

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

„Hustlen, zielstrebig, diszipliniert - Young Kid aus der Stadt,
brauche niemanden.“

Selbstermächtigungsmechanismen und
Identitätskonstruktionen im künstlerischen Schaffen,
Imagebildung und Selbstcharakterisierung männlicher
Deutschrapper mit Migrationshintergrund

verfasst von | submitted by

Marie Hummer BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 810

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kultur- und Sozialanthropologie

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Julio César Mendivil Trelles M.A.

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit dient der Betrachtung der Identitätskonstruktionen und -vermittlungen männlicher Rapper mit Migrationshintergrund in Österreich und Deutschland. Es werden ausgehend von zwei Fallbeispielen, den Rappern Bouncy und Yugo, symbolische Auseinandersetzungen, Selbstentwürfe und Identifikationsangebote behandelt. Die kontextualisierende Analyse leitfadengestützter Interviews führt zum Ergebnis, dass für Bouncy und Yugo die Singularisierung der eigenen Person als Collage aus singularisierten Objekten, Sprachen und Netzwerken sowie die Konstruktion einer singularisierten Biografie zentral sind. Ebenso bedeutsam für die Identitäten der Rapper ist das Narrativ des Hustlers, eines fleißigen, unerschütterlichen Menschen, der durch ökonomische Potenz den sozioökonomischen Aufstieg schafft. Die Nutzung und Nicht-Nutzung von Sichtbarkeit ist ein weiterer essentieller Aspekt der Konstruktion und Präsentation penibel kuratierter Identitäten. Es werden neben jenen Gemeinsamkeiten grundlegende Unterschiede in den Selbstdarstellungen der beiden im Zentrum stehenden Rapper festgestellt. Yugo konstruiert eine Identität, die sich primär über Nicht-Zugehörigkeiten sowie in für ihn schwierigen Situationen formt. Er nutzt Selbstethnisierung als kompensatorische Reaktionen auf wahrgenommene gesellschaftliche Zuschreibungen und vermittelt in seinem bisherigen Werk die lyrischen Inhalte für ein breites Publikum verständlich. Sich auf einer fragmentarischen und sprachlich sehr individuellen Ebene bewegend, entzieht sich Bouncy hingegen vermehrt auch Sichtbarkeiten. Das Nicht-Nutzen von potentiellen Sichtbarkeiten, die Anlegung der Inhalte für einen spezifischen Insider-Blick und die damit verbundene Emporhebung der eigenen Person auf eine erhöhte, souveräne Position, ist eine künstlerische Strategie, die besonders in jüngeren, der New Wave zugeschriebenen Raptexten genutzt wird.

DANKSAGUNG

Ich möchte zu Beginn der vorliegenden Arbeit Julian danken, der mich unterstützt hat, Kontakt zu den Interviewten aufzunehmen, mir stetig Einblicke in die HipHop-Landschaft gegeben hat und mir eine wichtige Stütze ist. Auch möchte ich Reiner und Mama danken, die mir im Laufe meiner gesamten Ausbildungszeit, seit meinem ersten Schultag, stets tatkräftig zur Seite standen und alles getan haben, um mich zu unterstützen. Danke, Reiner, für die penible Korrektur der Arbeit und das Interesse am Thema. Und vor allen und allem danke ich meinem geliebten Bruder Christian, der mich in die Welt der Musik eingeführt hat, mir Leidenschaft und Mut gelehrt hat und der meine ersten 24 Lebensjahre so wertvoll gemacht hat, dass ich mein Glück bis heute nicht fassen kann.

INHALTSVERZEICHNIS

1 EINLEITUNG	3
2 VORGEHENSWEISE UND FRAGESTELLUNG	9
2.1 Grundsätzliches zur Herangehensweise und erster Feldkontakt	9
2.2 Vorstellung der Interviewpartner	11
2.3 Vertiefendes zur Vorgehensweise	13
3 HIPHOP UND RAP	17
3.1 Schwierigkeiten der begrifflichen Fassung	17
3.2 Gangsta-Rap und New Wave	19
4 HISTORISCHER KONTEXT	24
4.1 Die Anfänge des HipHop in den USA	24
4.2 HipHop in Deutschland	26
4.3 HipHop in Österreich	31
5 SICHTBARKEIT	41
5.1 Yugo zwischen Abgrenzung und Anpassung	41
5.2 Bouncys Vibe	49
5.4 Die (Nicht-)Sichtbarkeit der New Wave	53
6 IDENTITÄT	56
6.1 Yugo zwischen Akademiker und Gastarbeiter	56
6.2 Der Bouncy Flavor	58
6.3 Postmigration und Rap	59
7 DER HUSTLE	63
7.1 Der Hustle in der singularisierten Biografie	64
7.2 Erfolg und Anerkennung als ökonomische Potenz	67
8 SINGULARISIERUNG	72
8.1 Urbaner Raum	73
8.2 Gegenstände	77
8.3 Sprache	79
9 FAZIT	82
9.1 Zusammenfassung der Ergebnisse	82
9.3 Ausblick	91

EINFÜHRUNG IN DIE THEMATIK

1 EINLEITUNG

Real is rare Bruder real is real
bin nicht Playboi Carti aber
lean 4 real
Stack meine bag bro back to
back
Smoke jo nach jo und mach
Track nach Track
Bape Heron Preston auf mein T
smoke moonrocks
In the kitchen wie D Block
Europe
(spotify.com)

heißt es in der Veröffentlichung „Sinner (wie immer)“ (2023) von Bouncy. Der in Wien lebende Rapper trägt die Zeilen in einer beachtlichen Geschwindigkeit vor und seine Stimme buhlt mit scharf klingenden Samples, die an Computerspiele der 1990er Jahre erinnern, um die Aufmerksamkeit der Zuhörenden. Durch den Stimmklang und die musikalische Gestaltung werden der/dem Rezipient:in gewisse Emotionen und Zustände nahelegt: Energetisierung, Schaffensdrang, Stolz, vielleicht sogar Erhabenheit? Doch was will Bouncy musikalisch vermitteln? Von wem soll der Inhalt verstanden werden und wer kann ihn verstehen? Welche Wissensvorräte sind hierfür notwendig?

Die vorliegende Arbeit dient der Betrachtung der Identitätskonstruktionen und -vermittlungen durch männliche Rapper mit Migrationshintergrund in Österreich und Deutschland. Es werden ausgehend von zwei Fallbeispielen, dem soeben genannten Bouncy sowie dem Rapper Yugo, symbolische Auseinandersetzungen, Selbstentwürfe und Identifikationsangebote von dem Deutschrap zugeschriebenen Interpreten mit migrantischem Hintergrund behandelt. Die Forschungsfrage lautet wie folgt:

Welche Selbstermächtigungsmechanismen und Identitätskonstruktionen prägen künstlerisches Schaffen, Imagebildung und Selbstcharakterisierung männlicher Deutschrapper mit Migrationshintergrund in Österreich und Deutschland?

Rap steht in der vorliegenden Arbeit für einen breiten, dynamisch gedachten musikalischen Stil und HipHop für einen kulturellen Rahmen, in den jener Stil eingebunden ist und der aus Ästhetiken, Umgangsformen, Überzeugungen und vielem mehr besteht. HipHop transportiert eine enorme Palette an Identifikationsangeboten für Jugendliche und juvenile Erwachsene. (Dietrich 2016, 8) Dietrich/Seeliger beschreiben Rap als die wichtigste musikalische Richtung des 21. Jahrhunderts. Aus diesem könne man kulturelle Muster ablesen, wie zum Beispiel in Bezug auf Männlichkeit, Integration, Ungleichheit, Stigmatisierung, Verhandlungen von Ethnizität oder Klassenpolitik. (Dietrich/Seeliger 2017., 9f.) Die vorliegende Arbeit nutzt dieses gesellschaftsanalytische Potential von HipHop und Rap und gliedert sich in die Postmigrationsforschung ein.

Unter dem Oberbegriff „Postmigration“ versammeln sich verschiedene Abhandlungen, deren zentraler Konsens darin besteht, dass „polarisierende(n) Deutungen von Einheimischen und Migranten“ einer dekonstruktiven Herangehensweise bedürfen. (Yildiz/Hill 2014, 12) Es wird davon ausgegangen, dass emigrierende Personen „(kulturelle) Räume“ schaffen, die weder jenen, die sie verlassen haben, noch den neu bezogenen entsprechen. (ebd., 10) Damit einher geht das Verständnis von ihrem Handeln als kreativ und fruchtbar. So sprechen Yildiz und Hill von einer „‘interkulturelle(n) Kompetenz’ als die Fähigkeit (...), sich in verschiedenen Lebenskontexten zu bewegen, sich individuell zu orientieren und daraus Biographien zu entwerfen“. (ebd., 14)

Die Arbeit ist in zwei Abschnitte gegliedert. Der erste Abschnitt führt in das Thema ein und umfasst die Kapitel „Vorgehensweise und Fragestellung“ (2), „HipHop und Rap“ (3) und „Historischer Kontext“ (4), in denen dichte Informationen geboten werden, um die Forschungsergebnisse und deren Interpretation einordnen zu können.

