich als Schützenhilfen eines »Aktivierungsstaats« (Lessenich 2008), der mit der Trägheit alltäglicher Geldverschwendungspraktiken und mangelnder Motivation zu kämpfen hat. »Geh und frag jeden, der hier auf der Straße wohnt: 9 von 10 Leuten kriegen ihren Arsch nicht hoch« (114); nur ein Mentalitätswandel, so scheint es, könnte diesen Teufelskreis durchbrechen, denn »nichts verändert sich, wenn du das Gegenteil von hungrig bist« (115), und so perpetuiert sich die Neuausrichtung auf den Imperativ der Geldeinnahme.

Prekärer Imperativ: Geschlossenheit geldwirtschaftlicher Ströme

Mit dem Motiv eines schädlichen Kreislaufs (*viscious cycle*) problematisieren die untersuchten Songs die soziokulturelle Schließung der Ghettoökonomie. Die Rapper*innen bleiben also bei einer reinen Kritik des zirkulären Nullsummenspiels als dominanter pragmatischer Lebensausrichtung nicht stehen. Schließlich klang in den zitierten Stellen schon die selbstreflexive Wahrnehmung des »Teufelskreises« als »Teufelsleid« an, dem einige doch immer wieder zu entfliehen versuchen, aber offenbar scheitern. Damit machen sie auf eine Situiertheit von Zahlungsfähigkeit in einem »Lebensstil« der Ghettoökonomie aufmerksam, durch die geldwirtschaftliche Imperative bestehen bleiben, die ihnen angeblich stets korrespondierenden Freiheitsversprechen aber verlorengehen.

Bereits der eingangs zitierte Leitartikel hat gezeigt, dass die Rapper*innen selbst reich werden wollen oder bereits monetär wohlhabend sind. Dabei wollen manche dem Ghetto entfliehen, andere aber durchaus bloß mit mehr Vermögen ihrem Herkunftsmilieu treu bleiben: »Im Traum lass ich mir 'ne

Villa in das Ghetto bau'n« (20). Die Künstler vermitteln uns über solche individuellen Utopien hinaus den Wunsch nach monetärem Aufstieg der Ghettoökonomie (oder wenigstens ihres persönlichen Netzwerks) insgesamt. Sie wollen also monetäres Wachstum, wollen Akkumulation statt Stagnation. Der zirkulären Zeit setzen sie »imaginierte Zukunft« (Beckert 2018) entgegen, in der individueller Wohlstand sich selbst und wenigstens noch der Familie zugutekommt. Statt auf sinnlosen Konsum zu setzen und Zahlungsfähigkeit zu vernichten, d.h. anstelle von einem »Stern auf der Haube«, träumt man »davon, dass ich Mama bald ein Haus kaufe« (63). Für Xatar war es sein »schönster Tag im Leben, als ich es geschafft hab', Mama Geld zu geben« (69), und auch Bushido verspricht rührend: »Ich bin ein guter Sohn, der seine Mutter liebt und wenn er reich wird, es alles seiner Mutter gibt«, mehr noch: »[D]u bist mein gleiches Blut, du bist mein Fleisch und Blut, irgendwann leben wir, so wie's die Reichen tun« (116). Der Weg dahin ist ebenso eindeutig: »Ich tausche ein bis zwei Alben gegen bares Geld und in zwei bis drei Jahren bin ich reich wie sau (!)« (117), erklärt Bushido den Prozess in barrierefreier Klarheit. Markterfolg mit Rapmusik ist der von unseren Künstlern präferierte Weg zu *individuellem* Erfolg und familiärer Versorgung.

Die von uns untersuchten popkulturellen Repräsentationen der Ghettoökonomie sind aber nicht nur Geschichten des individuellen Wohlstandszuwachses durch die Belieferung des Marktes mit erfolgreicher Musikproduktion. Sie beinhalten auch Stellungnahmen zu den (fehlenden) Chancen allgemeiner Wohlstandszuwächse. Der individuelle Aufstieg geht mit dem Wunsch nach mehr Wohlstand der erweiterten Bezugsgruppe einher; der Plan ist: »[W]ir machen Cash bis hier jeder einen Benz fährt« (66). Dafür aber darf die Ghattowirtschaft nicht nur stagnieren. Sie muss expandieren, kurz: Es braucht mehr als einen Sisyphos-Kreislauf von W – G – W, vom Dealen zum Verzocken. Schließlich sollen im Endeffekt alle »hier Geld verdienen, jeder will hier groß raus« (99). Haftbefehl versucht seine *peers* mitzuziehen: »[G]luck, dass du dein Geld machst, so schaffst du den Abgang aus der Parallelgesellschaft« (101).

Damit der monetäre Aufstieg der gesamten erweiterten Bezugsgruppe gelingt, müsste Zahlungsfähigkeit innerhalb der Ghettoökonomie tatsächlich quantitativ vermehrt werden, denn dass die monetären Mittel generell vorhanden sind, ist auch aus dem Ghetto heraus leicht zu sehen. Allerdings verweisen die von uns untersuchten Repräsentationen geldwirtschaftlicher Verhältnisse in der Ghettoökonomie auf ein Bewusstsein für die strukturellen Grenzen der – wiederum praxeologisch-kulturell situierten – Reproduktions-

und Expansionsversuche von Zahlungsfähigkeit. Ganz grundsätzlich wird es also, wenn Haftbefehl mehr oder weniger ratlos fragt: »[W]oher kommt das Geld, von wo?« (80). Die primäre Antwort auf diese Grundsatzfrage fällt ernüchternd aus: Wer nach dem Kreislaufprinzip »Nutten bringen Geld, Geld bringt Nutten« oder »jeder dealt, jeder spielt« sein Einkommen zu vergrößern sucht, also von $W - G - W$ auf die Vermehrung von G zu mehr Geld (G') umsteigen will, kann die Gelddifferenz nur innerhalb der Ghettoökonomie abschöpfen. Was fehlt, ist eine Möglichkeit der Generierung von (monetärem) Mehrwert.

Hier zeigt sich das von Zelizer beschriebene »earmarking« deutlich. Zelizer hatte damit auf den Umstand verwiesen, dass Geld keine rein abstrakte und »universale«, d.h. für alle Akteure in jedem sozio-ökonomischen und kulturellen Kontext identische und gleich wirksame Funktionen erfüllt. Vielmehr wird Zahlungsfähigkeit situativ konstituiert, durch soziokulturelle Markierungen von Einkommensformen und Verwendungsweisen. Zahlungsfähigkeit ist eine zweiseitige Praxis sozialer Anerkennung: Einmal, weil als legitim erachtete Zahlungen die erworbene Leistung der Leistungserbringer*in ebenso legitimieren (Aglietta 2018), ferner, weil der Ausweis von Zahlungsfähigkeit der/des Halter*in als legitime/n Erheber*in eines Anspruchs innerhalb einer Gruppe positioniert (Simmel 1989).

In den von uns untersuchten Repräsentationen der Ghettoökonomie wird deutlich, dass es bei der Herstellung von Zahlungsfähigkeit in diesem Sinne nicht um ein rechtliches Verhältnis geht, sondern um ein soziokulturell situiertes: Zahlungsfähigkeit ist nicht einfach mit dem Eigentum an einer (möglichst großen) Quantität an monetären Vermögenswerten gleichzusetzen. Die soziokulturelle Situiertheit zeigt sich etwa daran, dass Zahlungsfähigkeit immer wieder als Kategorie des persönlichen Prestiges gerahmt wird. Dort etwa, wo uns Xatar davon berichtet, dass er seine Zahlungsfähigkeit sogar durch Prestige substituieren kann, auch ohne Geld bekommt er, weil man »ihn kennt«, in einem Club Freigetränke: »Flaschen auf'n Tisch – ich zahle gar nix! [...] Du kennst Hafti-Abi – ich zahle gar nix!« (47).

Eine zentrale Bedeutung kommt bei diesem *framing* der Quelle des Einkommens zu, was – wie wir von Zelizer wissen – für den Umgang mit Geld im Allgemeinen und nicht nur in der imaginierten Ghettoökonomie normal ist. »Mir ist es egal, ob du in der Tasche Geld hast«, stellt etwa Massiv fest, »ich kann dir erklären, wie man auf der Straße Geld macht« (31). Es genügt also nicht, Geld zu haben, um einem allgemeinen Imperativ der ständigen Erneuerung von Zahlungsfähigkeit zu genügen, man muss ihm auch auf eine

bestimmte, nämlich milieukonforme Weise genügen. Nicht das Haben von einem quantifizierten Vermögenswert ist für eine situierte Konstitution von Zahlungsfähigkeit hinreichend, sondern, dass sie »auf der Straße« konstituiert wurde.

Schnell wird klar, was »auf der Straße« nicht heißt. Durch negative Markierungen als anerkannte Einnahmequelle ausgeschlossen ist etwa der Kredit. Wer den Mercedes mit *geliehenem* Geld kauft, ist ein »Blender«, der »in der Gürteltasche« offenbar »keinen Cent« hat (44; vgl. 67). Wer sich verschuldet, muss diesen Malus schnell beseitigen, sonst wird man brüskiert: »[Z]ahl' mal lieber deine Schulden ab, du Mietnomade« (118). Schulden indizieren Schwäche, weil sie in den finanziell beengten Grenzen der Ghettoökonomie eben häufiges Scheitern implizieren – »Wenn du willst leiht' ich dir Geld, obwohl ich weiß, dass du dich drückst, Bruder, vor Verpflichtungen, vor Wahrheiten, du sitzt auf 'ner ganzen Menge Schulden, doch du zahlst auch nix zurück, Bruder; Schwäche brennt sich durch deinen Körper, du erstickst« (119) –, ein Scheitern allerdings, das dann zu Lasten der anderen im Milieu geht, nicht zu Lasten externer Quellen, geht es doch explizit nicht um einen Bankkredit. Schulden korrumpieren also Nahbeziehungen, wie Bushido etwa am Beispiel der Zwangsprostitution erklärt: »Es wurde immer mehr, und auch die Schulden kamen. Er gehörte nicht zu diesen Männern, die geduldig waren. Und was er dann verlangte, konnte sie nicht verstehen. Er zwang sie nur für seine Sucht auf den Strich zu gehen.«

Ebenso ist der Zufall als Ursprung der Zahlungsfähigkeit insofern ausgeschlossen, als dass »ein Fuffi aus dem Novoline« auch »keinen Wert« (41) hat. Das leuchtet ein, bedenkt man die Identifikation des Glücksspiels als Ausdruck eines die Ghettoökonomie lähmenden Präsentismus. Kaum Anerkennung gibt es außerdem für den Bezug von Sozialleistungen, zwischen denen kaum erkennbare Statusunterschiede gemacht werden, »der eine ist auf Schulden, der andere auf Hartz« (10); ein geliehenes Auto taugt ebenso wenig zum Prestigege Gewinn wie Einnahmen aus Sozialleistungen, sie sind, anerkennungsökonomisch, Substitute: »Papi leiht dir seinen Benz und du drückst Gas, fährst auf Reserve, Undercover 4 Hartz« (75).

Der Bezug von Sozialleistungen ist zwar im Ghetto allgegenwärtig, erlaubt aber auch nicht die Freiheiten eines »absoluten Mittels«, jedenfalls nicht in der Performance. Weder mit einem auf Pump gekauften Mercedes noch »auf Hartz IV« kann echte Teilhabe am Ghettolebensstil sichergestellt werden. »Lak, was für Playboys, ihr seid Hartz-IV-Diddys, Portemonnaie: zwei Fuffies, ihr seid Blowjobber, Kiddies« (121). Besonders zuverlässig ist diese Einkom-

mensquelle sowieso nicht, wie Haftbefehl mit dem Hinweis »Fick das Land und das Amt bringt kein Plus, sondern Minus« (122) andeutet. Wer Stütze bezieht, aber nebenbei Einkommen generiert und dabei stilsicher in der Lage ist, »straßenkonform« zu performen, kann dann – wie Massiv und Baba Saad – auch getrost auf die Sozialleistungen verweisen: »Hartz IV aber Siebener, ich schieß' aus'm Schiebedach und liebe das, Junge!« (123).

Um Zahlungsfähigkeit im eigenen Milieu wirklich nutzen zu können, darf sie nicht als Ergebnis von Glücksspiel, Staatsleistungen oder Kredit markiert sein, sondern muss anders – eben »auf der Straße« – produziert werden, wobei damit aber eben weniger eine Sachdimension als vielmehr eine performative Ebene angesprochen ist, die – wie im vorherigen Zitat – beispielsweise auf eine Verbindung von Zahlungs- und Gewaltfähigkeit setzt. Hier sind die Grenzen fließend, Geld und Gewalt stehen ebenfalls in einer Art Substitutionsverhältnis; so fragt etwa Xatar: »Wer wollte mein Geld? Ich bin, um zu bezahlen, aber nicht mit Para, ich bezahle euch mit Narben« (50). »Nur mit Gewalt«, erklärt er an anderer Stelle – in einem Song, in dem der Name »Sarah« stellvertretend für den klangähnlichen Ausdruck »Para« steht –, sei »Sarah [Geld] zu binden« (51). Als legitim markierte Performances von Zahlungsfähigkeit verbinden sich mit Performanz von Männlichkeitsnormen (Süß 2019), die letztendlich nur dann gelingen, wenn die erzählte Geschichte des Erwerbs der Zahlungsfähigkeit und ihre Darstellung zusammen Anerkennung finden. Deswegen können Massiv und Baba Saad eben auch »auf Hartz IV« mit dem kostspieligen Fahrzeug selbstbewusst auftreten. Am Ende lässt sich Zahlungsfähigkeit nur für die wirksam konstituieren, die diesen Normen genügen: »Der Mann macht das Geld und das Geld nicht den Mann« (12). Der »Fuffi aus dem Novoline« hat eben auch deswegen »keinen Wert«, weil er negativ markierten Praktiken entspringt; eine Zeile zuvor heißt es erklärend: »Männer misst man anhand der Taten und dem Herz« (42). Wer Schulden hat, verliert deswegen auch gleich seine Anerkennung als Geschlechtsgenosse: »Wahre Männer gibt's noch seltener als einen Diamant, zum Beispiel Hassan hat fett Minus auf der Bank« (55).

Der geldwirtschaftliche Imperativ ist soziokulturell zugespitzt, weil Zahlungsfähigkeit auf anerkannte Weise reproduziert und akkumuliert werden muss. Abseits solcher hohen Ansprüche an Performanz und Entsprechung mit Geschlechterrollen sedimentiert sich die Forderung der Rapper*innen häufig in basalen meritokratischen Idealen. Was gilt ist nämlich eine Art Ethos der harten Arbeit – denn »harte Arbeit zahlt sich aus« (124) –, der gleichsam mit einer betonten Lässigkeit daherkommt – »Habe Geld, ohne was zu machen«

(30). Resonanz für ihren Ethos harter Arbeit finden die Rapper*innen aber nicht auf den regulären Arbeitsmärkten, deren Angebot quantitative, aber auch qualitative Schwächen aufweist: Die erreichbaren Arbeitsstellen bieten zu geringe Entlohnung und – im eigenen Milieu – zu wenig Prestige. Schwester Ewa will jedenfalls keinen »Helal-Job für Mindestlohn«, sondern hat stattdessen »lieber zehn Mille jede Woche auf dem Strich geholt« (125). Dabei impliziert die Prostitution selbst zwar noch keine Illegalität, wohl aber den Status einer Schattenökonomie, die als einzige positiv markierte Quelle von Einkommen präsentiert wird. Wo die Novoline-Spielautomaten mehr nehmen als sie geben, die Goldketten bereits versetzt sind, wo Sozialleistungen verpönt, Kredite geschasst und von den Arbeitsagenturen nur »Helal-Minijobs« angeboten werden, bleibt nur die Kriminalität übrig.

Die allgemeinen Verweise auf Einkommen durch Drogenhandel, Prostitution und sonstiges »hustling« zwischen der reinen Illegalität und den Grauzonen der Schattenökonomie sind zahlreich. Sie kommen in fast jedem Song vor und können und sollen hier nur in den Fällen zitiert werden, wo sie wiederum auf Probleme und Prekaritäten verweisen. Interessant ist, dass hier die Figur des sinnlosen Kreises zurückkommt: »Dieses Leben ist ein Geben und Nehmen« (54), klagt beispielsweise Bushido und bereitet damit vor, was von anderen auf den Punkt gebracht wird: Die Beschaffungskriminalität als einzig allgemein verfügbare und anerkannte Einkommenspraxis verteilt vor allem Zahlungsfähigkeit innerhalb der Ghettoökonomie um und sabotiert so das Ziel eines Aufstiegs der gesamten Bezugsgruppe. »Neuer Tag, neuer Euro; wenn ich heute reicher werde, dann wird ein anderer Kanacke (!) heut leider ärmer« (49), erklärt Xatar die Schließung geldwirtschaftlicher Kreisläufe in der Ghettowirtschaft gleichsam pointiert wie frustriert. Noch prägnanter drückt es Massiv aus: »Jeder fickt hier jeden« (99). Als Nullsummenspiel bringt die Geldbeschaffung das sozio-ökonomische Herkunftsgefüge in Gefahr. Wiederum rückt das Bild des Kreislaufs in den Mittelpunkt, diesmal aber nicht als Sisyphos-Lebensstil, sondern als Fehlen von Mehrwerterschöpfung oder Mehrwertzufluss, wodurch Akkumulation das soziale Gefüge selbst bedroht; das Ganze wird etwa von Xatar unmissverständlich auch in die Dimension einer Spaltung von dadurch geschlossener Ghettoökonomie als »Kehrseite« der Wohlstandsgesellschaft eingeordnet: »Ihr seht uns ticken, Tag und Nacht; das ist die Ohnmacht der Kehrseite vom Wohlstand, denn wirst du reich, wird dein Opfer arm; Geld verschiebt sich, wie beim Poker, tamam« (48).

Wirksame Strategien, das Nullsummenpokerspiel zu durchbrechen, finden sich nur zögerlich. Alle drei Strategien bleiben im Feld der Schattenökonomie. Fast schon hilflos wirken erstens etwa die verstreuten Verweise auf das *Drucken* eigenen Geldes. Haftbefehl etwa sehnt sich nach einer »Villa in Miami, um Falschgeld zu pressen« (39). Auch ein Einhunderteuroschein »falsches Geld« kann ein »guter Hunni« sein (21), denn sowohl legales als auch selbstgemachtes Geld – »Tüte voller Geld oder Blüten in den Händen« – können Teil von »Mythen und Legenden« (41) werden. Deswegen macht Bushido offenbar auch dann »das ganz große Geld selbst wenn ich Banknoten fälsch« (40). Zu einer breitenwirksamen Wachstumsstrategie werden diese Projekte aber nicht ausgebaut.

Zweitens verweisen die Rapper*innen auf einen Zufluss an Zahlungsmitteln von außen, der auf dem *Abzocken* Milieufremder beruht. So kann etwa die Gewinnspanne beim Verkauf harter Drogen erhöht werden: »Kunden von Außerhalb (!) kriegen Schrott« (79). Diese Marketingstrategie steht offenbar innerhalb des Milieus nicht zur Verfügung, vermutlich, weil Expert*innenwissen verbreitet ist; »jeder dealt«, haben wir schließlich weiter oben gelernt. Besonders »Kunden aus Aschaffenburg zahlen Hasch 'n Achterkurs« (97). Als serviceorientierter Anbieter fährt Haftbefehl für einen ordentlichen »Schnapp« sogar schon mal selbst »die Drogen nach Bayern« (96).

Freilich lassen sich Milieufremde – drittens – auch einfach *überfallen*: »Welcome to Frankfurt – Hände hoch, Überfall!« (100). Man solle mal in seine Gegend kommen, fordert der auf einem der Songs im Sample gefeaturete Rapper Summer Cem in einem Song auf, »schwuppdwupps is dein Geld weg« (70). Viel scheint dabei allerdings nicht rumzukommen, sodass man sich auf lukrativere Überfallszenarien besinnt. Massiv fordert seine Höher*innen etwa dazu auf, ihm dabei zuzuschauen, »wie ich jetzt mit der Panzerfaust den Geldtransporter knacke« (91). Beliebtes Ziel für Überfälle sind auch Banken, die als Versinnbildlichung der gebrochenen Beziehung zwischen Ghettoökonomie und wirtschaftlicher Außenwelt gelesen werden können. Banken – stellvertretend für die Möglichkeit des Geldverdienens außerhalb der Ghettowirtschaft – bleiben den Ghettobewohner*innen nämlich verschlossen. »Tibicker«⁵ gehen »niemals in Banken rein« (86). »Was Postbank?«, fragt die (das ist für die gut gesetzte Pointe wichtig zu wissen) ehemalige Prostituierte Schwesta Ewa, was für sie zähle, sei »nicht unter'm, sondern auf dem Strich« (107); in der Ghettoökonomie wird soziokulturell

5 Slangwort für Drogenhändler.

situierte Zahlungsfähigkeit eben nicht durch Bankguthaben konstituiert. Deswegen hat auch Schwester Ewa kein Girokonto, sondern »die Barren gebunkert, so wie Xatar« (126). Zwar würde man auch im Ghetto »von 'ner Mille auf der Bank« träumen, aber zur Erfüllung des Traums dann eben nicht sparen oder anlegen (woher auch, »jeder dealt, jeder spielt«), sondern die Protagonisten »ziehen sich 'ne Maske an und stürmen dann rein in die Bank« (56). Man eröffnet kein Konto, sondern »ich klatsche den Bankautomaten« (88) oder geht gleich »mit Bazooka in die Bank« (127).

Die Ghettowirtschaft wird als stagnierendes und geschlossenes System dargestellt, das sich nur durch den illegalen Bezug nach außen, also den exogenen Zustrom neuen Geldes (durch Fälschung, Abzocke oder Raub) aus seinem zirkulären Präsentismus lösen könnte – ein hoch riskantes und wenig erfolversprechendes Unterfangen. Zusätzlich fließt ständig Geld ab, nicht nur durch den Konsum von Mercedes-Fahrzeugen und das Verzocken von Geld in Novoline-Spielautomaten, sondern auch weil Geld »per Western Union« »in die Heimat« (103) geschickt wird. Somit bleibt die Ghettowirtschaft nur für das Auf-der-Stelle-Treten auf die Zuflüsse aus amtlichen Zuwendungen, touristischem Drogenkonsum und gelegentlichen Raubzügen angewiesen. Das Unterfangen scheitert, wie trotz all der Versicherungen, man selbst sei überdurchschnittlich wohlhabend, immer wieder durchklingt, etwa wenn Bushido auf die Häme der weißen Mittelschichtsmehrheit (»Jürgen«) verweist: »Willkommen in 'ner Welt, wo man dich verdrängt, wo man dich unten hält und selbst Gold nicht mehr glänzt, [...] wo dich Jürgen hinterhältig fragt, womit du denn dein Geld verdienst« (90). Eine Ghettowirtschaft in der Zwangslage, die auch deswegen schon hoffnungslos wirkt, weil die Rapper*innen durch die vielen Verweise auf den »Knast«, also auf das Scheitern dieser Beschaffungs- und Versorgungsmaßnahmen, schon wissen, wer am Ende gewinnt: »Der Rand der Gesellschaft, wo man anders sein Geld macht; der Staatsanwaltschaft gefällt das« (85). Der »Azzlack-Stereotyp« des Ghettoakteurs macht »Schnapp mit Drugs« (11), d.h. macht zwar »hohen Umsatz mit Drogen und dem Schwachsinn« (34), investiert damit aber seine Kraft und Energie in hochriskante Einnahmen aus illegalen und kompetitiven Drogenmärkten, nur um dann das Geld ohne mittel- oder langfristige Zweckrationalität durch Glücksspiel wieder zu vernichten, dessen Quoten ebenso niemals so gut sein können, dass sie strukturelle Akkumulation von Zahlungsfähigkeit versprechen könnten. Am Ende siegt nämlich das Gesetz, der Milieubewohner landet im Knast, denn »weil Anwälte Geld verdienen, klicken Handschellen ran« (71). Im Endeffekt wird die Mehrheit der

Ghettoakteure in den Strafvollzug überführt, »ob du Tütchen oder Päckchen packst, alles führt in Knast« (128), »Acht von zehn sitzen zehn harte Jahre« (129).

In Xatars Song »Wieder erreichbar« erklärt der Rapper Kalim die Problematik zusammenfassend, indem er einen Brückenschlag zwischen dem als sinnlos empfundenen Teufelskreis des Geldausgebens und dem gleichsam sinnlos erscheinenden Nullsummenpokerspiel um Zuwächse erreichbarer und soziokulturell legitimer Zahlungsfähigkeit vollzieht, der auch unsere Diagnose trifft: »Alles wie immer, es ist immer noch die gleiche Scheiße, wir machen unser Para mit Haze und weißen Steinen; packe ab den Stoff, nix da, khalas; Ich geh raus in das Gesocks, liebe die Luft in diesen Blocks; Kein Stopp, ich muss Para hier im Drecksloch machen, Digga, meine ganze Straße will den Jackpot knacken, alles gleich, schwarz, weiß« (130).

Fazit

Die Auseinandersetzung mit dem Material hat gezeigt, dass deutscher Gangstarap eine für die (politische) Soziologie sozialer Ungleichheit ernstzunehmende Quelle ist. Wie wir weiter oben herausgearbeitet haben, stellt Geld sowohl ein Zahlungsmittel, eine Beteiligungschance am Marktgeschehen sowie einen Modus sozialer Anerkennung dar. Der Fokus auf Repräsentationen von Zahlungs(un)fähigkeit im deutschen Gangstarap komplementiert die Perspektive einer materialistischen Ungleichheitsforschung, indem er die sinn- und identitätsstiftende Bedeutung der Popkultur für die gesellschaftliche Ordnung in Betracht zieht. Das Engagement in stark ethnisch segmentierten Schwarzmärkten prägt, wie die Sprecher*innen in den Songs berichten, eine Daseinsvorsorge am Rande der Gesellschaft. Die Texte dieses kommerziell äußerst erfolgreichen und stilbildenden Genres der Populärkultur bieten freilich künstlerisch überformte, dadurch aber nicht weniger authentische Darstellungen geldwirtschaftlicher Strukturbedingungen, Zerwürfnisse und Entwicklungstendenzen aus dem Blickwinkel Betroffener an, die der quantifizierten Heuristik ökonomischer Ungleichheitsforschung nicht zugänglich sind.

Wir zeigen, dass die Repräsentationen geldwirtschaftlicher Strukturen im deutschen Gangstarap im Themenkomplex »Geld« über eine simple Angeberei mit finanziellem Reichtum hinausgehen. Vielmehr weisen die analysierten Texte auf Hemmnisse monetären Wohlstandszuwachses im Milieu-

kontext, welchen wir als kulturelle Repräsentation der »Ghettoökonomie« bezeichnet haben. Die Hemmnisse sind (a) der Präsentismus des eigenen Milieus und (b) die Geschlossenheit geldwirtschaftlicher Kreisläufe, durch die die soziokulturell situierte Verfassung der Geldwirtschaft insofern scheitert, als dass das vermeintlich universal strukturierte, also kontextunabhängige Instrument »Geld« als solches nicht hergestellt werden kann.

Die in den kulturellen Repräsentationen der Ghettoökonomie geschilderten Funktionsdynamiken implizieren damit weder eine bloße Affirmation neoliberaler Werte noch eine schlichte Kritik materieller Verteilungen. Vielmehr verweisen sie auf scheiternde ideologische Legitimierungen der liberal-kapitalistischen Ordnung (Piketty 2020). Die liberale Fortschrittserzählung, der zu Folge eigeninteressierte Individuen nicht nur den gesellschaftlichen Reichtum vergrößern (1), sondern sich in kooperativem Wettbewerb selbst verwirklichen (2) und soziale Integration gewährleisten (3), sehen die Gangstarapper*innen in der von ihnen beschriebenen Ghettoökonomie nicht verwirklicht. Auch wenn sie je individuell durch musikalisches Talent oder geschicktes *hustling* Erfolg reklamieren können, stellen sie doch die strukturelle Lähmung ihres Milieus und damit dessen Exklusion von der kapitalistischen Dynamik pointiert heraus. Anschließend an Gayatri Spivak (1995) hat Seeliger (2017) diese alternative Perspektivierung als Form »epistemischer Gegenmacht« bezeichnet, die eine Teilhabe an gesamtgesellschaftlichen Versprechen einfordert.

Moderne Gesellschaften sind funktional differenziert, sozial ungleich und kulturell heterogen. Im Sinne der Cultural Studies (siehe Fiske 1989: 3) ließen sich die hier zitierten Songs auch als Beitrag zur politischen Öffentlichkeit interpretieren, in der demokratische Gesellschaften ihre politischen Angelegenheiten unter diesen Bedingungen nach Relevanz und Lösbarkeit ordnen (Habermas 1962). Die Problematik sozialer Ungleichheit und kultureller Heterogenität thematisieren die Gangstarapper*innen offen, indem sie auf die tauschwirtschaftliche sowie die Anerkennungsstiftende Bedeutung von Zahlungsfähigkeit verweisen. Die Zirkularität des Wirtschaftslebens im Präsentismus des Milieus verweist hier auf gesellschaftliche Deprivationserscheinungen, die im Gegensatz zum Inklusionsversprechen des sozialen Rechtsstaats als normativem und politischem Ordnungsrahmen stehen. Eine genauere Untersuchung zur Rolle popkultureller Strömungen für die Konstitution politischer Öffentlichkeiten könnte hier anschließen.

