

Gangsta-Rap als ambivalente Subjektkultur

Dietrich, Marc; Seeliger, Martin

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Dietrich, M., & Seeliger, M. (2013). Gangsta-Rap als ambivalente Subjektkultur. *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 37(3/4), 113-135. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-56589-3>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Marc Dietrich & Martin Seeliger

Gangsta-Rap als ambivalente Subjektkultur

Der Beitrag untersucht die Sprecherposition des deutschen Gangsta-Rappers mit Migrationshintergrund aus kultursoziologischer Perspektive und lotet den inszenatorischen Spielraum des Subjekts in einem normativen Szenediskurs aus, der umschlossen ist von soziokulturell bedeutsamen, übergeordneten Diskursen. Gangsta-Rap wird als popkulturelle Bühne und unkämpfter Ort betrachtet, an dem sich die Protagonisten vor dem Hintergrund gesellschaftlich kursierender Stereotype und Zuschreibungen positionieren. In diesem Sinne interpretieren wir die bild- und textbasierten Inszenierungen als Produkte der Verhandlung von Kategorien wie Geschlecht, Ethnizität und Klasse. In ästhetisierter Form wirken die Performances auf die Gesellschaft zurück – mit dem Effekt einer polarisierenden Diskussion.

Schlüsselwörter: Subjekt, Diskurs, Sprecherposition, Gangsta-Rap, Stigmatisierung

Durchtrainierte junge Männer (meist mit Migrations- und wenig Bildungshintergrund) drohen und beleidigen sich nicht nur gegenseitig, sondern richten sich dabei auch an scheinbar Außenstehende wie z. B. Frauen, Homosexuelle oder etablierten Politiker (für letztere vgl. Landsberg, 2013). So oder so ähnlich lassen sich die Geschehnisse in den Bildwelten des deutschen Gangsta-Rap verkürzt und provokativ zusammenfassen. Die explizite Sprache jenseits der political correctness und die aggressiv-bedrohlichen Ansagen im Gangsta-Rap werden immer wieder intensiv und polarisierend diskutiert. Übernehmen die Protagonisten amerikanische Genre-Stereotype? Bedient die typische Zurschaustellung von Devianz genau jene gesellschaftliche Wahrnehmungsstruktur, die Menschen mit Migrationshintergrund in einen Kontext von Parallelgesellschaft, Kriminalität und Integrationsunwilligkeit stellt? Sind die Inszenierungen der Subjekte als künstlerische Versuche des gesellschaftlichen Empowerments zu sehen? Oder bewirken sie gerade das Gegenteil?

Wir glauben, dass sowohl die Qualität des kontroversen Diskurses über Gangsta-Rap als auch die Art der Inszenierung in diesem Genre einen geeigneten Ausgangspunkt bilden zur Beantwortung der Frage, was die Faszination bzw. Aversion von Gangsta-Rap ausmacht. Unsere These ist dabei auch, dass die polarisierende Wirkung des Gangsta-Rap mit den Darstellungen von Männlichkeit, Ethnizität und Klasse in den Texten und Videos zu tun hat. Damit wird Gangsta-Rap zu einem Diskursphänomen, an dem sich die Verhandlung und Interpretation von Männlichkeit, Ethnizität und Klasse ablesen lässt. In der Folge werden wir einige Schlaglichter auf Gangsta-Rap werfen, und (1) einen Streifzug durch die Text- und Bildwelten der Rapper unternehmen. Neben diesen kursorischen Produktanalysen beschäftigen wir uns (2) mit dem polarisierend ablaufenden Diskurs über das Genre: Was macht das Genre so interessant, wo liegen die Spielräume der Selbstinszenierung im normativen Kosmos des Gangsta-Rap und wie werden diese symbolischen Repräsentationen möglicherweise vom Publikum verstanden.

Zunächst: Gangsta-Rap ist jenes Sub-Genre des Rap, das seit Mitte der sog. ›Nuller-Jahre‹ die wohl größte Aufmerksamkeit (post-)adoleszenter Popkultur auf sich gezogen hat (für eine kurze Geschichte des deutschen Gangsta-Raps vgl. Szillus, 2012; für US-Gangsta-Rap vgl. Dietrich & Seeliger, 2012b, S. 26-30; für HipHop-Historische Ausführungen zu den verschiedenen Einzeldisziplinen siehe Kapitel 1 in Forman & Neal, 2012). Während das Thema Gangsta-Rap in der Breite der deutschen Medienlandschaft vom Feuilleton bis hin zum Boulevard umfangreich diskutiert (und in der Mehrzahl der Fälle auch skandalisiert) wurde, kommt den kulturellen Repräsentationen des Gangsta-Rap in der (deutschen) sozial- und kulturwissenschaftlichen Forschung keine besondere Bedeutung zu; es ist allerdings anzumerken, dass szenen-affine Autoren wie z. B. Loh und Verlan (2006) bzw. Loh und Güngör (2002) bereits sehr früh sozialwissenschaftlich informierte Perspektiven entwickelt haben, die einen geeigneten Ausgangspunkt für weitere Forschung zum Thema bieten. Zwischen der großen öffentlichen Aufmerksamkeit auf der einen und dem relativ geringen Grad an sozialwissenschaftlicher Reflexion auf der anderen Seite besteht, so argumentieren wir, eine bedeu-

tende Diskrepanz: Denn – dies haben wir an anderer Stelle (vgl. Dietrich & Seeliger, 2012a; Seeliger, 2013; Seeliger & Knüttel, 2010) zu zeigen versucht – Gangsta-Rap erhält und entfaltet seine gesellschaftliche Bedeutung auch in Bereichen *jenseits* einer subkultureigenen ›Szene‹ (vgl. Hitzler & Niederbacher, 2010). Wir sehen Gangsta-Rap sowohl als Ausdruck als auch Voraussetzung *gesellschaftlicher Verhältnisse*. Für die sozial- und kulturwissenschaftliche Forschung stellen die Bildwelten des Genres demnach einen vielversprechenden Analysegegenstand dar und auch jenseits dieses theoretisch-soziologischen Arguments lässt sich ein trivialer aber wichtiger Grund nennen: Gangsta-Rap ist Teil populärer Kultur, indem er nicht nur von einer großen Käuferschicht rezipiert, sondern in den Alltagspraktiken der Jugendlichen angeeignet und aufbereitet wird. Mode und Sprache sind hier nur zwei Sphären der Bedeutungsartikulation.

Unser Streifzug durch das Genre soll im Folgenden aus einem subjekt- und repräsentationstheoretischen Blickwinkel erfolgen. Er kann als Beitrag zu einer Kultursoziologie sozialer Ungleichheit (vgl. Seeliger, 2013) betrachtet werden.