Im Kapitel „Vorgehensweise und Fragestellung“ (2) wird die soeben genannte Forschungsfrage und die zugehörigen Unterfragen, das Feld und das methodische Vorgehen erläutert. Nach einer umfassenden ersten Recherche zu HipHop in Österreich, Deutschland und den USA wurden die Fragestellung und ein breiter Fragenkatalog formuliert, um letzteren in weiterer Folge auf ausgewählte Unterfragen und aus ihnen abgeleiteten Interviewfragen zu reduzieren. Die

Vorgehensweise der iterativ-zyklischen Grounded Theory (Gasterstädt 2019, 80f.) wurde mit Blick auf die Dynamik des Forschungsprozesses und Offenheit gegenüber dem Feld gewählt, wobei gewisse theoretische Überlegungen von Clarke zur der von ihr entwickelten Situationsanalyse (2011) miteinbezogen wurden.

Auf die Beschreibung des Felds und der Vorgangsweise folgt in dem Kapitel „HipHop und Rap“ (3) die vertiefende Erläuterung der zentralen Begriffe HipHop, Rap, Deutschrap und New Wave, als ein Subgenre des Raps. In der Begriffsuntersuchung werden wichtige sozial- und kulturwissenschaftliche Texte zu Deutschrap vorgestellt. Allen voran die zwei Sammelbände „Gangsta-Rap Vol. II“ (2017) und „Gangsta-Rap Vol. III“ (2023) von Dietrich/Seeliger, die wichtige Quellen für die vorliegende Arbeit darstellen.

In dem Kapitel „Historischer Kontext“ (4) wird ein historischer Einblick gegeben und die Deutschrap-Landschaft der Gegenwart skizziert. Da die beiden im Fokus stehenden Rapper, Yugo und Bouncy, in Österreich leben, steht die Geschichte des HipHops in Österreich hier im Vordergrund. Der österreichische HipHop zwischen 1989 und 2020 wird in groben Zügen und mit Fokus auf Rapper:innen mit Migrationshintergrund beschrieben.¹ Daraufgehend werden konkrete Interpret:innen mit Migrationshintergrund der letzten drei Jahre zur Sprache gebracht. Es werden auch die Anfänge des HipHops in den USA sowie die historische und die gegenwärtige Entwicklung in Deutschland beleuchtet.

Auf den Überblick über Thematik und Forschungsweise erfolgt die Vorstellung und Analyse der Ergebnisse in vier Kapiteln, die nach den zentralen Kategorien benannt sind. Im Zuge der Auseinandersetzung mit den Forschungsergebnissen, die aus den geführten Interviews, Feldaufenthalten und Songtextanalysen sowie der Lektüre weiterer Interviews hervorgehen, werden Forschungstexte, die Deutschrap problematisieren, die Argumentationen unterstützend herangezogen, aber auch kritisch beleuchtet.

Das Kapitel „Sichtbarkeit“ (5) dient der Betrachtung der Inhalte einiger Raptexte sowie der in Interviewaussagen festgehaltenen Perspektiven der Rapper auf ihre Rolle in der Öffentlichkeit und die Rezeptionen, mit denen sie sich konfrontiert

¹ Eine umfassende Lektüre zum österreichischen HipHop in dieser Zeitspanne stellt Dörfler-Trummers „HipHop aus Österreich. Lokale Aspekte einer globalen Kultur“ (2021) dar.

sehen. Als primäre Literatur in diesem Kontext dient Schaffers „Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung“ (2015).

Durch die für die New Wave typische Erzählweise und eine stark individualisierte Sprache erscheint neben der Schaffung und Nutzung von Sichtbarkeit bei Bouncy der bewusste Verzicht auf ein breites Verständnis seiner Inhalte eine Rolle zu spielen. Sein Stil unterscheidet sich in dieser Hinsicht von Yugo, dessen Karriere sieben Jahre früher als jene Bouncys begann und dessen Texte für ein größeres Publikum verständlich formuliert sind.

Das Kapitel „Identität“ (6) befasst sich, ausgehend von dem Identitätsbegriff von Castells (2002) sowie einiger Texte der Postmigrationsforschung (Yildiz 2014; Yıldiz/Hill 2014; Strasser 2009; Geisen/Riegel/Yildiz 2017; Heine 2022), mit den dargestellten Identitäten der im Fokus stehenden Rapper. Yugo inszeniert eine duale, wenn nicht zerrissene Identität. Der Rapper beschreibt immer wieder Nicht-Zugehörigkeiten und innere Konflikte, die auf diesem Gefühl der Unzugehörigkeit basieren.

Bouncy vermittelt in seinem bisherigen Schaffen und der geführten Interviews eine fluide Identität, die sich mit einer gewissen Souveränität diverser kultureller Bestände bedient. Er kommuniziert keine Ebene des inneren Konflikts. Statt wie Yugo in einer Zwischenposition in Erscheinung zu treten, stellt sich Bouncy in einer überlegenen Position dar, die er primär durch eine besondere Stärke aufgrund seiner bisherigen Lebensgeschichte sowie ein umfassendes Repertoire sprachlicher Ausdrücke und stilistischer Expressionen, unter anderem aufgrund seiner diversen kulturellen Wissensbestände, manifestiert.

Im Kapitel „Der Hustle“ (7) wird aufgezeigt, dass die Selbstdarstellung als Hustler, also als Hindernisse überwindender, leistungsstarker und gewinnorientierter Mensch, für beide Interviewpartner und andere Deutschrap-Interpreten eine wichtige Rolle in ihrem individuellen Ermächtigungsprozess spielt. Als wiederkehrendes Motiv steht das Hustlen während der Interviews auch im Zusammenhang mit einem innerfamiliären Narrativ des Aufstiegs durch Leistung. Das Hustlen ist ein verbindendes Element und das nicht nur innerhalb der Familie, sondern auch mit Freunden und Gleichgesinnten, in Bezug auf welche das individualistische Fortschrittsdenken als Zusammenhalt fungiert. Prekäre Lebensumstände, aus denen

man es dank des Hustles heraus schafft, dienen als verbindend im sozialen Umfeld, als Legitimation von Materialismus und Protzerei sowie als Aufwertung der eigenen Person, da das gesetzte Ziel trotz gewisser schwieriger Umstände schlussendlich erreicht wird.

Im Kapitel „Singularisierung“ (8) wird, ausgehend von Barth/Barths (2022) Anwendung Reckwitz Idee der „neuen Mittelschicht“ (2017) auf die New Wave, argumentiert, dass Individualität ein zentraler Pfeiler der Images der beiden Interviewten ist und Singularisierungen eine bedeutende Rolle in den Identitätskonstruktionen spielen. Die Singularisierung von Objekten, Sprachen, Wohnsituationen und sozialen Netzwerken steht im Zusammenhang mit dem Hinterfragen und Überwinden von Grenzen, ethnisch-kultureller Selbstverortung sowie der Demonstration von Zugehörigkeit und ökonomischer Potenz. Als interessanter Ausgangspunkt für eine Ergänzung der Analyse von Barth/Barth (2022) stellt sich die genauere Betrachtung von individuellen Beispielen von Singularisierungsstrategien und hierfür herangezogenen Objekten heraus.

Die vorliegende Forschungsarbeit kommt zu dem Resultat, dass in beiden Fallbeispielen für die konstruierte und vermittelte Identität der Rapper die Singularisierung der eigenen Person als Collage aus singularisierten Objekten, Sprachen und Netzwerken und als singularisierte Biografie jenseits von vermeintlichen Grenzlinien zentral ist. Mit der singularisierten Biografie eng verwoben und ebenso bedeutsam für die Identität ist das Narrativ des Hustlers, eines fleißigen, unerschütterlichen Menschen, der durch ökonomische Potenz den sozialen Aufstieg schafft, wobei die eigene Geschichte und die soziale Herkunft von beiden interviewten Interpreten als wichtige Aspekte ihrer Selbstdarstellung gewertet werden. Die Nutzung von Sichtbarkeit und das Sichtbarmachen als Praxis sind essentielle Aspekte der Konstruktion einer Identität und der Präsentation dieser.