Seeliger (2013) bezeichnet deutschen Gangstarap als Kunstform zwischen Affirmation und Empowerment. Während sich die Repräsentationen des

Genres – vor allem in Form von Ungleichheitskritik und migrantischer Identitätsbehauptung – mit Scharenberg (2001: 47) als »symbolischer Angriff auf die dominanzkulturelle Hegemonie« lesen lassen, finden sich mit der Bestätigung sexistischer Stereotype wesentliche Momente der Affirmation einer repressiven Gesellschaftsordnung. Auf ähnliche Ambivalenzen deuten auch die hier erarbeiteten Befunde hin. Als Protagonisten (oder zumindest Apologeten) einer neoliberalen Erfolgskultur (Neckel 2008) übernehmen die Gangstarapper*innen in ihren Texten ein Deutungsmuster, das Individualisierung, Wettbewerb und die Verbreitung instrumenteller Verhaltensweisen zu Richtwerten eines gelungenen Lebens im Milieu stilisiert. Insbesondere aber die Intersektionalität der beschriebenen Motive, v.a. 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 v.a. in der subjektiven Rezeption sowie in der Übertragung in gesamtgesellschaftliche Diskurse untersuchen.

Literatur

- Aglietta, Michel (2018): *Money: 5,000 years of debt and power*. London, New York: Verso.
- Beckert, Jens (2018): *Imaginierte Zukunft. Fiktionale Erwartungen und die Dynamik des Kapitalismus*. Berlin: Suhrkamp.
- Bojadzije, Manuela (2008): *Die windige Internationale. Rassismus und Kämpfe der Migration*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Bourdieu, Pierre (2010): *Die zwei Gesichter der Arbeit. Interdependenzen von Zeit- und Wirtschaftsstrukturen am Beispiel einer Ethnologie der algerischen Übergangsgesellschaft*. Konstanz: UVK.

- Bourgois, Philippe (2014): In search of Respect. Seeling Crack in El Barria. Cambridge: Cambridge University.
- Degele, Nina; Winker, Gabriele (2010): Intersektionalität. Bielefeld: transcript.
- Degens, Philipp; Sahr, Aaron (2019): Die Rückkehr des Geldes. In: Mittelweg 36 28(3-4), 2019. S. 3-49.
- Deutschmann, Christoph (2007): Wie harmlos ist Geld? Anmerkungen zur geldsoziologischen Diskussion. In: Kellermann, Paul. (Hg.): Die Geldgesellschaft und ihr Glaube. Ein interdisziplinärer Polylog. Wiesbaden: VS Verlag. S. 161-172.
- Fiske, John (1989): Reading the Popular. London: Routledge.
- Habermas, Jürgen (1962): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hall, Stuart (1994): Alte und neue Identitäten, alte und neue Ethnizitäten. In: Ders.: Rassismus und kulturelle Identität. Hamburg: Argument Verlag. S. 66-88.
- Hall, Stuart (2004): Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Hamburg: Argument.
- Heinemann, Klaus (1987): Soziologie des Geldes. In: Heinemann, Klaus (Hg.): Soziologie wirtschaftlichen Handelns, Sonderheft 28/1987 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 322-338.
- Klein, Gabriele; Friedrich, Malte (2003): Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lessenich, Stephan (2008): Die Neuerfindung des Sozialen: der Sozialstaat im flexiblen Kapitalismus. Bielefeld: transcript.
- Luhmann, Niklas (1994): Die Wirtschaft der Gesellschaft. 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mayring, Philipp (2015): *Qualitative Inhaltsanalyse*. Grundlagen und Techniken. Weinheim/Basel: Beltz.
- Milanovic, Branko (2016): Die ungleiche Welt: Migration, das Eine Prozent und die Zukunft der Mittelschicht. Berlin: Suhrkamp.
- Neckel, Sighard (2008): Flucht nach vorn. Die Erfolgskultur der Marktgesellschaft. Frankfurt a.M.: Campus.
- Paul, Axel T (2017): Theorie des Geldes zur Einführung. Hamburg: Junius.
- Piketty, Thomas (2013): Das Kapital im 21. Jahrhundert. München: C.H. Beck.
- Piketty, Thomas (2020): Kapital und Ideologie. München: C.H. Beck.
- Scharenberg, Albert (2001): Der diskursive Aufstand der schwarzen ›Unter-
klassen‹. Hip Hop 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.
- Schiffauer, Werner (2008): Parallelgesellschaften. Wie viel Wertekonsens braucht unsere Gesellschaft? Für eine kluge Politik der Differenz. Bielefeld: transcript.
- Seeliger, Martin (2013): Deutscher Gangstarap. Zwischen Affirmation und Empowerment. Berlin: Posth.
- Seeliger, Martin (2017): Autobiografien deutscher Gangsta-Rapper im Vergleich. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Integration und soziale Ungleichheit. Bielefeld: transcript. S. 137-160.
- Simmel, Georg (2017): Philosophie des Geldes. 11. Aufl. Berlin: Suhrkamp-Verlag (Gesamtausgabe, Bd. 6).
- Spivak, Gayatri (1995): Can the Subaltern Speak? In: Ashcroft, Bill et al. (Hg.): The Post-Colonial Studies Reader. London/New York: Routledge. S. 24-28.
- Süß, Heidi (2019): ›Modus Mio‹ und lila Scheine – Konstruktionsmodi von Rap-Männlichkeit in Zeiten rapider Kommerzialisierung. In: Journal Netzwerk Frauen- und Geschlechterforschung 45. S. 29-34.
- Venkatesh, Sudhir (2009): Underground Economy. Was Gangs und Unternehmen gemeinsam haben. Berlin: Econ.
- Venkatesh, Sudhir (2013): Floating City. Hustlers, Strivers, Dealers, Call Girls and Other Lives in Illicit New York. London: Allen Lane.
- Willis, Paul (2013): Spaß am Widerstand: Learning to Labour. Berlin: Argument
- Wilkis, Ariel (2018): The moral power of money. Morality and economy in the life of the poor. Stanford, California: Stanford University Press.
- Zelizer, Viviana (1994): The Social Meaning of Money. Pin Money, Paychecks, Poor Relief, and Other Currencies. New York: Basic Books.

»Glücksspiel ist natürlich Alpha«

Inszenierungen von und mit Glücksspiel im deutschsprachigen Straßen- und Gangsta-Rap

Mareike Sielaff

Einleitung

Seit einigen Jahren lässt sich beobachten, dass nicht wenige Straßen- und Gangsta-Rapper in ihren Tracks sowie in Social-Media-Auftritten ihre Affinität zum Glücksspiel in Szene setzen. Die vermehrte Darstellung von Glücksspiel in diesem Genre ist nicht unbemerkt geblieben und erfährt zunehmend mediale Aufmerksamkeit. Einschlägige Online-Magazine rund um HipHop und Rap berichten immer öfter über diesen Zusammenhang, und auch Websites, die sich dem Glücksspielthema verschrieben haben, kommentieren diese Entwicklung. So titelt Raptastisch, ein Onlinemagazin, bereits 2018 »Glücksspiel und Rap – das passt zusammen« und begründet das im weiteren Verlauf mit der Aussage: »Glücksspiel ist natürlich Alpha. Wer dazu gehören will, sollte besser mitmachen, um nicht als Looser [sic!] dazustehen« (Hallenstein 2018). Darüber hinaus setzt die Glücksspielinindustrie immer wieder auf Rapper aus dem Straßen- und Gangsta-Rap, um ihre Produkte medienwirksam zu inszenieren und zu bewerben. So wurde *Summer Cem* 2018 der neue Werbesprecher der Markenkampagne von Tipico. *Olexesh* war 2019 in einem von Rap-Video-Regisseur Specter produzierten Werbeclip von HPYBET zu sehen, und in den Tracks von *Azad* (sowie vielen weiteren Protagonist:innen der Szene) taucht seit Neuestem immer wieder der Name »Platincasino« auf.

In diesem Beitrag wird untersucht, inwiefern Glücksspiel und Rap zusammenpassen. Anhand sechs ausgewählter Tracks wird mittels der Qualitativen Inhaltsanalyse erstmals der Frage nachgegangen, wie das Thema Glücksspiel

im deutschsprachigen Straßen- bzw. Gangsta-Rap¹ verhandelt wird. Das ist in zweierlei Hinsicht relevant.

Zum einen wird damit das Phänomen Gangsta-Rap an sich in den Fokus gerückt. (Gangsta-)Rapper:innen als inszenierte Kunstfiguren sowie deren Produkte gehören wohl zu den komplexesten soziokulturellen Phänomenen unserer Zeit (vgl. Gruber 2017: 37). Informiert durch die Cultural Studies und Kritische Theorie fasst Seeliger Gangsta-Rap als einen »Ausdruck sozialer Konflikte« und begreift das Genre u.a. als »Ort eines Kampfes um Anerkennung in der postmigrantischen Gesellschaft« sowie »Ausdruck kompensatorischer Aufstiegsphantasien und Prekarisierungskritik« (vgl. Seeliger 2021). Darüber hinaus ist Gangsta-Rap das aktuell erfolgreichste Musikgenre. Es ist davon auszugehen, dass dieses weitreichend rezipiert wird und als kulturelle Praxis einen relevanten Beitrag zur Produktion und Verbreitung von Sinnzuschreibungen und Wissen leistet.

Zum anderen soll der Frage nachgegangen werden, welchen Bedeutungshorizont Glücksspiel in dem Genre einnimmt. Dabei kann es explizit nicht das Ziel sein abzuleiten, ob oder inwieweit die Inszenierungen der Rapschaffenden Rezipient:innen dazu animieren oder davon abhalten, sich dem Glücksspiel zuzuwenden. Stattdessen geht es darum, die Darstellungen von und rund um Glücksspiel in Raps als Mittel zur Analyse gesellschaftlicher Bedeutungsräume bezüglich des Spielens mit Geld fruchtbar zu machen. Unter Glücksspiel wird das Spiel mit Geldeinsatz verstanden, dessen Ausgang überwiegend durch Zufall bestimmt ist (Banz 2019: 11).

Nach einer kurzen Einführung zum Gegenstand Glücksspiel findet eine gesellschaftliche Einordnung des Phänomens Gangsta-Rap statt. Dabei wird auf ein von Dietrich und Seeliger unterbreitetes Analysemodell zurückgegriffen, das versucht dem komplexen Zusammenspiel der unterschiedlichsten Einflussfaktoren gerecht zu werden. Mit diesem plädieren sie »[...] für die Analyse der Sprecherposition ›Gangstarapper‹ innerhalb eines Referenzrahmens, der entlang der Koordinaten (1) Subkulturspezifische Dispositive, (2) Sozial bedeutsame Kategorien wie Geschlecht, Klasse, Ethnizität und Körperlichkeit sowie dem (3) Krisendiskurs um migrantische Männlichkeit aufzuspannen wäre« (Dietrich/Seeliger 2011). Zusätzlich wird in diesem Beitrag die Perspektive (4) ökonomischer Verflechtungen in den Blick genommen. Im

1 Die Trennung zwischen den Subgenres Straßen- und Gangsta-Rap bleibt unscharf. Für eine bessere Lesbarkeit wird im Folgenden – auch wenn jeweils beide Subgenres angesprochen werden – hauptsächlich der Begriff Gangsta-Rap verwendet.

darauffolgenden Abschnitt werden ausgewählte Songtexte mittels der Qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring analysiert. Schließlich werden die Ergebnisse einerseits in Bezug auf das Genre diskutiert und andererseits auf mögliche Perspektiven für den Bereich der Glücksspielforschung geprüft.

1. Warum eigentlich Glücksspiel?

Laut dem zweijährig erscheinenden Glücksspielsurvey der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (BZgA) hat im letzten Jahr vor dem Erscheinen des Berichts etwa ein Drittel der Bevölkerung in Deutschland an mindestens einem Glücksspiel teilgenommen (vgl. Banz 2019: 9). Darüber hinaus kann für 2019 in Deutschland von hochgerechnet ca. 229.000 problematisch und ca. 200.000 wahrscheinlich pathologisch Glücksspielenden ausgegangen werden (vgl. ebd.: 10). Glücksspielsucht verursacht großes Leid und ist mit vielfältigen negativen Folgen für Betroffene und ihre Angehörigen verbunden. Ebenso wie die Ursachen für die Entstehung einer Glücksspielsucht ist in diesem Zusammenhang von Interesse, wer Glücksspiel betreibt und welche Motive der Teilnahme am Glücksspiel überhaupt zugrunde liegen. Entsprechende Befunde sind insbesondere auch für die Präventionsarbeit in Bezug auf Glücksspielsucht relevant. Die Ergebnisse der Repräsentativerhebung zeigen: Männer spielen signifikant häufiger Glücksspiele als Frauen (vgl. ebd.: 9). Als Risikofaktoren für die Entwicklung einer Glücksspielsucht wurden dabei insbesondere das männliche Geschlecht, niedriges Alter, niedriges Einkommen und ein Migrationshintergrund ermittelt (vgl. ebd.: 10). Als eine der wenigen Studien, die den Zusammenhang zwischen einem sogenannten »Migrationshintergrund«² und dem erhöhten Aufkommen eines problematischen Spielverhaltens untersuchen, vermuten Kastirke et al. (2018: 257) die Begründung in der kulturellen Verankerung des Glücksspiels in den Herkunftsländern. In

-
- 2 Aufgrund des Mangels an einer passenden Alternative wird in diesem Beitrag die Formulierung »sogenannter »Migrationshintergrund« verwendet. Das geschieht in dem Bewusstsein, dass mit der Etikettierung als »Mensch mit Migrationshintergrund« die Gefahr besteht, *othering* zu betreiben, also so bezeichnete Personen als ethnisch Andere zu identifizieren und zu klassifizieren (vgl. Mecheril 2010: 17). Der hier gewählte Ausdruck verweist auf eine Kategorie, die im Rahmen von Umfragen erhoben wird und damit erst einmal keine weiteren Zuschreibungen beinhalten sollte. Das »sogenannte« stellt dabei den Versuch dar, die Kritik am Begriff trotzdem sichtbar werden zu lassen.

Bezug auf Glücksspielprobleme bei türkeistämmigen Migranten heben Milin et al., neben einer verbreiteten Unwissenheit über das Suchtpotenzial von Glücksspielen (2017: 35), soziale Motive hervor (ebd.: 36). So fungiere die Spielstätte oder das Wettbüro als sozialer Treffpunkt und führe dadurch – so die Vermutung – zu einer vermehrten Spielteilnahme, die wiederum das erhöhte Gefährdungspotenzial türkeistämmiger Migranten erkläre.

Auch mögliche Motive für die Teilnahme an Glücksspielen sind Gegenstand der Glücksspielforschung. Wissenschaftliche Untersuchungen beschränken sich im vornehmlich medizinisch-psychologisch dominierten Diskurs (vgl. Drews/Wuketich 2019: 28) auf Erhebungen zumeist per Fragebogen und kommen zu dem Schluss, die Hauptmotive zur Teilnahme am Glücksspiel seien »der Wunsch nach Geldgewinn« und »Spaß haben wollen« (Banz 2019: 9). Mit Fokus auf suchttheoretische Konzepte (vgl. Meyer/Hayer 2005) oder eine allgemeine Irrationalität der Glücksspielteilnahme (vgl. Beckert/Lutter 2007) verbleiben wissenschaftliche Perspektiven oftmals eindimensional und insbesondere die sozialen Hintergründe des Spielens mit Geld bleiben verborgen.

Wenn davon ausgegangen wird, dass jede gesellschaftliche Handlung in spezifische Bedeutungshorizonte eingebettet ist, in denen diese erst bedeutsam (gemacht) wird bzw. Sinnzuschreibungen erfährt, muss auch gefragt werden, wie diese Bedeutungsräume ausgestaltet sind oder verhandelt werden. Der vielfältige Bezug auf Glücksspiel im Gangsta-Rap deutet darauf hin, dass auch dort ein Aushandlungsprozess sichtbar wird und Bedeutungsräume zum Spielen mit Geld hergestellt werden. So können die Texte der Gangsta-Rapper:innen (durch den Filter genrespezifischer Begebenheiten) als Informationsquelle für geteilte Vorstellungsbilder in Bezug auf Glücksspiel begriffen werden. Ausgehend von den analysierten Rap-Texten liegt der Fokus in diesem Beitrag auf den Glücksspielarten Sportwette und Automatenspiel.

2. Die Verortung Gangsta-Rap im gesellschaftlichen (Macht-)Gefüge

Um Äußerungen in Bezug auf Glücksspiel in den Tracks der Rapschaffenden entsprechend einordnen zu können, geht es zunächst darum, die gesellschaftliche Sprecherposition der Gangsta-Rapper:innen zu erfassen. Wie einleitend bereits erwähnt, werden dazu vier Perspektiven analysiert. Diese sind

nicht unabhängig voneinander zu verstehen, sondern vermögen erst in ihrer Verschränkung ein umfassendes Bild auf das Phänomen zu werfen.

2.1 Die subkulturspezifischen Dispositive des (Gangsta-)Rap

In Bezug auf die subkulturspezifischen Dispositive des Gangsta-Rap verweisen Dietrich und Seeliger auf zwei Aspekte: Einerseits nennen sie die Anforderung an die Protagonist:innen nach »Realness im Sinne von Streetcredibility«. Andererseits wird ein persönlicher »Trademark-Style« erwartet (ebd.: 2011). Im Vergleich einfacher einzuordnen ist an dieser Stelle sicherlich der sogenannte *Trademark-Style*. Die beiden Autoren bezeichnen damit die Notwendigkeit einer Kunstfertigkeit, die in der Rezeption als einzigartig identifiziert wird und den Wiedererkennungswert der Rapschaffenden sichert³.

Schwieriger ist es hingegen »Realness« zu bestimmen. Klein und Friedrich sehen *Realness* als »zentrales Qualitätskriterium der HipHop-Kultur« (2003: 7), die sich als Authentizität verstehen lässt. In Anlehnung an den Diskurs um die ästhetische Praxis von Jugendkulturen im Rahmen der *Cultural Studies* verbinden sie stilistische Authentizität mit lebensweltlichen Erfahrungen der Protagonist:innen. Im HipHop sei diese auf die Entstehungsgeschichte der Szene zurückzuführen, deren Ursprung in der Erfahrung ethnischer Differenz und einer sogenannten »Ghetto-Kultur« liege: Die Entstehung von Rap in den USA fällt in die Zeit der Krise in den 1970er Jahren, von der vorrangig ethnische Minderheiten betroffen sind. In einem der ärmsten Ghettos der USA in dieser Zeit, der South Bronx von New York City, findet Rap-Musik ihren Ausgangspunkt. Mitte der 1990er Jahre erfährt Rap schließlich auch in kulturkritischen Debatten gebührende Aufmerksamkeit (vgl. ebd.: 17). Mit der fortan einsetzenden Aufbereitung des Phänomens aus journalistischer wie wissenschaftlicher Perspektive etablieren sich Deutungsweisen, die neben innerszenischen Debatten um den »wahren HipHop« ebenfalls am Ursprungsmythos der Szene mitwirken. Gemein ist ihnen die Verknüpfung von Rap mit vorherrschenden sozialen Ungleichheitsverhältnissen dieser Zeit. Schließlich

3 Als Beispiel hierfür kann vermutet werden, dass der Erfolg von CAPITAL BRA zumindest teilweise auf seinen einzigartigen Style zurückzuführen ist. So werden seine Wiedererkennungsmerkmale auch unter Rapschaffenden selbst immer wieder zum Anlass von Diskussionen. BUSHIDOS Vorhersage, CAPITAL BRA würde untergehen, wenn er sein Label ERSGUTERJUNGE verlässt, da ein »la-la-la« und »le-le-le« nicht lange für Erfolg sorgen würden, hat sich offensichtlich nicht bewahrheitet.

seien es die lebensweltlichen Erfahrungen im Ghetto, die konstatierend für das Lebensgefühl sind, welches dem authentischen HipHop zugrunde liegen müsse. Damit wird das »Ghetto« zum zentralen Gegenstand in der Inszenierung von Authentizität. Auch Wolbring verweist, neben der expliziten und unaufgeforderten Beteuerung von *Realness* in Rap-Texten, auf die indirekte Bedienung von Authentizität durch plausible Erzählungen von Erfahrungen, »die die Authentizität des Sprechers eher zu begründen als zu behaupten scheinen« (2015: 365). Insbesondere der Ghetto-Bezug sei dabei ein allgemein gebräuchliches und etabliertes Motiv (vgl. ebd.). Daraus folgt auch, dass der tatsächliche Wahrheitsgehalt getätigter Aussagen im Rap in den Hintergrund tritt. Wie Lütten und Seeliger feststellen, »geht es hier also nicht (wie vielfach missverständlich behauptet) um Authentizität, sondern um Plausibilität« (2017: 97).

2.2 Rap in Deutschland und der Krisendiskurs um migrantische Männlichkeit

Auch im deutschsprachigen Straßen- und Gangsta-Rap zieht sich die Beteuerung von *Realness* als zentrales Merkmal durch die Texte der Rapschaffenden. Neben der Thematisierung von allerlei kriminellen Aktivitäten ist die Referenz auf eine marginalisierte soziale Herkunft, die mehrheitlich durch Begriffe wie »Ghetto« oder »Straße« markiert wird, einziges Kriterium für das Subgenre (vgl. Szillus 2012: 42). Mit der engen Verknüpfung zu Repräsentationen von spezifischen sozialen Situationen, die sich durch Randständigkeit und Benachteiligung auszeichnen, sind »die Bildwelten des Gangstarap als gesellschaftlich höchst voraussetzungsreich anzusehen« (Seeliger 2013: 7). Vergleichbar zu den Debatten in den USA findet sich demnach auch in Deutschland eine ganze Bandbreite an (Krisen-)Diskursen, die die Deutungshoheit über das Phänomen (Gangsta-)Rap und die beteiligten Protagonist:innen anstreben. Als eine der ersten sozialwissenschaftlichen Perspektiven auf das Genre machen die scene-affinen Autoren Loh und Güngör bereits im Jahr 2002 auf die wechselseitigen Verflechtungen des Entwicklungsprozesses von deutschsprachigem Rap auf der einen und eines medialen Diskurses rund um eine »Deutsche Identität« auf der anderen Seite aufmerksam und betonen in einem späteren Beitrag sogar: »Die Erfahrung von Migration und Marginalisierung in der postfordistischen Gesellschaft ist konstituierend für Gangstarap« (Güngör/Loh 2017: 219). Verlan und Loh bspw. sehen im starken Aufkommen von Gangsta-Rap um das Jahr 2000 eine kalkulierte

Reaktion der Protagonist:innen auf vorherige Ausgrenzungserfahrungen aus der Rap-Landschaft. Denn während vorher fast ausschließlich der sogenannte »Deutschrapp« – maßgeblich geprägt durch den Erfolg der Rap-Formation *Die Fantastischen Vier* – im Feuilleton Aufmerksamkeit erfuhr, ließen sich die Drogen und Gewalt verherrlichenden Texte sowie die zugehörigen Videos in Ghettoästhetik kaum noch ignorieren. In der Folge entbrannte ein anhaltender Krisendiskurs, der seinerseits ausschlaggebend zum großen kommerziellen Erfolg von Rapschaffenden beitrug (vgl. Verlan/Loh 2015: 93). Seit 2008 erkennen Verlan und Loh eine »ethnische Segmentierung in Teilen der Rap-Musik [...], die die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Nation in den Vordergrund rückt« (ebd.: 98). Rapschaffende formulieren ihre Identität in der entsprechenden Überhöhung des eigenen Herkunftslandes, desjenigen der Eltern oder der Großeltern (vgl. ebd.: 99). Es lässt sich vermuten, dass die Hervorhebungen von nationalen Identitäten mit dem allgemeinen Erstarken eines populistischen und identitären Nationalismus weltweit in Verbindung steht. Auffallend ist hingegen, dass antisemitische, homophobe und sexistische Äußerungen in den Feuilletons zumeist ausschließlich im Gangsta-Rap verortet werden und hier insbesondere der »muslimische Migrant als Sündenbock ausgemacht« (ebd.) wird. Entsprechend bewegen sich Protagonist:innen des Subgenres in einem permanenten Spannungsfeld von Selbst- und Fremdzuschreibung, was sich nicht zuletzt in der Gestaltung ihrer Texte niederschlägt wird, und damit bei einer Analyse derselben nicht ignoriert werden kann.

2.3 Gangsta-Rap im Spiegel sozial bedeutsamer Kategorien

Auch andere sozial bedeutsame Kategorien werden medial stark diskutiert. So führt etwa die zum Teil drastische Darstellung von Misogynie in einigen Raps immer wieder zu weitreichenden Debatten über die Darstellungen von Gender im Rap. Während es sich in der Medienlandschaft zumeist um Schlagwörter wie »sexuelle Verwahrlosung«, »Verrohung« und »Unmoral« dreht, bemühen sich wissenschaftliche Betrachtungen nicht selten um eine Erklärung für das diskriminierende Sprechverhalten von Rapschaffenden. Süß bspw. sieht die Inszenierung hypersexualisierter Geschlechtermodelle »als empowernde Reaktion gegenüber einer weißen Dominanzkultur« (2018). Darüber hinaus sei auch die überhöhte Darstellung von Geld und materiellen Gütern sowie eine vermeintlich kompromisslose neoliberale Agenda als Reaktion auf die soziale Benachteiligung und Stigmatisierung migran-

tischer Männlichkeiten in Deutschland zurückzuführen und gleichermaßen Bestandteil des *doing rap masculinity* (vgl. Süß 2019: 32).

Im Unterschied dazu fragt Seeliger nach dem herrschaftskritischen Potenzial von Gangsta-Rap (vgl. Seeliger 2013) und rückt damit auch die Kategorie der Klasse in den Vordergrund. Er verortet das Genre schließlich im Spannungsfeld von Affirmation und Empowerment: So liege das affirmative Moment des Gangsta-Rap darin, dass er als Projektionsfläche einer Reihe hegemonialer Vorstellungen dient, die der Mehrheitsgesellschaft die Verantwortung für ihre Probleme zuschreibe. Indirekt trügen sie damit zur Verhärtung sozialer Stigmatisierung bei. Gleichzeitig setze sich der Gangsta-Rapper durch die szenetypische »From rags to riches«-Erzählung erfolgreich gegen diese Stigmatisierung zur Wehr und erlange gleichsam hegemoniale Männlichkeit (vgl. ebd.).

Güler Saied widmet sich hingegen der Darstellung ethnischer Identität und kommt konträr zu den Beobachtungen von Verlan und Loh zu dem Schluss, dass »[i]m Kontext des Rap [...] eine Subversion gegen das homogene und statische Kulturverständnis statt[findet]« (2020: 254). Rapschaffende erzeugten durch maßlose Übertreibungen und Überspitzungen der ihnen zugeschriebenen Merkmale eine Irritation festgeschriebener Stereotypisierungen (vgl. ebd.).

2.4 Der Gangsta-Rapper als Vermarktungsstrategie? Wirtschaftliche Verflechtungen im Gangsta-Rap

Trotz vielfältiger wissenschaftlicher Beiträge zum Thema stellen ökonomische Verflechtungen des Gangsta-Raps noch ein Forschungsdesiderat in der deutschsprachigen Literatur dar. Mit der vorherrschenden Betrachtung des Genres im Kontext sozialer Ungleichheitsverhältnisse wird der Einfluss der (Musik-)Industrie zumeist vernachlässigt. Dabei demonstrieren insbesondere Vertreter:innen des Gangsta-Rap augenscheinlich neoliberale Ansichten und Werte (vgl. z.B. Ernsing 2015; Bendel/Röper 2017). Rapschaffende zeigten von Beginn an Bestrebungen, mit ihrer Musik nicht nur sich selbst zu verwirklichen, sondern auch Geld zu verdienen und ökonomische Unabhängigkeit zu erlangen. Individuelle Leistung und unternehmerisches Engagement spielten eine wichtige Rolle in der HipHop-Kultur, die ebenfalls geprägt ist »von den US-amerikanischen Leitvorstellungen von wirtschaftlichem Liberalismus, individueller Freiheit und den Möglichkeiten ökonomischen Aufstiegs« (Ruile 2012: 193).