Faszination Gangsta-Rap

Es ist sicher nicht allein die musikalische Qualität, die für die enorme Faszination des Gangsta-Rap sorgt. Zweifelsohne rührt das mediale und gesellschaftliche Interesse auch von der Unsicherheit darüber her, was in den Subjekt-Inszenierungen des Gangsta-Raps fiktiv ist und was ›den Tatsachen‹ entspricht. Eine zentrale Frage scheint zu lauten: »Sind die Gangsta-Rapper auch ›im echten Leben‹ tatsächlich die waffentragenden, drogendealenden und gewaltbereiten Normenbrecher, für die sie sich in ihrer Musik ausgeben?« Gangsta-Rap ist sicher faszinierend, weil der nicht szenekundige Hörer nie so genau weiß was Schein und was Sein ist. Diesem Interesse wird vor allem journalistisch nachgegangen: Immer wieder werden investigative Reportagen unternommen, um den alltäglichen Lifestyle von Gangsta-Rappern mit den Schilderungen in ihren Texten ins Verhältnis zu setzen. So befragte das Szene-Magazin *Juice* vor

einigen Jahren einen Brooklyner Polizisten über die in den Texten oft verhandelten Dealertätigkeiten amerikanischer Genreikonen wie *Biggie* oder *Jay-Z*. Dieses Interesse lässt sich auch hierzulande feststellen. Vor ein paar Monaten machte der Stern *Bushido* zum ›Coverhelden‹, indem er etwaiger Verflechtungen im organisierten Verbrechermilieu Berlins nachging. Der Rapper *Haftbefehl* führte das *Spiegel-TV*-Kamerateam in die triste Gegend seiner Jugend.¹

Aus unserem (kulturosoziologischen) Blickwinkel ist die journalistische Fragestellung eher sekundär. Im Rahmen einer Diskursanalyse interessieren wir uns für den Konstitutionsmodus der Sprecherposition ›Gangsta-Rapper‹ und den zu entdeckenden subjektiven Handlungsspielraum. Die Figur des Gangsta-Rappers fasziniert uns vor allem als ein Phänomen, das zwischen subkultureller Normierung, darüber hinausgehenden Bezugnahmen auf ordnungsstiftende Kategorien sowie Männlichkeit, Klasse und Ethnizität und ›dazwischen‹ situierter Handlungsmacht des Subjekts stattfindet. Wir möchten die Inszenierungs- und Handlungsspielräume des Subjekts im Gangsta-Rap anhand eines spezifischen Szenediskurs untersuchen, der sowohl als das Resultat als auch Einflussgröße auf bestehende gesellschaftliche Verhältnisse zu verstehen ist. Wir interessieren uns also für die Art und Weise wie der szenespezifische Diskurs im Zusammenspiel mit anderen, übergreifenden gesellschaftlichen Diskursen entlang der Dimensionen von Geschlecht, Klasse und Ethnizität eine Sprecherposition hervorbringt, die man ›Gangsta-Rapper‹ nennen könnte. Entgegen dieser zunächst (post-)strukturalistisch erscheinenden Lesart, die tendenziell den Handlungsraum des Subjekts eher eng bemisst, meinen wir jedoch Spielräume der subjektiven Selbstinszenierung für die Genreakteure erkennen zu können. Der Qualität dieses Spielraums möchten wir nachgehen. Ebenso (und damit verbunden) möchten wir Möglichkeiten eines potenziellen Empowerments für die Akteure meist migrantischer Herkunft in Deutschland (*Bushido* etwa hat einen tunesisch-stämmigen Vater, *Haftbefehl* und *Azad* haben kurdische) diskutieren.

Subjekttheoretische Grundlagen

Betrachtet man Gangsta-Rap in Zusammenhang mit gesellschaftlichen Verhältnissen, ergibt sich ein multidimensionaler Bezugsrahmen unterschiedlicher Analyseebenen. Dieser reicht von den kulturellen Repräsentationen des Genres (z. B. Gangsta-Rapper in Videoclips, der *Bravo* oder der *Tagesschau*) über seine institutionelle Einbettung (z. B. ethnische Struktur des Arbeitsmarktes, Segregation in den Städten) bis hin zur individuellen Adaption (oder auch Transformation) entsprechender Identifikationsangebote auf der individuellen oder zwischenmenschlichen Ebene (vgl. allgemein Degele & Winker, 2009; in Bezug auf Gangsta-Rap vgl. Seeliger, 2013). Eine perspektivische Differenzierung liefert auch Andreas Reckwitz (2010, S. 11), wenn er drei Analysegegenstände einer kulturwissenschaftlichen Subjektanalyse unterscheidet: Als gesellschaftliche Strukturmomente identifiziert er (1) sog. ›Subjektordnungen‹ als »komplexe Konstellationen von typisierten Personen, etwa die Geschlechterordnung, die Relation zwischen unterschiedlichen ethnischen Identitäten oder zwischen Klassen- und Milieusubjekten« (ebd., S. 10). Als weitere analytische Kategorie bringen diese gesellschaftlichen Ordnungen (2) konkrete ›Subjektformen‹ hervor, d. h. Ausprägungen individueller Subjektivität, die unter Bezug auf gesellschaftliche Rahmenbedingungen entstehen. Schließlich rücken dann (3) die als Gegenstand zu analysierenden ›Subjektkulturen‹ in den Blick. Diese definiert Reckwitz als »jene Praktiken und Diskurse, in denen sich diese Subjektformen bilden« (ebd.). Sozialweltliche Akteurs-Phänomene zu analysieren, hieße dann, diese im interdependenten Spannungsfeld von Subjektordnungen, Subjektformen und Subjektkulturen zu fassen.

Die dritte Ebene der Subjektkultur nehmen wir zum Ausgangspunkt, wenn wir im Folgenden den Gangsta-Rapper als ›Sozialfigur‹ analysieren. Nachdem ein entsprechender (und tatsächlich gleichnamiger) Ansatz in Bezug auf Gangsta-Rap bereits von Seeliger und Knüttel (2010) verwendet wurde, wird das Konzept der Sozialfigur als analytische Kategorie von Moebius und Schroer (2012) als feste analytische Kategorie in die kultursoziologische Forschung eingeführt. Hiermit bezeichnen beide

symbolische »(Ideal-)Typen, die in ihrer Gesamtheit das Soziale ordnen« (ebd., S. 9), d. h. abstrakte gesellschaftliche Strukturen in konkreten Wahrnehmungen erfahrbar machen. Ein kurzes Beispiel: Die (komplexe) kapitalistische Dynamik (vgl. Deutschmann, 2009) ist auf betrieblicher Ebene nicht als abstraktes Akkumulationsprinzip erfahrbar – greifbarer wird es dann, wenn es durch symbolische Formen wie den Titel *Mitarbeiter des Monats* in konkrete Leistungsnormen übersetzt wird. Als weiteres Beispiel ließe sich der zeitgenössische Hipster nennen (vgl. dazu Greif, 2012), der als Sozialfigur einer vermeintlich postpolitischen, postideologischen, umweltbewussten aber hedonistischen Jugendkultur gedeutet werden kann. Der Hipster wäre eine komplexitätsreduzierende Figur insofern seine (unterstellte) Fixierung auf Stil, Coolness und Äußerlichkeit repräsentativ für eine ganze Generation von Jugendlichen und jungen Erwachsenen steht. Sozialfiguren helfen also schwieriges, verworrenes leicht erfahrbar – weil personalisiert vermittelt – zu machen.