Es werden grundlegende Unterschiede in den Selbstdarstellungen und den Nutzungen von Sichtbarkeiten der beiden im Zentrum stehenden Rapper Yugo und Bouncy festgestellt. Yugo nutzt die öffentliche Aufmerksamkeit, um auf gesellschaftspolitische Missstände hinzuweisen und mit diesen in Verbindung stehende innere Konflikte anzudeuten. Der Rapper konstruiert eine Identität, die sich primär über Nicht-Zugehörigkeiten sowie in für ihn schwierigen Situationen formt. Er

nutzt sowohl Anpassung als auch Abgrenzung und Selbstethnisierung als kompensatorische Reaktionen auf wahrgenommene gesellschaftliche Zuschreibungen. Yugo vermittelt in seinem bisherigen Werk die lyrischen Inhalte relativ klar und weitreichend, für ein breites Publikum verständlich.

Sich auf einer fragmentarischen und sprachlich sehr individuellen Ebene bewegend, nutzt Bouncy die eigene Sichtbarkeit anders, da er sich vermehrt auch Sichtbarkeiten entzieht. Er transportiert weit mehr Inhalte als Yugo nur für bestimmte Personengruppen verständlich, was eine bewusste Entscheidung darstellt, genau wie jener Entschluss, generell nichts „zu Persönliches“ preiszugeben. Das Nicht-Nutzen von potentiellen Sichtbarkeiten für die Vermittlung von Informationen beziehungsweise die Anlegung der Inhalte für einen spezifischen Insider-Blick, der sich auf eine penibel kuratierte Identität eröffnet, ist eine künstlerische Strategie, die besonders in jüngeren, der New Wave zugeschriebenen Raptexten genutzt wird. Bouncys kuratiert, sowohl im Interview als auch auf musikalischer Ebene, eine Selbstdarstellung, die sich durch ein souveränes und gefestigtes Verständnis der eigenen Rolle im gesellschaftlichen Gefüge und das Einnehmen einer erhöhten Position auszeichnet. Aus dieser heraus beleht er sich diverser kultureller Bestände.

2 VORGEHENSWEISE UND FRAGESTELLUNG

Nach einer ersten umfassenden Recherche zu HipHop in Österreich, Deutschland und den USA wurde die Forschungsfrage formuliert, die wie folgend lautet:

Welche Selbstermächtigungsmechanismen und Identitätskonstruktionen prägen künstlerisches Schaffen, Imagebildung und Selbstcharakterisierung männlicher Deutschrapper mit Migrationshintergrund in Österreich und Deutschland?

Es galt hierbei, mit besonderer Sorgfalt das eigene Vorwissen und bestehende Vorannahmen zu reflektieren, die durch berufliche Erfahrungen und privaten Musikkonsum geformt wurden.

2.1 Grundsätzliches zur Herangehensweise und erster Feldkontakt

Im Anschluss fand vertiefende Literatur- und Medienrecherche statt. Es wurde ein breiter Fragenkatalog angelegt und auf eine Auswahl an Unterfragen reduziert, die im Laufe des Forschungsprozesses weiter aussortiert wurden.

Wie wird Zugehörigkeit erlebt und thematisiert?

Auf welche Weise(n) findet Distinktion statt?

Wird der eigene Migrationshintergrund im künstlerischen Schaffen thematisiert und inszeniert?

Welche Bedeutung hat die Heimatstadt in dem und für das künstlerische Schaffen?

Was wollen die Rapper über den Rap als Ausdrucksform mitteilen?

Wie werden Selbstbilder/-charakterisierungen der Rapper vermittelt?

Inwiefern sind HipHop Stereotype in den Selbstbildern noch relevant?

Welche Akte und Strukturen der Selbstermächtigung sind erkennbar?

Welche Identifikationsbasen bieten die befragten Rapper an?

Es wurden potentielle Interviewpartner ausgewählt und kontaktiert. Die Interviewleitfäden wurden anhand der Erfassung ihres musikalischen Repertoires und der Recherche zu ihrer Person individualisiert.

Die Rapper, die im Fokus der Forschungsarbeit stehen, Yugo und Bouncy, sind männliche, heterosexuelle, in Österreich tätige, migrantische Musiker. Die Auswahl wurde anhand der Kategorien *hohe musikalische und mediale Aktivität, öffentliche*

Aufmerksamkeit, Reichweite, Repräsentativität, Einfluss in der österreichischen HipHop-Szene sowie Verfügbarkeit getätigt. Keine heterosexuelle Frauen und LGBTQIA+ Personen in die Forschung mit einzubeziehen hatte sich einerseits aus der Forschungssituation heraus ergeben. Zum Zeitpunkt der Auswahl der Interviewpartner hat bis auf Esra Özmen, ein Teil des Duos EsRAP, keine heterosexuelle Interpretin und keine LGBTQIA+ Rapper:in in Österreich die oben genannten Auswahlkriterien erfüllt. Mittlerweile rappt die ursprünglich singende Künstlerin Eli Preiss zunehmend in ihren Veröffentlichungen und die Interpretin Donna Savage hat an Reichweite gewonnen. Es war ein Interview mit Esra Özmen in Planung. Sie hatte jedoch erst einige Monate nach den anderen Interviewten zeitliche Kapazität. Zu jenem Zeitpunkt hatten die drei Interviews mit Bouncy und Yugo bereits stattgefunden und es war entschieden, dass der Fokus auf männlichen Rappern liegen würde. Abgesehen von den Forschungsumständen wurde es andererseits als inhaltlich rahmensprängend empfunden, die Perspektive und das Schaffen von heterosexuellen Interpretinnen und LGBTQIA+ Rapper:innen mit einzubeziehen, da diese in ihrem künstlerischen Schaffen weitere Aspekte ansprechen, die bei heterosexuellen, männlichen Rappern unbeachtet bleiben, andere Erfahrungen machen beziehungsweise als wichtig und identitätsstiftend werten und innerhalb der HipHop-Landschaft eine besondere Position einnehmen, die sich durch fehlende Sichtbarkeiten und Diskriminierungen aufgrund des zugeschriebenen Geschlechts und/oder der sexuellen Orientierung auszeichnen.

Die Entscheidung, lediglich drei leitfadengestützte Interviews mit zwei Personen zu führen, kristallisierte sich somit im Forschungsprozess heraus und folgte dem Wunsch, in die Tiefe der Fallbeispiele vorzudringen. Drei Interviewtranskripte und diverse Songtexte wurden ausgewertet. Um in die Breite des Feldes zu gehen, wurden über Online-Medien, Social Media, YouTube und Spotify weitere Interpret:innen und Werke exemplarisch miteinbezogen. Eine wichtige Rolle nahmen auch HipHop thematisierende Podcasts und speziell für die historische Kontextualisierung die Dokumentarfilmreihe „Hip-Hop Evolution“ (Bascunan et al 2016-2019) sowie die Arte-Dokumentationsreihe „We wear the crown - 40 Jahre HipHop in Deutschland“ (Irgendwas mit ARTE und Kultur 2021) ein.

Neben Yugo und Bouncy wird in der vorliegenden Arbeit dem Berliner Rapper Pashanim verhältnismäßig viel Aufmerksamkeit eingeräumt. Dies liegt daran, dass

Pashanim als sehr prägend für die New Wave gilt, zu der sich auch Bouncy zählen lässt, mit dem Pashanim bemerkenswerte künstlerische Verwandtschaften aufzeigt. Bouncy nennt den Rapper während der Interviews mehrmals und bezeichnet sich als von ihm beeinflusst.

Mit Yugo fand zunächst ein Austausch über die Social Media-Plattform Instagram statt. Das erste Aufeinandertreffen erfolgte bei meinem Besuch seines Konzerts am Wiener Rathausplatz anlässlich der jährlichen Demonstration *Fackelzug der Sozialistischen Jugend* am 30. April 2023. Vor dem Auftritt war eine zwanglose Unterhaltung mit dem Rapper in seinem Backstagebereich möglich. Das Interview wurde am 1. Mai 2023 im Café Stein in Wien geführt. Der geplante gemeinsame Studiobesuch konnte nicht stattfinden, da Yugo beruflich bedingt spontan nach Berlin reiste und sich dort bis dato aufhält.