In »Nuthin' but a ›G‹ Thang« analysiert Quinn darüber hinaus die engen Verflechtungen von Gangsta-Rap und Werbung und veranschaulicht diese an der Vermarktungsgeschichte des Starkbiers »St. Die's« in den USA. Die Brauerei des Bieres wandte sich an die HipHop-Underground-Szene, noch bevor das Subgenre »Gangsta« überhaupt Fuß gefasst hatte, und bewarb das Getränk vornehmlich mit Hilfe des Rappers *Ice Cube*⁴ (später Mitglied von N.W.A.). Quinn argumentiert, dass die gleichzeitige Betrachtung von Werbung und Rap-Musik insofern aufschlussreich sei, da gerade der Gangsta-Rap (mehr als andere Rap-Subgenres) sich bemühe, seinen eigenen kommerziellen Impetus und seinen kommodifizierten Status offenzulegen und kritisch zu betrachten. Im Gangsta-Rap würden die Notwendigkeit und der Wunsch nach Profit und die unternehmerische Basis der Popmusikproduktion offen dargelegt werden (vgl. ebd.: 21). Die Inszenierung als erfolgreicher Unternehmer im Gangsta-Rap ist anknüpfend daran ein ebenso legitimes wie beliebtes Bild in der Selbstdarstellung. Als Paradebeispiel hierfür nennen Seeliger und Dietrich etwa den US-amerikanischen Rapper *50 Cent* (vgl. 2012: 22). Auch Rapschaffende im deutschsprachigen Raum beschränken sich längst nicht mehr auf die Musik als einzige Einkommensquelle.

Mit Verweis auf die wirtschaftlichen Bezüge des Genres wurde nun auch die vierte »Koordinate« des hier angelegten Referenzrahmens aufgezeigt. Inwieweit sich die Verhandlung von Glücksspiel im Gangsta-Rap in den aufgespannten Referenzrahmen fügt, wird die empirischen Analyse im nachfolgenden Abschnitt zeigen.

3. Inszenierungen von und mit Glücksspiel im Gangsta-Rap: Eine Analyse

Dem explorativen Charakter folgend wurden sechs möglichst unterschiedliche Titel hinsichtlich der aufgemachten Perspektiven auf das Glücksspiel für die Analyse ausgewählt.⁵ Über einen Abgleich der Aufrufe (*Views*) der Titel auf

4 Die wohl bekannteste *line* von ICE CUBE in diesem Zusammenhang lautet: »*Get your girl in the mood quicker; Get your jimmy thicker, with St. Ide's Malt Liquor*« (KING T feat. ICE CUBE: »King Tee's Beer Stand« Album: *Tha Triflin' Album*. 1993.).

5 Dabei wurden Titel, die explizit Glücksspielsucht zum Thema haben, nicht in die Auswahl mit aufgenommen. Das geschieht aus der Annahme heraus, dass entsprechende Texte eine spezifische Perspektive auf das Spielen mit Geld aufweisen und damit andere Bedeutungen verhandeln als allgemeinere Darstellungen rund um das Thema.

der Videoplattform Youtube kann gezeigt werden, dass die ausgewählten Beispiele mit Klickzahlen von über 20.000 bis hin zu mehreren Millionen breit rezipiert werden und damit von Relevanz sind. Die nachfolgende Tabelle zeigt einen Überblick über die ausgewählten Tracks:

Tabelle 1: Übersicht über die ausgewählten Songtitel

Künstler	Titel	Erscheinungsjahr	Views (Youtube) ^a
BUSHIDO	Ching Ching	2008	3,1 Mio.
MERT	Boxerschnitt	2017	8,9 Mio.
JASKO FEAT. SUMMER CEM	All In	2018	24 k
SUMMER CEM	Erster Alles	2018	1,9 Mio.
SAMRA & CAPITAL BRA	Zombie	2019	28 Mio.
KALAZH44 & CAPITAL BRA	White Nights	2020	637 k

^a Zuletzt geprüft am 20.01.2021

Für die Analyse der Songtexte wurde die Methode der Qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring herangezogen und eine induktive Kategorienbildung vorgenommen (vgl. hierzu u.a. Mayring 2019; Mayring/Fenzl 2019). Folgende Unterfragen dienten dabei der Unterstützung:

1. Welche Erwartungen, Interessen, Einstellungen (Wissenshintergrund/Bedeutungshorizont) werden im Zusammenhang mit Glücksspiel dargestellt?
2. Werden Emotionen in Bezug zu Glücksspiel vermittelt? Wenn ja, inwiefern?
3. Was für Handlungsoptionen oder Handlungsbeschränkungen (Intentionen/Ressourcen) werden mit der Glücksspielthematik verbunden?

Mit der Idee, die Analyseergebnisse auf generelle Motive für die Teilnahme an Glücksspiel hin zu diskutieren, wurde auf die Perspektive aus einer möglichen Sucht heraus verzichtet, welche damit für weiterführende Forschungsarbeiten offen bleibt.

3.1 Es geht um mehr als nur um Geld

In der folgenden Präsentation der Ergebnisse kennzeichnen fettgedruckte Passagen die aus dem Material abgeleiteten Unterkategorien. Sie wurden zu den folgenden vier Oberkategorien zusammengefasst:

3.1.1 Thematisierung von Glücksspiel als Verweis auf konkrete Orte

In dem Track »All In« von *Jasko* und *Summer Cem* konnten die Kategorien des **Wettbüros als üblicher Aufenthaltsort** und **(heimlicher) Ort des Geschehens** herausgearbeitet werden. In dem eklektisch daherkommenden Text rappt *Jasko* einerseits darüber, dass die »Cops« ihn aus einem »Tipico« holen wollen (*»Doch die Cops woll'n mich hol'n aus dem Tipico«*). Ohne die Gründe hierfür zu erläutern, erscheint das Wettbüro damit als sein gewohnter *place to be*, also der Ort, an dem er typischerweise aufzufinden ist. Andererseits legt er offen, dass er das Hinterzimmer eines Wettbüros dafür nutzt, sein Kokain strecken zu lassen: *»Im Hinterzimmer von dem Wettbüro/siehst du ne Zuckerschnute mein Coke strecken«*. Da auch sonst keine weiteren Aufenthaltsräume im Track genannt werden, rückt das Wettbüro damit als zentraler Ort für (illegale) Aktivitäten in den Vordergrund.

3.1.2 Thematisierung von Glücksspiel als Darstellung lebensweltlicher Erfahrungen

Daran anknüpfend dient Glücksspiel in drei der sechs Tracks für eine Schilderung der Lebenswirklichkeit im Herkunftsmilieu. **Glücksspiel ist gängiger Teil des Alltags und geläufiger Zeitvertreib**. *Mert* begründet dies in seinem Track »Boxerschnitt« damit, dass die **Spielothek ein legitimer Aufenthaltsort** für ihn sei, während er von anderen Ausgeh- und Beschäftigungsmöglichkeiten aufgrund von Diskriminierung ausgeschlossen werde: *»Diskothek, wieder hör'n: ›Tut mir leid, du kommst nicht rein.‹/Spielothek, Automat, Freispiele, kommt nicht rein«*. Entsprechend wirken seine Aussagen zum AutomatenSpiel auch eher **frustriert**. Darüber hinaus wird die Teilnahme am Glücksspiel wegen wiederholter **Verschuldung** von **schlechter Laune** begleitet. Auch *Bushido* äußert sich in »Ching Ching« negativ zum Glücksspiel. Er betont krasser als *Mert* die Chancenlosigkeit für Menschen aus dem Ghetto, benennt das AutomatenSpiel aufgrund weitreichender Arbeitslosigkeit als **erzwungene bzw. alternativlose Tätigkeit** und vermittelt dadurch ein Gefühl von **Machtlosig-**

keit in Bezug auf das Thema: »Keine Arbeit, also Spielothek, du wirst gezwungen zu spiel'n«.

Die Zeilen von KALAZH44 sind hingegen nicht so eindeutig. In seinem Track »White Nights« mit CAPITAL BRA erzählt er von seinem geradezu hedonistischen Lifestyle und stellt sein ausschweifendes Leben mit dem von James Dean und Elvis Presley in eine Reihe. Darin wirkt die *line*, in der er schildert, wie er »wieder vorm Novoline« sitzt und »rein schmeißt«, doch eher fehlplatziert. Diese wurde unter Einbezug des gesamten Tracks schließlich dahingehend interpretiert, dass **Glücksspiel hier ein immanenter Teil des gelebten Lifestyles** ist. So scheint die Bewertung desselben auch nicht unbedingt negativ auszufallen. Aufgrund umfänglicher Hingabe zu dem propagandierten Lebensstil wird das Automatenpiel gewissermaßen **fatalistisch** als Teil desselben akzeptiert.

Des Weiteren dient die Thematisierung von Glücksspiel der **Markierung von Zugehörigkeit bzw. Differenz**. Während Mert mit der Aufzählung glücksspielspezifischer »Fachbegriffe« **Insiderwissen** zur Schau stellt (»Vollbild, Pharaon, zwei Euro – Book of Ra«) und sich damit als ein regelmäßiger Teilnehmer an Glücksspielen präsentiert, macht Summer Cem mit einer Aufzählung von türkischen Würfel- und Kartenspielen im Track »All In« seine Präferenz für diese deutlich (»Barbut, Batak, Pişti/steht ganz oben auf der Liste«). Nur diejenigen, die sich selbst mit den genannten Glücksspielen beschäftigen, können die Anspielungen auf diese verstehen und einordnen. Entsprechend wird durch den Rückgriff auf das gruppenspezifische Wissen auch auf spezifische lebensweltliche Erfahrungen verwiesen.

3.1.3 Thematisierung von Glücksspiel in Bezug auf Selbstbestimmung und Reichtum

Es wäre weder »Straße« noch »Gangsta«, wenn sich in den Tracks keine Inszenierungen der eigenen Überlegenheit finden würden. Auch die Thematisierung von Glücksspiel dient verschiedentlich der **Zurschaustellung von Reichtum und Erfolg**. Insbesondere Summer Cem stellt in seinem Track »Erster Alles« unter großer **Prahlerei** sein Vermögen zur Schau. So fragt er lässig, welchen Betrag er verwetten soll, und suggeriert damit, dass dieser keine Obergrenze habe. Das »[V]erscherbeln« von Geld (unter anderem von Wettbüros) wird hier zum **Statussymbol**. Des Weiteren positioniert er sich als cleverer Geschäftsmann. Die **Glücksspielindustrie erscheint als ertragreiches Geschäftsfeld für Rapper**, wenn er damit angibt, dass Tipico jetzt für ihn be-

zähle. Dass der Track im Rahmen einer Werbekampagne für Tipico entstanden ist, ist demnach keine Kompromittierung seines Images, sondern wird im Gegenteil noch hervorgehoben und somit Teil seiner Selbstpräsentation. Daneben behauptet *Jasko* in »All In«, durch die Teilnahme an Sportwetten viel Geld gewonnen und sich daraufhin »*Hummer und Goldketten*« gekauft zu haben. Er hebt damit seine Fähigkeiten in Bezug auf Sportwetten hervor und präsentiert mit den extravaganten Ausgaben ebenfalls Reichtum und Erfolg.

Während *Jasko* und *Summer Cem* ihre Überlegenheit durch die Zurschaustellung ihres Vermögens inszenieren, bringt *Capital Bra* in dem Track »Zombie« vor allem seine **Selbstbestimmtheit** zum Ausdruck. Er wehrt sich gegen »die Anderen«, die ihn »fallen sehen« wollen, indem er Überfälle begehe und das erbeutete Geld anschließend bei einer Sportwette einsetze. Dadurch demonstriert er Unabhängigkeit einerseits insofern, als dass er erkennen lässt, dass er sich seine eigenen Möglichkeiten schafft, um an Geld zu kommen. Andererseits verwendet er das Geld grade nicht für essenzielle Güter, sondern betreibt Glücksspiel damit. Mit dem anschließenden Wetteinsatz wird eine mögliche Auslegung der Überfälle als eine Notwendigkeit haltlos. So lässt sich insbesondere das Glücksspiel hier als ein Handeln entgegen normativen Erwartungen verstehen und wird damit als **widerständig** interpretierbar. Das selbstbestimmte Vorgehen kann *Capital Bra* letztendlich **Anerkennung** verschaffen.

3.1.4 Thematisierung von Glücksspiel im Rahmen von Wettbewerb und Unterhaltung

Ansonsten unterstreicht *Summer Cem* im gleichen Track wiederholt den Wettbewerbscharakter von Glücksspiel. So ist Glücksspiel eine **soziale Aktivität**, **Wettkampf** sowie **Unterhaltungsmöglichkeit** und macht dazu einfach **Spaß**. Entsprechend **enthusiastisch** fordert *Summer Cem* die Rezipienten zum Mitmachen auf (»Fußballwetten, komm, versuch es/zeig mir was dein Konto zulässt«). Er selbst ist immer »all-in« und kann damit seine **Risikobereitschaft zur Schau stellen**. Indem Glücksspiel hier als Wettbewerb ausgetragen wird, bietet es die **Möglichkeit sich mit anderen zu messen und sich zu profilieren**. *Jasko* hebt insbesondere den Risikocharakter hervor, wenn er »alles auf Primera División« setzt und überträgt sogleich das Gefühl von **Nervenkitzel**.

3.2 Einordnung der Befunde: Gangsta-Rap mit Überraschungswert?

Die vorliegenden Befunde werden nachfolgend in zweifacher Hinsicht eingeordnet. Zunächst werden sie bezüglich des im ersten Abschnitt erarbeiteten Referenzrahmens diskutiert. Anschließend werden anhand der Ergebnisse mögliche Perspektiven für die Glücksspielforschung eröffnet.

3.2.1 Glücksspiel im Gangsta-Rap: Widersprüchlich wie das Genre selbst

Mit Blick auf die subkulturspezifischen Dispositive des Gangsta-Rap wird deutlich, dass sich die Thematisierung von Glücksspiel treffend in diese einordnen lässt. Grundsätzlich kann eine vermehrte Darstellung von Glücksspiel in den Tracks schlichtweg Teil eines Trademark-Styles sein. Insbesondere SUMMER CEM greift in seinen Tracks vermehrt auf den Gegenstand zurück. Darüber hinaus dient die Thematisierung von Glücksspiel mit dem Verweis auf konkrete (Aufenthalts-)Orte vor allem als Mittel dazu, den Sprecher erstens großstädtisch und zweitens in eher schlechteren Gegenden zu verorten. Mit diesem Verweis auf das »Ghetto« wird das Glücksspiel zu einem Teil der Inszenierung von Authentizität bzw. Realness (vgl. Abschnitt 2.1). Das Wettbüro wird zu einer standardisierten Beschreibung, um den Bezug zur »Straße« herzustellen und stellt eine Möglichkeit für die Rapper dar, ihre Sprecherposition als »Gangsta« zu legitimieren. Mit der Schilderung der Teilnahme können sie plausibel darlegen, dass ihre Lebenswelt tatsächlich einem sozialen Brennpunkt gleicht. Die Erfahrungsberichte schwanken dabei zwischen dem Erleben einer ausweglosen Situation einerseits, in der Glücksspiel etwa die einzige Ablenkung bietet, und einer Glorifizierung andererseits, in der Glücksspiel als Ausdruck eines hedonistischen Lifestyles gedeutet werden kann.

Einhergehend mit dem Authentizitätsbeweis werden die sozial bedeutsamen Kategorien Ethnizität oder Klasse zwar angeführt, aber nur bedingt mit Glücksspiel in Verbindung gebracht. Auch wenn *Summer Cem* verlauten lässt, dass er türkische Karten- und Würfelspiele bevorzugt, werden Glücksspiele im Allgemeinen nicht ethnisch konnotiert. Etwas anders gestaltet es sich in dem Track von *Mert*, der die Teilnahme am Automatenpiel als Resultat von Diskriminierung umschreibt. Auch hier wird Glücksspiel nicht als Ausdruck einer ethnischen Identität verhandelt; die Teilnahme jedoch auf gesellschaftliche Ausgrenzung und damit mangelnde Alternativen in der Frei-

zeitgestaltung zurückgeführt. Darüber hinaus benutzt *Bushido* den Verweis auf Glücksspiel, um eine desolate Lage im »Ghetto« zu beschreiben. Aufgrund des fehlenden Kapitals in der beherrschten Klasse seien die Menschen dazu gezwungen auf Glücksspiele zurückzugreifen. Mit dem Wissen, dass Glücksspiel langfristig nicht zu einem Zugewinn von Geld führt, wird hierdurch eine verzweifelte Lage zum Ausdruck gebracht. Entsprechend lassen sich die Beiträge als ein Gegenentwurf zum Krisendiskurs (migrantisch gele-sener) Gangsta-Rapper verstehen.

Darüber hinaus dient der Verweis auf Glücksspiel den Rapschaffenden als Mittel zur Demonstration von (hegemonialer) Männlichkeit. Insbesondere Reichtum wird dadurch suggeriert, dass hohe Wetteinsätze getätigt werden und das Verlieren von Geld für die Protagonisten demnach kein Problem darstellt. Statt in dieser (permanenten) Zurschaustellung von Reichtum eine Reaktion auf die soziale Benachteiligung und Stigmatisierung migran-tischer Männlichkeiten zu sehen (vgl. Kap. 2.3.), deuten Sahr und Seeliger dieselbe unter Rückgriff auf die soziologische Geldtheorie und die neue Wirt-schaftssoziologie als Verweis auf geldwirtschaftliche Vorgänge einer »Ghetto-wirtschaft«, die »immer wieder als sinn- und zwecklose Wiederholungen zir-kulärer Muster von Einnahmen und Ausgaben beschrieben« wird (vgl. Sahr/Seeliger in diesem Band). Trotz der zumindest temporären Verfügbarkeit von Geld könne dieses nicht seine vermeintliche Eigenschaft als »absolutes Mit-tel« (Simmel 1989 zit.n. Sahr/Seeliger in diesem Band) entfalten. Insofern ver-weise die vordergründige Erzählung von dem eigenen Erfolg implizit auf die strukturelle Lähmung und Exklusion von der kapitalistischen Dynamik des eigenen Milieus (vgl. ebd.).

Entgegen den Beobachtungen von Sahr und Seeliger, dass Glücksspiele in den Texten »klar [...] negativ konnotiert werden« (vgl. ebd.), konnte hier Glücksspiel auch im Kontext von Wettbewerb und Unterhaltung herausgear-beitet werden –was jedoch eher untypisch für den Straßen- bzw. Gangsta-Rap erscheint. Zwar sei der *battle*, der sich in der Regel in den Raps in Form von Beleidigungen gegenüber Kontrahent:innen ausdrückt, ein immanentes Element von Rap (vgl. u.a. Wolbring 2015: 362), statt der ansonsten gängigen Selbstinszenierung der Rapschaffenden als »Einzelkämpfer«, wird der Wett-bewerb im Glücksspiel jedoch als gemeinschaftliche Aktivität inszeniert. Da-bei gilt sowohl die Menge des verfügbaren Geldes als auch die Risikobereit-schaft der Teilnehmenden als Bewertungsmaßstab für das Ranking innerhalb der sozialen Gruppe.

Ferner kann mit SUMMER CEMS Ausführungen als Werbesprecher von Tipico am Beispiel von Glücksspiel die genretypische Selbstinszenierung als erfolgreicher Unternehmer bestätigt werden. Hier erscheint Glücksspiel nicht als Tätigkeit, sondern – mit Blick auf mögliche Werbeverträge für die Rapschaffenden – als weiteres Geschäftsfeld. So dient der hier analysierte Track sowohl als *Jingle* und damit als weitere Einnahmequelle, als auch der gleichzeitigen Ausformung des Rap-Images von SUMMER CEM.

Bemerkenswert in der Darstellung rund um das Spielen mit Geld ist der Rückgriff auf Insiderwissen. Durch die Verwendung von geteilten Meinungen und Wissensbestände der Eingeweihten bezüglich verschiedener Glücksspiele gelingt es den Rappern, Zugehörigkeit zu belegen und den Authentizitätsbeweis zu erbringen. Wolbring betont die übliche Verwendung von bestehenden Wissensbeständen im Aufbau der Texte der Rapschaffenden und attestiert den meisten von ihnen eine entsprechende Orientierung am vorhandenen Bestand sogenannter Topoi (vgl. Wolbring 2015: 359). Topisch organisierte bzw. orientierte Texte vermitteln keine direkten Sachinformationen mit Neuigkeitswert. Der Wirkungs- bzw. Geltungsbereich der Texte bleibt damit häufig auf die Gruppe der Eingeweihten beschränkt, während die Inhalte in anderen Kontexten zu Irritationen führen können (vgl. ebd.: 360f.). Das bestärkt die Annahme, dass Raps Bedeutungshorizonte bereitstellen, die auch von eingeweihten Rezipient:innen geteilt werden.

3.2.2 Perspektiven für die Glücksspielforschung

Aus den Ergebnissen der Analyse lassen sich folgende Perspektiven für die Forschung rund um den Gegenstand Glücksspiel ableiten.

Insbesondere die Thematisierung von Glücksspiel als gängiger Verweis auf das »Ghetto« lässt einen Zusammenhang zwischen der jeweiligen Wohnsituation und einer Zuwendung zum Spiel vermuten. So könnte im Rahmen zukünftiger Erhebungen die zusätzliche Abfrage der spezifischen Wohnsituation neue Erkenntnisse dahingehend liefern, wer überhaupt an Glücksspielen teilnimmt. Dadurch, dass die Rapschaffenden gerade bezüglich ihrer Authentizitätsinszenierung auf die Beschreibung plausibler Erzählungen von Erfahrungen zurückgreifen, wird hier davon ausgegangen, dass vor allem Sportwetten und Automaten Spiele in Spielotheken häufiger von Personen aus marginalisierten städtischen Gegenden betrieben werden. Es wäre zusätzlich gewinnbringend, die Kategorie des Wohnorts derjenigen des sogenannten »Migrationshintergrunds« gegenüberzustellen. Statt hinter der

erhöhten Suchtgefährdung kulturelle Eigenschaften zu vermuten und damit Gefahr zu laufen, essenzialisierend zu argumentieren, könnten milieuspezifische Faktoren in den Vordergrund treten. Wird das »Ghetto« hier nicht als ein konkreter Ort, sondern stattdessen als Sinnbild für eine spezifische Lebenswirklichkeit gelesen, so könnten die Aussagen der Rapper Hinweise auf eben diese Faktoren liefern. Indem Glücksspielorte als Orte empfunden werden, in denen Betroffene sich aufhalten können, ohne potenzielle Ausgrenzungserfahrungen zu machen, könnten diese im Rahmen der Freizeitgestaltung bevorzugt aufgesucht werden und darüber hinaus als Ort für ein soziales Beisammensein dienen. Wie eingangs erwähnt betonen auch Milin et al. (2017) die sozialen Motive des Glücksspiels. In Einklang mit den Inszenierungen der Rapper, in denen der Wunsch nach Geldgewinn nur bedingt für eine Teilnahme an Glücksspiel relevant zu sein scheint, rücken damit tatsächliche finanzielle Motive in den Hintergrund.

Beckert und Lutter vermuten zwar – in Anlehnung an soziologische Theorien des Spannungsmanagements –, dass die Teilnahme an Glücksspiel insbesondere von Menschen mit einem subjektiv erlebten Missverhältnis von erstrebter und tatsächlicher Statusposition mit einer »Hoffnung auf soziale Aufwärtskatapultierung verknüpft ist.« (2008: 318). Allerdings beziehen sich die Autoren in ihren Untersuchungen auf das Lotto-Spiel, welches – anders als Sportwetten und Automatenspiele – einerseits ein sozial niedrigschwelliges Glücksspiel dadurch darstellt, dass es an Konsumwaren des alltäglichen Bedarfs gebunden ist, und andererseits mit Gewinnen in einer ganz anderen Größenordnung wirbt. Die vergleichsweise niedrigen Gewinnmöglichkeiten beim gewerblichen Automatenspiel und im gängigen Sportwetten-Betrieb können die Verlockung eines Instant-Reichtums hingegen nicht bieten. Dass entsprechende Wünsche im Zusammenhang mit diesen Spielen auch nicht Gegenstand der hier untersuchten Texte sind, ist ein weiterer Hinweis darauf, dass ein Geldgewinn ein vielleicht naheliegendes aber kein umfängliches Motiv für die Teilnahme an diesen darstellt.

Über den Blick auf Glücksspiel – und hier den Tracks zufolge vor allem auf den Bereich der Sportwetten – als Möglichkeit, Risikobereitschaft qua Einsatz zu demonstrieren und die Tätigkeit damit als Wettbewerb auszutragen, hinaus lohnt auch der Blick auf Glücksspiel als Gelegenheit, sich in einer Peer-Group zu beweisen. Auch wenn die Tätigkeit des Glücksspielens nicht als ein explizit männlicher Zeitvertreib bestimmt wird, scheint das Spielen mit Geld in den Raps weiblicher Rapschaffenden nur marginal thematisiert zu werden und damit eher die Lebenswirklichkeit männlicher Rapschaffenden

den widerzuspiegeln. Damit lassen sich die hier inszenierte Darstellung einer wettkampforientierten Teilnahme an Glücksspiel in der Gruppe und Einsatzbereitschaft (in Bezug auf Geld und eben das Risiko, dieses zu verlieren) in Anlehnung an Meusers Konzept der homosozialen Männergemeinschaft als das Verhandeln und Attribuierung bestimmter Männlichkeitsideale verstehen (vgl. Meuser 2008).

Darüber hinaus werden Inszenierungen von Rapschaffenden immer wieder von der Glücksspielindustrie aufgegriffen und für Werbemaßnahmen genutzt. Peter Reinhardt, Geschäftsführer von HPYBET, identifiziert »[j]unge Menschen mit Migrationshintergrund« als Zielgruppe und erklärt:

»Wir haben was mit Rappern gemacht, weil deren Fans auch unsere Kund*innen sind. Das ist eine unheimlich hohe Deckungsgleichheit. Die Lebenswirklichkeit der Leute, die Rap hören, ist auch die, die am Wochenende mal ins Wettbüro gehen.« (Reinhardt zit.n. Wussmann 2019).

Ob die letzte genannte Aussage tatsächlich der Realität entspricht, muss erst noch untersucht werden. Spannend bleibt, dass inzwischen die Figur des Gangsta-Rappers bisherigen Werbesprechern wie den Fußballstars Oliver Kahn und Sebastian Schweinsteiger vorgezogen wird.

Fazit

Mit diesem Beitrag konnte einerseits gezeigt werden, wie Glücksspiel im deutschsprachigen Straßen- und Gangsta-Rap verhandelt wird. So fügen sich die Darstellungen rund um das Spielen mit Geld in den aufgespannten Referenzrahmen ein und rangieren 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. Andererseits und insbesondere mit Blick auf die Beschaffenheit der Raps als topisch organisierte Texte 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 AutomatenSpiel 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.

Literatur

- Banz, Markus (2019): Glücksspielverhalten und Glücksspielsucht in Deutschland. Ergebnisse des Surveys 2019 und Trends. BZgA-Forschungsbericht. Köln: Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung.
- Beckert, Jens; Lutter, Mark (2007): Wer spielt, hat schon verloren? Zur Erklärung des Nachfrageverhaltens auf dem Lottomarkt. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 59(2). S. 240-270.
- Beckert, Jens; Lutter, Mark (2008): Die Verteilungswirkung des Lottos in Deutschland. In: Zeitschrift für Wett- und Glücksspielrecht, 3(5). S. 315-323.
- Bendel, Alexander; Röper, Nils (2017): Das neoliberale Paradoxon des deutschen Gangsta-Raps. Von gesellschaftlicher Entfremdung und der Suche nach Anerkennung. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: transcript. S. 105-132.
- Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (2011). Gangsta-Rap – mal wissenschaftlich. In: Norient. URL: <https://norient.com/academic/gangsta-rap> Stand: 16.09.20, Abruf: 02.03.21.
- Drews, Nikolai; Wuketich, Marius (2019): Ambivalenzen des Glücksspiels aus soziologischer Perspektive. In: Wöhr, Andrea; Wuketich, Marius (Hg.): Multidisziplinäre Betrachtung des vielschichtigen Phänomens Glücksspiel. Wiesbaden: Springer VS. S. 25-43.
- Ernsing, Tobias (23. September 2015). »Echte Männer hängen nicht am Jobcenter ab« – Gangsta-Rap und Neoliberalismus. In: Blickpunkt WiSo. URL: www.annotazioni.de/post/1658 Stand: 23.09.15, Abruf: 18.04.21.
- Gruber, Johannes (2017): Performative Lyrik und lyrische Performance. Profilbildung im deutschen Rap. Bielefeld: transcript.
- Güler Saied, Ayla (2020): Diaspora Rap: Dynamisch kulturelle Identitätsinszenierungen. In: Bizeul, Yves; Rudolf, Dennis Bastian (Hg.): Gibt es eine kulturelle Identität? Baden-Baden: Nomos. S. 231-257.
- Güngör, Murat; Loh, Hannes (2017): Vom Gastarbeiter zum Gangsta-Rapper. HipHop, Migration und Empowerment. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: transcript. S. 193-220.
- Hallenstein, Octavius (2018): Glücksspiel und Rap – das passt zusammen. In: Raptastisch. URL: <https://raptastisch.net/2018/12/23/gluecksspiel-und-rap-das-passt-zusammen/> Stand: 23.12.18, Abruf: 04.05.21.