Kulturelle Repräsentationen spiegeln das Leben ihrer Rezipient_innen (auch wenn sich dies sicherlich nicht vollkommen gleichmäßig vollzieht). Auf der anderen Seite bieten sie aber auch Inspiration und Anleitung für *individuelle* (und kollektive) Identitätsarbeit. Im Sinne von Reckwitz (2010) lassen sich die symbolischen Repräsentationen des Pop also auch als Teil vorherrschender Subjektkulturen interpretieren. Die konkreten Arrangements im Feld der Popkultur sind hierbei keineswegs als rigide Anordnung, sondern vielmehr als kontinuierlicher Aushandlungsprozess zu sehen (vgl. Wimmer, 2005). Verstehen wir mit Bourdieu und Wacquant (2006, S. 101) die soziale Welt als einen »Ort ständiger Kämpfe um den Sinn dieser Welt«, wird damit auch das Feld der Popkultur als entsprechend umkämpftes Terrain erkennbar. In diesem Sinne sind »künstlerische Aufführungen sowohl als ästhetische als auch als soziale oder gar politische Prozesse zu begreifen« (Fischer-Lichte, 2012, S. 57).

Für das Feld der Populärkultur nehmen wir an, dass es sich bei der Sozialfigur des Gangsta-Rappers um das Resultat eines Mechanismus zur Komplexitätsreduktion gesellschaftlicher Diskurse handelt und die Figuren durch ein dynamisches aber gewissermaßen auch konstantes Repertoire symbolischer Formen inklusive bestimmter zugeschriebener Formen

sozialen Handelns konstituiert werden. Gangsta-Rapper werden als solche nur identifiziert, wenn sie auf gesellschaftlich bzw. subkulturell virulente Handlungen, Praktiken und Symbole rekurren; zum Beispiel dann, wenn sie in Rapvideos gesellschaftlich anerkannte Statussymbole wie Luxusfahrzeuge zur Darstellung von Mobilität und Erfolg einsetzen und diese auch unter Einsatz genretypischer (modischer) Zeichen sowie einer gewissen Gestik und Körperlichkeit präsentieren. Es werden also jenseits der Subkultur gültige Symbole verwendet und mit aus der Subkultur bekannten Zeichen ›angereichert‹.

Dass die Sozialfigur des Gangster-Rappers ohne diese Referenzen nicht repräsentiert werden kann, heißt jedoch *nicht*, dass Subjekte im Diskurs ›aufgehen‹ oder die Bedienung dieser typischen Eigenschaften, die eben gewissermaßen Voraussetzung der Repräsentation sind, nicht subjektiv interpretiert werden könnten. Es heißt nicht, dass die Sprecherposition, die der Gangsta-Rapper im Knotenpunkt gesellschaftlich-kultureller Diskursverschränkungen einnimmt, von kreativen Potenzialen des Subjekts entleert ist und die Bühne des Pop zu einer wird, auf der sich der ›Kampf um Macht‹ jenseits subjektiver Gestaltungskraft entfaltet.

Konkretisierung der These: Gangsta-Rap

In ihrem für die deutschen HipHop-Studies klassischen Werk *Is this Real?* gehen Gabriele Klein und Malte Friedrich (2003) davon aus, dass Inszenierungen im Rap durch die erfolgreiche und von einem geneigten Publikum goutierte, performative Aktualisierung HipHop-spezifischer Symbole und Inszenierungsformen funktionieren. Als Rapper Anerkennung zu finden heißt, einen performativen Akt so zu vollziehen, dass ihn das Publikum affirmiert. Etwas deutlicher: Das Gelingen eines Sprechakts dokumentiert sich beim Live-Konzert durch positive Publikumsresonanz. Ob ein Musikvideo als gelungen bewertet wird, kann anhand von YouTube-Kommentaren, Click-Zahlen, positiven Besprechungen in Blogs, Szeneseiten oder den Subkulturmagazinen nachvollzogen werden.

Das ›Rap-Game‹ an sich funktioniert dadurch, dass der Protagonist die Erwartungen von Szenegängern antizipiert, die auf seine Glaubwür-

digkeit abzielen. Im Falle von Gangsta-Rap lässt sich die Bedeutsamkeit dieser Form des »subkulturellen Kapitals« (Thornton, 1996) oder szenespezifischen Wissens anhand von Konzepten wie »Streetcredibility« oder der Losung vom »real recognize real« wiederfinden.² Mit Klein und Friedrich (2003, S. 199) lässt sich also sagen, »[d]as Spiel des HipHop zu spielen, meint: einerseits die Spielregeln des HipHop-Feldes zu akzeptieren und andererseits den szenespezifischen Habitus als individuellen Stil zu inszenieren«.

An anderer Stelle haben wir selbst darauf aufmerksam gemacht, dass Gangsta-Rapper als Sprecherpositionen fassbar sind. Die Sprecherposition des Gangsta-Rappers entsteht nicht »aus sich selbst heraus«, sondern sie ist das Resultat der inszenatorischen Bezugnahme auf verschiedene Diskurse (vgl. Dietrich & Seeliger, 2011, 2013).

Aus unserer Sicht kann man diese *beiden Thesen* gewinnbringend *verbinden*: An der Schnittstelle der Bezugnahmen auf (1) bereits vorgeformte, gesellschaftlich bedeutsame Ordnungskategorien (wie Männlichkeit, Ethnizität und Klasse) und (2) dem im subkulturspezifischen Inszenierungsprogramm des HipHop geforderten »persönlichen Input« des Rappers liegt genau der Spielraum subjektiver Inszenierung, die Handlungsmacht, des Subjekts. (Stereo-)Typische Images von Gangsta-Rappern entstehen also unter Bezug auf die medienbasierte Verhandlung von Geschlecht, Klasse und Ethnizität (»Türkisch-« oder »Kurdischsein« etc.) sowie die Interpretation des subjektiven Spielraums im normativen Raum des Gangsta-Raps. Wenn mit Reckwitz (2010) »Subjektkulturen« als »jene Praktiken und Diskurse, in denen sich diese Subjektformen bilden« (S. 11) zu behandeln sind, dann analysieren wir insbesondere jene »Lücke«, die sich bei der Verschränkung der Praktiken und Diskurse für das Subjekt handlungsbezogen (Selbstinszenierung) ergibt.

Zum subjektiven Spielraum zählt alle jenes, was Klein und Friedrich (2003) eben den »individuellen Stil« nennen. Dazu kann man präzisierend biografisch inspirierte Ereignisse in den Texten zählen, die mit einem ganz eigenen Stil (Rap-Style, Flow) präsentiert werden. Aber auch einen eigenen Dresscode sowie die identitätsstiftende Negation von Segmenten des inszenatorischen Standards könnte man darunter fassen. Um

es nochmal zu betonen: Wenngleich Gangsta-Rap vergleichsweise rigiden Spielregeln unterliegt, so ist es eben ein szeneeinternes Ideal authentisch *und* individuell zu sein: »Sei individuell, aber akzeptiere die Konventionen, die die HipHop-Gemeinschaft vorgibt« (ebd., S. 35).

Anhand ausgesuchter Beispiele, wollen wir in der Folge den Konstitutionsmodus und die darin implizierte Inszenierungsmacht des Subjekts auf der Bild- und Textebene skizzieren.

Beispiele

Der Begriff ›Glokalisierung‹ bezeichnet die weltweit sich vollziehende Dynamik der Ausbreitung zunächst lokaler Muster oder Praktiken. Diese gelangen beispielsweise über die globale Medienrotation, in andere Kontexte und Kulturen und werden dort vor dem Hintergrund dortiger lokaler Gegebenheiten aufgegriffen. Sie werden zwar adaptiert, aber in diesem Zuge mit neuer Bedeutung oder anderen Strukturelementen aufgeladen. Man könnte sagen: Das ursprüngliche lokale Grundmuster des Produkts bleibt in dem neuen Adaptionszusammenhang erhalten, wird aber neu interpretiert oder umstrukturiert (vgl. Robertson, 1998; für Rap: Klein & Friedrich, 2003).