Die erste Unterhaltung mit Bouncy – wir hatten uns zuvor schon ein paar Mal auf Events begrüßt – fand bei seinem Musikvideodreh Ende März 2023 statt. Am 30. April 2023 begegnete ich ihm bei Yugos Konzert am Rathausplatz, bei dem er einen Gastauftritt hatte. Mitte Mai führten wir das erste Interview im Büro seiner Management-Agentur *Akashic Intelligence*. Kurz darauf begleitete ich Bouncy in sein Studio in der *Villa LaLa* in Wien Hietzing sowie zu einem von seiner Management-Agentur veranstalteten Event im Wiener Club *Praterstraße*. Am 13. Juni 2023 besuchte ich sein Konzert im *B72* in Wien. Am 3. November 2023 fand das zweite Interview in seinem Studio in der *Villa LaLa* statt, das dazu diente, die Kategorien weiter zu sättigen, indem offene Fragen gestellt wurden und mehr Beobachtungen und interpretierende Überlegungen von Forscherinnen-Seite eingebracht wurden.

2.2 Vorstellung der Interviewpartner

Aufbauend auf der Annahme, dass in den letzten drei Jahren im Deutschrap neue musikalische Elemente und Erzählmodi, die in Bezug auf die Selbstdarstellungen migrantischer Rapper interessant sind, in Erscheinung traten, wurden Yugo und Bouncy ausgewählt, da sie zu unterschiedlichen Zeitpunkten - Yugo ab dem Jahr 2016 und Bouncy ab 2023 - in der österreichischen HipHop-Landschaft als Hoffnung der Szene gehandelt wurden und diese prägten.

Yugo, ehemals als Jugo Ürdens bekannt, bezeichnet sich selbst während des Interviews als drittbekanntester Rapper Österreichs nach Yung Hurn und Raf Camora. Das Genre, dem Yugo seine Musik zuordnet, ist Deutschrap, wobei Genres heutzutage, laut ihm, ohnehin obsolet seien.

1995 in Skopje geboren, kam Yugo im Alter von sieben Jahren gemeinsam mit seinen Eltern und seiner Schwester nach Wien. Er begann seine musikalische Karriere 2016 und veröffentlichte seitdem vier EPs² und zwei Alben. Aktuell ist der Rapper, so beschreibt er, an einem schwierigen Punkt seiner Karriere angelangt. Er erzählt, dass er zwar eine gewisse Popularität erreicht hat, aber der wirkliche Erfolg, der ihn auch finanziell absichert, ausbleibt. Der Bekanntheitsgrad decke sich nicht mit der aktiven Fangemeinde.³ Yugo erzählt im Interview, dass er langsam darüber nachdenken muss, welchen alternativen Beruf er in Zukunft ausüben könnte.

Yugos Lieder handeln unter anderem von Scham aufgrund des Migrationshintergrunds, von Gastarbeiterschaft, von sprachlichen Barrieren, von kulturellen Selbstverständnissen, von Assimilierung, Diskriminierung und Ausgrenzung. Dass er „noch immer nicht“ die österreichische Staatsbürgerschaft hat, sagt er auf der Bühne, als ich im April 2023 sein Konzert besuche, oder auch im Text der Single „Nicht von hier“ (2022). Doch will der Rapper nicht auf politische Raps reduziert werden. „Ich sehe mich nicht als Pressesprecher für alle Ausländerkinder.“, erklärt er gegenüber der *Wiener Zeitung*. (Strobl 2022)

Bouncy ist mit aktuell 19 Jahren zehn Jahre jünger als sein Rap-Kollege Yugo und steht am Anfang einer vielversprechenden Karriere. Seine Mutter verließ in den 1990er Jahren Istanbul und zog nach St.Pölten, wo Bouncy geboren wurde, bevor die Familie nach Wien übersiedelte. Er veröffentlichte 2022 mit 18 Jahren sein erstes Mixtape „Bouncy Tunes Vol. 1“ und schaffte es als „Newcomer des Jahres“ in die Top 5 des Awards des österreichischen HipHop Magazins *The Message*. (Nowak 2023) Es folgten eine weitere EP sowie mehrere Single-Releases, die ihn unter

² „Extended Play“ steht für eine Zusammenstellung von ungefähr vier bis sechs Songtitel zu einer Veröffentlichung.

³ Gut sichtbar ist die Diskrepanz exemplarisch im Live-Mitschnitt Yugos Festivalauftritts beim *splash!*-Festival im Jahr 2022. Hier ist in der Videobeschreibung zu lesen: „Nach zahlreichen Veröffentlichungen, einer Tour durch Österreich und einer Support-Tour mit RIN duftete YUGO in diesem Jahr auf dem splash! Festival natürlich nicht fehlen.“ Zugleich sieht man im Video selbst kaum Publikum. Ein paar wenige Personen stehen vor der Bühne. (splash! 2022)

anderem auf Platz eins der namenhaften *Deutschrap Underground* – Spotify Playlist hoben. Diese wird auf Spotify als Playlist mit „New Wave Vibes“ beschrieben. (spotify.com) Er wird von dem Label-Zweig des bekanntesten HipHop-Event-Veranstalters Österreichs, *Akashic Intelligence*, gemanaged und ist beim Sublabel *Mom I Made It* des größten Major-Labels Österreichs, *Universal Music*, unter Vertrag.

Bouncy zeichnet sich durch einen in Österreich bisher in dieser Form noch nicht produzierten Stil aus und wird aktuell weitgehend als einer der vielversprechendsten Deutschrap-Newcomer verhandelt. Bouncys Lieder handeln von seinem Alltag, Dingen, die er mit seinen Freunden macht, Liebe, Reisen, dem Konsum von Alkohol und Substanzen oder dem Verkauf von solchen. Auch finden sich in seinen Texten Andeutungen auf eine schwierige Vergangenheit und eine daraus resultierende posttraumatische Belastungsstörung.

2.3 Vertiefendes zur Vorgehensweise

Als Verfahren zur Datenerhebung fungierte zwar das qualitative leitfadengestützte Interview, da es ermöglichte, eine Nähe zu den Akteuren zu erfahren und zugleich, durch die Bewegung entlang forschungsrelevanter Fragen, Deutungsmuster themenspezifisch zu erfassen und eine gewisse Vergleichbarkeit der Daten zu generieren. Jedoch wurde im Sinne der Offenheit gegenüber der interviewten Person, die Prozesshaftigkeit und Flexibilität qualitativer Forschungsarbeit betont, indem Fragen aus einem breit angelegten Katalog am Gegenüber orientiert gewählt wurden. Es wurde bewusst darauf geachtet, lange narrative Episoden zu ermöglichen. (Schmidt- Lauber 2001, 169; 172f.) Da die empirische Forschung sich weitgehend auf die Führung der Interviews beschränkte, handelt es sich bei der vorliegenden um eine in erster Linie bibliographische Arbeit.

Die von Strauss und Corbin (weiter-)entwickelte Vorgehensweise der iterativ-zyklischen Grounded Theory (Gasterstädt 2019, 80f.) wurde mit Blick auf die Dynamik des Forschungsprozesses und die Offenheit gegenüber dem Feld gewählt. Die GT meint ein Wechselspiel zwischen induktiv und deduktiv und eine Entstehung von Relevanz im wechselseitigen Prozess aus Datensammlung, Analyse und Theoriebildung. (Titscher et al. 1998, 93f.; 97)

Drei ausführliche Interviewtranskripte wurden offen codiert (Titscher et al. 1998, 97) und erste Konzepte gebildet (Strauss/Corbin 1996, 43), die zu Rahmenkonzepten (Kodierfamilien) zusammengefasst wurden:

- Einfluss der Mutter
- Soziales Umfeld
- Neoliberale Selbstbilder
- Individualisierung und Singularisierung
- Migrantische Erfahrung
- Intention hinter und Beziehung zur eigenen musikalischen Tätigkeit
- Blick auf die deutschsprachige Hip Hop-Landschaft
- Bezug zum Herkunftsland
- Bezug zu Wien
- Wendepunkte
- Abgrenzung versus Anpassung
- Werte

Diese vorläufigen Kategorien dienten als weitere Kodieranregung. Konzeptvergleiche und Dimensionalisierung sowie die Anreicherung mit weiteren Indikatoren (Interviews, wissenschaftliche Literatur und Songtexte) führten zur Überarbeitung der Kodier-Familien und zur Finalisierung der Unterfragen. Durch das Inbeziehungsetzen und diskriminierendes Sampling wurden Kategorien benannt, die wiederum mit Indikatoren angereichert und dimensionalisiert wurden.