- Kastirke, Nadin et al. (2018): Migrationshintergrund und pathologisches Glücksspielen: Befunde einer deutschlandweiten epidemiologischen Untersuchung zur Bedeutung der Herkunftsregion. In: Gesundheitswesen, 80. S. 250-258.
- Klein, Gabriele; Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lütten, John; Seeliger, Martin (2017): »Rede nicht von Liebe, gib' mir Knete für die Miete!« Prekäre Gesellschaftsbilder im deutschen Straßen- und Gangsta-Rap. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript. S. 89-104.
- Mayring, Philipp (2019): Qualitative Inhaltsanalyse – Abgrenzung, Spielarten, Weiterentwicklungen. In: *Forum: Qualitative Sozialforschung*, 20(3). Art. 16.
- Mayring, Philipp; Fenzl, Thomas (2019): Qualitative Inhaltsanalyse. In: Bauer, Nina; Blasius, Jörg (Hg.): *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS. S. 633-648.
- Mecheril, Paul (2010): Migrationspädagogik. Hinführung zu einer Perspektive. In: Mecheril, Paul et al. (Hg.): *Migrationspädagogik*. Weinheim/Basel: Beltz. S. 7-22.
- Meuser, Michael (2008): Ernste Spiele: zur Konstruktion von Männlichkeit im Wettbewerb der Männer. In Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006*. Frankfurt a.M.: Campus. S. 171-176.
- Meyer, Gerhard; Hayer, Tobias (2005). *Das Gefährdungspotenzial von Lotterien und Sportwetten – Eine Untersuchung von Spielern aus Versorgungseinrichtungen*. Ministerium für Arbeit, Gesundheit und Soziales des Landes Nordrhein-Westfalen und Westdeutsche Lotterie GmbH & Co. KG.
- Milin, Sascha et al. (2017): Glücksspielprobleme bei türkeistämmigen Migranten – Ursachen, Barrieren der Inanspruchnahme von Hilfen und Unterstützungsbedarfe. Institut für interdisziplinäre Sucht- und Drogenforschung (ISD). Hamburg: o. V.
- Quinn, Eithne (2005): *Nuthin' but a »G« Thang. The Culture And Commerce Of Gangsta Rap*. New York: Columbia University Press.
- Ruile, Anna Magdalena (2012): *Kulturunternehmen HipHop. Von der Szene zum Beruf*. Marburg: Tectum.
- Seeliger, Martin (2013): *Deutscher Gangstarap. Zwischen Affirmation und Empowerment*. Berlin: Posth.

- Seeliger, Martin (2021): Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte. Weinheim/Basel: Beltz Juventa.
- Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (2012): 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.
- Süß, Heidi (2018): Sex(ismus) ohne Grund? Zum Zusammenhang von Rap und Geschlecht. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. URL: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/265104/sex-ismus-ohne-grund/?p=all> Stand: 23.02.18, Abruf: 07.04.21.
- Süß, Heidi (2019): »Modus Mio« und lila Scheine – Konstruktionsmodi von Rap-Männlichkeit in Zeiten rapider Kommerzialisierung. In: Journal Netzwerk Frauen- und Geschlechterforschung, 45. S. 29-34.
- 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. 41-63.
- Verlan, Sascha; Loh, Hannes (2015): 35 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen: Hannibal.
- Wolbring, Fabian (2015): Die Poetik des deutschsprachigen Rap. Göttingen: V&R Unipress GmbH.
- Wussmann, Julius (2019): Mit HipHop für Sportwetten werben – Ein Gespräch mit Hpybet über Marketing. In: Business Punk. URL: <https://www.business-punk.com/2019/12/mit-hiphop-fuer-sportwetten-werben-ein-gespraech-mit-hpybet-ueber-marketing/> Stand 09.12.19, Abruf: 01.12.20.

Das Phänomen Cloud-Rap

Zum Wandel selbstinszenatorischer und ästhetischer Konventionen im HipHop

Nelson Dörre

1. Einleitung

Mit der vielzitierten Textzeile »Einzigste Mucke, wo man das, was man sagt, auch verkörpern muss«, definiert der Berliner Rapper *Megaloh* (2012), zwar nicht als erster, aber dennoch sehr treffend denjenigen Authentizitätsanspruch, der im Rap vorherrschend ist. Zweifellos wird die Debatte um Authentizität nirgendwo erbitterter geführt als im Gangsta-Rap, jedoch existiert auch über dieses kommerziell erfolgreiche Subgenre hinaus ein Authentizitätsanspruch im Rap, den sowohl Rezipienten als auch Rapper an die Kunst stellen. Mit dem Aufkommen von Cloud-Rap um das Jahr 2010 herum scheinen die im HipHop geltenden Vorstellungen von Kunstfertigkeit und Authentizität jedoch zunehmend ins Wanken zu geraten. Inwiefern das Subgenre Cloud-Rap mit den Konventionen der HipHop-Szene bricht und insbesondere den rap-immanenten Authentizitätsanspruch in Frage stellt, soll in diesem Beitrag anhand von einschlägigen Beispielen erörtert werden.

Nach einer (kurzen) Einführung zur Inszenierung von Authentizität im Rap wird zunächst versucht, den recht losen Begriff »Cloud-Rap« genauer zu definieren und einen Blick auf seine Ursprünge zu werfen. Der Beitrag setzt sich dann mit den deutschsprachigen Vertretern der Szene auseinander und stellt die Künstler *Money Boy*, *LGoony* und *Yung Hum* als Beispiele vor. Basierend auf den Erkenntnissen aus diesen individuellen Betrachtungen wird anschließend diskutiert, ob die Popularität von Cloud-Rap tatsächlich als Zeichen für eine Zäsur in der Evolution der (deutschen) HipHop-Kultur gewertet werden kann. Ziel des vorliegenden Texts ist es, eine Perspektive auf das Phänomen Cloud-Rap zu eröffnen, die selbiges als dem Gangsta-Rap ver-

wandtes Subgenre betrachtet, anhand welchem sich ein spezifischer Wandel von selbstinszenatorischen und ästhetischen Konventionen im HipHop nachzeichnen lässt. Cloud-Rap, so meine These, kann als eine Spielart von Rap verstanden werden, die sich bekannte Figuren und Narrative aus dem Gangsta-Rap aneignet und diese reproduziert, während ihre Protagonisten im lebensweltlichen Kontext jedoch nur äußerst selten der kreierten Rap-Persona entsprechen.

2. Authentizität im Rap

Authentizität spielt, wie bereits angeführt, eine zentrale Rolle – nicht nur im Rap, sondern in der Popkultur allgemein. Ob Kunst vom Publikum als gut empfunden wird, bemisst sich vor allem daran, ob diese als authentisch wahrgenommen wird. Der Kulturwissenschaftler Ralf von Appen (2013) beschreibt vier zentrale Dimensionen von Authentizität im Kontext von Popmusik: persönliche Authentizität, die durch das glaubhafte Nach-außen-Tragen innerer Überzeugungen suggeriert wird; sozio-kulturelle Authentizität im Sinne eines Zugehörigkeitsgefühls durch übereinstimmende Werte mit lokalen oder sozialen Subkulturen; handwerkliche Authentizität, welche die Kunstfertigkeit des Werkschöpfers postuliert, und emotionale Authentizität, die auf dem (romantischen) Anspruch des Publikums beruht, »dass Musik, die emotional bewegt, ihren Ursprung im persönlichen Leben der Musiker haben soll« (ebd. S. 45). Besonders die handwerkliche Authentizität ist in der vom Wettstreit geprägten HipHop-Kultur ein disziplinübergreifendes Thema, welches neben Rap auch die Elemente Graffiti, Djing und Breakdance betrifft und sich in der Idee des *Battles* widerspiegelt (vgl. Dietrich/Seeliger 2012, S. 26). Wie Seeliger (2022) weiterhin feststellt, finden sich die drei übrigen Dimensionen zur Konstruktion von Authentizität, nämlich die persönliche, die sozio-kulturelle und die emotionale, auch in Bezug auf die Selbstinszenierung von (deutschen) Gangsta-Rappern. Hier sind es vor allem die Assoziationen mit Kriminalität und Gewalt, welche nicht nur in den Songs der Rapper eine Rolle spielen, sondern darüber hinaus einen lebensweltlichen Bezug haben. Generell, so merkt Wolbring (2015) an, herrscht im Rapgenre ein »weiter« autobiografischer Authentizitätsanspruch, welcher zwar nicht verlangt, »dass die ausgestellten Handlungen des Rapschaffenden tatsächlich so stattgefunden haben«, der aber dennoch davon ausgeht, »dass die durch diese Handlungen ausgestellten Haltungen von dem Rapschaffenden tatsächlich auch in lebens-

weltlichen Zusammenhängen vertreten werden« (S. 160–161). Im Gangsta-Rap ist dieser lebensweltliche Zusammenhang klar definiert. Hier dient das Ghetto als »symbolischer Rahmen und Referenzsystem« (Dietrich/Seeliger 2012, S. 22) der von den Rappern entwickelten Narrative. Gleich ob es in den Texten um Verherrlichung oder kritische Auseinandersetzung mit der Gangsta-Thematik geht und obwohl man Gangsta-Rapper nicht immer trennscharf von anderen Subgenres abgrenzen kann, ist allen Protagonisten gemein, dass diese behaupten, »aus der sogenannten Unterschicht oder aus dem Prekariat zu kommen« (Ernsing 2017, S. 42). Die Stimmen im Rap müssen jedoch nicht zwangsläufig zu Personen aus marginalisierten Bevölkerungsgruppen gehören, um als authentisch zu gelten. Wie Klein und Friedrich (2003) zeigen, lebt HipHop zwar vom inszenatorischen Verweis auf jene Wurzeln als schwarze Ghetto-Kultur, existiert aber mehr oder weniger losgelöst von diesem Ursprungsmythos als globale Kultur mit lokalen Ausformungen, was zur fortlaufenden Rekontextualisierung der zugehörigen Praktiken führt. In der HipHop-Kultur authentisch bzw. *real* zu sein, meint »einerseits die Spielregeln des HipHop-Feldes zu akzeptieren und andererseits den Szene-spezifischen Habitus als individuellen Stil zu inszenieren« (ebd. S. 199).

Es kommt also nicht von ungefähr, wenn *Megaloh* verkündet, Rap sei die »Einzigste Mucke, wo man das, was man sagt, auch verkörpern muss«. Beginnend mit dem österreichischen Rapper *Money Boy* hat sich seit 2010 im deutschsprachigen Raum jedoch eine Reihe von jungen Rappern etabliert, deren Verständnis von Authentizität völlig konträr zu dem raptypischen, autobiografischen Authentizitätsanspruch erscheint. Hier wird mit absoluter Selbstverständlichkeit von materiellen Statussymbolen, *Hoes* und Drogenhandel sowie mit einer *Hustler*-Rhetorik gerappt, die sich sonst nur im Gangsta-Rap findet, aber mit der Lebensrealität der (oftmals) bürgerlichen Protagonisten wenig bis gar nichts zu tun hat. In den Medien wird diese Strömung unter der Genrebezeichnung Cloud-Rap zusammengefasst; das *Juice-Magazin* resümiert: »Allesamt sind es hagere Jugendliche, die schlichtweg ihre Lieblingsmusik machen und sich nicht für das interessieren, was irgendeine Hip-Hop Szene sagt, die es sowieso nicht mehr gibt« (Birrer 2019, S. 29).

3. Cloud-Rap – That’s the kind of music I want to make

In seinen Anfängen ist das Cloud-Genre vor allem ein Internetphänomen, das über Filesharing-Plattformen und Social Media in die Welt getragen wird.

Noch stärker als im Gangsta-Rap geht es bei dieser Musik um ein spezifisches Gefühl bzw. eine bestimmte Atmosphäre, die erzeugt wird.

»Amalgamated in the ether of cyber space, Cloud [...] is commonly defined via its reliance on ethereal, New Age-like atmospheric and sedated beats over decipherable lyrics and speedy rapping styles [...]. Artists affiliated with Cloud Rap often employ chant-like vocal samples; harmonizing and elongating notes to produce a surreal, mystical sonic effect that occasionally veers on the abstract and absurd« (Amarca 2015).

Der *cloudy* Beatstyle wird 2010 durch den US-amerikanischen Musikproduzenten *Clams Casino* im Rap etabliert. Maßgeblich daran beteiligt ist der junge Rapper *Lil B*, der mit dem Song »I'm God«, welcher in Kooperation mit *Clams Casino* entsteht, viral geht. Tatsächlich fließt der Cloud-Stil daraufhin in kurzer Zeit z.B. durch Weltstars wie *A\$AP Rocky* in den Rap-Mainstream ein, was mittlerweile dazu geführt hat, dass eine soundtechnische Abgrenzung von anderen Subgenres sich zunehmend schwieriger gestaltet. Der Begriff Cloud-Rap wird in den Medien ohnehin recht ambivalent genutzt und bezieht sich keineswegs auf eine ganz bestimmte ästhetische Ausformung von Rap. Vielmehr handelt es sich um einen Sammelbegriff für all jene Rapper, die eine neue, unkonventionelle Herangehensweise an ihre Musik haben und deren Vorstellung von Authentizität eine explizit nicht raptypische ist. Die Bezeichnung *Cloud* bezieht sich in diesem Kontext eher auf die *digital cloud*, also das Internet, welches diejenige Bühne ist, auf der die Protagonisten der so betitelten Szene hauptsächlich stattfinden. Als frühe Galionsfigur dieser Bewegung gilt der bereits erwähnte *Lil B*, dessen eigene Vermarktungsstrategie vor allem darin besteht, seine Online-Fangemeinde fast täglich mit neuen Songs und *Freestyles* zu bombardieren, die er ihnen gratis zur Verfügung stellt. Das radikal Neue, die Provokation dem HipHop gegenüber, gründet sich vor allem in *Lil Bs* Weigerung, »sich der Ästhetik und Qualitätsmerkmalen wie Punch, Flow und lyrische Kreativität unterzuordnen« (laut.de). Er folgt in seinen Songs keinem konkreten Schema und teilt seine Gedankenwelt ungefiltert mit den Hörern. Seinen Stil beschreibt er selbst als *based*:

»Well, based really is being yourself, being positive, not really worrying too much about what people think about you. Really saying what comes to your mind first. [...] It's like unconscious. Really not premeditating, saying, 'I'mma do this, I'mma say this, I'mma be this way', but really just going with the flow« (Lil B nach: Roberts 2010).

Mit diesem – via Social Media aktiv nach außen getragenen – Mindset zeichnet *Brandon McCartney* alias *Lil B* die Blaupause für das Schaffen derjenigen Künstler, die fortan als Cloud-Rapper gelabelt werden. *McCartney* drückt dem Ganzen letztlich den Stempel auf, indem er 2009 während eines Interviews auf ein Wandgemälde deutet, welches ein auf einer Wolke, einer *cloud*, schwebendes Schloss zeigt. Daraufhin lässt er verlauten: »That's the music I wanna make« (*Lil B* nach: *Birr* 2019). Und tatsächlich ist diese Aussage sinnbildlich für die Musik, die *McCartney* und seine geistigen Mitstreiter produzieren; denn hier scheinen der Fantasie keinerlei Grenzen durch irgendwelche Authentizitätsansprüche oder ästhetische Dogmen gesetzt zu sein. So kommt es, dass *Lil B* in seinen Texten gerne im Stil eines Gangsta-Rappers auftritt, mit Statussymbolen protzt, Frauen zu Sexobjekten degradiert oder die Knarre zieht, um auf seine Widersacher zu schießen, während die Privatperson *McCartney* aus eher behüteten Verhältnissen stammt und sich keineswegs mit einer kriminellen Vergangenheit profilieren kann.

»Move fast, stick slow, think fast, talk slow/Dude try to play me, I'm leaving with his bitch bro/Sorry for the cuss words, fuck that, curse more/Bruh did things should've been in the hearse fo'/Now I'm spittin' rap shit, gave me somethin' to live fo'/Hit him with the P9¹, bet it'll make his ribs show« (*Lil B* 2009).

Es scheint hier nicht länger von Bedeutung zu sein, *was* man sagt und ob das Gesagte *real* im Sinne eines lebensweltlichen Zusammenhangs ist, es zählt – so werden wir im weiteren Verlauf feststellen – vielmehr das spezifische Gefühl, das in den Songs transportiert wird. Ich konkretisiere diese Beobachtung nachfolgend anhand der Beispiele *Money Boy*, *LGoony* und *Yung Hurn*. Die Rapper habe ich ausgewählt, weil sie zum einen in den Medien als Aushängeschilder des deutschsprachigen Cloud-Rap gehandelt werden, vor allem jedoch, weil sie entscheidenden Einfluss auf die gängigen Konzepte von Authentizität und Ästhetik im Deutschrap genommen haben. Meine dahingehende Argumentation gründet sich auf exemplarische Textpassagen einschlägiger Songs sowie Interviewauszüge, welche ich journalistischen Quellen entnommen habe. Ich beginne mit dem Rapper *Money Boy*, der – nicht unumstritten, aber aufgrund seiner Reichweite m.E. zurecht – als Pionier des deutschsprachigen Cloud-Rap gilt.

1 P9 ist eine geläufige Bezeichnung für einen bestimmten Typ von Handfeuerwaffen.

4. Money Boy – der Block-Hustler

Mit dem Song »Dreh den Swag auf«, der eine Hommage an den amerikanischen Rapper *Souljah Boy* (»Turn My Swag On«) darstellt, gelingt es *Money Boy* 2010 erstmals, ein größeres Publikum zu erreichen. Schon mit diesem ersten Erscheinen auf der HipHop-Bildfläche entfacht der damals 29-jährige Wiener einen Aufschrei in der Szene, die nichts mit dem Rapper anfangen kann, der in seinen Texten eine Mischung aus Deutsch und Englisch spricht, simpelste Haus-Maus-Reime benutzt und dessen amateurhafte Musikvideos im krassten Kontrast zu seinen Ausführungen über dicke Autos, Schmuck und Hustlertum stehen. »Dreh den Swag auf« avanciert zu einem Youtube-Hit, weil *Money Boy*, der mit bürgerlichem Namen *Sebastian Meisinger* heißt, als Witzfigur wahrgenommen wird, die sich über den klischeebehafteten Gangsta-Rap lustig macht.

»Zähle so viel money jeden Tag/Ich finde es echt geil/Mein Swagger² ist total außer Kontrolle/Ich bin echt nice/Kannst du es verstehen, ich bin dieser MVP jetzt/Ich und meine Jungs wir hängen ab im VIP-Zelt/Oh mein Gott ich bin so am Block/Deine Mutter kommt zu mir und sie blowt den Cock/Ich arbeite hart doch auf Partys bin ich noch krasser/Mr. Money Boy, ich bin dieser Block-Hustler« (*Money Boy* 2010)

In Verbindung mit *Meisingers* fast schon dadaistischer Vortragsweise, dem schiefen (Sprech-)Gesang und der stümperhaften Audioqualität fällt es tatsächlich schwer, die Texte und die Performance des Rappers ernst zu nehmen. Aber *Meisinger* möchte mit *Money Boy* keine Witzfigur erschaffen, kein Entertainer sein. Er möchte das aufgreifen und leben, was »Ami-Rapper« wie *Chief Keef* oder *Gucci Mane* ihm vormachen (Burmeier 2014). Das Ironische haftet der Figur *Money Boy* jedoch immer an, da zwischen den von ihr vorgebrachten Raptexten und der Privatperson *Sebastian Meisinger* deutliche Diskrepanzen bestehen. Beispielhaft ist hier die bereits bei »Dreh den Swag auf« zu beobachtende Stilisierung als *Block-Hustler* zu nennen, welche sich auch in zahlreichen weiteren Songs von *Money Boy* findet. *Meisinger* bedient sich dabei eines Narrativs, welches dem Gangsta-Rap entspringt und auf einer generischen Figur basiert, »die im sozialen Raum des schwarzen amerikanischen Ghettos eine zentrale Position einnimmt« (Wacquant 1998, S. 184). Der *Hustler* verdient sein Brot mit verschiedenen, nicht immer, aber oftmals

2 *Swag* meint Coolness, Lässigkeit (etc.).

illegalen Aktivitäten, die von kleinen Gaunereien bis hin zu schweren Straftaten reichen, und tritt im Allgemeinen als cleverer Nutzer von Gewinnchancen auf. Diese »Findigkeit und Überlebensfähigkeit« macht er zur Grundlage eines expressiven Lebensstils, »der allein, wenn auch nur ein wenig, die gespannte und bedrückende Atmosphäre der Alltagsroutine im Ghetto dadurch erträglicher macht, dass er sie auflockert« (ebd., S. 185). Das wohlbekannte Bild des mit Goldketten behangenen Gangsta-Rappers kommt also nicht von ungefähr; es steht in lebensweltlichem Zusammenhang mit der *Hustler*-Figur. In *Meisingers* Kunst erscheint sie jedoch völlig kontextentfremdet, da er selbst keineswegs auf eine Ghetto-Sozialisation zurückblicken kann. Der aus bürgerlichem Hause stammende Rapper ist nicht nur Ex-Profibasketballer, sondern auch studierter Kommunikationswissenschaftler mit Magisterabschluss und rappt in seinen Songs trotzdem Zeilen wie »Ich hab' Autos geklaut und hab' Crack verkauft/Ich wuchs auf in der Trap, Rudolfsheim-Fünfhaus/Leute werden umgebracht, jeden Tag 'ne Schießerei/Und ich war immer mittendrin und nicht nur dabei« (Money Boy 2021). Für *Meisinger* steht diese Selbstdarstellung als *Hustler* jedoch in keinem Widerspruch zu einem authentischen Auftreten als mittelständischer Rapper:

»Natürlich bin ich kein Chief Keef in einem Haus in Chiraq³, aber ich bin zumindest ein Rapper, der auf seinem Grind ist. Chief Keef hat einmal gesagt, dass er sich selbst aufnimmt und abmischt. Und da sehe ich schon Parallelen, die ich auch leben kann. [...] Und Lil Wayne ist damals mit seiner Free-Mixtape-Reihe »Da Drought« an den Start gegangen, bei der er auf jeden Beat gesprungen ist, der hot war. Der hat damit einfach den Markt überschwemmt. Ähnlich wie No Limit früher, da waren im Booklet immer schon die nächsten fünf Releases angekündigt – Master P hat die CDs so vertickt wie das Crack auf der Straße. Dieser Fließband-Rap hat mich vom Feeling und Hustle her sehr inspiriert« (Meisinger nach: Burmeier 2014).

Wie Seeliger (2022) anmerkt, ist nicht immer eindeutig zu bestimmen, ob Rapper sich als Kunstfiguren oder als reale Akteure äußern (S. 5). Bei *Meisinger* fällt dies besonders schwer, da er zwar behauptet, keine Witzfigur sein zu wollen, diesem Vorsatz in seinen Performances aber des Öfteren widerspricht. Prinzipiell lässt sich *Meisingers* öffentlicher Auftritt auch als eine einzige große

3 »Chiraq« ist eine Kombination der Wörter »Chicago« und »Iraq«. Dieser Spitzname betont die Gewalt (in Anspielung auf den Irakkrieg), die auf den Straßen der Armenviertel von Chicago herrscht.

Performance betrachten, welche die Selbstinszenierung der Gangsta-Rapper karikieren soll. Doch so weit hergeholt wie *Meisingers* Aussagen in Bezug auf seine Authentizität als Rapper wirken mögen, die Parallelen, die sich anhand seiner Kunst und der Marketingstrategie zwischen ihm und den amerikanischen Vorbildern ziehen lassen, sind unbestreitbar. Ganz unverblümt importiert *Meisinger* HipHop-Trends aus den Staaten, gründet Online-Movements (wie *Lil B*), veröffentlicht kostenlose Tracks und Mixtapes am laufenden Band (wie *Lil Wayne*, *Gucci Mane*, *Chief Keef*) und etabliert eine neue Art von Sprachgebrauch, indem er amerikanischen Slang ins Deutsche übersetzt. Letzteres geschieht vor allem durch rege Kommunikation via Social Media, wo im Austausch mit *Money Boys* Followern immer neue Insider-Witze und Wortspiele entstehen, die auch in seine Texte einfließen. »Ich bin fast nice, Joke, ich bin krass nice/Bin am Ballen, wie das Logo von Sat.1«, rappt *Money Boy* etwa auf dem Song »So wie Eminem« (2015). Er betont damit, dass er cool bzw. beneidenswert ist und begründet dies mit der Aussage, er sei »am Ballen«. Das Verb *to ball* wird von Rappern im Englischen oft synonym mit *to hustle* genutzt, kontextabhängig kann es aber auch bedeuten, dass man mit Statussymbolen angibt, spricht: gutverdienend und erfolgreich ist. *Money Boy* hat den Begriff in der zitierten Textzeile eingedeutscht und macht aus *to ball* kurzerhand »am Ballen sein«, wobei er eine sinnbildliche Referenz zum sportlichen Ballspiel nutzt, indem er das – einem Basketball nicht unähnliche – Logo des TV-Senders *Sat.1* anführt. Etwas später rappt er im selben Song »Du denkst es ist Obama in der Stadt, Fucker/Denn die Gun macht ›Barack‹, Motherfucker«. Dies stellt wiederum ein Wortspiel dar, welches diesmal auf dem spezifischen Klang einer Schusswaffe bzw. einem *Adlib*, das dem Durchladen der Waffe nachempfunden ist, basiert. *Adlibs* sind onomatopoetische Ausdrücke, die von Rappern vor, nach oder zwischen die eigentlichen Textzeilen gestreut werden, um Aussagen zu unterstreichen oder einen Wiedererkennungswert zu erzeugen. Der Vergleich, den *Money Boy* im angeführten Beispiel zieht, ist die phonetische Ähnlichkeit zwischen einem solchen *Adlib* (»Barack«), also dem Geräusch, das *Money Boys* Pistole beim Abfeuern macht, und dem Vornamen von Präsident *Barack Obama*.

Was sich an diesen Beispielen sehr eindrücklich zeigt, ist, dass *Money Boys* Texte ohne ein spezifisches Kontextwissen um zeitgenössische amerikanische Rapmusik, Slangwörter und vor allem in Bezug auf Internetsprache nur schwer verständlich sind. Gleichmaßen öffnet *Money Boy* über seinen unkonventionellen Online-Auftritt das Rapgenre auch für Rezipienten, die sich nicht in der HipHop Community verorten, und weicht – durch sein Spiel mit

Gangsta-Rap-Motiven – die Genre Grenzen und Authentizitätsvorstellungen im HipHop auf. Ob ironisch gemeint oder nicht, Money Boy macht Hustlertum und Ghetto-Slang bei mittelständischen Rappern salonfähig und ruft deutschsprachigen Cloud-Rap auf den Plan. Ein populäres Beispiel dafür ist der aus Köln stammende *Ludwig Langer* alias *LGoony*.

5. LGoony – das Space-Kid

Langer beobachtet *Money Boys* wachsenden Erfolg auf Social Media und wird Teil einer Facebook-Fangruppe, die mit dem Künstler in Kontakt steht. Wenig später beginnt er mit eigenen musikalischen Gehversuchen im Cloud-Rap. Mit seinem Song »Millionen Euro« landet er 2014 einen Internet-Hit, der ähnlich rezipiert wird wie *Money Boys* »Dreh den Swag auf«. Im zugehörigen Musikvideo sieht man einen vermutlich gerade mal volljährigen Jungen, der, im schlichten *Nike*-Pullover gekleidet, mit Falschgeld umherschmeißt und über sein Leben als Multimillionär rappt. Auch hier ist recht schnell klar, dass *Langer* nicht das verkörpert, was er in seinen Songs vorgibt zu sein. Dennoch beharrt er in Interviews genau wie *Meisinger* darauf, dass seine Musik eben keine ironische Comedy-Nummer darstelle:

»Meine Musik ist nicht ironisch gemeint, auch inhaltlich nicht. Es ist halt orientiert an Ami-Rap, an der Kunst von den Leuten, die mich inspirieren. Generell sollte eine Kunstfigur alles dürfen – und jeder Rapper ist auch eine Kunstfigur. Auch bei Straßenrappern, die davon erzählen, dass sie die ganze Zeit ticken oder irgendwelche Leute erschießen, ist das natürlich der Fall. Das sind Aspekte aus dem Leben und Fiktion. Wichtig ist, dass man trotzdem noch seine eigenen Werte transportiert. Und die sind auch die Schnittstelle zwischen meiner Person und meiner Kunstfigur« (*Langer* nach: *Fendt* 2020).

Die Momente, in denen *Langer* in seinen Texten aus der an den amerikanischen Rap angelehnten Kunstfigur *LGoony* ausbricht, sind allerdings rar gesät. Vielmehr stilisiert er sich hier als wohlhabender Superstar, der auf *Hater* schießt und großspurige Ansagen an etwaige Konkurrenten verteilt. Das Thema Geld nimmt dabei eine zentrale Rolle ein, was mitunter dazu führt, dass die unterschiedlichen Songs in ihrer thematischen Ausrichtung recht eindimensional daherkommen. Gerade diese Beschränktheit empfindet Lan-

ger jedoch als Befreiung von dem in seinen Augen zu stark ausformulierten Deutschrapp.

»Ich persönlich habe das als Konsument und Musikfan nicht mehr gefühlt. Deswegen habe ich weitergeguckt und Amirap für mich entdeckt. Ich fand Leute wie Gucci Mane immer krass inspirierend, da sie einfach in verschiedenen Songs 40 Lines darüber rappen, dass sie ein Cabrio fahren. Und es ist immer wieder eine neue Line und es ist immer wieder lustig. Ich dachte mir, dass die Themen Geld und dann später auch Weltall so abstrakt sind, dass ich damit erstmal nicht so leicht in eine Schreibblockade komme. Zweitens kann ich mich so einfach auf die Melodie fokussieren« (Langer nach: Lippe 2020).