Wenn deutscher Gangsta-Rap durch die so genannte ›Glokalisierung‹ zu einer eigenen Identität gefunden hat, dann deswegen weil er einerseits erfolgreich bestimmte Erzählungen adaptiert hat (u. a. Aufstiegs- und Erfolgserzählungen, kritische/negative/glorifizierende Gegenwartsbeschreibungen, Drogendealer- und Kriminellennarrative, [Status-]Symbole und Sprachspiele). Auf der anderen Seite findet diese Adaption vor dem Hintergrund einer anderen Gesellschaft und Kultur statt: (1) Das Migrationsregime unterscheidet sich deutlich von dem der USA – nicht Afroamerikaner bilden die marginalisierte Akteursgruppe, sondern Menschen mit vorwiegend arabischem Migrationshintergrund. An diesem Charakteristikum hängen andere historisch-politische Ereignisse und Erzählungen. (2) Die Entstehungsgeschichten, Sozialstruktur und Erscheinungsform von den verschiedenen Großstadtghettos sind nicht dieselben. Ein Beispiel, das für die Inszenierungspraxis erhellend ist: Die im US-Gangsta-

Rap häufig als politische (und biografisch relevante) Chiffre angeführte ›Crack-Era‹ (Phase der Drogenkonjunktur ab Mitte der 1980er Jahre in den US-Großstädten) oder die für eine gescheiterte Sozialpolitik einstehenden ›Reagan Years‹ sind kaum etwas, was im deutschen Gangsta-Rap ein Analogon hätte.

Rapper mit Migrationshintergrund in Deutschland können (3) zunächst nicht auf ein ›eigenes‹ Ursprungsnarrativ bauen, das Rap als eigene (schwarze) Stimme des Ghettos oder gar als Counterculture *per definitionem* stilisiert. Es ist eine ›Stimme‹, die man zunächst leihen und selbst zur Sprache bringen muss: Die Forderung der Szene nach einem eigenen Stil muss demnach prägnant, selbstständig und immer noch glaubwürdig realisiert werden, ohne dass die elementaren Spielregeln der amerikanischen Mutterkultur gänzlich verwischen.

Geglückt ist dies bei einer ganzen Reihe von deutschen Gangsta-Rappern. Ein paar Beispiele für die gelungenen Adaption und Neukontextualisierung wie sie sich u. a. anhand des ›Fame‹, der szeneeigenen Wertschätzung dokumentiert, möchten wir kursorisch anreißen.

Wenn sich der iranisch-stämmige Ruhrpott-Rapper *PA Sports* in dem Musikvideo zu *Meine Stadt Ruhrgebiet*³ einerseits in der Bildsprache (typischer Ghettochic bestehend aus Statussymbolen und straßenaffinen Symbolen, Kamerafahrten durch zwielichtige Großstadtsettings, kollektive Drohkulissen mit der Crew, Kampfhund etc.) und Grundthematik der Lyrics (Schilderungen des harten Ghettoalltags in einer sozialdarwinistischen Umwelt) an amerikanische Genrekennzeichen anlehnt, ist das eine *Adaption*.

Diese Inszenierungselemente sind hinlänglich aus US-Produktionen bekannt. Wenn der Sprecher sich jedoch vom amerikanischen Gangsta-Rap-Vorbild lyrisch explizit distanziert (da heißt es: »Meine Jungs da draußen würden 50 Cent erstechen«), sich der Migrationshintergrund in der Sprache artikuliert (abgehackte, zackige Sprechweise) sowie ein eigener Dresscode ausgestellt wird (Streetwear, die keineswegs mit den typischen Attributen der New Yorker- oder Westcoast-Rapper ausgestattet oder mit opulentem ›Bling Bling‹, d. h. Schmuck, aufgewertet ist), kann man von *Neukontextualisierung* sprechen. Und auch die Subjektkultur

(vgl. Reckwitz, 2010) ist eine andere: Während sich der prototypische US-Gangsta-Rapper an einen historischen, teilweise pseudowissenschaftlich geführten Diskurs anlehnt (vgl. dazu Rose, 2008, S. 37f.), der schwarze Menschen als gewaltbereit, deviant und sexuell omnipotent stigmatisiert (positiver Rassismus), lehnt sich der Gangsta-Rapper mit Migrationshintergrund zwar auch an die in Deutschland gängigen Zuschreibungen der Gewaltbereitschaft und Devianz an – er tut dies aber in einem anderen ›diskursiven Klima‹. Er greift performativ auf immer wieder (medial) artikulierte Befürchtungen der Entstehung einer Parallelgesellschaft mit bildungsfernen und parasozial organisierten, kriminellen Subjekten zurück.

Krisendiskurs um migrantische Männlichkeit

Am Anfang einer tendenziösen Berichterstattung zu jungen Männern mit Migrationshintergrund stand die 2008 erschienene Ausgabe des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* mit ihrer Titelstory *Migration der Gewalt. Junge Männer – Die gefährlichste Spezies der Welt*. Lesen musste man da u. a. Folgendes: »Die Gefährlichkeit der jungen Männer, dafür sprechen die Zahlen, könnte so etwas wie ein Naturgesetz sein«. Im Weiteren heißt es dann sogar: »Die Erkenntnisse über den wachsenden Anteil der Migrantensprösslinge an der Gewaltszene haben bei den Innenministern Unruhe ausgelöst. Wenn nicht schnell Rezepte gefunden werden, die Infektion der Zuwanderer und ihrer Familien mit der Gewaltseuche zu stoppen, droht eine Explosion« (Bartsch, 2008).

Der Artikel weist essenzialistische Aussagen und eine stigmatisierende Argumentation auf. An der skandalisierenden Berichterstattung wirken also keineswegs nur Boulevardmedien mit, sondern auch ›intellektuelle‹ Organe wie *Die Zeit*: »Mit Gürtelschnallen dreschen junge Türken auf einen Polizisten ein« rückt in einem Dossier über ethnisierte Jugendgewalt (vgl. Lebert & Willeke, 2008) immerhin an die prominente Stelle einer Zwischenüberschrift – selbstverständlich ohne dass etwaige Motive (wie z. B. Affekt, Verteidigung) weiter in Betracht gezogen würden. Nachdem Ende 2007 ein Münchener Hauptschuldirektor Opfer einer

brutalen Attacke zweier Jugendlicher geworden war (vgl. Käppner, 2008) wird dies in der deutschen Medienlandschaft zum Anlass für eine äußerst skandalisierende und pauschale Berichterstattung genommen, im Zuge derer (männliche) Jugendliche mit Migrationshintergrund als generell zu Gewaltdelinquenz neigend dargestellt werden (vgl. dazu ausführlicher Dietrich & Seeliger, 2012b, S. 32-35). Dass die Zuschreibung entsprechender Eigenschaften an Einwanderer (oder deren Nachkommen) keineswegs allgemeingültig ist (man spricht nicht von Skandinaviern, Australiern, US-Amerikanern, Chilenen, Japanern usw.), sondern auf spezifische Herkünfte abzielt (insbesondere den arabischen Raum), ist kaum von der Hand zu weisen. In der Berichterstattung über männliche Jugendliche mit Migrationshintergrund überwiegt der Skandalisierungsaspekt hierbei massiv. Unaufgeregte Berichte über ihren Alltag bekommt man hier in aller Regel nicht zu sehen.