- Herkunftsland und Heimatstadt/Hood
- Postmigrantische Erfahrungen in der Mehrheitsgesellschaft
- Hustertum - Grenzüberwindung und das Spiel zwischen Anpassung und Abgrenzung als Ermächtigungsprozess
- Imagebildung und Aufmerksamkeitsgenerierung
- Intention hinter Musikproduktion und künstlerische Thematisierung der migrantischen Erfahrung

Um die Kategorien weiter zu sättigen, wurde ein Folge-Interview mit Bouncy vereinbart, in dem offene Fragen gestellt und mehr Beobachtungen und interpretierende Überlegungen von Forscherinnen-Seite eingebracht wurden. Die Aussagen und Songtexte der beiden Rapper, die im Fokus stehen, wurden breit kontextualisiert und mit Vergleichen und Ergänzungen mit und durch andere Rapper und ihre Songtexte angereichert. Folgende Kategorien wurden final festgehalten:

- Identität
- Hustertum
- Sichtbarkeit

Strauss und Corbin merken an, dass das methodische Repertoire nicht an theoretische Zugänge oder philosophische Überlegungen gebunden ist. Dementsprechend haben sie in der von ihnen zur GT verfassten Lektüre einer theoretischen Einbettung zugunsten der Methodenerläuterung nur wenig Raum gegeben. (Gasterstädt 2019, 77f.) Auch erklären sie, dass die GT der Generierung einer gegenstands-/datenverankerten, sich stets beweisen müssenden Theorie entspricht. (ebd., 76, 93f.)

Die Überlegungen der Soziologin Adele E. Clarke zu der von ihr entwickelten Situationsanalyse ermöglichten, von der Komplexität einer umfassenden Diskursanalyse abzusehen, ohne ganz auf ihre zentralen Aspekte zu verzichten und sich gänzlich der GT zu verschreiben, indem mit dem Modell der GT unter der Beachtung einiger Forderungen Clarkes gearbeitet wurde.

Clarke, eine Schülerin von Strauss, formuliert „neue theoretische Wurzeln“ (ebd. 84) und integriert in ihrer Argumentation den Diskursbegriff in die GT. (Clarke 2011, 207) Mit dieser Verknüpfung wird unter anderem dem für postmigrantische Forschung zentralen Macht- und Ungleichheitsbegriff, der bei Strauss eine weniger vordergründige Rolle spielt, höhere Bedeutung zugeschrieben. (Strübing 2014, 104f.) Auch sind Diskurse nach Foucault „Gegenstand von Konflikten, da in ihnen die Wahrnehmung und Bewertung von politischen und sozialen Ereignis- und Handlungszusammenhängen produziert werden“. (Leifgen 2022, 21) Diese Betonung des Aushandelns und des Konflikts ist in der vorliegenden Arbeit relevant, da es um das Anfechten verbreiteter Perspektiven auf Migration und das (Mit-)Gestalten von Sichtbarkeiten geht.

Ebenso zu beachten ist die von Clarke geforderte Aufmerksamkeitslegung auf die Variationsbreite. Zwar enthält die klassische GT jene bereits, doch käme es aufgrund von Reduktionen der Komplexität zugunsten der Entwicklung zentraler Kategorien zu Simplifizierungen oder Homogenisierungen. Clarke fordert das explizite Einbeziehen beziehungsweise Berücksichtigen der Vielfalt von Positionierungen und Perspektiven und damit der Differenzen und Übereinstimmungen in jeglichem Diskurs. (Clarke 2012, 165 f.) Die Multiperspektivität wird in der folgenden Analyse betont, wobei diese durch die

Aufzeigung von Widersprüchlichkeiten innerhalb individueller Narrative ergänzt wird.

Das hier wichtigste Argument Clarkes bezieht sich auf die GT als Ergebnis. Es gehe nicht um die Entwicklung einer formalen Theorie, die ein prognostisches Potential hat, sondern um jene „von sensibilisierenden Konzepten und integrierter Analytik“, welche Clarke als in ihrer Bescheidenheit angemessen beschreibt. (Gasterstädt 2019, 88f.) Dies entspricht dem Forschungsergebnis, dessen Wert darin liegt, (mögliche) Zusammenhänge zu diskutieren und einen Beitrag zur Postmigrationsforschung zu leisten. Es soll auf subjektives Erleben, individuelle Deutungen, Selbstermächtigungen sowie Arten des Schaffens und Transportierens der eigenen Identität eingegangen werden. Das Ergebnis ist eine Analyse, die sich bemüht, die Gegenwart des Deutschraps zumindest Aspekte-weise einzufangen und Überlegungen zu potentiellen Mustern zu skizzieren.

Tischer et al. konstatieren, dass in der GT neben ihren eigenen Deutungen auch Erklärungen und Konzepte erfasst werden können, die den Akteur:innen selbst nicht bewusst sind. (Tischer et al. 1998, 102ff.) Diese interpretative Ebene war zentral für den Auswertungsprozess, wobei Interpretationen immer klar als solche gekennzeichnet erscheinen und mögliche Zusammenhänge hypothesenhaft artikuliert werden, wurden sie nicht von den Akteuren selbst festgestellt.

Es ist abschließend zu unterstreichen, dass es von untersuchten Entwicklungstendenzen, Verschiebungen und Trends unzählige Ausnahmen gibt. Es gilt zu berücksichtigen, dass HipHop in Österreich und Deutschland stetig wächst und sich ausdifferenziert – und zwar in Richtung einer schwindenden Möglichkeit, den Überblick zu wahren. (Wilke 2022, 493) Die vorliegende Arbeit dient nicht der Bestandsaufnahme, sondern vielmehr als Teilaspektuntersuchung, insofern sie sich nicht *dem* HipHop aus Österreich und Deutschland widmet, sondern HipHop als Ausgangspunkt einer kulturanthropologischen Forschung sowie als einen Oberbegriff für eine Bandbreite an Tools und Linsen versteht, mit denen und aus denen sich die für die vorliegende Arbeit ausgewählten Künstler mit sich selbst und ihrer Umwelt auseinandersetzen und mit letzterer kommunizieren.

3 HIPHOP UND RAP

HipHop ist ein breitenwirksames und sich immer weiter ausdifferenzierendes kulturelles Ereignis - ein umfassender Begriff, unter welchem sich ein Musikgenre, eine Bandbreite visueller Ästhetiken, Vokabularien und Umgangsformen sowie gewisse lebensphilosophische und das Verhalten formende Grundsätze versammeln. Herkömmlich werden der Tanzstil des Breakdance, die grafische Technik des Graffitis, der Rap als musikalischer Stil und das Djing als das Zusammenstellen, Mixen und mitunter Editieren von Musik als die zentralen Pfeiler des HipHops betrachtet. (Androutsopoulos 2003, 10)

Rap beschreibt eine bestimmte Weise, mit Sprache umzugehen, sie lyrisch zu nutzen und zu rhythmisieren. (Depta 2015) Die Begleitung durch Musiker:innen oder das Unterlegen des Raps mit Beats, also musikalischen Kompositionen, die heutzutage mithilfe von DAWs⁴ „gebaut“ werden, was die Verbreitung des Genres stark katalysiert, ist üblich, aber nicht zwingend notwendig. Rap wird mehr und mehr zu keiner klar abzugrenzenden Kunstform und erweitert sich in die unterschiedlichsten Richtungen.

3.1 Schwierigkeiten der begrifflichen Fassung

Dietrich schreibt in „Rap im 21. Jahrhundert: Eine (Sub-)Kultur im Wandel“ (2016, 7f.):

‘Rap’ im Jahr 2015 ist ein selbstständiger Begriff, eine Art umbrella term für eine nahezu unüberschaubare Anzahl an Strömungen, die vornehmlich MusikjournalistInnen, die ProtagonistInnen selbst, und/oder ihre Plattenfirmen und Managements zu etikettieren versuchen.

Dass Dietrich von „versuchen“ spricht ist essentiell, da es die Schwierigkeit der Nutzung des Begriffs und dementsprechend die Frage nach der Zulänglichkeit des Begriffs als Realitätsabbildung unterstreicht. Die Diskussion, was denn nun Rap und HipHop seien, ist aktuell entfachter denn je, da immer mehr Genrefusionen, Ästhetiken, Ausdrucksweisen und Selbstdarstellungen die Schubladenkategorisierung vor neue Herausforderungen stellen. Nicht selten findet man den Rap- und den HipHop-Begriff synonym als Genrebezeichnung angewandt.

⁴ Es handelt sich bei einer „DWA“ um ein Computerprogramm zur Musikproduktion.

So ist beispielsweise die populärste HipHop-Playlist der Streamingplattform Spotify „Modus Mio“ von den Playlist-Editor:innen als „Die wichtigste Hip-Hop Playlist Deutschlands“ beschrieben und enthält ausschließlich Rapsongs.