Tatsächlich sind Langers Texte dahingehend abstrakt, als sie bekannte Stilelemente aus dem Gangsta-Rap wie das Protzen mit Statussymbolen adaptieren, diese aber in Verbindung mit der genannten Weltall-Thematik dermaßen überspitzt darstellen, dass man die Aussagen eigentlich nicht für voll nehmen kann:

»Meine Kette leuchtet wie 'ne Supernova/Ich schock' die Szene, so als wär' ich Donald Glover/Für mich ist jeder Tag der erste Tag des Monats/Denn ich find' täglich ein Vermögen unterm Sofa/Woah, woah, ich schreib' die Hits am Fließband, so wie Dieter Bohlen/Für 'ne Million geh' ich nicht mal an mein Phone/Ich bin ein Rockstar, Alter, wer ist Post Malone?/Intergalaktisch, ich hab' Groupies auf dem Mond« (LGoony 2019a)

Langers Songs erzählen keine kohärente Geschichte, vielmehr bestehen die Texte aus Assoziationsketten, die mit den genannten Themenfeldern spielen und den Rezipienten in eine Art Fantasiewelt entführen. Dabei fällt es mitunter schwer, den vulgärmaterialistischen Aussagen der Kunstfigur *LGoony* eine lebensweltliche Bedeutung zuzumessen, wenn man ihr die Privatperson *Ludwig Langer* gegenüberstellt. Während *LGoony* etwa rappt »Fliege im Jet um die ganze Welt/Kauf' mir dein Auto, wenn's mir gefällt/Kauf' mir dein Haus, wenn es mir gefällt/Kaufe dein Leben, ich pisse Geld« (LGoony 2019b), ist bei *Langer* nichts von derartigen Wertvorstellungen zu erkennen, wenn er sich im Interview beispielsweise für mehr gesellschaftliche Integration und den Ausbau des deutschen Sozialstaats ausspricht (vgl. Lippe 2020).

Künstler und Kunstfigur lassen sich im Fall von *LGoony* (anders als bei *Money Boy*) recht eindeutig voneinander abgrenzen, womit das Bild einer Rap-Persona, die über die ausgestellten Haltungen in den Texten hinaus eine le-

bensweltliche Bedeutung hat, nicht erfüllt wird. Authentizität – so viel ist klar – wird hier anders verhandelt, wobei *Langer* die dahingehende Debatte mit den Worten »Realness ist nicht existent« (*Langer* nach: Fendt 2020) abzuschmettern weiß. Darüber hinaus sind auch die ästhetischen Merkmale von *Langers* Musik eine Absage an die etablierte Szene. So setzt er, bevor es im Deutschrapp allgemein gängig wird, auf das *Autotune-Plugin*, ein Effektgerät, das die Stimme in unerreichbare Tonhöhen katapultieren kann, aber nur bei der Studio-Aufnahme wirklich gut funktioniert. Bei Konzerten werden etwaige Probleme mit der automatischen Stimmkorrektur daher oftmals umgangen, indem man vorproduzierte Playback-Gesangsspuren einspielt. *Langer* reduziert also nicht nur die Textlastigkeit der Rapmusik, er entfernt sich auch von der allgemeinen Wettkampfästhetik der HipHop-Kultur (vgl. hierzu z.B.: Dietrich/Seeliger 2012, S. 26ff.; Toop 1994, S. 21), indem er den *skills* am Mikrofon nahezu jegliche Bedeutung aberkennt, wenn er ein Rap-Konzert spielt, ohne dabei *wirklich* zu rappen bzw. zu singen. Eben diese Absage an die raptypische Vorstellung von Kunstfertigkeit treibt *Julian Sellmeister*, besser bekannt als *Yung Hurn*, mit seiner Interpretation von Cloud-Rap auf die Spitze.

6. Yung Hurn – der Punk

Die Texte von *Yung Hurn* jonglieren zumeist mit Themen rund um Drogenkonsum und Frauengeschichten, die mal kitschig anmuten, teilweise aber auch plump und sexistisch daherkommen. Schauplatz dieser Storys ist keine surreale Fantasiewelt im Stil von *LGoony*, sondern die Heimatstadt Wien, in der sich *Yung Hurn* die Nächte um die Ohren schlägt. Wie seine bereits vorgestellten Kollegen wird auch *Yung Hurn* durch das Internet bekannt, wobei der Song »Nein« eine zentrale Rolle einnimmt; nicht nur weil es sein erster größerer Hit ist, sondern weil hier der eigene Stil sehr deutlich zum Tragen kommt. Noch stärker als *LGoony* verzichtet *Yung Hurn* im Text auf ausformulierte Gedanken und bricht gänzlich mit der traditionellen Rap-Songstruktur. Auf »Nein« sucht man vergeblich nach Wortspielen, Vergleichen oder einer herkömmlichen Strophe. Alles was *Yung Hurn* dem Hörer auf immerhin zwei Minuten und sechs Sekunden Spielzeit an den Kopf wirft, sind – abgesehen von der ständigen Wiederholung des Wörtchens *Nein* – folgende Halbsätze:

»Er fragt mich: ›Hast du noch bisschen Weed?‹/Und ich sag': ›Nein!‹/Er fragt:
›Brudi, hast du was zum Ziehen?‹/Und ich sag': ›Nein!‹/Er fragt: ›Digga, bist
du aus Berlin?‹/Und ich sag': ›Nein!‹/Sie fragt: ›Oida, willst du mit mir chil-
len?‹/Und ich sag': ›Nein!‹« (Yung Hurn 2015)

Dieser für einen Rapper an Arbeitsverweigerung grenzende Songtext in Verbindung mit der (offenkundig) von Drogen- und Alkoholrausch geschwängerten Vortragsweise legen einen Punk-Vergleich recht nahe, welchen *Sellmeister* auch gerne bestätigt. Aus seinen Texten verbannt er jegliche Art von Konzepten. Die Lyrics entstehen, ganz im Sinne von *Lil B*, einfach aus dem Bauch heraus und werden vor dem Aufnehmen teilweise nicht einmal verschriftlicht. »Es stimmt vollkommen, dieser Punk-Vergleich. Einfach so ein Beat. Und dann nicht viel beim Text. Fuck you-Attitüde«, sagt *Sellmeister* (nach: Weisbrod 2017). Im Feuilleton wird *Yung Hurn* auch schon mal in einem Atemzug mit *Falco* genannt und als Rap-Dadaist gefeiert, was sicherlich nicht zuletzt auf *Sellmeisters* kunststudentenhafte Erscheinung und den immer wieder durchkommenden Wiener Dialekt zurückzuführen ist. Nüchtern betrachtet sind *Yung Hurns* Songs allerdings nicht weniger eine Adaption von amerikanischem Rap als es bei *LGoony* oder *Money Boy* der Fall ist. Auch er übernimmt bekannte Narrative in seiner Musik, die teilweise deutlich an den extrem harten Gangsta-Rap im Stil von *Three 6 Mafia* angelehnt sind. Bei *Yung Hurn* wird dieser gewalttätige, drogeninduzierte und betont sexistische Rapstil durch den Wiener Dialekt und die endlosen Wortwiederholungen zwar etwas verniedlicht, jedoch bleibt er den hier gängigen Motiven weitestgehend treu. Exemplarisch lässt sich das an der Hook des Songs »Skrrt« zeigen:

»Schwarzes Auto, Brudi, es ist skrrt skrrt skrrt/Im Gemeindebau, es ist skrrt
skrrt skrrt/Puff'n is' geputzt, es ist skrrt skrrt skrrt/Oida in ihr G'sicht, es ist
skrrt skrrt skrrt/Skrrt skrrt skrrt, skrrt skrrt skrrt/Puff'n in ihr G'sicht, es ist
skrrt skrrt skrrt/Puff'n in dein' Kopf, es ist skrrt skrrt skrrt/Schieß ihr in ihr
G'sicht, es ist skrrt skrrt skrrt« (Yung Hurn 2016)

Das im amerikanischen Rap häufig genutzte *Adlib* »Skrrt«, welches keine konkrete Bedeutung hat, macht *Yung Hurn* zum Leitmotiv des Songs, der sich ansonsten um wohlbekannte Themen dreht: Im schwarzen Auto durch die Sozialbausiedlung (»Gemeindebau«) fahren; die Pistolen (»Puff'n«) im Anschlag und bereit zu schießen. Das Ganze verbindet *Yung Hurn* noch mit einer sexuellen Handlung (»Schieß ihr in ihr G'sicht«), die auf eine aus Pornos bekannte Sexpraktik, den sogenannten *cumshot*, anspielt. Dem Gangsta-Rap steht

Yung Hurn in seinen Texten also in nichts nach, wobei auch hier klar ist, dass *Sellmeister* wohl kaum mit schießwütigen Verbrechern durch die Straßen von Wien fährt. Jedoch blickt er im Unterschied zu *Langer* (Abiturient) und *Meisinger* (Magister-Abschluss) auf eine vergleichsweise problembehaftete Jugend zurück und darf sich immerhin als Schulabbrecher, der aus recht bescheidenen Verhältnissen stammt (vgl. Liebert 2017), bezeichnen. Dahingehend ist bei *Sellmeister* also ein Anflug von *street credibility* zu erkennen. Allerdings spielt diese in der Musik von *Yung Hurn* kaum eine Rolle, denn wenn, wie im obigen Beispiel, Gangsta-Referenzen genutzt werden, dann sind diese nicht umfassend ausformuliert, sondern werden als einzelne, oftmals überzeichnete Phrasen eingestreut. Auch eine kohärente (sozioökonomische) Aufstiegs-geschichte, wie sie im Gangsta-Rap innerhalb der Texte und auch darüber hinaus beschrieben wird (vgl. hierzu z.B. Seeliger 2017), gibt es nicht. *Sellmeister* vereint unter seiner Kunstfigur *Yung Hurn* somit bekannte (Gangsta-)Rap-Motive, bleibt dem Rezipienten aber die Erklärung schuldig, weshalb er diese Motive bemüht. Aufgrund der explizit *nicht* ambitionierten Vortrags- und Ausdrucksweise kann seine Musik teilweise als ironischer Anti-Rap, auf jeden Fall aber als provokanter Neuansatz bezeichnet werden, der das spontane Gefühl über jede handwerkliche Begabung setzt.

7. Zur Bedeutung von Cloud-Rap

Wie die vorgestellten Beispiele verdeutlichen, präsentieren sich die sogenannten Cloud-Rapper divers, ähneln sich aber in einigen grundsätzlichen Aspekten, die insofern besonders sind, als sie mit zentralen Konventionen der HipHop-Kultur brechen. Diese Brüche zeigen sich nicht unbedingt in den Songtexten, die vom amerikanischem (Gangsta-)Rap inspiriert sind, sondern im Selbstverständnis der Künstler, in ihrer Vermarktungsstrategie und der musikalischen Experimentierfreudigkeit. Sei es *Money Boy*, der sich trotz bürgerlicher Herkunft als *Hustler* stilisiert, dem amerikanischen Fließbandrap nacheifert und das Internet zur Bühne seiner Selbstinszenierung macht; *LGoony*, der raptypische Authentizitätsvorstellungen für überholt erklärt und Rapmusik in einer Fantasiewelt stattfinden lässt oder *Yung Hurn*, der die Wettkampfsthetik der HipHop-Kultur konterkariert, indem er mit Punk-Attitüde allen Regeln der Kunstfertigkeit ihre Legitimität abspricht – alle Genannten übernehmen für ihre Musik das freigeistige Mindset einer Online-Bewegung. Ausgangspunkt dieser Bewegung ist der amerikanische

Rapper *Lil B*, auf den auch die Begriffsschöpfung Cloud-Rap zurückgeführt wird. Die *cloud* als sinnbildlicher Verweis auf den digitalen Charakter dieser Rap-Strömung betont gleichermaßen die Verlagerung von (hiphop-)kulturellen Aushandlungsprozessen, weg von der Straße, Jugendclubs und Jams, hin zu digitalen Räumen und medialer Kommunikation.

Vor dem Hintergrund dieser Erkenntnisse stellt sich nun die Frage, wie Authentizität im Cloud-Rap konstruiert wird? Denn geht man, wie einführend beschrieben, davon aus, dass Pop- und insbesondere Rapmusik einen Authentizitätsanspruch implizieren, dann ist dieser im Cloud-Rap mit den durch von Appen (2013) beschriebenen Dimensionen von Authentizität kaum vereinbar, geschweige denn mit einem autobiografischen Anspruch im Sinne von Wolbring (2015). Um zu erörtern, wieso Gangsta-Rap-Motive bei mittelständischen Rappern dennoch funktionieren, gilt es daher zunächst zu klären, wie und warum Jugendliche aus der Mittelschicht Gangsta-Rap konsumieren. Eine Rezeptionsforschung, die Gangsta-Rap als popkulturellen Inhalt und somit als Teil von gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen betrachtet, existiert im deutschsprachigen Raum aber nur bedingt. Deshalb lässt sich wenig Auskunft darüber geben »wie Jugendliche Straßenrap »verarbeiten« oder welche Auswirkungen er auf die Art und Weise hat, wie sie über ihr Leben denken« (Schwerdtner 2018, S. 359). Diejenigen Untersuchungen, welche die Bedeutung von Gangsta-Rap für Jugendliche herausarbeiten wollen, beziehen sich zumeist auf deutschsprachige Genrevertreter und eine Hörerschaft, die selbst aus einem ähnlichen, migrantisch geprägten sozialen Milieu stammt wie die Gangsta-Rapper, deren Songs sie konsumiert. Der Fokus liegt hier darauf, Gangsta-Rap als Gegenkultur zu charakterisieren (Schwerdtner 2018) oder als Möglichkeit zur Selbstermächtigung zu beschreiben, die es den Jugendlichen erlaubt, »ihre eigene gesellschaftliche Positioniertheit« zu bearbeiten (Böder und Karabulut 2017). Perspektiven wie diese dominieren die empirische Forschung rund um den Gegenstand Deutschrap, was u.a. in der Sonderrolle von migrantischen Jugendlichen bei der Etablierung von HipHop in Deutschland begründet liegt (vgl. z.B.: Güngör/Loh 2002 und 2017). Aussagen über die Rezeptionsweise des deutschen Mittelschichtenpublikums lassen sich meist nur anhand von journalistischen und oftmals tendenziösen Arbeiten treffen, welche den Konsum von Gangsta-Rap schlicht als Flucht aus dem geregelten Alltag beschreiben. So will es auch ein groß angelegter Artikel des *Spiegel Magazins* (»Die Faszination des Gangsta-Rap«):

»Für die meisten Jugendlichen geht es um klassisches Rebellentum, das sich seine Idole in den Abseiten der Gesellschaft sucht, bei den unedlen Wilden unter all den Gezähmten. Die Rapper elektrisieren nicht nur den Alltag mit diesen treibenden, pochenden Beats. Sie bieten sich auch an als Fluchthelfer aus einer Welt der Regeln, Ansagen, Zielvorgaben, guten Vorsätze. Du willst das alles nicht? Schau uns an: musst du auch nicht« (Backes et al. 2020, S. 10).

Die Erzählung vom sozioökonomischen Aufstieg des *Hustlers* aus dem Ghetto wird hier umgedeutet. Sie avanciert zum Fluchtpunkt für all diejenigen, die schon immer dort stehen, wo der *Hustler* eigentlich hinwill, nämlich an einen Ort außerhalb des besagten Ghettos. Jedoch greifen – so möchte ich weiterhin argumentieren – Rebellentum und der durch die Raptexte vermittelte Blick in eine exotische Parallelwelt als Antwort auf die Frage nach der Faszination des Gangsta-Rap zu kurz. Leo Zhao (2018) eröffnet eine deutlich differenzierte Perspektive auf die Rezeptionsweise (und Aneignungsformen) von schwarzer Untergrundmusik durch ein (vornehmlich) weißes Mainstreampublikum. Zhao führt in diesem Zusammenhang das Beispiel Trap-Rap an. Dabei handelt es sich um eine spezielle, besonders raue Variante von Gangsta-Rap, deren Ursprung in den Armenvierteln der US-amerikanischen Südstaaten liegt. Das Besondere an dieser Spielart von Gangsta-Rap ist die zumeist sehr düstere und bedrohliche Stimmung, die durch schnelle Hi-Hats, starke Subbässe und aggressive Synthesizer (oder Samples) geschaffen wird und sich zudem durch einen abgehackten, Stakkato ähnlichen Rap-Flow auszeichnet. Seinen Namen verdankt das Genre der überproportionalen Fixierung auf das Thema Drogenhandel, denn *Trap* »war ursprünglich Slangausdruck für Crack-Häuser mit einer Fluchttür« (Zhao 2018, S. 346). Mittlerweile stellt die Soundästhetik des Trap-Rap eine gängige Form des Gangsta-Rap dar, wenn nicht sogar die gegenwärtig populärste Spielart. Die allgemeine Beliebtheit von Trap-Musik beim globalen Mainstreampublikum erklärt Zhao zwar – ähnlich wie der obige Spiegel Artikel – auch mit dem durch die Musik vermittelten Blick in eine exotisch anmutende, abenteuerliche Welt ohne Regeln. Er verweist jedoch ferner auf das *Gefühl* wahrer Gemeinschaft, das dem Narrativ der »Klandestinität« dieser »Hood Music« entspringt, welches dem Durchschnittsbürger in einer modernen Gesellschaft zunehmend abhandenkomme (Zhao 2018, S. 347–348). Die Dringlichkeit des *Trap-Game* (der Drogenhandel) und die inneren Zwänge des Ghettos liegen für Zhao in der allgemeinen, äußerlichen Herrschaftsform begründet, weshalb die *Trap* (das Ghetto) sozusagen eine mikro-

kosmische Reproduktion des kapitalistischen Makrokosmos darstellt (ebd., S. 348). Aus diesem Grund, so die Schlussfolgerung von Zhao, erschließe sich die Dringlichkeit von Trap-Musik auch für den weißen Mainstream, der bildlich gesprochen im selben Hamsterrad gefangen ist (ebd., S. 348-349).

Die Argumentation von Zhao lässt sich auch auf die von mir vorgestellten Cloud-Rapper anwenden. Betrachtet man die von *Money Boy*, *LGoon*y und *Yung Hurn* genannten musikalischen Vorbilder wie *Chief Keef*, *Gucci Mane* oder *Three 6 Mafia* (s.o.), dann stehen Letztere allesamt in der Tradition des Trap-Rap oder gelten sogar als dessen Mitbegründer. Wenn sich mittelständische Cloud-Rapper ihre Vorbilder also bei den *Hustlern* aus der *Trap* suchen und die Rhetorik selbiger adaptieren, dann steckt dahinter mehr als bloßer Eskapismus. Die generische Figur des *Hustlers* ergibt nicht nur im Ghetto-Kontext einen Sinn, vielmehr verkörpert sie gleichermaßen auch all diejenigen Attribute, die dem Idealtypus Mensch in einer zunehmend neoliberalen Gesellschaft zugeschrieben werden. Ulrich Bröckling (2007) bezeichnet diesen Idealtypus als Entrepreneur bzw. als »unternehmerisches Selbst«, dessen zentrale Handlungsmaximen den Subjektanrufungen des Neoliberalismus entsprechen, welche dem Individuum suggerieren, es müsse sich selbst wie ein Unternehmen führen, sich optimieren und stetig neu erfinden. Entrepreneurship beschränkt sich demnach »keineswegs auf die Aktivitäten von Wirtschaftsorganisationen und selbstständigen Geschäftsleuten; unternehmerisch handeln können und sollen auch jene, die nichts anderes zu Markte zu tragen haben als ihre eigene Haut« (ebd., S. 124-125). Unter dem Diktat des Komparativs, welches dem Neoliberalismus innewohnt, bedeutet das konkret, dass man jederzeit »innovativer, findiger, wagemutiger, selbstverantwortlicher und führungsbewusster« (ebd., S. 126) als der Rest sein muss. Anders gesagt: man muss *hustlen*.

»Ein Vollzeit Hustler kann nie innehalten, um darüber nachzudenken was er tut und in welchen Zwängen er steckt. Nach dem Gesetz des Dschungels ist sich der Hustler in jeder Minute seines Lebens bewußt und spürt instinktiv, daß er nicht ausruhen und nachlassen darf, weil sonst die anderen hungrigen und rastlosen Füchse, Frettchen, Wölfe und Geier, die auch dort draußen sind, ihn ohne Zögern zur Beute machen würden« (»The Autobiography of Malcolm X« nach Vacquant 1998, S. 192).

Obgleich die Figur des *Hustlers* kein Produkt des Neoliberalismus ist, kultivieren Gangsta-Rapper mit ihrer Hustler-Rhetorik ein Wertesystem, das dem des Neoliberalismus in weiten Teilen entspricht (vgl. Bendel/Röper 2017, Ern-

sing 2017) und letztlich auch von all jenen erfahren wird, die niemals selbst auch nur einen Fuß in ein Ghetto gesetzt haben. Auf diese Weise lässt sich ein Bogen schlagen, der von der *Trap* (dem Ghetto) über die *Cloud* (das Internet) bis in die Kinder- und Jugendzimmer mittelständischer Jugendlicher reicht. Denn trotz ungleicher Aufstiegschancen – und damit sind wir wieder bei Zhao – sind auch diejenigen, die sich »oben« in der Gesellschaft verorten dürfen, nicht ganz vor dem immer drohenden Abstieg gefeit. Sie sehen sich letztendlich demselben kapitalistischen System ausgeliefert, welches nach Bröckling (2007) vom Leit- und Schreckensbild des unternehmerischen Selbst geprägt ist (S. 126). Auf dieser – zugegebenermaßen abstrakten – makrokosmischen Ebene steht das Fehlen eines autobiografischen Ghetto-Kontexts seitens der mittelständischen Cloud-Rapper nicht im Widerspruch zu der Verwendung etwaiger *Trap*-Referenzen.

Allerdings ist sich der durchschnittliche Rap-Hörer dieses makrokosmischen Zusammenhangs sicherlich nicht (oder nur teilweise) bewusst. Hier – so möchte ich weiterhin im Sinne von Zhao argumentieren – kommt das vielbeschworene *Gefühl* zum Tragen, das im Gangsta-, *Trap*- und Cloud-Rap auf verschiedene Weise transportiert wird. Dieses Gefühl kreiert nicht nur eine Dringlichkeit, sondern auch ein Moment der Zusammengehörigkeit – das »Lebensgefühl HipHop« (Klein/Friedrich 2003, S. 82). Die HipHop-Kultur ist längst nicht mehr die *Bronx*, die besungene *Trap* kein Armenviertel in Atlanta und der *Hustler* nicht bloß der Typ aus den *projects*. HipHop ist eine weltumfassende Jugendkultur, die *Trap* der »sinnweltliche Rahmen für die Imagination einer globalen Gemeinschaft« (ebd.) und der *Hustler* ein Jeder-mann, gefangen in den alltäglichen Zwängen des Neoliberalismus. Rapmusik als ein solches Zeitgeistphänomen zu begreifen, führt unweigerlich zu dem Schluss, dass Authentizität bzw. deren Inszenierung keine Frage der Biografie oder Klassenzugehörigkeit ist, sondern ein Resultat von »Essentialisierung« im Sinne von Klein und Friedrich (2003):

»Gerade dann, wenn Authentizität nicht mehr aus der Erfahrung sozialer Marginalisierung hergeleitet, sondern über das Lebensgefühl HipHop hergestellt wird, kommt der essentialisierenden Kraft der mythischen Erzählung des Ghettos eine besondere Rolle zu: Das Ghetto wird zum theatralen Mittel, das in den Texten und Bildern als inszenatorischer Verweis auf Tradition dient. Das Bild wird essentialisiert, indem es sich als Glaube an die Wirklichkeit, als »Illusio« in den körperlichen Habitus einschreibt: Nicht mehr die soziale Erfahrung einer ethnischen Minderheit gilt nunmehr als

Garant von Authentizität, sondern das scheinbar qua Natur gegebene Lebensgefühl. Gerade weil es weniger um die Erfahrung sozialer Marginalisierung, sondern eher um deren inszenatorischen Wert geht, den der Bezug auf den Ursprungsmythos verspricht, kommt dem Vorgang der Essentialisierung eine so wichtige Rolle zu. Erst in der Essentialisierung wird das hergestellt, was als echt, was als authentisch geglaubt wird« (S. 82-83).

Cloud-Rap ist sozusagen die nächste Stufe dieser Essenzialisierung. Besonders bei den Beispielen *LGoony* und *Yung Hum* spiegelt sich diese Entwicklung im Herunterbrechen des sinnweltlichen Bezugsrahmens auf seine buchstäbliche (ästhetische) *Essenz* wider. Die Stilmittel und Codes der amerikanischen Vorbilder werden hierbei nicht unbedingt rekontextualisiert, sondern vielmehr unkommentiert übernommen und reproduziert. In dieser undogmatischen Interpretationsweise liegt, so behaupte ich, die Besonderheit des Cloud-Rap und auch dessen Authentizitätsanspruch begründet – nämlich im lose gewählten Verhältnis zwischen Privatperson und Rap-Persona. Man orientiert sich spielerisch an einem bestimmten Habitus, in dem Wissen, diesen nicht wirklich auszufüllen.

Wenngleich sich diese *unconsciousness* (oder *based-Philosophie*, wie *Lil B* sagen würde) auch von den eingangs beschriebenen popkulturellen Konstruktionen von Authentizität – insbesondere im Hinblick auf biografische Nähe und sozio-kulturelle Zugehörigkeit – abheben mag, bedient sie doch mindestens zwei der durch von Appen angeführten Dimensionen. Indem etwa *Yung Hum* und *LGoony* das Gefühl über jeden handwerklichen Perfektionismus setzen, schaffen sie einen Moment emotionaler Authentizität, im Sinne eines »unmittelbare[n], unverfälschte[n] Ausdruck[s] des Selbst« (von Appen 2013, S. 45). Weiterhin, so lässt sich mit von Appen argumentieren, suggerieren alle vorgestellten Künstler eine persönliche Authentizität, welche sich nicht in ihrer Biografie spiegelt, dafür aber in ihrer propagierten Haltung gegenüber der HipHop-Kultur und deren Spielregeln.

8. Fazit

In einem Musikgenre, das weitestgehend nach der Devise »Einzige Mücke, wo man das, was man sagt, auch verkörpern muss« funktioniert, lässt sich der Erfolg von Cloud-Rap durchaus als evolutionäre Zäsur beschreiben. Zurückzuführen ist die Cloud-Rap-Strömung auf den US-amerikanischen Rap-

per *Lil B*, dessen spielerischer Umgang mit HipHop-Klischees in Verbindung mit einem expressiven Online-Auftritt eine ganze Generation von Rappern beeinflusst hat. 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.

All das zeigt, dass es sich bei Cloud-Rap um ein Phänomen handelt, anhand dessen sich verschiedene Wandlungsprozesse im HipHop nachzeichnen lassen. Bislang, so sei einschränkend hinzugefügt, fehlen allerdings empirische Forschungsarbeiten zur Rezeption von (Gangsta-)Rap im mittelständischen Mainstreampublikum. Dennoch hoffe ich mit der vorgestellten Perspektive auf das Phänomen Cloud-Rap einen möglichen Zugang zu einer hypothetischen Rezeptionsforschung präsentiert zu haben. Letztlich, so meine Einschätzung, spiegelt sich im Cloud-Rap ein Trend, der alle Subgenres von Rap betrifft und dazu führt, dass dieser weniger als subkulturelle Praktik marginalisierter Gruppen, dafür jedoch umso mehr als Popmusik wahrgenommen und rezipiert wird.