Und genau hier setzt die grundlegende Inszenierungsstrategie vieler Gangsta-Rapper an: Gesellschaftliche Ängste werden spielerisch angesprochen oder inszenatorisch gesteigert. Dies erfolgt indem a) auf den skizzierten Krisendiskurs über migrantische Männlichkeit rekurriert wird und b) im Zuge dessen das mehrheitlich Verurteilte, den Migranten zugeschriebene (Stichwort: Antisozialität) demonstrativ angenommen wird. Entsprechende Bezüge fallen bei *PA Sports* recht umfangreich aus:

Ich bin Iraner, ich ficke deine Artgenossen/ hier gibt's Erpressungen am Kebabstand/ willst du Beef? Dann komm hierher mit deinen Nutten und wir treffen uns am Weberplatz/ das ist die Straße 4-5 Kamikaze/ da oben im Jacuzzi und da unten an der Nadel/ hier stehen dir zwei Wege frei: Ob nun Heroin oder Koka – ich weiß jeden Preis/ Duisburg, Gladbeck, Essen, Bochum/ hier wurd auf mich geschossen/ Mühlheim Forum/ Dortmund, Oberhausen, Schalke/ siehst du wie ich mich verhalte?/ Ruhrpott asozial, illegal/ ihr könnt machen was ihr wollt (eine detaillierte Analyse findet sich in Marc Dietrichs Dissertation sowie in Dietrich & Seeliger 2011).

Was *PA Sports* Inszenierung in *Meine Stadt Essen* im Grunde eine besondere Note verleiht, ist die spielerische Überbietung von Klischees, die über ›Ausländer‹ in Deutschland zirkulieren und medial mitgestaltet werden. Das Inszenierungsrezept des Gangsta-Rappers ist hier also, stereotype Zuschreibungen, die mit migrantischer Männlichkeit verknüpft sind (kriminell, gewaltbereit, bildungsfern, unterschichtaffin), stolz anzunehmen. In der Adaption der amerikanischen Muster, die ihn als Gangsta-Rapper überhaupt repräsentierbar machen, liegt also ein Moment der Neukontextualisierung (schließlich geht es hier nicht um die amerikanische Sklavengeschichte oder die Bezugnahme auf die Bürgerrechtsbewegung unter radikal anderen Vorzeichen wie im US-Gangsta-Rap häufig zu beobachten ist). Dieses äußert sich darin, dass eine subjektive stilisierte Perspektive auf die (Straßen-)›Realität‹ eingenommen wird, die zum einen auf den *hiesigen* Krisendiskurs bezogen ist und zum anderen vor dem Hintergrund eines anderen Sprechens, Aussehens und Performens vollzogen wird.

Ein weiteres Beispiel: Wenn der Frankfurt und Offenbach repräsentierende, kurdisch-stämmige Gangsta-Rapper *Haftbefehl* einen Style integriert, den er selbst als »Kanakisch« bezeichnet, dann wird hier a) den amerikanischen Sprachspielen (›Nigga‹ statt ›Nigger‹; ›tha‹ statt ›the‹ usw.) nur funktionsgemäß gefolgt. Es werden Worte modelliert, umgebildet, entstellt oder erfunden. Diese Sprache lokalisiert sich an der Schnittstelle von Deutsch, Türkisch und Arabisch. Was hier geschieht ist also die Übernahme eines Gestaltungsprinzips (Sprache aneignen), das vor dem Hintergrund einer anderen ethnischen Konstellation subjektiv ausgeformt wird. Der Rapper findet hier zu einer ganz eigenen Stimme: Der ›Boss‹ wird zu ›Babba‹, ›Freunde‹ oder ›Jungs‹ werden zu ›Chabos‹ (vgl. dazu Zehentmeier, 2012). Man könnte sagen, dass sich die Subjekte auf diese Weise in einer eigenen Sprache auf die (pop-)kulturelle Agenda setzen.

Neben diesen Neuerungen, die unter die *Neukontextualisierung* fallen, lehnt sich jedoch auch *Haftbefehl* an eine Reihe amerikanischer Inszenierungsmuster – ähnlich wie *PA Sports* – an (vgl. zu *Haftbefehl* Dietrich, 2013).⁴

Der subjektive Spielraum liegt aber nicht nur in den angeführten Inszenierungs- und Ästhetisierungspraktiken, sondern auch in der Darstellung der prekären Räume, die es im Gangsta-Rap immerzu zu repräsentieren gilt. Die Leistung des Subjekts oder das subjektive Gestaltungsvermögen ist dabei weniger in der Art und Weise zu sehen, *wie* diese Räume geschildert werden (denn hier greift oft der Adaptionsmodus), sondern in ihrem Effekt: Die Rapper beziehen sich (bei aller Inszeniertheit) auf Orte, die nicht im fernen Los Angeles oder New York gelegen sind, sondern ›vor der Haustür‹. Sie bewirken die subkulturübergreifende Zurkenntnisnahme dieser Brennpunkte und lösen damit nicht selten Mechanismen aus, die die gesellschaftliche Aufmerksamkeitsökonomie zumindest für einen kleinen Zeitraum auf mitunter nicht-präsentierte Räume lenkt. Zu denken ist hier v. a. an Medienaufmerksamkeit: Journalist_innen machen Ortsbegehungen, Magazine wie *Spiegel TV* gehen den Texten vor Ort auf den Grund. Kurz: Gangsta-Rap zieht eine Form des Interesses auf sich, das mitunter dazu beitragen kann, dass identifizierte Missverhältnisse institutionell angegangen werden. Nicht zuletzt auch deshalb, weil auch die lokal Verantwortlichen in diese Medienaufmerksamkeit geraten können und ggf. unter Zugzwang stehen. Damit liegt die Handlungsmacht im Gangsta-Rap nicht nur auf einer inszenatorischen Ebene, sondern auch in dem Potenzial Themen und Inhalte öffentlich zu platzieren.

Abschließend möchten wir kurz auf die *diskursive Rezeptionsebene* eingehen. Bislang haben wir durch kursorische Bezugnahmen produktanalytischer Art auf das subjektive Inszenierungspotenzial, die subjektive Handlungsmacht des Gangsta-Rappers im Spannungsfeld von gesellschaftlichem und subkulturspezifischem Diskurs hingewiesen. Wir haben den Rapper als eine Sozialfigur beleuchtet, die sich an tendenziöse Zuschreibungen bezüglich migrantischer Männlichkeit und klassenorientierter Abwertung anlehnt. Mit Blick auf die anhaltende polarisierende Diskussion über Gangsta-Rap, die sich als Niederschlag bestimmter Rezeptionsformen verstehen lässt, sollen nun zwei Rezeptionsweisen und verknüpfte Argumente kritisch durchmustert werden.