Rap steht in der vorliegenden Arbeit für einen breiten, dynamisch gedachten musikalischen Stil und HipHop für einen kulturellen Rahmen, in dem jener verortet ist und der aus Ästhetiken, Umgangsformen, Überzeugungen und vielem mehr besteht. Ausgehend davon wird die von Dietrich (2016, 14) formulierte Beschreibung von Rap in der vorliegenden Arbeit für das Verständnis von HipHop genutzt:

Rap scheint mir am ehesten beschreibbar als kulturelles Gebilde mit szeneartigen Zügen und dem Potenzial zur Subversion. Das heißt, es handelt sich aus Sicht der modernisierungstheoretischen Jugendkulturanalyse um ein kulturelles Netzwerk von Personen, die materiale und/oder mentale Formen der Selbststilisierung teilen und Gemeinsamkeiten an typischen Orten und zu typischen Zeiten interaktiv stabilisieren und weiterentwickeln.

Es gilt jedoch hinzuzufügen, dass, wie bereits angesprochen, HipHop als „dominante Gegenwartskultur“ (ebd., 8) mittlerweile eine immense Bandbreite an musikalischen Stilen, Lebensformen, Praktiken, Ästhetiken, Kommunikationsweisen sowie an Selbstwahrnehmungen und -darstellungen umfasst, wobei sich diese kaum eingrenzen lassen und aus einem klaren gesellschaftlichen Rahmen bereits stückweise ausgebrochen sind.

Auch wenn HipHop und Rap begrifflich schwer zu fassen sind, erscheint in Anbetracht ihrer Bedeutung für die Gegenwartskultur und deren Individualisierungs- und Pluralisierungstendenzen die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Phänomenen als unabdingbar. HipHop ist über die Musik - welche bereits bei Bourdieu als ein wesentliches Distinktionsmerkmal zwischen Positionen im Sozialgefüge erscheint (Bourdieu 2010) - hinausgehend auch die Bezeichnung einer vielfältigen Szene, und diese, so wird in der Szeneforschung argumentiert, nimmt in den gegenwärtigen Gesellschaften eine zentrale Rolle ein, da sie eine wichtige Funktion im sich pluralisierenden Lebenslauf des Menschen erfüllt und eine grundlegende Figuration darstellt, anhand derer sich die Positionierung im Sozialgefüge abschätzen lässt. (Dietrich 2016, 8) Die Szene wird in der vorliegenden Arbeit wie bei Dietrich (2016, 8; 11) als gesellschaftlichen Tendenzen zur Individualisierung mit Zugehörigkeitsangeboten entgegenwirkende, posttraditionale Vergemeinschaftungsform mit eigenem kulturellen Bestand verstanden, wobei ihr

Charakter als ein Agglomerat an Identifikationsangeboten, die in einem Wechselspiel zwischen individuell und kollektiv genutzt oder abgelehnt, und in weiterer Folge weiter modifiziert werden, betont wird. So wird die Szene als in ständiger Aushandlung befindlich und als nicht eingrenzbar verstanden, mehr als Fluidität, die sich in der individuellen und kollektiven Selbst- und Fremdzuweisung zu einer solchen immer wieder aufs Neue temporär und subjektiv verfestigt.

In der vorliegenden Arbeit wird vom Begriff der Subkultur, der im Zusammenhang mit der HipHop-Szene nicht selten verwendet wird, abgesehen. Dietrich (2016,12) argumentiert hierzu wie folgend:

Aus soziologischer Sicht und mit Blick auf zeitgenössische sozialtheoretische Überlegungen ist eine dichotome Gesellschaftsvorstellung im Sinne von einer Hegemonialkultur, die einer Subkultur gegenübersteht, nicht mehr haltbar. Zu sehr haben sich die von Hitzler und anderen post- oder spätmodern argumentierenden Positionen betonten Dynamiken einer zunehmend differenzierten und individualisierten Gesellschaft eingestellt. Vielmehr ist von einem Miteinander und einer wechselseitigen Durchdringung von verschiedenen Diskursen und Kulturen (auch und natürlich „in“ Subjekten) zu sprechen als von rein dichotomen Konstellationen.

HipHop transportiert eine enorme Palette an Identifikationsangeboten für Jugendliche und juvenile Erwachsene. (Dietrich 2016, 8, Androutsopoulos 2003, 8) Dietrich/Seeliger (2017) beschreiben Rap als die wichtigste poplarmusikalische Richtung des 21. Jahrhunderts. Für die Soziologie wäre Rap von großem Interesse, da man symbolische Auseinandersetzungen, Identifikationsangebote, sowie aktuelle kulturelle Muster, wie zum Beispiel Männlichkeit, Integration, Ungleichheit, Stigmatisierung, Ethnizität, Klassenpolitik oder Marginalisierung, ablesen könne. (ebd., 9f.; auch: Androutsopoulos 2003, 6) Die Analyse des Gangsta-Raps, die Dietrich/Seeliger in „Gangsta Rap Vol. 1-3“ (2012, 2017, 2022) vornehmen, entspreche einer Gesellschaftsanalyse. (Dietrich/Seeliger 2017, 107)

3.2 Gangsta-Rap und New Wave

Der Gangsta-Rap gilt als ein Subgenre des Raps, welches nicht selten mit dem Begriff des Straßenraps gleichgesetzt wird, wobei der Straßenrap mitunter auch als die mildere, weniger aggressive Form des Gangsta-Raps oder als ein Oberbegriff gehandhabt wird. Seeliger und Dietrich (2017, 9f.) erachten den Gangsta-Rap als das wichtigste Subgenre des Raps. Nowak (2019) beschreibt das Subgenre wie folgend:

Gangsta-Rap ist dadurch gekennzeichnet, dass er sich mit Thematiken auseinandersetzt, die in Ghettos und Problembezirken US-amerikanischer Großstädte eine Rolle spielen. Das sind vor allen Dingen Kriminalität (Schießereien, Schlägereien, Vandalismus, Mord), Handel mit Drogen, übermäßiger Genuss von Alkohol, Sexualität (Sexsucht, Homophobie, Vergewaltigungen) und Missachtung von Gesetzen bzw. bewusste Provokation der Polizei (*Fuck Tha Police*⁵). Der Gangsta-Rap ist daher eine musikalische Kunstform, die auf soziale Missstände hinweist.

Dietrich/Seeliger (2017, 105) nennen typische Thematiken und Eigenschaften eines Gangsta-Rappers: die Zurschaustellung von Reichtum; den Unwillen Steuern zu zahlen; die Abgrenzung gegen Kontrahenten; eine opportunistische, hypermaskuline Selbstvermarktung; eine neoliberale Unterscheidung zwischen Ich- und Wir-Interessen und Priorisierung der Ich-Interessen; das Postulat einer vermeintlichen Chancengleichheit und Meritokratie; die Thematisierung von Marginalisierung, in einer Hinsicht als identitätsstiftend, in anderer als Anprangerung des Status Quo; und das neoliberale Leistungsdenken. Seeliger bezeichnet den Gangsterrap gegenüber *DER SPIEGEL* (Ramsel/Skrobala 2020) als „Unterform des Rap(s)“, die viele andere Formen, die gekommen und gegangen sind, überlebt hat. Weiterführend erklärt er:

Der Gangsta-Rapper an sich ist – stereotypisch gesprochen – ein gewaltaffiner junger Mann mit Migrations- und ohne Bildungshintergrund. Sein Status wird über körperliche Durchsetzungskraft und Materielles generiert, zudem besitzt er ein starkes Selbstbewusstsein, man könnte sagen: neoliberale Primärtugenden.

Dietrich/Seeliger (2017, 180f.) stellen fest, dass Gangsta-Rap beziehungsweise der in seiner unmittelbaren Nähe verortete Straßenrap von deutschen Medien mit migrantischen Interpret:innen so in Verbindung gebracht werden, dass diese Subgenres und ein vorhandener Migrationshintergrund beinahe in unbedingter Korrelation dargestellt werden. Neben dem romantisch stilisierten Aufstieg vom/von der segregierten Migrant:in zur/m ökonomisch potenten Unternehmer:in als medial genutztes Motiv, wird der migrantische Hintergrund von männlichen Rappern mitunter medial in stereotypen Kontexten genannt, so beispielsweise in einem Atemzug mit Kriminalität, sowie Hypermaskulinität und Materialismus, oder explizite, pauschalisierende Kritik am Gangsta-Rap als „prolligen Auswuchs migrantischer Männlichkeit“ wiedergegeben.