Literatur

- Amarca, Nico (2015): Cloud Rap: The Spacey, Cyber-Born Hip-Hop Subgenre. <https://www.highsnobiety.com/p/cloud-rap-yung-lean-lil-b>.
- Appen, Ralf von (2013): Schein oder Nicht-Schein? In: Helms, Dietrich; Phleps, Thomas (Hg.): *Ware Inszenierungen*. Bielefeld: transcript. S. 41-69.
- Backes, Laura; Dahlkamp, Jürgen; Diehl, Jörg; Großekathöfer, Maik; Heise, Thomas; Jauernig, Henning; Meyer-Heuer, Claas; Ramsel, Yannick; Rapp,

- Tobias; Skrobala, Jurek; Späth, Sebastian; Ulrich, Andreas; Witterauf, Stefanie (2020): Dein Kind liebt mich, Digga! In: *Der Spiegel*, Nr.5. S. 8-18.
- Bendel, Alexander; Röper, Nils (2017): Das neoliberale Paradoxon des deutschen Gangsta-Raps. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap II*. Bielefeld: transcript. S. 105-132.
- Birr, Fionn (2019): 2010-2019. Eine Dekade im Rückblick. In: *Juice* Nr. 195. S. 24-36.
- Böder, Tim; Karabulut, Aylin (2017): Haftbefehl hat konkret irgendwie einiges für uns geändert. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap II*. Bielefeld: transcript. S. 267-286.
- Bröckling, Ulrich (2007): *Das unternehmerische Selbst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Burmeier, Wenzel (2014): Money Boy – Der Junge ist am Eaten. Im Internet unter: <https://juice.de/money-boy-der-junge-ist-am-eaten-interview>.
- Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (2012): G-Rap auf Deutsch. In: Dies. (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap*. Bielefeld: transcript. S. 21-40.
- Ernsing, Tobias (2017): Ich kann schlafen, wenn ich tot bin – work hard, stack checks. Münster: Edition Assemblage.
- Fendt, Miriam (2020): Realness ist nicht existent. Im Internet unter: <https://www.br.de/puls/musik/aktuell/lgoony-interview-allein-gegen-alle-100.html>.
- Güngör, Murat; Loh, Hannes (2002): *Fear of a Kanak planet*. Höfen: Hannibal.
- Güngör, Murat; Loh, Hannes (2017): Vom Gastarbeiter zum Gangsta-Rapper. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap II*. Bielefeld: transcript. S. 193-220.
- Klein, Gabriele; Friedrich, Malte (2003): *Is this real?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- laut.de: Lil B. Im Internet unter: <https://www.laut.de/Lil-B>.
- Liebert, Juliane (2017): Mal eben den deutschsprachigen Hip-Hop retten. Im Internet unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/young-hurn-mal-eben-den-deutschsprachigen-hip-hop-retten-1.3658058-0#seite-2>.
- Lippe, Dominik (2020): Die Identitären haben mich vereinnahmt. Im Internet unter: <https://www.laut.de/lgoony/interviews/die-identitaeren-haben-mich-vereinnahmt-05-06-2020-1765>.
- Roberts, Steven (2010): Lil B Is Taking the Net by Storm. Im Internet unter: www.mtv.com/news/1644772/lil-b-is-taking-the-net-by-storm-one-freestyle-at-a-time.

- Schwerdtner, Ines (2018): Straßenrap als Gegenkultur? In: *Das Argument* Nr. 327. S. 359-370.
- Seeliger, Martin (2017): Autobiografien deutscher Gangsta-Rapper im Vergleich. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap II*. Bielefeld: transcript. S. 37-60.
- Seeliger, Martin (2022 – in Veröffentlichung): ...
- Toop, David (1994): *Rap-Attack*. München: Heyne.
- Wacquant, Loïc J.D. (1998): The Zone. In: Schultheis, Franz; Pinto, Louis (Hg.): *Das Elend der Welt*. Konstanz: UVK. S. 179-204.
- Weisbrod, Lars (2017): Figaro, lalalalala. Im Internet unter: <https://www.zeit.de/2017/04/punk-jubilaum-hip-hop-yung-hurn-lgoony-jugendkultur>.
- Wolbring, Fabian (2015): *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*. Göttingen: V&R Unipress.
- Zhao, Leo (2018): Der Beat der Moderne. In: *Das Argument* Nr. 327. S. 339-349.

Musik

- LGoony (2014): Millionen Euro
- LGoony (2019a): Zeit
- LGoony (2019b): Check
- Lil B (2009): I'm God
- Max Herre feat. Megaloh (2012): Rap ist
- Money Boy (2012): Dreh den Swag auf
- Money Boy (2015): So wie Eminem
- Money Boy (2021): Patron
- Yung Hurn (2015): Nein
- Yung Hurn (2016): Skrrt Skrrt

Straßenrapper als popkulturelle Märtyrer

Affektive Gemeinschaftskonstitution in der Reproduktion von Verschwörungstheorien

Julius Wolf

1. Einleitung

Wer Verschwörungstheorien verbreitet, erzeugt Resonanz – sie sind ein Klick-Garant. Dass zunehmend Straßenrapper¹ dadurch auffallen, diese zu reproduzieren, problematisieren Beobachter*innen schon länger (vgl. Marquart 2015), da besonders antisemitische Narrative, die oft Bestandteil von Verschwörungstheorien sind, rezipiert werden (vgl. Fritzsche et al. 2019). Höhepunkt der medialen Empörung war der sogenannte »Echo-Skandal« um Kollegah und Farid Bang (vgl. TAZ 2018a, 2018b), der von Kollegah zum verbalen Gegenangriff auf *die Medien* genutzt wurde. Aufgrund der vermehrten Sichtbarkeit verschwörungstheoretischer Inhalte auf den digitalen Kanälen deutscher Straßenrapper seit der Covid-19-Pandemie (u.a. in Gruppen der Rapper Fler oder B-Lash im Messengerdienst Telegram, vgl. Eisenhart Rothe 2020), stellt sich die Frage, ob Straßenrap eine für Verschwörungstheorien besonders anfällige Szene ist.

Verschwörungstheorien sind Erzählungen, in denen der Ansprache von Affekten eine Schlüsselrolle zukommt: Wer dazu gehört und wer nicht, wird in affektiven Praktiken verhandelt – Affektartikulationen aktivieren Exklusionsmechanismen (vgl. Ahmed 2004) und sind gleichermaßen gemeinschaftskonstituierend (vgl. Mouffe 2002). Als zugleich körperliche und diskursive Phänomene beeinflussen Affekte vorbewusst Einstellungen und Wahrnehmungen und prägen so Handlungsweisen (vgl. Slaby 2017: 137).

1 Meist sind es männliche Rapper.

Entlang inhaltsanalytischer Betrachtungen von Statements, Interviews, Youtube-Kommentaren und Telegram-Gruppen zeige ich, wie Affektansprache in verschwörungstheoretischen Narrationen Identität und Differenz konstruiert und zur Gemeinschaftskonstitution mobilisiert. Damit verbunden versuche ich zu erklären, weshalb Straßenrapper dazu neigen, derlei Erzählungen zu folgen und zu verbreiten. In den untersuchten Inhalten ist eine auf Männlichkeitsideale rekurrierende Märtyrerinszenierung festzustellen, die Gedanken über einen Zusammenhang mit den Rollen als Straßenrapper nahelegt. Die ausgewählten Rapper – Kollegah, B-Lash und Fler – sind in unterschiedlichem Maße alle in den vergangenen Jahren durch konspirativistische Narrationen aufgefallen. In diesem Beitrag lege ich Praktiken der Gemeinschaftskonstitution offen und identifiziere Funktionen von Affekten in Erzählungen. Dementsprechend ist die leitende Frage diese:

Welche Funktionen hat die Affektansprache in den verschwörungstheoretischen Erzählungen der Rapper?

Thesenhaft formuliere ich, dass die Funktionen der Affektansprache

1. Identitätsbildung (Selbstkonstitution),
2. Abgrenzung (identifikatorisch-kollektivierende Verortungen) und
3. Mobilisierung für die reproduzierten Verschwörungstheorien und die davon abgeleitete sich konstituierende Gemeinschaft des Rappers sind.

Nach dieser Einleitung (1.) definiere ich Verschwörungstheorien (2.), konturiere ihre gesellschaftliche Verankerung und skizziere das zugrundeliegende Affektverständnis (2.1). Ich werte in qualitativ-interpretativen Inhaltsanalysen, die als *narrative Affektstrukturanalyse* bezeichnet werden können, Sequenzen aus Interviews, Statements sowie die Follower*innen-Rezeption der Beiträge in Youtube-Kommentaren und Telegram-Gruppen aus. Neben affekt-narratologischen Faktoren werden Erkennungselemente verschwörungstheoretischer Narrationen operationalisiert. Nachdem ich das Analyseverfahren umrissen habe (2.2), werden die Ergebnisse entlang des Analysematerials vorgestellt und zusammengeführt. Die Untersuchung zu Kollegah (3.1), B-Lash (3.2) und Fler (3.3) wird von der theoretischen Konturierung affektiver Gemeinschaftskonstitution begleitet. Daraus leite ich zusammenfassende Aussagen ab und verorte die Ergebnisse in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung (4.). Der Beitrag ist eine fragmentarische Darstellung und muss sich auf illustrative Beispiele konzentrieren – in der Hoffnung, einen Anstoß zur intensiveren Untersuchung zu geben.

2. Verschwörungstheorien im Affekt

Verschwörungstheorien erklären komplexe Zusammenhänge, dienen der Komplexitätsreduktion und sind ein Mittel der Kontingenzbewältigung, indem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gedeutet werden. Die angebotene Erklärung für die Grundfrage *Warum sind die Dinge wie sie sind?* lautet, dass eine »bestimmte Gruppe von Personen [...] im Geheimen« sich abspricht und »ihr Handeln darauf aus[richtet], einen eigenen Vorteil zu erzielen, was gleichzeitig zum Nachteil der Mehrheit führt« (Weiher 2020: 134f.). Verschwörer*innen versuchten also »aus niederen Beweggründen [...] eine Institution, ein Land oder gar die ganze Welt zu kontrollieren oder zu zerstören« (Butter 2018: 21). Manche reden nicht von *Theorien*, sondern verwenden die voneinander abgrenzbaren Begriffe *Verschwörungshypothese*, *-ideologie* und *-mythos* (vgl. Pfahl-Traugher 2002). Allerdings liefern Verschwörungsnarrationen im Sinne von Theorien Antworten auf Erkenntnisfragen (vgl. Hepfer 2015: 24), auch wenn diese wissenschaftlich rückständig sein mögen, da sie auf in den modernen Sozialwissenschaften längst verworfenen Annahmen zum Ablauf geschichtlicher Prozesse und zur menschlichen Handlungsfähigkeit beruhen (vgl. Butter 2018: 107).

Verschwörungstheoretische Deutungen haben vier Merkmale (vgl. ebd.: 22ff.; Oberhauser 2020: 83ff.), die auch in meiner Analyse aufgegriffen werden:

1. *Heimlichkeit*: Hinter den Dingen stecke mehr, als wir auf den ersten Blick denken (»Nichts ist, wie es scheint«).
2. *Komplexitätsentfaltung*: Verschwörungstheorien erklären das Geschehen und entfalten dabei Komplexität. Verschwörungskonstellationen können weitgefächert sein; alles hänge zusammen.
3. *Manichäisches Weltbild*: Ausgangspunkt ist ein Gut-Böse-Dualismus, unter dessen Prämisse Komplexität wieder reduziert wird. Ausgewählte Menschen, die moralisch besonders verdorben sind, trieben die Verschwörung voran (jedoch müssen die konkreten Personen nicht bekannt sein). Die gottgegebene Ordnung werde gestört.
4. *Intentionalismus*: Das Elend auf der Welt sei auf intentionales, minutiös geplantes Handeln der Verschwörenden zurückzuführen; Zufälle gebe es nicht. Verschwörungstheoretiker*innen lehnen Wandel ab, weil dieser ihrem Geschichtsverständnis nach auf bewusstem Handeln (einem übergeordneten Zweck unterworfen) fußen muss.

2.1 Verschwörungstheorien, krisenhafte Ordnung und Affekte

Jede*r zweite US-Amerikaner*in glaubt an mindestens eine Verschwörungstheorie (vgl. Oliver & Wood 2014); in Deutschland liegen die Werte der meisten Studien bei mindestens einem Viertel der Bevölkerung (vgl. Roose 2020; Zick et al. 2019). Also stellt sich die Frage, wer an Verschwörungstheorien glaubt. Darauf gibt es einander widersprechende Antworten (vgl. z.B. Goertzel 1994; Uscinski & Parent 2014), jedoch zumindest schlüssige Befunde dafür, dass gefühlte Machtlosigkeit sowohl Populismus als auch Verschwörungsglaube befeuert (vgl. Prooijen et al. 2015). Die Angst, seine gesellschaftliche Stellung zu verlieren oder keinen Platz in der Gesellschaft zu haben, lässt Menschen populistischen und Verschwörungserzählungen folgen (vgl. Hammel 2017), die in den erzählerischen Aspekten des Antielitismus und des manichäischen Weltbildes übereinstimmen (vgl. Müller 2016). Wer empfindet, von politischen Entscheidungsprozessen ausgeschlossen zu sein, neigt dazu, diese als gelenkt durch Verschwörer*innen aufzufassen (vgl. Abalakina-Paap et al. 1999). Noch stärker fällt die Kategorie *Geschlecht* ins Gewicht, da vor allem Männer verschwörungstheoretische und auch populistische Inhalte verbreiten und rezipieren (vgl. Harambam 2017) – dies kann als Ausdruck einer Krise der Männlichkeit gedeutet werden (vgl. Connell 2015). Verschwörungstheorien geben Halt in einer sich wandelnden Welt, in der einst unangefochtene Privilegien in Frage gestellt werden. Die Motivation zum maskulinistisch-heroischen Kampf ist in Verschwörungstheorien angelegt, da sie Schuldige benennen, die bekämpft werden können, sodass Privilegien sich zurückerobern lassen. Dieser Androzentrismus ist ein wunder Punkt der HipHop-Kultur, die immer noch eine »Männerwelt, von Männern – für Männer« ist (Klein & Friedrich 2003: 24). Verschwörungstheorien bekräftigen ein »Männlichkeitsideal, welches sich auf Stärke und Durchsetzungskraft beruft«, sodass Rapper sich »als diejenigen, die sagen, wie es wirklich ist« (Weiher 2020: 146) inszenieren können. Straßenrapper als meist Männer aus gesellschaftlich marginalisierten Milieus sind prädestiniert, Multiplikatoren von Verschwörungstheorien zu werden.

Verschwörungstheorien sind aber auch *Geschichten*, die ihre Erzählung stetig ergänzen und das Zeitgeschehen einbinden (vgl. Kohout 2021), eingebettet in politische Veränderungen oder existenzielle Krisen. »Exklusions- und Ohnmachtserfahrungen« erweitern sie »zu einem kollektiven Denkstil« (Klausnitzer 2020: 75). In diesem Sinne ist die gegenwärtige Infragestellung liberaler Ordnung (vgl. Lehti et al. 2020) Teil eines Kampfs um soziale Ord-

nung, in dem sich auch Verschwörungstheoretiker*innen befinden. Diagnosen »postdemokratischer«, »postpolitischer« Zeiten, in denen eine Politik der Alternativlosigkeit propagiert werde (vgl. Crouch 2008; Mouffe 2007), spiegeln Defizite demokratischer Krisenbewältigung. Sie verweisen auf die rationalistische Reduktion von Politik, die auch einen Nährboden für verschwörungstheoretisches Denken offenlegt: Denn vermeintliche Alternativlosigkeit produziert Unzufriedenheit, die der affektive Kern des Aufbegehrens ist. Daraus folgt, dass affektive Impulse der Verunsicherung und des Unbehagens konstitutiv für politische Gegenerzählungen sind (vgl. Bargetz 2015), die auch im Bereich der Popkultur zu finden sind. »Pop als Kulturkampf« (Seeliger 2019) und Straßenrap als Teil dessen sind ein Kampf um Identitäten, die eine Alternative oder Gegenerzählung zur Mehrheitsgesellschaft darstellen. Will man sich Verschwörungsnarrationen ansehen, die den Anspruch haben, eine Alternative zu hegemonialen Weltdeutungen darzustellen, muss man sich daher mit dem affizierenden Potenzial dieser Gegenerzählungen auseinandersetzen. In Verschwörungstheorien kämpfen *die Guten* gegen *die Bösen*. Diese Akteurskonstellation spitzt narrative Selbstkonstitutionen zu, die legitimiert durch moralisierende Charakterisierungen der *heroischen Guten* und der *satanischen Bösen* auf einen existenziellen Kampf im Sinne Carl Schmitts (2015) hinauslaufen. In Verschwörungsnarrationen zeigen sich auf diese drastische Weise die ambivalenten affektiven Eigenschaften von Erzählungen: Affizierung ist nämlich ein Inklusions- und Exklusionsmechanismus, weil Affekte in Machtbeziehungen (zwischen Menschen) wirken (vgl. Ahmed 2014).

Affekt begreife ich als Überbegriff für Gefühlsphänomene, die ich in sozialen, kulturellen und politischen Ordnungen verorte, in denen sie wirken und Einfluss auf kognitive Prozesse haben (vgl. Berlant 2011). Demzufolge beeinflussen Affekte vorbewusst Einstellungen und Wahrnehmungen, konstituieren soziale Objekte und »play a crucial role in the ›surfacing‹ of individual and collective bodies« (Ahmed 2014: 117). In diesem Sinne bringen sie funktional Identitäten hervor und »align individuals with communities« (ebd.: 119). Affektives Handeln ist dabei dynamisch, relational und sowohl körperlich als auch mental. Insofern ist Affektivität als »Grundstruktur relationaler Wirkungsvollzüge« (Mühlhoff 2018: 17) aufzufassen, die auch nachfolgend in Situationen wie Interviews und Kommentaren auf digitalen Kommunikationsplattformen beobachtet werden können.

2.2 Analyseverfahren

Narrative Affektstrukturanalyse bedeutet, die den Interviews, Statements und Kommentaren zugrundeliegenden Affekte herauszuarbeiten. Erzählungen produzieren Affekte und transportieren diese in Wirkverhältnisse mit den Rezipient*innen – sie *affizieren* und strukturieren dabei Erzählungen. Genau diese Erzählstruktur soll herausgearbeitet werden. Das Vorgehen ist dabei inhaltsanalytisch und bezieht die Operationalisierung von Erkennungselementen verschwörungstheoretischer Erzählungen ein. Folgende Prämissen strukturieren die Analyse:

Erstens verstehe ich Affekte narrativ; sie werden erzählt und sie erzählen etwas. Ich unterteile Narrationen (die selbsttranskribierten Interviews/Statements) in Segmente und stelle deren Bezug zueinander fest, um ein stringentes Narrativ zu erkennen (vgl. Kleres 2011). In den längeren Texten wähle ich hiernach Segmente für Detailanalysen aus. In diesen Segmenten versuche ich, Affektartikulationen offenzulegen und zu strukturieren. *Zweitens* erfasse ich Erzählelemente, die die Analyse der Affektartikulationen inhaltlich bereichern, um Funktionen der affektiven Narrationen zu präzisieren. Zentral sind die vier Aspekte verschwörungstheoretischer Deutungen (1) Heimlichkeit (2) Komplexitätsentfaltung, (3) Manichäismus und (4) Intentionalismus.

Außerdem soll die Analyse Erzählmomente der (a) Selbstkonstitution, (b) identifikatorisch-kollektivierenden Abgrenzung und (c) Mobilisierung für Verschwörungserzählungen sowie Begründungselemente der These, dass Straßenrapper dazu neigen, Verschwörungstheorien zu reproduzieren, erfassen: Dabei handelt es sich um (d) (aufmerksamkeits-)ökonomische Motivationen zur Steigerung der Reichweite, aber auch um (e) Merkmale eines Maskulinismus und von Männlichkeitstypen und schließlich um (f) Identitäts- und Gemeinschaftskonstitution (eine Kombination der Erzählmomente (a), (b) und (c)). Im Gesamten kann so eine Affektstruktur (oder ihre Abwesenheit) identifiziert und Funktionen der Affektartikulationen im Erzählkontext abgeleitet werden, sodass Rückschlüsse über die Motivation der Reproduktion von Verschwörungsnarrationen gezogen werden können.²

2 Die Auswertung wurde mithilfe von MAXQDA 2020 vorgenommen.

3. Affektive Gemeinschaftskonstitution in der Reproduktion von Verschwörungstheorien

Nachfolgend stelle ich nacheinander das Analysematerial vor, um im Anschluss das affektiv-gemeinschaftskonstituierende Potenzial in Verbindung mit den verschwörungstheoretischen Elementen der im Material enthaltenen Erzählungen herauszuarbeiten.

3.1 Kollegah

Von Kollegah werden zwei Videos inklusive Youtube-Kommentare untersucht (vgl. Kollegah 2018a, 2019), da die Videos unterschiedliche Situationen von Verschwörungserzählungen darstellen: Einmal handelt es sich um einen verbalen Angriff auf Medien, die Kollegah schaden wollten, das andere Mal inszeniert er die Untersuchung bekannter Verschwörungstheorien. Für den rezeptionsanalytischen Teil werden (wie auch bei B-Lash) die Top-Kommentare unter den Videos mit mindestens 100 Likes berücksichtigt. Bei Kollegahs »PARA?NORMAL« (2019) betrifft das 45 Kommentare und in seiner »ANSAGE AN DIE BILD, RTL und co.« (2018a) 118 Kommentare.³

3.1.1 Hetzkampagnen und Zensur durch die Mainstreammedien

Kollegahs (2018a) »ANSAGE AN BILD« ist ein achtminütiger Monolog, in dem er auf Antisemitismusvorwürfe und die Berichterstattung von BILD-Zeitung und RTL angesichts des Skandals um die Verleihung des kurz darauf abgeschafften Musikpreises »Echo« und die »Ausschwitz-Line« auf einem Bonustrack des Albums »JBG 3« von ihm und Farid Bang reagiert. Der Rapper erklärt, mit seinen Fans gegen die *Mainstreammedien* zu kämpfen. Auf Basis einer Abwehr von Antisemitismus- und Rassismusvorwürfen, weil es das im HipHop nicht geben könne, schwört er seine Fans ein und ruft zum Widerstand gegen die Medien mit ihrer unmoralischen Agenda auf. Über den Einschub, dass er und Farid Bang im Gegensatz zu den Medien gute Dinge tun und Künstler*innen aufbauen würden, erreicht Kollegah den Eskalationspunkt: »Wir haben uns nie verbogen. Und wir führ'n auch diesen Kampf [...] bis zum Ende.« Rhetorisch prägnant sind die vielen Anaphern und Wiederholungen einzelner Phrasen: »Die Zeiten sind vorbei. Die Zeiten, wo das

3 Stand der Kommentare jeweils 31.07.2021.

funktioniert hat, sind vorbei. Die Menschen sind nicht mehr dumm, die Menschen sind kein Vieh«. Er verdeutlicht mit Affektausdrücken die Haltung zu den Medien (»Die Pisser«, »volksverdummende Scheiße«).

Widerstandskraft mobilisiert »der Boss« (wie Kollegah sich bereits seit seinen ersten Veröffentlichungen selbst betitelt) fokussiert auf männlich konnotierte Geschlechtsmerkmale: Die anderen »haben keine Eier«, jeder, der mit in den Kampf will, »soll seine beiden Eier mal fest dranschrauben«. Bemerkenswert ist dies, weil Männlichkeit einen wichtigen identitären Platz im Straßenrap einnimmt (vgl. Süß 2018, 2021a, 2021b). Denn oft geht es darum, *hegemoniale Männlichkeit* zu verteidigen oder zu erreichen. Das Konzept hegemonialer Männlichkeit begreift Männlichkeit nicht nur relational zu Weiblichkeit, sondern auch zu anderen Männlichkeitsformen. Vier Formen können demnach unterschieden werden (vgl. Connell 2015: 130ff.): 1) *Hegemonie* (die bestimmende Position), 2) *Unterordnung* (Stigmatisierung sexuellen *Andersseins* und weiblich konnotierter Merkmale), 3) *Komplizenschaft* (Nicht-Erfüllen der normativen Ansprüche des hegemonialen Typus, dennoch profitieren von der »patriarchalen Dividende« [ebd.: 133]), 4) *Marginalisierung* (besonders nicht-weißer Männlichkeiten). Im Straßenrap handelt es sich meist um Charaktere marginalisierter Männlichkeit (aufgrund der Strukturkategorien *race* und *class*) mit Anspruch auf Hegemonie. Kollegah beansprucht für sich und seine Fans diese Hegemonie und manifestiert einen Ausschluss des Nicht-Männlichen. Und der hegemoniale Status muss dargestellt werden, wozu der »Verweis auf Spezialwissen über etwaige Verschwörungen« (Seeliger 2021: 97) hilfreich erscheint. So geschieht es auch in Kollegahs Statement, in dem der Intentionalismus medialen Handelns betont wird. Aus Böswilligkeit wolle man Kollegah mit einer »Hetzjagd« ausgrenzen: »Was die BILD-Zeitung in ihrem Artikel betreibt, ist versuchte Zensur«. Bekämpft werde er seit »2016, wo ich nach Palästina gegangen bin und dieses Hilfsprojekt gestartet habe. Danach ging's los mit den Antisemitismusvorwürfen [...]. Die versuchen und denken, sie können uns mit dieser Waffe des Antisemitismusvorwurfs schlagen.« Die Vorwürfe sind allerdings naheliegend: Bereits vorangegangene Musikvideos von Kollegah illustrierten, »auf welche Weise historisch tradierte Verschwörungserzählungen und -mythen im deutschsprachigen Rap popkulturell aufbereitet werden« (Baier 2020: 185). Zudem steht ein manichäisches Weltbild im Vordergrund:

»Das ist eine Hetzjagd, [...] indem man sich hier einzelne Lines rauspickt, aus dem Kontext reißt [...]. Die Zeiten, wo das funktioniert hat, sind vorbei.

Die Menschen [...] sind aufgeklärt heutzutage. Und vor allem unsere Supporterschaft, die gehen mit zwei offenen Augen durch die Welt [...]. Das, was sie kritisier'n in ander'n Ländern, in totalitären Staaten, was sie bei Putin kritisier'n, das machen sie hier durch die Blume, in genau derselben Form.«

Die Wut auf die Medien wird dann ergänzt von der hoffnungsvollen Erzählung, dass die Leute sich nicht mehr »verarschen« lassen würden. Zwischen diesen beiden affektiven Grundhaltungen schwankt die Erzählung. Das Selbst wird in Abgrenzung zum Äußeren konstituiert und ein Kollektiv mobilisiert.

Doch wie verhält sich das Video zur Rezeptionsebene? In den Top-Kommentaren gibt es vor allem Solidaritätsbekundungen und Kampfansagen an die Medien: »RTL ist gift«, »100 %ige Unterstützung von mir«, »Alter feier ich richtig hart!! ZERSTÖRT SIE!!!«. Männlichkeitsartikulationen reichen von »Deuschrap muss jetzt dieses eine mal zusammen halten und Eier beweisen!!!!« bis zu Idealisierungen eines auf körperliche Selbstoptimierung ausgerichteten Lebensstils. »Der Boss« treibe seine Fans dazu an, selbst »bosshaft« und »Alpha« zu sein. Diese Begriffe dienen der maskulinistischen Hierarchisierung zwischen Kollegahs Hegemonieanspruch und den Komplizenhaften Fans. Gleichzeitig wird eine Abgrenzung zu denen, die weder »Boss« noch »Alpha« sind, vollzogen. Viele Kommentare insistieren auf das widerständige Narrativ »WIR, GEGEN DEN REST DER MEDIEN«:

»War also nur eine Frage der Zeit bis diese Attacken kommen. [...] Dieses mal haben sich die Medien nur leider verkalkuliert, da Kolle lieber draufgehen würde als kleinbeizugeben so wie man ihn kennt. Danke dafür Felix, ich hoffe es werden mit dir als Vorbild mehr junge Menschen wie du. Lasst uns die Propaganda-Medien beseitigen«.

Einige wehren sich gegen Diffamierung und betonen ihren marginalisierten Status: »Es kann nicht sein das ich als Rap Hörer von den Medien als asozialer, dummer, schlechterer Mensch abgestempelt werde«. Kollegah mache Mut und leiste Aufklärungsarbeit, sein Kampf sei der Kampf der »Alphas«. Viele fordern einen Disstrack gegen die Medien, andere kollektive Medienverweigerung: »Je mehr Menschen diese Medien ignorieren, desto mehr verlieren sie an Macht und Einfluss.« Aber häufig sind die Vorschläge offensiver: »Fick RTL und Bild! Lasst sie uns zerstören!!!«

Die Kommentare vermitteln Wut, lassen aber Hoffnung erahnen, da man den Kampf gegen die Medien entschlossen aufnehme. Hinter einem starken Anführer wird eine Gemeinschaft formiert, die sich nicht nur gegen RTL und

BILD mobilisieren lässt, sondern Kollegahs Anspruch als Aufklärer anerkennt, wie das nächste Kapitel zeigt.

3.1.2 Schlafschafe und Alphawölfe

In seiner Dokumentation »PARA?NORMAL« (2019), die zwischen Unterhaltungs- und Bildungsanspruch verortet werden kann, besucht Kollegah Orte in England, die als Ursprung von Verschwörungstheorien gelten. Das erste Segment ist eine Einführung, auf die eine humorvolle Passage zur Ankunft in England folgt, bis im dritten Segment Stonehenge besucht und Kornkreise thematisiert werden. Ich analysiere eine Passage zu Stonehenge und eine Sequenz, in der Kollegah sich an seine Fans wendet (Minuten 09:29-14:12, 15:26-17:16). Im vierten Segment geht es zum Silbury Hill, bevor »der Boss« noch einmal zu Stonehenge reist. Es sei »das Format für alle Aluhutträger, Verschwörungstheoretiker und Rätselfreunde«, denn es gehe um Themen, die »in der Schule nicht gelehrt werden«. Zudem verweist Kollegah darauf, dass man an Orten beginne, die er im Song »Apokalypse« erwähnt. Der Einstieg bildet insofern eine Mischung aus Sensationalismus und Eigenwerbung.