Zwei Lesarten der Text- und Bildwelt des Gangsta-Rap

In der *pessimistischen Lesart* sind die Gangsta-Rap-Performances als weitestgehend unreflektierte Übernahmen von ohnehin zirkulierenden Stereotypen über Ausländer zu sehen. Gangsta-Rapper trügen demnach dazu bei, kursierende Negativbilder (Migrantendeutsch sprechende, parallelgesellschaftlich fixierte, kriminelle, integrations- und bildungsunwillige Ausländer) zu zementieren. Gewalt und Kriminalität würden – so die Befürchtung der Kritiker_innen – als legitime, geradezu erstrebenswerte Handlungsoptionen zur Erreichung finanziellen Wohlstands dargestellt. Derartige Einschätzungen finden sich häufig in Talkshows oder der Boulevardpresse. Rapper wie *PA Sports*, *Haftbefehl* und *Bushido* würden demnach gängige Klischeevorstellungen reproduzieren und gar verstärken. Hinter dieser Einordnung stecken verschiedene Annahmen: (1) Dass die Akteure unreflektiert sind sowie (2) dass die ›stereotype‹ Performance als Negativ-Message genauso bei der breiten Masse ankommt (und es dies durch Apelle oder gar Zensur zu verhindern gilt). Beide Annahmen sind problematisch. In der *ersten* werden die Wirkungsmacht und der Reflexionsgrad der Akteure unterschätzt. Man entmündigt die Protagonisten – was auch die Möglichkeit ausschließt sie anzuhören (nicht verschwiegen werden sollte, dass wenn Gangsta-Rapper mediales Gehör finden, diese nicht immer fundiert und reflektiert argumentieren).

Im Raum stehen bleibt der Vorwurf, Gangsta-Rapper wären zu solchen Reflexionsleistungen nicht in der Lage. So betrachtet werden die bereits zitierten ›Subjektordnungen‹ als »komplexe Konstellationen von typisierten Personen, etwa die Geschlechterordnung, die Relation zwischen unterschiedlichen ethnischen Identitäten oder zwischen Klassen- und Milieusubjekten« in dieser Wahrnehmungsform diskursiv negativ reproduziert. Der von verschiedenen Medienbeiträgen auf die Rolle des gewaltbereiten, devianten, integrationsunwilligen Akteurs der Unterschicht festgelegte junge Mann mit Migrationshintergrund, der in der Sozialfigur des Gangsta-Rappers all diese Attribute zu vereinen scheint, wird in der gesellschaftlichen Hierarchie mit all ihren Negativzuschreibungen und Bewertungen ganz hinten angestellt. Diese Rezeptionsform nimmt die

Gangsta-Rap-Performance zum Anlass, medial vermittelte Stereotype als Ursache – nicht als Effekt – gesellschaftlicher Problemlagen zu aktualisieren.

Die *zweite* Annahme basiert implizit auf einem Kommunikationsmodell, das als anachronistisch zu werten ist. Gangsta-Rap ist verurteilenswert, weil er der breiten Masse die ›gleiche negative Message‹ zukommen lässt und diese dadurch in ihrem Wertesystem irritiert werden könnte. Zugrunde liegt hier ein unilineares Kommunikationsmodell, das den Kommunikationsakt als einen begreift, bei dem die unterstellte Negativmessage des Mediums objektiv als solche rezipiert wird. Die Rezipient_innen werden hier als medial determiniert und passiv konstruiert. Wirksam ist hier die Annahme eines Nexus zwischen Produkten der ›Kulturindustrie‹ und ihren Konsument_innen, die in einer von Adorno und Horkheimer (1944) ausgehenden Traditionslinie kritisiert wurde (vgl. dazu differenziert Keppler, 2011). Dass auch ›perverse Lesarten‹ (vgl. Winter, 2006, S. 79-94) möglich sind, die dem ›dominanten Code‹ (vgl. Hall, 1980) des Werkes entgegenlaufen können, bleibt unbeachtet. Ebenso wird die Möglichkeit ausgeklammert, dass Musik als so etwas wie eine ›emotionale Technik‹ genutzt wird (d. h. sich in eine bestimmte Stimmung versetzen; die Texte von den Kämpfen im urbanen Dschungel abstrakt auf seine eigene, möglicherweise völlig anders geartete Lebenssituation beziehen).

Die zweite, *affirmative Einschätzung* sieht Gangsta-Rap als authentische Straßenreportage, bei der die Realität auf der Straße in ethnisch segregierten Sozialräumen artikuliert wird. Die Gangsta-Rapper würden aus dieser Sicht nur das freilegen, was die bundesdeutsche Mehrheit, die mit Unterklassen und segregierten Quartieren wenig vertraut ist, nicht sehen will: Dass es in Deutschland soziale Räume gibt, in denen die Lebensbedingungen keine Perspektive auf legalem Wege zulassen und Devianz die einzige Option zur Erreichung konservativer Kulturziele ist (gemeint sind z. B. Wohlstand, Eigentum, PKW, Freizeitgestaltung usw.). Gangsta-Rap wäre dann das soziale Realitätskorrektiv.

Auch diese Lesart scheint uns problematisch. Sie tappt in die säuberlich aufgestellte Falle des ›HipHop-Theaters‹ (vgl. Klein & Friedrich, 2003). Zum einen ist es naiv ein Musikvideo, das schon in seiner

Grundintention eine Art Werbeclip mit all den typischen Implikationen der Stilisierung, Verknappung, »Spektakularisierung« (Kellner, 2012, S. 127f.) ist, als eine Spiegelung von Realität zu sehen (vgl. Keppler, 2005). Zum anderen bauen die Produzenten gerade auf diese Strategie, indem sie zwar in unterschiedlichem Grade in den Milieus verwurzelt sind, von denen sie rappen, aber in den meisten Fällen aus dem Repertoire der Populärkultur (v. a. Filme, Romane) schöpfen: Gangsta-Rap ist eine Bühne und eingesponnen in theatralische, Fiktion und Wirklichkeit intentional verquickende Kunstgriffe. Erst kürzlich hat *Haftbefehl* im Video zu *Chabos wissen wer der Babo ist* sein Intro mit Reminiszzenzen an Coppolas *The Godfather* bestückt und sich damit auf eine Inszenierungsfigur (Aneignung von Mafiafilmen) berufen, die im Gangsta-Rap schon seit den späten 1980ern bekannt ist. Gerade Anleihen bei Filmen wie *Scarface* oder *The Untouchables*, beides klassische Produkte der Populärkultur, sind typisch für die Gangsta-Rap-Inszenierung (vgl. Dietrich & Leibnitz, 2012). Auch wenn *Conscious*-Rapper *Talib Kweli* Rap einmal als »musikalische Soziologie« bezeichnet hat (Kargoll, 2010, S. 54), *Chuck D* von *Public Enemy* Rap als »Black CNN« begreift – und beide damit wohl eher ein künstlerisch vermitteltes Grundgefühl für den Ghettoalltag meinen –, muss in Rechnung gestellt werden, dass die Performances in einem Inszenierungsprogramm aufgeboben sind, das das Anliegen von etwa Sozialstrukturstudien konterkariert. Es sollte auch erkannt werden, dass die Selbstinszenierung im Rap ein gekonntes Hantieren mit Symbolen und Erzählungen ist, das den Effekt (möglicherweise nicht immer vollends durchdacht) antizipiert. Gangsta-Rap versucht sich häufig im Skandal mit Ansage. *Bushido* hat dies zuletzt gut sichtbar demonstriert. Diese Ansage wird oft kaum wahrgenommen und von *beiden* dargestellten Lesarten unterschätzt. Stattdessen greifen diskursiv ritualisierte Beißreflexe, die so alt sind wie die Populärkultur und Diskussionen um Horrorfilme oder Computerspiele.