Deutschraps wird gegenwärtig weitgehend als ein Umbrella-Term angewandt. Dörfler-Trummer (2021, 109) erklärt allerdings, dass Deutschraps in Deutschland

⁵ Nähere Informationen hierzu finden sich im Kapitel „Historischer Kontext“ (4).

durch die Rapgruppe Die Fantastischen Vier als Begriff ins Leben gerufen wurde und als Sammelbegriff für deutschen „Mittelstands-HipHop“ fungierte. Dem gegenüber stand „alles andere“, also vor allem migrantische Rapper:innen aus der „Unterschicht“. Der Begriff Deutschrap ist somit aufgrund der Begriffsgeschichte, also unter Betrachtung seiner einstigen Anwendung auf eine explizit deutsche Interpretenschaft, als auch aufgrund der semantisch bedingten Begrenztheit⁶ als Oberbegriff für in Österreich und Deutschland erscheinende deutschsprachige und mehrsprachige⁷ Rapmusik unter Vorbehalt anzuwenden. Trotzdem wird er in der vorliegenden Arbeit in Ermangelung einer Alternative als aktuell etablierter Sammelbegriff genutzt.⁸ Die von ihm umfassten Veröffentlichungen präsentieren sich gegenwärtig als zahlreicher und vielfältiger denn je. Die ausdifferenzierte HipHop-Landschaft ist nicht zuletzt auf die ungemein gewachsene Popularität und die nun schon jahrzehntelange Weiterentwicklung des HipHops zurückzuführen.

Subgenrebezeichnungen sind nur sehr begrenzt dem Feld gerecht werdend, da man oft auf komplexe Fusionierungen stößt. So stellt beispielsweise Seeliger fest, dass Rap immer diverser wird (Ramsel/Skrobala 2020) und Dörfler-Trummer beschreibt die Einteilung von HipHop in Subgenres als „multipel und schwierig“. (2021, 110) In der vorliegenden Arbeit ist der Begriff des Gangsta- und Straßenraps zwar präsent, da er in zitierten Werken genutzt wird, allerdings ist er für die beiden im Fokus stehenden Interpreten kein der Zuordnung dienendes Vokabel und die mediale Verknüpfung von migrantischen Rapper:innen mit diesem Subgenre wird von einem der Interviewten, dem Rapper Yugo, kritisiert. Auf die Frage, ob er seine Musik in Genres einordnet, antwortet er: „Nein. Einfach Deutschrap. (...) Ich glaub, es ist auch mittlerweile egal.“ Dass er als „Aushängeschild von Ausländer- und Straßenrap“ öffentlich platziert wurde, sei für ein absurdes Produkt von Stereotypisierungen, da man keine Straßenrap-Elemente in seiner Musik finde.

⁶ Die offenbare sprachliche Gebundenheit, die dem Begriff innewohnt, wird in Anbetracht der genutzten, kompositorischen Sprachen als mitunter irreführend angesehen.

⁷ Androutsopoulos thematisiert in „HipHop: Globale Kultur - Lokale Praktiken“ (2003, 111-136) detailliert die Anwendung von Sprache im Deutschrap und setzt sich mit mehrsprachigem Rap und dessen Funktionen auseinander.

⁸ Es mangelt hier lediglich an einer Alternative, die etabliert ist. Alternative Einteilungen wurden sehr wohl bereits vorgenommen. Verlan und Loh teilen beispielsweise in „35 Jahre HipHop in Deutschland“ (2015, 374f.) den deutschen HipHop in kulturelle Identitäten, statt in spezifische musikalische und textlich gebundene Genres ein.

Die „New Wave“, welche von dem zweiten Interviewten, dem Rapper Bouncy, während des Interviews erwähnt wird, steht begrifflich für die jüngsten Entwicklungen in der Deutschrap-Szene, dient jedoch weniger der Umzäunung eines konkreten Genres als dem Fassen einiger Tendenzen. Die große Spannweite der New Wave beschreibt etwa Krämer (2021):

Die große stilistische Diversität, mit der die jungen Musiker ihren Sound bedienen, ist außerdem bemerkenswert. Sogar eng befreundete Rapper wie Pashanim⁹ und Kasimir1441 machen Musik, die unterschiedlicher nicht sein könnte: Auf der einen Seite die entspannt-melancholische Straßenpoesie von Pashanim, auf der anderen der extrem aggressive Schrei-Rap Kasimirs. Unterm Strich produzieren viele Artists dieser Szene aber frischen Südstaaten-Sound¹⁰ auf einem Niveau, das in Deutschland lange Zeit eher die Ausnahme war. Die klassische Realness-Frage älterer Szene-Veteranen, wie viel Autotune¹¹ guter Rap verträgt und ob HipHop nicht mehr Inhalte braucht als Drogen und Party, stellt sich der New Wave daher nicht einmal.¹² Diese von Musikern wie LGoony oder Money Boy¹³ hart erkämpfte Narrenfreiheit lebt der HipHop Berlins in vollen Zügen aus: "Airwaves in mein' Jeans und Trikot von Zizou / Original Berliner Boys, nein, wir sind nicht wie du" – Und das ist auch gut so.

Bei Barth/Barth (2022, 211) gilt die New Wave als Adaption des deutschen Gangsta-Raps und wird in Abgrenzung von diesem beschrieben. Man beleihe sich seiner Grundzüge, modifiziere jedoch etliche Elemente und mische neue Dinge bei, ziehe bewusst eine Grenze zum klassischen Gangsta-Image. Zwei Acts, die Barth/Barth der Berliner New Wave zuschreiben, sind BHZ und Pashanim. Diese bezeichnen sie als „Angehörige der neuen Mittelschicht“, die einen „singularistischen Straßen-Lifestyle“ propagieren und hierbei eine gewisse Selbstverständlichkeit und Schulterzuck-Herangehensweise verkörpern.

Barth/Barth zitieren in der Gegenüberstellung von Gangsta-Rap und New Wave Musikjournalist:innen, die einen verkürzten Blick auf die Entwicklungen im Rap befördern. Zudem geschieht eine stellenweise unzureichend kommentierte Abwertung von Gangsta-Rap-Spezifika. Zugleich wird von Barth/Barth nicht explizit darauf eingegangen, dass, indem man Genres aus anderen Genres heraus definiert, letzteren eine gewisse Ursprünglichkeit und Originalität zugeschrieben wird, was

⁹ Pashanim ist die vielleicht prägendste Figur des New Waves.

¹⁰ Mehr zum Südstaaten-Sound ist im Kapitel „Sichtbarkeit“ (5) zu lesen.

¹¹ *AutoTune* bezeichnete ursprünglich eine von *Antares* 1996 auf den Markt gebrachte Software zur Tonhöhenkorrektur. Mittlerweile wird die Bezeichnung nicht nur von anderen Softwareentwicklern für ihre Produkte entlehnt, auch bezeichnet „AutoTune“ einen im HipHop populären, klar erkennbaren und künstlerisch genutzten Effekt, der bei hoch eingestellter tonaler Korrektur entsteht. (Caudet 2023)

¹² Dass der „Realness“-Begriff, der im Grunde beschreibt, dass man im Rap ehrlich ist und die reale Lebenswelt abbildet, in den Hintergrund getreten ist, konnte so nicht im Feld nachvollzogen werden. Er wird nach wie vor genutzt, um daran inhaltliche und menschliche Qualität festzumachen.

¹³ Mehr zu Money Boy und Cloudrap ist im Kapitel „Historischer Kontext“ (4) zu lesen.

wiederum im HipHop verbreitete, medial reproduzierte Sichtweisen füttert, die im Zusammenhang mit intersektionalen Vorstellungen von Respekt stehen. Dietrich/Süß (2022, 264f.) erläutern:

Auch der bereits erwähnte und gerade im straßenaffinen Milieu des Gangsta-Rap weit verbreitete Wert des Respekts ist nebst Alter eng an die Geschlechtskategorie Männlichkeit geknüpft, sind es doch in erster Linie »alte (bzw. ältere) Männer«, die zu Legenden geadelt und deren (vermeintliche) Pionierleistung oder Gesamtwerk in den Rang »epischer Klassiker« gehoben werden, wie etwa Torch, Stieber Twins oder auch Bushido.

Insbesondere im Vergleich mit jenen „Pionieren“ sehen sich Interpret:innen der New Wave immer wieder mit Kritik konfrontiert. So sagt beispielsweise der vielleicht bekannteste Labelgründer und Künstlermanager im Deutschrap Elvir Omerbegovic im Jahr 2023 gegenüber Apple Music über die Genreentwicklung:

Ich find's schade. Also ich glaube, dieser Konformitätsdruck (...) raubt extrem viele künstlerische Möglichkeiten in meinen Augen, weil Reibungsfläche, so glaube ich, zu guter Kunst führt. (...) Und worauf hat sich jetzt HipHop festgelegt die letzten Jahre - Hedonismus, so. 'Ich hab Geld.', 'Ich kann flexen.', 'Ich bin mehr wert als du, weil ich Geld hab', so. Find's super lame. (...) und Drogenkonsum. (...) Darüber kann ich jetzt aber gar nicht urteilen. (...) Aber ich finde, dass dieser hedonistische Part mich halt hart langweilt. (...) Was suggerierst du Kids, deren Eltern irgendwie normal verdienen? (...) Ich glaub, das ist keine coole Message, so. (...) Supreme¹⁴ hat das schön gemacht, weil sie die Preise niedrig gehalten haben und es dann aber kulturell aufgewertet war. (ARIA NEJATI 2023c, 43:03-46:35)

¹⁴ *Supreme* ist eine US-amerikanische Modemarke.