Den Wendepunkt markiert ein Exkurs, in dem Kollegah im Auto sitzt, Schafe auf einer Wiese beobachtet und für seine Fans die Welt in Schafe und Wölfe teilt, sodass ein manichäisches Weltbild in Erscheinung tritt:

»Das ist ungefähr auch die Weltbevölkerung. 'N Riesenhaufen Schafe! Aber wir nicht, Alphas. Wir sind die Wölfe. Wir sind hier die reinen Wölfe, Alphas, die Leitwölfe! [...] So, und genau diese Schafe, liebe Alphas, müssen wir wieder irgendwann mal auch aufwecken da, weil der Mensch ist ja komplett weggekommen' von dem selbständigen Denken. [...] Bevor das zu spät ist, muss der Mensch wieder zurück kommen zu dem selbständigen Denken, Dinge auch hinterfragen, die er teilweise seit der Kindheit als selbstverständlich angenommen hat [...]. Weg von der Passivität, das ist unser Motto, Alphas. Da ziehen wir gemeinsam an einem Strang und sind da jetzt mal die Vorreiter der Zukunft.«

Neben der Selbstkonstitution durch Differenzbestimmung wird die Passage begleitet von Wut auf die, die für den aktuellen Zustand sorgen und auf die passive Masse. Wer aus den Menschen *schlafende Schafe* mache, wird nicht gesagt; wir erfahren lediglich, dass Wissenschaft und Medien nicht alles sagen. Die Funktion der Affektartikulationen ist dann Abgrenzung: Mittels präapokalyptischer Rhetorik wird Identität gestiftet und kollektiviert. Am Ende steht Kampfeswille gegen die, die »uns« vom selbständigen Denken abhalten.

Der Top-Kommentar unter dem Video lautet dann »Fahr bitte zum zensierten Bereich in der Antarktis!«. Auch in anderen Kommentaren wird Kollegah aufgefordert, andere Orte, meist Pyramiden, zu besuchen. Die Intention des Videos wird erfüllt und verschwörungstheoretische Erzählelemente bedient. Die Fans wollen von Kollegah die Komplexität von Verschwörungen entfaltet bekommen. »Ein deutscher Rapper der die Eier hat über sowas zu reden«, freut sich ein »Alpha«, der den Zusammenhang zwischen hegemonialer Männlichkeit und der Suggestion von Spezialwissen und Heldenmut offenkundig internalisiert hat. Oft gibt es Bekundungen freiwilliger Unterwerfung unter Kollegah, weil er sich traue, ein solches Video zu machen. Kollegah wird beauftragt, Aufklärungsarbeit zu leisten, und »könnte halt echt ne Revolution starten«. Empörung und Angst schwingen in einzelnen Kommentaren mit, jedoch dominiert die Hoffnung, »der Boss« würde es richten. Die Affektartikulationen sind funktional, da sie die »Alphas« zur Gemeinschaft formieren.

Beide Videos (Kollegah 2018a, 2019) stehen exemplarisch für Kollegahs Selbstdarstellung der vergangenen Jahre: Er bringt seinen Anhänger*innen bei, »Alphas« zu werden. Nachzulesen ist das im Buch »Das ist Alpha!« (2018b). Die Ansprache des »Bosses« und der »Alphas« wird dort in einer anthropologischen Typologisierung ausformuliert: Der »Boss« steht über den »Alphas«, und wer noch ein »Lauch« ist, muss motiviert werden, hart an sich zu arbeiten. Kollegah vereint hinter sich Follower*innen, die ihren Kommentaren und Kollegahs Äußerungen nach dem Typus komplizenhafter Männlichkeit entsprechen. Beide Videos haben die »heroische Inszenierung« Kollegahs gemeinsam: Er verkörpert das *Heroische*, mit dem wir

»gemeinhin kämpferische oder auch tragische Gestalten [assoziiieren], die Exzeptionelles leisten und sich mächtigen Feinden entgegenstellen, die Katastrophen abwehren, Widrigkeiten überwinden und sich um der guten Sache Willen in Gefahr begeben, ohne sich dabei um Regeln und Konventionen zu scheren« (Bröckling 2020: 9).

Die Formierung eines affektiven Zusammenschlusses seiner Anhänger*innen bedeutet dann nicht nur, sich gegen Eliten abzugrenzen, sondern sich auch hinter Kollegah einzureihen. Kollegah verbindet die Inszenierung von Männlichkeit mit dem Anspruch aufzuklären, um den Verfall, von dem er erzählt, aufzuhalten. Er konstituiert sich als *starker Mann*, der sagt, *wie es wirklich ist*.

3.2 B-Lash. Parameter des Satanismus

Von B-Lash analysiere ich ein Segment aus einem Interview des Aktivisten und Journalisten Marcus Staiger mit B-Lash (vgl. B-Lash & Staiger 2020) und werte die Youtube-Kommentare sowie die Telegram-Gruppe »B-LASH MEGAFON« aus. 25 Kommentare unter dem Interview haben über 100 Likes. B-Lashes Telegram-Gruppe ist zwischen Mai und Oktober 2021 von 2.355 auf über 5.000 Abonnent*innen gewachsen. Gesehen werden manche Beiträge von zehntausenden Menschen. In den Telegram-Gruppen (auch bei Fler) werden nur Beispiele analysiert, um Kommunikationsmuster zu veranschaulichen.

Im Interview von B-Lash können sieben Segmente unterschieden werden: Nach einem Disclaimer des Moderators, der zu wenig widersprochen habe, folgt die Begrüßung mit B-Lash. Im zweiten Segment hört man dessen Ausführungen über Sexualität, Moral und Medienkritik. B-Lash breitet reaktionäre Moralvorstellungen aus, die homo- und transphobe Merkmale aufweisen, die in Äußerungen wie dieser angedeutet werden:

»Ich will gar nicht wissen, mit wem du in dein Bett steigst. [...] Deswegen hab' ich auch ein ganz großes Problem mit dem *Christopher Street Day* oder mit diesem ganzen Tuntengehabe heutzutage, was halt im Fernsehen [...] richtig promotet wird. [...] Du sollst nicht deine Sexualität an mich herantragen.«

Von diesen Themen geht es über in ein Segment, das viele Themen umreißt, bis dann B-Lashes Prioritätsthema Pädophilie ausgebreitet wird. Im darauffolgenden Segment findet sich die Passage, die Grundlage der Analyse ist: Es geht um Gut und Böse und um die Identifizierung der Eliten als Satanist*innen (01:26:23-01:35:23). Anschließend wird über Gesellschaftsordnung geredet, und B-Lash erklärt, er habe Angst vor direkter Demokratie. Zum Schluss folgt die Frage, warum er nicht links geworden sei.

Der narrative Kern der Erzählung, Geschichte beruhe nicht auf Kontingenz, sondern einem dualistischen Kreislauf, in dem das Gute gegen das Böse kämpfe, wird an einem Punkt präzisiert:

Staiger: »[...] Kann – diese Machtelite irgendwann mal weg sein?«

B-Lash: »Definitiv. [...] Es gibt einfach eine Gesinnung, und diese Gesinnung hat auch einen religiösen Hintergrund, und der vereint – gewisse Leute einfach. [...]«

Staiger: »Was, diese Elite hat religiöse Merkmale?«

[...]

B-Lash: »Diese diese Religionsform hat zwei Hörner, mein Bruder.«

Oft unterbricht der Rapper seine Erzählung mit Perspektivierungen; so sei das »einzige, was ich mache, [...] Parameter sammeln und meinen Menschenverstand zu benutzen, um rote Punkte zu verknüpfen«. Außerdem »kannst du jetzt widersprechen. [...] Aber das ist *meine* Recherche«. Machteliten würden sich als satanistische Netzwerke herausstellen und im Geheimen die Gesellschaft verändern. Zudem komme es nicht darauf an, dass B-Lash das denke: »Es geht einfach nur darum, dass *die* davon überzeugt sind«. B-Lash findet als heroischer Protagonist heraus, wo die Wurzel ist: »Aber ich gucke halt wirklich so gut ich kann in Richtung Wurzel«. Rhetorisch auffällig ist der Gebrauch von Anaphern, die den Universalismus seiner Erkenntnisse unterstreichen, z.B. »Es gibt die Leute, die das praktizieren, die Moslems sind. Es gibt Leute, die das praktizieren im Judentum, es gibt Leute, die das praktizieren im Christentum, es gibt Leute, die das praktizieren im Hinduismus und im Buddhismus«.

Verschwörungstheoretische Erzählelemente dominieren B-Lashes Ausführungen:

B-Lash: »Es geht einfach nur darum, dass man jetzt einfach nur für sich selbst feststellt, es gibt auf jeden Fall offensichtliche Fraktionen, die offensichtliches tun und wir müssen bisschen weg von diesem Eigendynamik-Denken.«

Staiger: »Was heißt Eigendynamik-Denken?«

B-Lash: »Dass alles irgendwie aus Zufall immer passiert. [...] Es gibt Leute, die sind beteiligt daran, dass die Gesellschaft so aussieht, wie sie aussieht.«

B-Lashes manichäisches Weltbild ist offensichtlich, denn »Gut und Böse ist ein ewig wählender Kreislauf. [...] Dualitätsprinzip. Was soll da, was soll da das Ende bringen?«. Und die wahre Macht agiere im Verborgenen: »Es ist eine Religion des dunklen Schattens [...], es gibt aber offensichtliche Züge, und ich glaube auch, dass man halt sehr gerne auch in der Öffentlichkeit [...] da sein würde. Aber man muss dafür diese ganzen gesellschaftlichen Tabus ja brechen«. Nichts geschehe aus Zufall:

B-Lash: »Man muss ja erstmal die Sachen aufbrechen. Dieses ›Good Girl Gone Bad‹-Ding, dieses Rihanna-Ding. ›Pon da Replay‹ mit lange Hose und danach dann ›Disturbia‹. Man muss erstmal arbeiten dafür. Und die Arbeit

dafür wird geleistet, indem man projiziert – durch Medien, Stars, Rap [...]. Niemals hättest du 1965 erlaubt, dass irgendjemand für deine 13-jährige Tochter im Fernsehen twerkt.«

B-Lash benennt Schuldige, die bekämpft werden *müssen* (Wutaffizierung) und *können* (Hoffnungsaffizierung). Das Gespräch endet mit der Einschätzung, dass es eher schlechter als besser werde. So bleibt ein diffuser Mobilisierungsdrang zu erkennen.

In den Kommentaren wird B-Lash als Autorität anerkannt: »Wann wird B-Lash wieder eingeladen? Will alles wissen«, »Endlich mal jemand der den Durchblick hat [...] Sachlich ziemlich viele Missstände angesprochen«. Medienkritik und Intentionalismus verbindend merkt jemand an: »Übersexualisierung passiert gewollt. Merkt man in den Medien und TV.« Ein Kommentar schimpft: »geht mir richtig auf die Nerven diese Gay Debatte. Lass die doch machen, was sie wollen, aber warum muss jeder plötzlich die Fahne dafür schwingen?« Anders als im Interview findet man kaum verschwörungstheoretische Erzählelemente unter den Kommentaren. Stattdessen heben Kommentator*innen B-Lashes Ausführungen als Gesellschaftskritik hervor. Es gibt Hoffnung auf Erleuchtung durch den Rapper. Hinter ihm formieren sich die Anhänger*innen und treiben damit eine autoritäre Gemeinschaftskonstitution voran.

In der Telegram-Gruppe wird das bestätigt. Bei den sechs meistkommentierten Beiträgen aus dem Analysezeitraum geht es in fünf Fällen *um* oder *Diffamierung* aufgrund der Verbreitung *von* Verschwörungstheorien. Der Top-Beitrag ist vom 28.06.2021: »WURDE AUF YOUTUBE DIREKT IN DER ERSTEN NACHT GELÖSCHT! REINER FÜLLMICH BEIM 100 % REAL-TALK PODCAST [...]«. Darunter ist ein Link zu finden zum Podcast von MC Bogy, B-Lash und dem Protagonisten der »Querdenker«-Demonstrationen Reiner Füllmich. Ebenfalls einer der interaktionsstärksten Beiträge ist vom 02.05.2021: B-Lash postet ein Bild von einem Café, das im Fenster folgenden Aushang hat: »KEIN KAFFEE FÜR Schwurbler, Möchtegern-Experten und rechtes Pack«; daneben stellt er ein Bild aus der NS-Zeit. Darauf zu sehen ist ein Soldat, der vor einem Laden steht, wobei dort das Schild »Deutsche! Wehrt Euch! Kauft nicht bei Juden!« hängt. Dazu schreibt B-Lash »Erinnert leicht dran«. Auch wenn die Assoziation auf den ersten Blick nachvollziehbar sein mag, handelt es sich um eine Relativierung der Judenverfolgung im Nationalsozialismus. In den Kommentaren gibt es jedoch vor allem Zustimmung.

Zudem nehmen Postings zu Joe Biden einen dominanten Platz ein, in denen es meist darum geht, dass der US-Präsident pädophil sei. Am 09.01.2021 schreibt B-Lash: »Gratulation nochmal, ihr habt einem offensichtlichen Pedo zur Macht verholfen«, womit er 513 Kommentare provoziert. Oft wird verschwörungstheoretischer Intentionalismus und Manichäismus in B-Lashes Beiträge eingebracht und von den Kommentierenden fortgeführt: Eine*r kommentiert exemplarisch am 04.01.2021:

»Trump ist der beste Präsident seit JFK. [...] er bekämpft die Medien ,den [sic!] weltweiten Pädophilen Sex Handel, und was das Thema Kinder betrifft sollte JEDER dafür sein diese zu schützen. Ein Joe Biden fasst diese ständig an, grabbelt an ihnen herum, er schwärmte sogar mal bei einer Wahlkampfveranstaltung davon wie sehr er es mag wenn Kinder mit seinen nassen Beinhaaren spielen.«

Komplexitätsentfaltung und Betonung der Heimlichkeit des Agierens konspirativer Eliten geschehen in der Gruppe regelmäßig, sowohl von B-Lash aus als auch von den Mitgliedern. Die Interaktion basiert auf diffuser Affektansprache; ungefiltert werden Angst und Wut artikuliert. Die aufmerksamkeitsökonomische Grundlage der Gruppe macht B-Lash zur Eröffnung klar, als er diese begrüßt mit dem Text: »Willkommen auf Onkel-B's offiziellen Telegram Kanal! Musik, Podcasting und ein bißchen Geschwurbel«. Es folgt eine Umfrage dazu: »Welche Inhalte interessieren euch am meisten auf Telegram?«. 599 Leute stimmten ab, das Ergebnis: 71 % »Politik und Schwurbel-Matrix«.

Ob kommerzielles Interesse oder nicht: Eine Überzeugung von der Richtigkeit der Inhalte schließt das nicht aus. B-Lash weist immerhin Vernetzungen zu bekannten Verschwörungstheoretiker*innen auf; aktuelle Äußerungen finden in einem vernetzten Raum statt. Bereits 2008 erzählte B-Lash in einem Interview vom böswilligen Verhalten elitärer Zirkel (vgl. B-Lash 2008) und insistierte: »Dass du etwas nicht weißt, heißt, dass die nicht wollten, dass du das weißt«. In den vergangenen Jahren häuften sich Videos, in denen B-Lash Verschwörungstheorien verbreitet (vgl. ebd. 2019a, 2019b). 2020 bezog er sich noch positiv auf den Koch Attila Hildmann (vgl. ebd. 2020), der sich nach Beginn der Pandemie als Anhänger der Theorie einer jüdisch-bolschewistischen Weltverschwörung outete. Dieser war auch bei B-Lash und MC Bogy im Podcast zu Gast. Immer häufiger ging es bei B-Lash um »Corona Panik« (vgl. ebd. 2021), auch im Gespräch mit Akteuren der verschwörungstheoretischen Szene. So hatte er Ken Jebesen – einen der einflussreichsten Verschwörungstheoretiker in Deutschland – zu Gast (vgl. B-Lash et al. 2021). B-Lash war auch

zu Gast im »FAIR TALK« (2021) auf »KenFM«, dem ehemaligen Medienportal von Jebsen. In dem Format äußerte B-Lash sich skeptisch zu Konzepten einer demokratisch(er)en Gesellschaft, bezieht sich andererseits oft auf das Volk – im Stil eines autoritären, populistischen Charakters.

B-Lash und Kollegah unterscheiden sich in ihrem verschwörungsnarratologischen Auftreten, und B-Lashes gesellschaftskritischen Anspruch sollte man nicht an sich problematisieren. Die Gespräche mit verschiedensten Personen des öffentlichen Lebens in einem Podcast können als Beitrag zu einer offenen Debattenkultur gedeutet werden. Dennoch ist B-Lashes Interpretationsangebot verschwörungstheoretisch und identifiziert – wie die Analyse unterstreicht – einen zu vernichtenden Feind. Die Interaktionen in der Telegramgruppe zeigen, wie sehr diese Interpretation verfängt.

3.3 Fler. Die Opfernation, die endlich mal sich selber feiern soll

Von Fler werden Sequenzen aus einem Interview auf »KenFM« (vgl. Jebsen & Fler 2020) analysiert sowie seine Telegram-Gruppen (»MASKULIN« und »Maskulin Fanbase-Chat«) ausgewertet. In der Telegram-Gruppe »MASKULIN« schwankt die Mitgliederzahl zwischen 11.466 (Mai 2021) und 9.000 (Oktober 2021) und im »Maskulin Fanbase-Chat« zwischen 4.000 und 3.000 Mitgliedern im selben Zeitraum.

Das Interview mit Ken Jebsen besteht aus sieben Segmenten: Zur Einführung wird Flers Lebensweg nacherzählt. Anschließend geht es über die Herleitung von Flers kompetitivem Denken um HipHop-Kultur, die für ihn besonders mit Abgrenzung nach außen zu tun hat. Im dritten Segment werden Flers Drang nach Anerkennung, seine Wut und die Abgrenzung zur Gesellschaft thematisiert und die Erzählung von Flers Kampf *gegen den Rest* aufgebaut. Das vierte Segment unterbricht dies, um auf »alternative Medien« und *Coronapolitik* einzugehen, und wird Teil der Untersuchung sein (Minute 42:04–44:14), genauso wie Ausschnitte aus dem fünften Segment, in dem es um Flers Vision eines anderen Deutschlands geht (49:57–56:01). Das sechste Segment thematisiert Erwachsen- und Mannsein, und abschließend werden zügig verschiedene Fragen abgehandelt.

Im ersten Analysesegment erkennt Fler Ken Jebsen als Autorität an. Der beginnt mit dem Satz »Lass uns über Politik reden«, und Fler erwidert: »Endlich kannst du mir was beibringen«. Die Dramaturgie zeichnet das Bild eines autoritären Charakters, der unterwürfig sich demjenigen anschließt, den er für marginalisiert hält (Jebsen), wohingegen allem anderen zu misstrauen sei.

Man lernt dann auch, worauf Flers Meinung basiert: »Ich interessiere mich für Politik, seitdem es deinen Kanal gibt. Ich hab vorher nie – ich hab 'n Scheiß auf Politik gegeben, ich hab noch nie gewählt, ähhh und irgendwann kamen alternative Medien, dann hab ich dein – dein Channel geguckt«. Zum Schluss zeichnet Fler ein Szenario vom *Endkampf der Medien*, das sein manichäisches Weltbild veranschaulicht: »Ich glaub, die Leute merken langsam, dass es immer mehr einfach nur ein Kampf wird um alternative Medien und etablierte Medien«.

Wenn es dann im Gespräch um Corona geht, wird das angstaffizierende Bild einer unterwürfigen Gesellschaft gezeichnet. Flers rhetorisches Mittel, um über Deutschland und die Gesellschaft zu reden, ist Herabwürdigung: »Dass die Leute [...] so 'ne Opfer sind, hat mich überrascht«; »Müll, Deutschland ist für mich Schrott«. Um das zu ändern, habe Jebesen eine wichtige Funktion – Fler ist dankbar für sein affizierendes Auftreten: »Ich mag dich wie du da sitzt, wie du dich auch reinsteigerst, aufregst«. Abgrenzungen und die Hinwendung zu einem vermeintlich ebenso Ausgeschlossenen formen Flers Identität. Die affektive Grundlage seines Handelns sei der identitäre Bezugspunkt des als Deutscher in der Minderheit erfahrenen Leids: »Ich hab ja nur wahrgenommen, wie man irgendwie als Deutscher darunter leidet, dass man Deutscher ist. Dass man [...] in einer Gegend, wo halt viele Ausländer leben, eher 'n Problem hat als Deutscher«.

In dem Segment gibt es den Übergang von passiven Zustandsbeschreibungen zur Handlungsmotivation; die Erzählung wechselt von der Individual- zur Kollektivebene:

Jebesen: »Und [...] was würdest du dir wünschen, was Deutschland aus sich selbst macht, was es von sich selbst hält?«

Fler: »Endlich mal sich selber feiern. Endlich mal 'n, endlich mal 'n Cut machen, endlich mal 'n gemeinsamen Nenner finden, alle. [...], dass man erstmal sagt, ok unser Land, wir sind hier am Machen, wir müssen, wir müssen das hier cool machen, wir müssen jetzt hier unser Zimmer erstmal aufräumen, wir müssen uns hier wohlfühlen in unserer Wohnung.«

Der Bezugspunkt nationaler Identität wird konturiert und kombiniert mit dem Rest der Erzählung wird deutlich: Ein positiver Selbstbezug zur Nation stehe der Gesellschaft gegenüber. Fler präsentiert sich als wütender Mensch mit klarer Meinung zu Gesellschaft und Medien: »Hunde« und »Opfer« seien das. Fler ist kein Teil dieser Gesellschaft, aber der Nation, die »endlich« zusammenhalten und neu anfangen müsse. Seine Vision ist ein geeintes Volk,

das sich nach außen abgrenzt – das ist der Aspekt hoffnungsaffizierender Gemeinschaftsmobilisierung. Insgesamt zeichnet Fler ein konfliktives Gesellschaftsbild, das kaum Versöhnungsmomente zulässt, die er sich aber im Sinne eines Gemeinschaftsgefühls wünscht. Seine Affektansprache dient der Abgrenzung von der Gesellschaft. Er spricht Affekte an, um den Status der Marginalisierung zu verlassen und eine Gemeinschaft hinter sich zu konstituieren – in einer homogenen Nation, die aus Einzelkämpfern (wie Fler) besteht. Analytisch unumgänglich sind Assoziationen zum Zusammenhang der Krisen liberaler Ordnung und der Männlichkeit: Die Dominanz des (weißen) Mannes bröckelt, und das erzeugt Verunsicherungen. Aus »gebrochenem Stolz über die eigene Herkunft [...] als Folge von vier Jahrzehnten Neoliberalismus«, so Wendy Brown (2019: 542), entsteht weißer, männlicher Hass. Diese Affekte werden legitimiert durch

»die Kernelemente neoliberaler Rationalität – eine radikale Ausweitung des Privaten, Misstrauen gegen die Politik und Verleugnung des Sozialen, was wiederum Ungleichheiten normalisiert und die Demokratie aushöhlt [...] [und durch] den tiefen Nihilismus, der Werte zur Beliebigkeit degradiert, Wahrheit belanglos macht und die Zukunft zu einem Objekt der Gleichgültigkeit macht« (ebd.: 544).

Eine neue Ausdrucksweise von Freiheit entsteht aus »der Kombination von neoliberaler Rationalität, gekränktem männlichen weißen Stolz, Nationalismus und bisher beispiellosem Nihilismus« (ebd.). Kollegah und Fler verkörpern diesen Typus. Zudem fallen im Stil *affektiver maskulinistischer Identitätspolitik* (vgl. Sauer 2020) Aspekte rechtspopulistischer Mobilisierung mit Maskulismus und Affektansprache zusammen. Das soll nicht bedeuten, Fler sei ein Rechtspopulist, vielmehr legt das Gespräch mit Ken Jebsen nahe, dass er für derlei Narrative in hohem Maße anfällig ist.

Auf der Rezeptionsebene fällt aber auf, dass Fler für seine Fans durchaus autoritärer Bezugspunkt ist. In der Telegram-Gruppe »MASKULIN« bedient er häufig verschwörungstheoretische Erzählelemente. Exemplarisch für Flers Haltung ist eine Voicemail vom 13.05.2020: Er sei in vielen Telegram-Gruppen, um sich zu Corona zu informieren, und reposte das in der Hoffnung, es würde »entertainen«. »Man weiß nicht, was man glauben soll. Jeder, der in der Öffentlichkeit seine Meinung sagt, wird irgendwie gleich gefickt«. Welche Meinungen er damit meint, zeigt sich z.B. am 25.05.2020, als er ein Buch des Verschwörungstheoretikers Heiko Schrang postet und schreibt »Müsst ihr Euch mal reinziehen«. Seinen Fans rät er am 14.05.2020:

»Werdet bloß nicht zu Verschwörungstheoretikern«. Manchmal versucht er, die Follower*innen, die sich in einer zweiten Gruppe untereinander austauschen, zu bändigen, wie in einer Voicemail vom 19.11.2020: Er stellt fest, dass im Gruppenchat »Corona und Coronademos« ein großes Thema sind, und ergänzt: »Haltet ein bisschen den Ball flach, ja«. Denn es solle mehr um seine Musik gehen.

Immer wieder teilt er Videos von verschwörungstheoretischen Kanälen wie *NuoViso.TV*, *RT Deutsch* oder *KenFM*. Fler ist bemüht, sich gegenüber der Mehrheitsgesellschaft als Antagonist zu positionieren. Dafür schließt er sich Vorstellungen einer Welt nach verschwörungstheoretischen Mustern an: Nichts geschehe aus Zufall, alles sei anders als die Medien uns erzählen. Und wie im Fanpage-Chat zu sehen ist: Die Fans folgen ihm. Hier liegt keine strukturierte Affizierung vor sondern Diffusion. Man wird Zeuge von Flers Sensationalismus, der teilweise durchsetzt ist mit Angst und Wut. Die Funktion dessen ist die eigene Affektbewältigung. Er gibt vermeintliche Informationen und seine Empfindungen ungefiltert weiter und betreibt damit differenzorientierte Gemeinschaftskonstitution.

Im Fanpage-Chat wird hitzig gestritten und beleidigt, oft unter Bezugnahme auf Männlichkeit. *Mannsein* als erstrebenswertes Attribut steht im Vordergrund, im Gegensatz zum »Schwänze lutschen«. Ein Gruppenmitglied ist sich sicher: »Fler will denke ich mal eher Gesellschaftskritische Leute. Anstatt Lutscher die bei merkel lecken« (21.11.2020). Was Fler von sich gibt, stößt auf Resonanz:

»Deswegen eckt auch kein schwanz mehr an, keiner traut sich seine Meinung zu sagen weil alles muss Pop sein. Ich hoffe fler wird weiter seinen Mund auf machen wie bei xavier aber wenn er das macht wird er wohl nicht mehr lange überleben in der Szene. Und es wäre geil wenn er das aus dem Interviews in die raps reinpacken würde« (gepostet am 21.06.2020).

Verschwörungstheoretische Vorstellungen finden ungefilterten Ausdruck (»Wenn du echt denkst dass wir uns in ner Pandemie befinden dann bist du einfach uninformiert.«). So verwundert es nicht, wenn am 03.08.2020 ein*e Nutzer*in schreibt: »Reichbürger ist garnicht mal so verkehrt warum? Weil deutschland keinen friedensvertrag hat heißt es kann eig keine amtspersonen mehr geben nur bedienstete«. Am selben Tag schrieb ein*e andere*r Nutzer*in: »Corona ist keine fake es ist und bleibt das mittel zum zweck um uns alles aufdrücken zu können was sie ohne diese »plandemie« nie könnten«. Wenig später erkannte ein*e Nutzer*in Parallelen zur NS-Zeit:

»viele deutsche haben nachdem 2 Weltkrieg gesagt, dass sie nichts wussten und nichts mitbekommen haben [...]. Und ihre enkel machen da weiter wo es aufgehört hat, super«. Identitäre Gemeinschaftskonstitution betreibt auch Fler selbst im Fanbase-Chat, so am 02.08.2020, als er ein Video von einer »Querdenker«-Demonstration postete, das auf dem rechtsradikal-verschwörungstheoretischen Kanal *COMPACT TV* erschien. Er schrieb dazu: »kein links kein rechts endlich mal alle zusammen!«.

Wut, Angst, Ärger und Hass taumeln umher; für manche mag es Be-lustigung sein, für andere ist es bitterer Ernst. Fler gilt als autoritärer Be-zugspunkt, um dessen Meinung gebeten wird. Letztlich geht es darum, sich unter Berufung auf Fler *abzugrenzen*, andere *auszugrenzen* und so Identi-tät zu konstruieren. Im Unterschied zu Kollegah und B-Lash hat Fler aber keinen gesellschaftskritischen Anspruch. Das Wechselspiel aus Werbung für Shisha-Tabak, Bushido-Disses und Verschwörungstheorien zeigt eher Flers Output-Drang, der zeitweise die Artikulation von Verunsicherung in der Co-ronakrise umfasste. Das Interesse für Konspirationismus rund um die Pan-demie scheint bei Fler aber im Laufe des Jahres 2021 erloschen zu sein.