Fazit

Aus unserer Sicht greifen beide – bewusst etwas überpointiert dargestellte – Lesarten des Gangsta-Raps aus den dargelegten Gründen zu kurz. Ein fundiertes Urteil über Gangsta-Rap, der im Übrigen ein durchaus heterogenes Genre darstellt, ist aus kultursoziologischer Sicht dann greifbar, wenn a) subkulturelle Spielformen und Traditionen in Rechnung gestellt werden, und b) die Genese der jeweiligen Figur hinsichtlich ihres Konstitutionsmodus herausgearbeitet wird. Im Falle von Gangsta-Rap spricht vieles dafür, dass eine intersektionale Analyse entlang der Kategorien Geschlecht, Klasse und Ethnizität zielführend ist. Ein Urteil wird auch dann argumentativ gestützt, wenn c) der subjektive Gestaltungswert, wie er sich zwischen den Subkulturdispositiven und der Referenz auf gesellschaftliche Ordnungskategorien ablesen lässt, untersucht wird. Dies bedeutet nicht nur, dass die Inszenierung auf innovative oder charakteristische Nuancen abzuklopfen, sondern auch die diskursive Wirkung (Stichwort: gesellschaftliche Aufmerksamkeit, Medienecho) herauszuarbeiten ist: Wie vollzieht sich die Anschlusskommunikation an die Videos und Texte? Lösen sie möglicherweise strukturelle Effekte aus, die völlig jenseits dessen liegen können, was die Protagonisten intendiert haben mögen? Aber auch: Wie schlagen sich die Performances in Alltagspraktiken (Jugendsprache, Mode etc.) nieder? Hierzu bedarf es mehr als eine Diskurs- oder Produktanalyse. Gefragt sind an dieser Stelle für den Bereich der Sozialwissenschaft qualitative Studien mit Interviews und teilnehmender Beobachtung (›Szene-Ethnografie‹).

Im Rahmen der bisherigen Erkenntnisse möchten wir noch die Frage nach dem Empowerment für die Subkultur-Protagonisten, als Repräsentanten einer marginalisierten Gruppe, in Angriff nehmen. Besitzt Gangsta-Rap sozialemanzipatorisches Potenzial? Vieles hängt davon ab, wer die musikalischen Produkte rezipiert und mit welcher Intensität und Kompetenz. Weiter oben haben wir darauf aufmerksam gemacht, dass Werken der Popkultur ein dominanter Code, eine Lesart, die das Produkt inszenatorisch nahe legen will, immanent ist. Dass dieser Code jedoch längst nicht immer als solcher decodiert wird, kann verschiedene Gründe

haben. So hat John Fiske bereits in den 1980er Jahren erkannt, dass populäre Texte (so bezeichnet er alle möglichen Produkte der Populärkultur, also auch Filme, Serien etc.) um populär zu sein, ›polysem‹ angelegt sein müssen. Sie wollen ein großes, heterogenes Publikum ansprechen und müssen dem entsprechend verschiedene Attraktoren oder Identifikationsangebote aufbieten. Dabei kann es dazu kommen, dass ein Element der Inszenierung ein anderes relativiert, entkräftet oder aber dekonstruiert (insbesondere letzteres hat Fiske für die Serie *Hart aber Herzlich* aufgezeigt; vgl. Fiske, 2001). Wie stark das eine oder andere Element in der Rezeption, Wirkung und Bewertung Einfluss nimmt, hängt nicht zuletzt von der sozialen Einbettung der Zuschauenden und den damit verbundenen Habitualisierungen, Orientierungen, Präferenzen, intellektuellen Fähigkeiten, Wissensbeständen usw. zusammen. Zugrunde liegt diesem Zuschauerkonzept eine Vorstellung vom Rezipierenden, die man ganz ähnlich bereits in der Rezeptionstheorie der Konstanzer Schule in der Literaturwissenschaft und gar früher bei Roman Ingarden, auf den sie sich stützt, findet (vgl. Iser, 1994). Die Lesenden/Rezipierenden werden hier als aktive, selbst konstruierende Instanzen begriffen und nicht als ›Opfer der Kulturindustrie‹ oder Reiz-Verarbeitungsapparate wie zuweilen innerhalb von streng (neo-)formalistischen Theorien konzipiert. Etwas salopp formuliert: Produkte wie Gangstarap-Videos entstehen im Kopf der Rezipient_innen, sie sind ›Kopfkino‹.

Es besteht also die Möglichkeit, dass die Rezipient_innen völlig verschieden auf Gangstarap zugreifen. Es ist keineswegs auszuschließen, dass ambivalente oder fragwürdig angelegte Performances mit negativer Wirkung aufgenommen werden (gerade bei Kindern und Jugendlichen). Es soll mit diesem Aspekt auch keinem *anything goes* das Wort geredet werden (schließlich könnten sich beispielsweise auch faschistische Künstler_innen diese Argumentation zu eigen machen). Die Annahme eines aktiven und vor dem Hintergrund ihrer ›Dispositionen‹ agierenden Rezipierenden ist ein Plädoyer für eine gründliche Analyse oder Betrachtung der Produkte. Was bieten sie an? Worauf nehmen sie Bezug? Dies könnten Inhalte beispielsweise eines medienpädagogischen Unterrichts sein.

Kontextignorante und möglicherweise auf Basis wenig reflektierter Generalisierungen oder Zuschreibungen argumentierende Interpret_innen, laufen Gefahr diskursive Zuschreibungen – entgegen der eigenen Intention – zu bedienen. Die Antwort auf die Frage nach den Empowerment-Potenzial von Gangsta-Rap muss also unbefriedigend (und gewissermaßen trivial) ausfallen: Sie hängt zum einen davon ab wer rezipiert und zum anderen was. Das ›was‹ firmiert im Gangsta-Rap innerhalb eines weiten Spektrums: Von einer ästhetisch ansprechenden (fiktionalisierten) Präsentation der eigenen Biografie in den Mühlen hoffnungsloser Sozialbausiedlungen bis zur ›dumpfen‹ Glorifizierung von Gewalt und Kriminalität finden sich hier alle Extreme und Schattierungen.

Was viele Kritiker_innen (nicht ganz zu Unrecht) bemängeln ist, dass die Selbstinszenierung im Gangsta-Rap oft über die demonstrative Aneignung der Devianzattribute nicht hinausgeht. Eine kritische Freilegung sozialer Missstände liegt seltener vor. Vielleicht lassen sich die Darstellungen des Kriminellen-Lebens eher als symbolischer Widerstand gegen unzugängliche hegemoniale Erfolgskonzepte (Bildung, geregelter Lohnarbeit) verstehen. Erfolgsinszenierungen gewinnen ihre spezifische Bedeutung innerhalb eines symbolischen Referenzrahmens, der die großen Widerstände veranschaulicht, unter welchen der Erfolg erreicht werden konnte, denn widrige Bedingungen erfordern deviante Strategien. Mit Robert K. Merton kann man sagen, dass der Gangsta-Rapper im Modus der »Innovation« agiert, insofern für ihn »die Ablehnung der institutionellen Praktiken unter der Beibehaltung der kulturellen Ziele« (1995, S. 169) typisch ist.

