

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 Mücke, 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 atmospherics 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 krassen 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 Genregrenzen 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 Konzerten. 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.
- Ersning, 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