4. Popkulturelle Märtyrer und ihre gesellschaftliche Bedeutung

Drei Erklärungen dafür, warum Straßenrapper Verschwörungstheorien reproduzieren, lassen sich geben: *Erstens* sind Verschwörungstheorien »Be-standteil des alltäglichen gesellschaftlichen Diskurses« (Butter 2018: 12) und erzeugen aufmerksamkeitsökonomische Faszination. Insofern wäre es merk-würdig, wenn nicht auch Rapper sich für sie interessieren würden. *Zweitens* spielen im Straßenrap aber »Heroisierungs- und Martialitätsvorstellungen« eine Rolle, die »Motive der Selbstinszenierung der meist männlichen Künst-ler« darstellen, in denen auch verschwörungstheoretische »Interpretationen globaler Herrschaftsverhältnisse« transportiert werden (Grimm et al. 2021). Daraus lässt sich eine verstärkte Neigung zu Verschwörungsnarrationen ableiten. *Drittens* ist die Bedeutung von Identitätskonstruktion und Abgren-zung als Erzählmomenten des HipHop zu betonen. Zu sagen *wie es wirklich ist*, ist ein im Gründungsmythos angelegter Impuls (vgl. Perry 2004). In Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen bewegt sich Straßenrap »zwischen Affirmation und Empowerment« (Seeliger 2013), und in diesem widerständigen, gegenidentitären Potenzial (vgl. ebd. 2018) kann

eine Brücke zum Anspruch von Verschwörungstheoretiker*innen geschlagen werden.

Die Funktionen der Affektansprache in Verschwörungsnarrationen bestehen *erstens* in der Selbstkonstitution, *zweitens* in der identifikatorisch-kollektivierenden Abgrenzung und *drittens* in der Mobilisierung der Fans als unterwürfige Anhänger*innen. Aus den Erzählungen von Kollegah, B-Lash und Fler gehen an die Rezipient*innen, als auserwähltem Kreis derjenigen, die die Verschwörung verstanden haben, gerichtete Affizierungsdynamiken hervor. Im Wechselspiel aus *Affizieren* und *Affiziertwerden* bilden sich *affektive Gemeinschaften*, die auf spezifischen Gemeinschaftserfahrungen beruhen, in denen ein *emphatisches Wir* in Abgrenzung zum Bestehenden entsteht (vgl. Dietze 2015; Gandhi 2006). Die affektiven Gemeinschaften nehmen sich als marginalisierte Identitäten wahr, deren Konstituierung sich in Beziehungsgeflechten zu Follower*innen aufgrund als verbindende Männlichkeitserfahrungen wahrgenommener Wut, Angst und Hoffnung vollzieht. Aber im Maskulinitätsdispositiv erschöpfen sich die affektiven Gemeinschaften nicht: Berücksichtigt man, dass Straßenrap unter Jugendlichen als gesellschaftskritisch wahrgenommen und wertgeschätzt wird, so ist der Einfluss auf politische Diskurse nicht zu unterschätzen (vgl. Grimm et al. 2021). Straßenrap deutet schließlich die Verhältnisse, in denen man lebt und seine Geschichten schreibt, um diese zu verändern oder den Status quo zu erhalten. Damit ist Straßenrap Teil eines Kampfes um kulturelle Vorherrschaft, in dem auch B-Lash, Fler und Kollegah bewusst oder unbewusst intervenieren.

In den analysierten Texten konnte die Artikulation der Affekte der Angst, Wut und Hoffnung erkannt werden – Affekte, die eine Erzählung strukturieren: Angst ist auf das Andere gerichtet und stellt hierarchische Beziehungen zwischen Subjekt und Objekt her. Sie intensiviert Bedrohungserwartungen (vgl. Ahmed 2014: 62), kann aber produktive Widerstandskraft entwickeln, wenn der Angstaffekt aktiviert wird und »zum Eingreifen motivier[t]« (Bedorf 2015: 258). Diese Produktivität kann Angst erlangen, wenn sie sich in Wut oder Empörung kanalisieren lässt, in denen *gescheiterte Anerkennungsbeziehungen* (vgl. Honneth 1994) geltend gemacht werden. Deshalb ist Empörung das »zentral[e] politisch[e] Gefühl, für dessen Wirksamkeit die Kollektivierung des Gefühls entscheidend ist« (Bedorf 2015: 258). Wut und Empörung sind Reaktionen auf das Empfinden von Ungerechtigkeiten. Auch Hoffnung kann als Handlungsimpuls darauf aufbauen. In Verschwörungserzählungen ist Hoffnung wichtig, da diejenigen, die sie verbreiten, davon ausgehen, die *Katastrophe* noch abwenden zu können. Unter Berücksichtigung dieser Affekt-

struktur ergibt sich aus der Analyse eine verschwörungstheoretisch unterfütterte Narration: Angst als Initialzündung schlägt in Wut um, der die letzte Hoffnung folgt – *der Widerstand ist nah*. Kollegah, B-Lash und Fler erzählen davon, generieren damit Klicks und neue Follower*innen. Sie organisieren *Gegen-Öffentlichkeit* und politisieren junge Menschen. Allerdings bestehen im Auftreten und in der Motivation der Rapper Unterschiede. Agieren die einen selbst als Verschwörungstheoretiker (Kollegah und B-Lash), so ist der andere eher faszinierter *Konsument* dessen (Fler).

Die politische Kulturforschung nimmt an, die demokratische politische Kultur sei durch die Verbreitung von Verschwörungstheorien und autoritäre Dynamiken gefährdet. Und B-Lashes Demokratieskepsis stützt diese These: Wer verschwörungstheoretische Denkmuster verinnerlicht hat, wendet sich häufiger gegen Demokratie – nicht nur als selbst defizitäres politisches System, sondern auch als Idee und Ideal (vgl. Pickel et al. 2020: 105ff.). So kann antidemokratischen Kräften Auftrieb gegeben werden. Straßenrapper, die von Fans als gesellschaftskritische Autoritäten angesehen werden und sich als popkulturelle Märtyrer inszenieren, können das verstärken. Straßenrap hängt von der Gesellschaft ab, er ist »ein Phänomen der pluralen Gesellschaft und lebt von ihrer kulturellen Heterogenität, ihren Konflikten und Überbrückungsleistungen« (Seeliger 2021: 9f.). Als »*Zerrspiegel in der Gesellschaft*« (ebd.: 11) verbindet er Erzählungen von Geschlechterrollen und -verhältnissen mit Narrationen des »Kampfes um Anerkennung in der postmigrantischen Gesellschaft« und Verortungen im Neoliberalismus (vgl. ebd.: 81). Der Straßenrapper als Identitätsfigur für (männliche) Jugendliche strahlt Souveränität und Durchsetzungsfähigkeit gegenüber der Mehrheitsgesellschaft aus. Das Zusammenspiel aus »Hypermaskulinität, Authentizität, Wettbewerbsorientierung und Ghetto Bezug« (Wolbring 2018: 35) steigert die affektive Kapazität der Rezipient*innen, den Rapper als Autorität einzuordnen. In dem Rahmen können Erzählungen leicht in eine verschwörungstheoretische Richtung wandern, schließlich ist Straßenrap geprägt durch Erfahrungen der Ablehnung durch politische Eliten. Die Untersuchung musste fragmentarisch bleiben, dennoch konnten Momente *kollektiver Missachtungserfahrung* aufgezeigt werden und wie diese zu *autoritärer Kollektivierung* führen können. Im Kern haben wir es mit einem gesellschaftspolitischen Problem zu tun, für dessen Lösung man sich auch intensiver mit dem Zusammenhang von popkulturellen Mobilisierungspotenzialen, Affekten und dem Einfluss von Verschwörungsnarrationen beschäftigen sollte.

Quellenverzeichnis

- Abalakina-Paap, Marina; Stephan, Walter G.; Gregory, W. Larry (1999): Beliefs in conspiracies. In: *Political Psychology* 20 (3). S. 637-647.
- Ahmed, Sara (2004): Affective Economies. In: *Social Text* 22 (2). S. 117-139.
- Ahmed, Sara (2014): *The Cultural Politics of Emotion*. 2. Aufl. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Baier, Jakob (2020): »Die Welt ist noch nicht gerettet ... Aber der Widerstand erstarkt!«. Antisemitische Verschwörungsmymen in der Populärkultur am Beispiel des Musikvideos »Apokalypse« (2016) des Rappers Kollegah. In: Kuber, Johannes et al. (Hg.): *Von Hinterzimmern und geheimen Machenschaften. Verschwörungstheorien in Geschichte und Gegenwart*. Rottenburg-Stuttgart: Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart. S. 171-187.
- Bargetz, Brigitte (2015): The Distribution of Emotions. *Affective Politics of Emancipation*. In: *Hypatia* 30 (3), 580-596.
- Bedorf, Thomas (2015): Politische Gefühle. In: Bedorf, Thomas; Klass, Tobias Nikolaus (Hg.): *Leib – Körper – Politik. Untersuchungen zur Leiblichkeit des Politischen*. Weilerswist: Velbrück. S. 249-265.
- Berlant, Lauren (2011): *Cruel optimism*. Durham, London: Duke University Press.
- B-Lash: B-LASH MEGAFON. Telegram. Online verfügbar: <https://t.me/BLASH187> (letzter Aufruf: 30.10.2021).
- B-Lash (2008): *The Message Mixery Raw Deluxe*. Online verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=alrMs31xaGw> (letzter Aufruf: 30.10.2021).
- B-Lash (2019a): MEGAFON Podcast #01 | Boykott | Pizzagate | AFD Realtalk | KenFM | Capital vs. Bushido | uvm. Online verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=pl7qqOMQHhw> (letzter Aufruf: 30.10.2021).
- B-Lash (2019b): MEGAFON Podcast #02 | Oli Fleisch & Homib | Deso Dogg | Israel | Ganser beim Realtalk | uvm. Online verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=QaPb5GLBvNo> (letzter Aufruf: 30.10.2021).
- B-Lash (2020): Kanal komplett gelöscht, MC Bogy, Attila Hildmann, 100 % Realtalk Podcast (Instagram Live). Online verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=Vx7P8fM-P7o> (letzter Aufruf: 30.10.2021).
- B-Lash (2021): Onkel-B Live #02 | Ken Jebsen Realtalk | Plattform bieten | Schhwurbeln | Corona Samstag in BRD |. Online verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=BxxRqI66hW8> (letzter Aufruf: 30.10.2021).

- B-Lash; MC Bogy; Jebesen, Ken (2021): 100 % Realtalk Podcast #72 | Ken Jebesen | Bezahlte Opposition | Links Vs. Rechts | Gates Statistiken. Online verfügbar: https://www.youtube.com/watch?v=Cm_O97phbec (letzter Aufruf: 30.10.2021).
- B-Lash; Staiger, Marcus (2020): B-LASH legt offen – ein Streitgespräch über Macht & Okkultismus. Online verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=rpDCWK-7xYg&t=3053s> (letzter Aufruf: 30.10.2021).
- Bröckling, Ulrich (2020): Postheroische Helden. Ein Zeitbild. Berlin: Suhrkamp.
- Brown, Wendy (2019): Das Monster des Neoliberalismus. Autoritäre Freiheit in den »Demokratien« des 21. Jahrhunderts. In: Bohmann, Ulf; Sörensen, Paul (Hg.): Kritische Theorie der Politik. Berlin: Suhrkamp. S. 539-579.
- Butter, Michael (2018): »Nichts ist, wie es scheint«. Über Verschwörungstheorien. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Connell, Raewyn (2015): Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Crouch, Colin (2008): Postdemokratie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dietze, Gabriele (2015): Mentale Topologie und affektive Gemeinschaft. Maskulinität im deutschen Frühexpressionismus und seinen Gedichten. In: sub\urban. Zeitschrift für kritische stadtforschung 3 (2). S. 43-66.
- Eisenhart Rothe, Yannick von (2020): Fler, Sido, Kollegah und Co.: Warum ist Verschwörungsglauben im Rap so verbreitet? In: Der Spiegel, 12.05.2020. Online verfügbar: <https://www.spiegel.de/kultur/musik/corona-virus-warum-verschwuerungstheorien-im-deutschrap-so-verbreitet-sind-a-2c06d306-b25b-4523-80c0-983b48c3d941> (letzter Aufruf: 30.10.2021).
- FAIR TALK (2021): CANCEL CULTURE – RECHTSSTAAT – SOLIDARITÄT mit B-LASH, Reiner Füllmich, Dr. Schubert, Nikolai Binner. Online verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=Ht4m6MbhMgY> (letzter Aufruf: 30.10.2021).
- Fler: MASKULIN. Telegram. Online verfügbar: <https://t.me/maskulintelegram>.
- Fler: Maskulin Fanbase-Chat. Telegram. Online verfügbar: <https://t.me/maskulingangchat>.
- Fritzsche, Maria; Jacobs, Lisa; Schwarz-Friesel, Monika (2019): Antisemitismus im deutschsprachigen Rap und Pop. Bundeszentrale für politische Bildung. Bonn. Online verfügbar: <https://www.bpb.de/politik/extremismus/antisemitismus/285539/antisemitismus-im-deutschsprachigen-rap-und-pop> (letzter Aufruf: 30.10.2021).

- Gandhi, Leela (2006): *Affective Communities. Anticolonial Thought, Fin de Siècle Radicalisme, and the Politics of Friendship*. Durham: Duke University Press.
- Goertzel, Ted (1994): Belief in conspiracy theories. In: *Political Psychology* 15. S. 733-744.
- Gramsci, Antonio (1991): *Gefängnishefte*. Hg. v. Klaus Bochmann und Wolfgang Fritz Haug. Hamburg: Argument.
- Grimm, Marc; Baier, Jakob; Ertugrul, Baris (2021): Die Suszeptibilität von Jugendlichen für Antisemitismus im Gangsta Rap und Möglichkeiten der Prävention. Bielefeld: Zentrum für Prävention und Intervention im Kindes- und Jugendalter (ZPI). Online verfügbar: <https://www.uni-bielefeld.de/fakultaeten/erziehungswissenschaft/zpi/projekte/antisemitismus-gangsta-rap/> (letzter Aufruf: 30.10.2021).
- Hammel, Laura Luise (2017): Verschwörungsglaube, Populismus und Protest. In: *Politikum* 3 (3). S. 32-40.
- Harambam, Jaron (2017): ›The truth is out there‹. Conspiracy culture in an age of epistemic instability. Rotterdam: Erasmus Universität.
- Hepfer, Karl (2015): *Verschwörungstheorien. Eine philosophische Kritik der Unvernunft*. Bielefeld: transcript.
- Honneth, Axel (1994): *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jebesen, Ken; Fler (2020): BLVD 12.0 – FLER im Gespräch mit Ken Jebesen. kenfm. Online verfügbar: <https://kenfm.de/fler/> (letzter Aufruf: 30.10.2021).
- Klausnitzer, Ralf (2020): Die Formierung des modernen Verschwörungsdenkens in der Aufklärung. In: Kuber, Johannes et al. (Hg.): *Von Hinterzimmern und geheimen Machenschaften. Verschwörungstheorien in Geschichte und Gegenwart*. Rottenburg-Stuttgart: Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart. S. 59-76.
- Klein, Gabriele; Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des Hiphop*. Berlin: Suhrkamp.
- Kleres, Jochen (2011): Emotions and Narrative Analysis. A Methodological Approach. In: *Journal for the Theory of Social Behaviour* 41 (2). S. 182-202.
- Kohout, Annekathrin (2021): Verschwörungstheorien als Fan Fiction. In: *pop-zeitschrift*. Online verfügbar: <https://pop-zeitschrift.de/2021/05/10/verschwörungstheorien-als-fan-fictionautorvon-annekathrin-kohout-autordatum9-5-2021-datum/> (letzter Aufruf: 30.10.2021).

- Kollegah (2018a): ANSAGE AN BILD, RTL und co. – die Medien gegen Kollegah und Farid Bang. Online verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=JThzjkByzfg> (letzter Aufruf: 30.10.2021).
- Kollegah (2018b): Das ist Alpha! Die 10 Boss-Gebote. München: Riva Verlag.
- Kollegah (2019): PARA?NORMAL! – Stonehenge, Kornkreise und Verschwörungstheorien. Online verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=dxJMjJCHPk> (letzter Aufruf: 30.10.2021).
- Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal (1985): *Hegemony and socialist strategy. Towards a radical democratic politics*. London; New York: Verso.
- Lehti, Marko; Pennanen, Henna-Riika; Jouhki, Jukka (Hg.) (2020): *Contestations of Liberal Order. The West in Crisis?* London: Palgrave Macmillan.
- Marquart, Oliver (2015): Aluhut ab. Deutschrapp und Verschwörungstheorien #3. In: Rap.de, 27.11.2015. Online verfügbar: <https://rap.de/allgemein/70097-aluhut-ab-deutschrapp-und-verschwörungstheorien-3-kommentar/> (letzter Aufruf: 30.10.2021).
- Mouffe, Chantal (2002): *Politics and Passions. The Stakes of Democracy*. London: Centre for the Study of Democracy.
- Mouffe, Chantal (2007): *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mühlhoff, Rainer (2018): *Immersive Macht. Affekttheorie nach Spinoza und Foucault*. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Müller, Jan-Werner (2016): *Was ist Populismus? Ein Essay*. 3. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- Oberhauser, Claus (2020): Barruel – Robison – Starck. Merkmale von Verschwörungstheorien in der Spätaufklärung. In: Kuber, Johannes et al. (Hg.): *Von Hinterzimmern und geheimen Machenschaften. Verschwörungstheorien in Geschichte und Gegenwart*. Rottenburg-Stuttgart: Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, 3/2020). S. 77-91.
- Oliver, Eric; Wood, Thomas (2014): Conspiracy theories and the paranoid style(s) of mass opinion. In: *American Journal of Political Science* 58 (4). S. 952-966.
- Perry, Imani (2004): *Prophets of the Hood. Politics and Poetics in HipHop*. Durham: Duke University Press.
- Pfahl-Traughber, Armin (2002): »Bausteine« zu einer Theorie über »Verschwörungstheorien«. Definitionen, Erscheinungsformen, Funktionen und Ursachen. In: Reinalter, Helmut (Hg.): *Verschwörungstheorien. Theorie – Geschichte – Wirkung*. Innsbruck: Studien Verlag.

- Pickel, Gert; Pickel, Susanne; Yendell, Alexander (2020): Zersetzungspotenziale einer demokratischen politischen Kultur. Verschwörungstheorien und erodierender gesellschaftlicher Zusammenhalt? In: Decker, Oliver; Brähler, Elmar (Hg.): *Autoritäre Dynamiken. Alte Ressentiments – neue Radikalität*. Leipziger Autoritarismus-Studie 2020. Gießen: Psychosozial-Verlag. S. 89-118.
- Prooijen, Jan-Willem van; Krouwel, André P. M.; Pollett, Thomas V. (2015): Political extremism predicts belief in conspiracy theories. In: *Social Psychological and Personality Science* 6 (5). S. 570-578.
- Roose, Jochen (2020): Sie sind überall. Eine repräsentative Umfrage zu Verschwörungstheorien. Berlin: Konrad-Adenauer-Stiftung.
- Sauer, Birgit (2020): Authoritarian Right-Wing Populism as Maculunist Identity Politics. The Role of Affects. In: Dietze, Gabriele; Roth, Julia (Hg.): *Right-Wing Populism and Gender. European Perspectives and Beyond*. Bielefeld: transcript. S. 23-40.
- Schmitt, Carl (2015): *Der Begriff des Politischen*. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien, 9., korrigierte Aufl. Berlin: Duncker & Humblot.
- Seeliger, Martin (2013): *Deutscher Gangstarap. Zwischen Affirmation und Empowerment*. Berlin: Posth.
- Seeliger, Martin (2018): Rap und Gegenidentitäten in der Migrationsgesellschaft. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)* 68 (9). S. 21-26.
- Seeliger, Martin (2019): Pop als Kulturkampf? Gangstarap und Identitätsrock als Ausdruck sozialer Konflikte im Neoliberalismus. In: *Berliner Debatte Initial* 29 (3). S. 53-62.
- Seeliger, Martin (2021): *Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Slaby, Jan (2017): Affekt und Politik. Neue Dringlichkeiten in einem alten Problemfeld. In: *Philosophische Rundschau – Eine Zeitschrift für philosophische Kritik* 64 (2). S. 134-162.
- Süß, Heidi (2018): Sex(ismus) ohne Grund? Zum Zusammenhang von Rap und Geschlecht. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)* 68 (9). S. 27-33.
- Süß, Heidi (2021a): *Eine Szene im Wandel. Rap-Männlichkeiten zwischen Tradition und Transformation*. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Süß, Heidi (Hg.) (2021b): *Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur*. Weinheim: Beltz Juventa.

- TAZ (2018a): »Echo hat keine Berechtigung mehr«. In: Die Tageszeitung (taz), 15.04.2018. Online verfügbar: <https://taz.de/Nach-Preisverleihung-an-Antisemiten!/5498646&s=kollegah/> (letzter Aufruf: 30.10.2021).
- TAZ (2018b): Gewinner von 2017 geben Preis zurück. In: Die Tageszeitung (taz), 16.04.2018. Online verfügbar: https://taz.de/Antisemitismus-Vorwurfe-beim-Echo!/5498681&s=kollegah (letzter Aufruf: 30.10.2021).
- Uscinski, Joseph E.; Parent, Joseph M. (2014): *American Conspiracy Theories*. Oxford: Oxford University Press.
- Weiher, Nele (2020): Wie man(n) sich die Welt erklärt. Verschwörungstheorien und Männlichkeit. In: Arnold, Clara et al. (Hg.): *Kritik in der Krise. Perspektiven politischer Theorie auf die Corona-Pandemie*. Baden-Baden: Nomos. S. 131-150.
- Wolbring, Fabian (2018): Zum Verhältnis von Gangsta-Rap und Kriminalität. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)* 68 (9). S. 34-39.
- Zick, Andreas; Küpper, Beate; Berghan, Wilhelm (2019): *Verlorene Mitte – Feindselige Zustände. Rechtsextreme Einstellungen in Deutschland 2018/19*. Bonn: Dietz.

Autor*innen

Bandow, Ninja ist Stipendiatin der Hans-Böckler-Stiftung und promoviert derzeit bei Prof. Dr. Cathleen Grunert an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Ihr Dissertationsprojekt ist an der Schnittstelle zwischen Musikwissenschaft und Bildungsforschung angesiedelt. Derzeit liegen ihre Forschungsschwerpunkte in den Bereichen Musiksoziologie, kulturelle und politische Bildung, Jugendkultur und Ungleichheiten und in den qualitativen Methoden.

Barth, Johannes studiert Soziologie (M. A.) an der Universität Hamburg. Zu seinen Schwerpunkten gehören Sozialtheorie, Kultursociologie und digitale Erinnerungskulturen. Er ist zudem freier Mitarbeiter in der KZ-Gedenkstätte Neuengamme sowie Lehrbeauftragter im Public Management an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg.

Barth, Simon hat Soziale Arbeit an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg studiert. In seiner Abschlussarbeit untersuchte er mit Cloud-Rap bereits eine weitere Spielart des HipHop aus kultursociologischer Perspektive. Er arbeitet in der Schulsozialarbeit und ist zudem in der offenen Kinder- und Jugendarbeit tätig.

Baum, Markus ist Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Katholischen Hochschule NRW und Gründungsmitglied am Zentrum für Antisemitismus- und Rassismusstudien (katho NRW). Zu seinen Arbeitsschwerpunkten gehören Gesellschaftstheorie, Stadt- und Architektursoziologie, Sozial- und Politische Philosophie (des 18. bis 21. Jahrhunderts) und Ästhetische Theorie.

Beckmann, Nicholas ist Historiker und Literaturwissenschaftler. Er arbeitet vorwiegend erzähltheoretisch und interessiert sich für interdisziplinäre

und kulturwissenschaftliche Fragestellungen. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen das Verhältnis von Faktualität und Fiktionalität in Erzähltexten, Immersion und (trans-)mediale Erzählformen.

Bruneder, Antonia Maria forscht am Institut für Öffentliches Recht und Politikwissenschaft an der Universität Graz. Im Rahmen ihrer Dissertation analysiert sie interdisziplinär die Herausforderungen des Grundrechts auf Kunstfreiheit aus musikwissenschaftlicher sowie juristischer Perspektive am Beispiel des deutschsprachigen Gangsta-Raps.

Dietrich, Marc ist Vertretungsprofessor im Fachbereich Soziologie an der Uni Trier. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten gehören Mediensoziologie, Visuelle Soziologie, Postdigitale Kultur und qualitative Methoden.

Dörre, Nelson ist Student an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und absolviert derzeit einen Masterstudiengang in Medien- und Kommunikationswissenschaften. Er interessiert sich für amerikanischen und deutschen HipHop. Seit dem Jugendalter ist er in seiner Freizeit als Beat-Producer und Rapper aktiv.

Meyer, Robin ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Katholischen Hochschule NRW in Paderborn und promoviert an der Universität Bielefeld. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten gehören die Themenbereiche Medienpädagogik, Digitalisierung sowie Praxisforschung in der Sozialen Arbeit.

Sahr, Aaron leitet am Hamburger Institut für Sozialforschung die Forschungsgruppe »Monetäre Souveränität« und ist Gastprofessor an der Leuphana Universität Lüneburg. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen Geldtheorien und Geldpolitik, Ungleichheit und Kapitalismusgeschichte.

Schultz, David ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsprojekt »Umstrittene Gewaltverhältnisse. Die umkämpften Grenzen verbotener, erlaubter und gebotener Gewalt in der Moderne«, das von der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur gefördert wird. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf der Frage, wie sich die gegenwärtige gesellschaftliche Problematisierung des Gewaltcharakters von Männlichkeit auf die Selbstverständnisse und die lebensweltliche Praxis von männlichen Akteuren auswirkt.

Seeliger, Martin leitet die Abteilung »Wandel der Arbeitsgesellschaft« am Institut für Arbeit und Wirtschaft an der Universität Bremen. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten gehören Arbeits- und Politische Soziologie sowie Cultural Studies.

Sielaff, Mareike ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachbereich Sozialwesen an der Ernst-Abbe Hochschule Jena. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten gehört die Armutsforschung mit Fokus auf besondere Lebenslagen. Zum Thema Glücksspiel hat sie in verschiedenen Forschungsprojekten mitgewirkt.

Süß, Heidi ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt »Musikvideos, Szenemedien und Social Media – zur Aushandlung von Rassismus im deutschsprachigen HipHop« an der Hochschule Magdeburg-Stendal. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören HipHop/Rap Studies, Männlichkeits- und Geschlechtertheorien sowie Intersektionalität.

Wolf, Julius ist Doktorand am Institut für Politikwissenschaft der Universität Leipzig. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten gehören Demokratietheorien, politische Ideengeschichte, Krisendiskurse und Affekttheorien.

Kulturwissenschaft



Tobias Leenaert

Der Weg zur veganen Welt

Ein pragmatischer Leitfaden

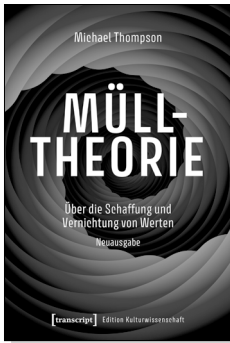
Januar 2022, 232 S., kart., Dispersionsbindung,
18 SW-Abbildungen

20,00 € (DE), 978-3-8376-5161-4

E-Book:

PDF: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5161-8

EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-5161-4



Michael Thompson

Mülltheorie

Über die Schaffung und Vernichtung von Werten

2021, 324 S., kart., Dispersionsbindung, 57 SW-Abbildungen
27,00 € (DE), 978-3-8376-5224-6

E-Book:

PDF: 23,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5224-0

EPUB: 23,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-5224-6



Erika Fischer-Lichte

Performativität

Eine kulturwissenschaftliche Einführung

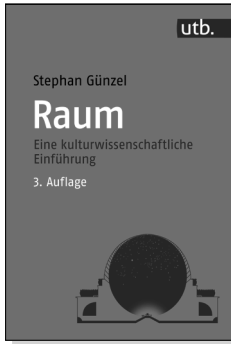
2021, 274 S., kart., Dispersionsbindung, 3 SW-Abbildungen
23,00 € (DE), 978-3-8376-5377-9

E-Book:

PDF: 18,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5377-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kulturwissenschaft



Stephan Günzel

Raum

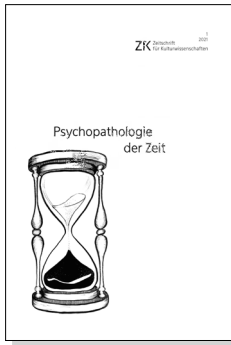
Eine kulturwissenschaftliche Einführung

2020, 192 S., kart.

20,00 € (DE), 978-3-8376-5217-8

E-Book:

PDF: 16,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5217-2



Maximilian Bergengruen, Sandra Janßen (Hg.)

Psychopathologie der Zeit

Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Heft 1/2021

Januar 2022, 176 S., kart.

14,99 € (DE), 978-3-8376-5398-4

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5398-8



Thomas Hecken, Moritz Baßler, Elena Beregow,
Robin Curtis, Heinz Drügh, Mascha Jacobs,
Annekatrin Kohout, Nicolas Pethes, Miriam Zeh (Hg.)

POP

Kultur und Kritik (Jg. 10, 2/2021)

2021, 176 S., kart.

16,80 € (DE), 978-3-8376-5394-6

E-Book:

PDF: 16,80 € (DE), ISBN 978-3-8394-5394-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