Der zeitgenössische Gangsta-Rapper ist stolzer Lokalpatriot, dauerleistungsbereiter Unternehmer, versierter Kulturkenner und letztlich auch als *emanzipatorisch* lesbar – freilich nur dann, wenn man unter Emanzipation die Bemühung um Anerkennung nach Regeln, die der dominante Diskurs nicht erfunden hat, versteht.

► **Anmerkungen**

- 1 <http://www.youtube.com/watch?v=IDBzBXtsYcA>; den Text des Liedes Haftbefehl findet sich unter Online-Publikation: http://www.lyricsmania.com/chabos_wissen_wer_der_babo_ist_lyrics_haftbefehl.html (Stand: 6.09.2013).
- 2 Bei beiden Begriffen handelt es sich um Konzepte der Anerkennung. »Streetcredibility« bezeichnet den glaubwürdigen Nachweis einer Straßensozialisation wie er sich insbesondere über den Habitus und die Verwendung von bestimmten Szenecodes äußert. »Real recognize real« ist eine Art Aphorismus, der auf das wechselseitige performative Anerkennungsverhältnis hinweist. Unterstellt wird, dass sich Akteure mit einem straßenaffinen, geteilten Erfahrungs- und Erwartungshorizont bei Kontakt schnell als solche erkennen.
- 3 <http://www.youtube.com/watch?v=ikkKu3Ijaak>
- 3 das Video zu »Chabos wissen wer der Babo ist« findet sich unter <http://www.youtube.com/watch?v=ve1RgXPWTdk>

► **Literatur**

Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (1988 [orig. 1944]). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer.

Bartsch, Matthias (2008). Exempel des Bösen. Spiegel 2/2008. Online-Publikation: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-55294620.html> (Stand: 6.09.2013).

Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc J. D. (2006). *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Degele, Nina & Winker, Gabriele (2009). *Intersektionalität*. Bielefeld: Transcript
Deutschmann, Christoph (2009). *Soziologie kapitalistischer Dynamik. MPIfG Discussion Paper, 09/5*.

Dietrich, Marc (2012). Von Miami zum Ruhrpott. Analyse von Gangsta-Rap Performances in den USA und Deutschland. In ders. & Martin Seeliger (Hrsg.), *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen* (S. 187-231). Bielefeld: Transcript.

Dietrich, Marc & Seeliger, Martin (2012a). *Gangsta-Rap – mal wissenschaftlich*. Online-Publikation: <http://norient.com/de/academic/gangsta-rap/>. (Stand: 6.09.2013).

Dietrich, Marc & Seeliger, Martin (2012b). Einleitung. In dies. (Hrsg.), *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. (S. 21-41). Bielefeld: Transcript.

- Fiske, John (2001). Fernsehen: Polysemie und Popularität. In Rainer Winter & Lothar Mikos (Hrsg.), *Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske Reader* (S. 85-111). Bielefeld: Transcript.
- Fischer-Lichte, Erika (2012). *Performativität*. Bielefeld: Transcript.
- Forman, Murray & Neal, Mark-Anthony (Eds.). (2012). *That's the joint. The HipHop studies reader*. New York: Routledge.
- Greif, Mark (2012). *Hipster – Eine transatlantische Diskussion*. Berlin: Suhrkamp.
- Hall, Stuart (1980). Encoding and Decoding in the TV Discourse. In ders. (Eds.), *Culture, media, language* (ppS. 128-138). London: Hutchinson.
- Hitzler, Ronald & Niederbacher, Arne (2010). *Leben in Szenen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Huxel, Katrin (2008). Männlichkeit kontextualisieren – Eine intersektionelle Analyse. In Lydia Potts & Jan Kühnemund (Hrsg.), *Mann wird man. Geschlechtliche Identitäten im Spannungsfeld von Migration und Islam* (S. 65-78). Bielefeld: Transcript.
- Iser, Wolfgang (1994). *Der Akt des Lesens*. München: Fink.
- Käppner, Joachim (2008). Das Kind, das nicht zurückkam. In: *Süddeutsche Zeitung*, 28./29.6.2008, 8.
- Kargoll, Tobias (2010). Talib Kweli-Interview. *Juice*, 06/2010, 54.
- Kellner, Douglas (2012). Medienspektakel und Medienevents. Kritische Überlegungen. In Rainer Winter (Hrsg.), *Die Zukunft der Cultural Studies. Theorie, Kultur und Gesellschaft im 21. Jahrhundert* (S. 127-161). Bielefeld: Transcript.
- Keppler, Angela (2005). Medien und soziale Wirklichkeit. In Michael Jäckel (Hrsg.), *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder* (S. 91-106). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Keppler, Angela (2011). Ambivalenzen der Kulturindustrie. In Richard Klein, Johann Kreuzer & Stefan Müller-Doom (Hrsg.), *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (S. 253-262). Stuttgart: Metzler.
- Klein, Gabriele & Friedrich, Malte (2003). *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Landsberg, Thomas (2013). Neuer Bushido-Skandal: Der Mord als Marketing. Online-Publikation: <http://www.spiegel.de/kultur/musik/stress-ohne-grund-bushido-provoziert-mit-video-a-910911.html> (Stand: 6.9.2013).
- Lebert, Stephan & Willeke, Stefan (2008). »Ich mach dich fertig, ganz normal.« *Die Zeit*, 7, 15-17

- Loh, Hannes & Verlan, Sascha (2006). *25 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal.
- Loh, Hannes & Güngör, Murat (2002). *Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazirap*. Höfen: Hannibal.
- Merton, Robert King (1995). *Soziologische Theorie und soziale Struktur*. Berlin: de Gruyter.
- Moebius, Stephan & Schroer, Markus (Hrsg.). (2010). *Diven, Hacker, Spekulanten. Diven, Hacker, Spekulanten – Sozialfiguren der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2010). *Subjekt*. Bielefeld: Transcript.
- Robertson, Roland (1998). Globalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit. In Ulrich Beck (Hrsg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft* (S. 198-220). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rose, Tricia (2008). *The wars of Hip Hop. What we talk about when we talk about Hip Hop – and why it matters*. BasicCivitas: New York.
- Seeliger, Martin (2013). *Deutscher Gangstarap. Zwischen Affirmation und Empowerment*. Berlin: Posth.
- Seeliger, Martin & Knüttel, Katharina (2010). »Ihr habt alle reiche Eltern, also sagt nicht, ›Deutschland hat kein Ghetto‹«. *PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft*, 40 (3), 395-410.
- Szillus, Stephan (2012). Unser Leben. Gangsta-Rap in Deutschland. Ein popkulturell-historischer Abriss. In Marc Dietrich & Martin Seeliger (Hrsg.), *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen* (S. 43-67). Bielefeld: Transcript.
- Thornton, Sarah (1995). *Club cultures. Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.
- Wimmer, Andreas (2005). *Kultur als Prozess. Zur Dynamik des Aushandelns von Bedeutungen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Winter, Rainer (2006). Die Filmtheorie und die Herausforderung durch den »perversen Zuschauer«. Kontexte, Dekonstruktionen und Interpretationen. In Manfred Mai & ders. (Hrsg.), *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge* (S. 79-95). Köln: Halem.
- Zehentmeier, Stefan (2012). *Neue Farben in der Sprache*. Online-Publikation: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/562990/Neue-Farben-in-der-Sprache> (6.09.2013).