4 HISTORISCHER KONTEXT

Frederik Dörfler-Trummers „HipHop aus Österreich: lokale Aspekte einer globalen Kultur“ aus dem Jahr 2021 ist die bisher einzige umfassende Publikation zu HipHop in Österreich. Die dichte Monographie bietet eine detaillierte Darstellung des österreichischen HipHop und ermöglicht somit, in der vorliegenden Arbeit von einer breiten historischen Übersicht abzusehen. Anknüpfend an Dörfler-Trummer wird in weiterer Folge der österreichische HipHop zwischen 1989 und 2020 lediglich in groben Zügen und mit speziellem Fokus auf migrantische Rapper:innen beschrieben. Darauffolgend wird detaillierter und mit selbiger Fokussierung an Dörfler-Trummer zeitlich angeschlossen und in Österreich tätige, migrantische Rapper:innen, deren Karriere in den Jahren zwischen 2020 und 2023 begann, werden zur Sprache gebracht.

Bei alledem wird kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben, sondern vielmehr vorrangig auf die Nachvollziehbarkeit der anschließenden Analyse abgezielt. Wichtig ist es, zu beachten, dass HipHop ein globales Phänomen darstellt, das durch Prozesse der Glokalisierung lokal- und landesspezifische Stile und Subgenres hervorgebracht hat (Dietrich 2016, 7), die sich wiederum gegenwärtig immer mehr abseits von Landesgrenzen bewegen. Besonders zwischen Deutschrap aus Österreich und jenem aus Deutschland liegt eine mehr und mehr verschwimmende Grenze, weswegen die Arbeit in Österreich sowie in Deutschland tätige Interpreten mit einbezieht. Dementsprechend wird auch die historische und die gegenwärtige Entwicklung in Deutschland beleuchtet. Um ein besseres Verständnis des Deutschrap zu ermöglichen, werden darüber hinaus auch die Anfänge des HipHop in den USA dargestellt.

4.1 Die Anfänge des HipHop in den USA

Als Geburtsort des HipHop wird das New York der 1970er Jahre, genauer gesagt der Stadtteil Bronx, angesehen. (Dörfler-Trummer 2021, 27; Bascunan et al 2016 (S1, E1)) In den 1980er Jahren tritt die Rap-Formation Public Enemy in New York auf die Bildfläche. Ihre Singleveröffentlichung „Fuck tha Police“ aus dem Jahr 1988 ist wohl der bis dato bekannteste gesellschaftskritische und provokative HipHop-Song

(Bascunan et al 2016 (S1, E3)) sowie ein Paradebeispiel für den sogenannten Gangsta-Rap, der in den späten 1980er Jahren mit Interpreten wie die der Gruppe N.W.A., Ice Cube oder Ice-Te an Popularität gewinnt (Bascunan et al 2016 (S1, E4)). Spätestens seit „Straight Outta Compton“, dem Debütalbum von N.W.A. aus dem Jahr 1988, ist die Heimat beziehungsweise urbane Herkunft und die Darstellung eines ortsgebundenen Alltags ein Fixpunkt im Rap, wobei etablierte Codes lokal umgedeutet werden. (Breitenwischer 2021 o.S.; Dörfler-Trummer 2021, 284)

Ebenfalls in den 1980er Jahren ist der Rapper Too Short in der Bay Area des von einer liberalen Stimmung geprägten Oaklands in Kalifornien an der Entwicklung des, ebenso wie der frühe Gangsta-Rap für die vorliegende Arbeit relevanten, „West Coast HipHop“ beteiligt. Too Shorts Texte behandeln primär die sogenannte „Pimp Culture“, ein Narrativ vom „street life“, Zuhältertum, Geld, Sex mit vielen unterschiedlichen Frauen („bitches“), und Drogenkonsum. Ein Zuhälter zu werden, hat zu jenem Zeitpunkt in Too Shorts Umfeld den Ruf einer finanziell gesehen sehr guten Berufswahl, die nur wenig Vorkenntnis erfordert. Allerdings braucht es für diesen Job sogenanntes „Game“, also eine spezifische Mentalität sowie gewisse wirtschaftliche Fähigkeiten. Über jenes Game zu verfügen, bringt Too Short in seinen Songtexten zum Ausdruck. (Bascunan et al 2018 (S2, E6))

Im selben Jahrzehnt wird MC Hammer zum ersten rappenden Popstar, indem er leicht zugänglichen und somit massentauglichen, auf die schönen Seiten des Lebens fokussierten HipHop veröffentlicht und bei der Gestaltung seines Image auf Farben, Glamour und Extravaganz, sowie auf multimediale Unterhaltung mit Tanzeinlagen und aufwendigen Bühnenshows setzt. (ebd.) Der HipHop als glamouröse, Mainstream-taugliche Unterhaltungsmusik, dargeboten von Rappern als kapitalistische Überflieger, die keine Extravaganz und kein Luxusgehabe scheuen, wird in den 1990er Jahren von dem millionenschweren Produzenten und Rapper Puff Daddy auf einen erstmaligen Höhepunkt gebracht. (Bascunan et al 2019 (S3, F10))

Ausgehend von den USA breitet sich der HipHop bereits in den 1980er Jahren schrittweise aus und erreicht auch Deutschland und Österreich. (Dörfler-Trummer 2021, 9)

4.2 HipHop in Deutschland

Ein wichtiger Moment in der Geschichte des HipHop ist „The Message“ von Grandmaster Flash & The Furious Five, in welchem die von „Schwarzen bewohnte Ghettos New Yorks, (...) Perspektivlosigkeit und Rassismus“ thematisiert werden. (Schacht/Smazoch 2024) Diese Veröffentlichung erreicht als erster sozialkritischer Rap-Song 1982 Deutschland und wirkt als absolutes Novum einflussreich auf die bisher Rap mit witziger Unterhaltungsmusik assoziierende deutsche Musiklandschaft. (Irgendwas mit ARTE und Kultur 2021 (F1))

A crazy lady, livin' in a bag
Eatin' out of garbage piles, used to be a fag-hag
Said, she danced the tango, skipped the light fandango
A Zircon princess, seemed to lost her senses
Down at the peep show, watching all the creeps
So she can tell the stories to the girls back home
She went to the city and got so saditty
She had to get a pimp, she couldn't make it on her own
(musixmatch.com)

Mit „Hau Schon Ab“ liefert Gabi Annicette 1983 eine deutschsprachige Adaption von „The Message“. Sowohl Sound als auch Flow zeigen unbestreitbare Anleihen an dem Vorbild. Es werden Problematiken in der Nachbarschaft kritisch kommentiert, wobei zugleich eine gewisse Sozialromantik vermittelt wird. Die Gegend, über die Annicette rappt, erscheint als bunte Welt, in der Normen gebrochen und Grenzen ausgetestet werden. (WHAT IS WRONG WITH GROOVING 2021) 1987 tritt die US-amerikanische Formation Public Enemy in Berlin sowie anderen deutschen Städten auf. (setlist.fm) 1989 veröffentlicht die Rapformation Fresh Familee „Ahmet Gündüz“. Es handelt sich hierbei um eine Reaktion auf den in Deutschland durch die Rapper erfahrenen Rassismus, wobei der türkische Akzent bewusst eingesetzt wird und türkische Worte verwendet werden. (Golod/Kawelke 2021) Gesellschaftskritisch äußern sich Fresh Familee auch in Liedern wie „Heimat“ und „Willkommen in Deutschland“ und bewegen sich hierbei in gewisser Weise als Vorreiter in einer Zeit, in der die Migrationsdebatte in Deutschland noch keine breite gesellschaftspolitische und mediale Rezeption erfährt. (Irgendwas mit ARTE und Kultur 2021 (F3); discogs.com)

1990 veröffentlicht Afrob mit „Get Up“ erstmals clubtaugliche HipHop-Musik aus Deutschland und eröffnet damit einen noch breiteren Wirkungsbereich von Rapmusik. In diesem Lied erzählt er, dass er dank seines Album-Deals mit einer Plattenfirma keine Zukunftssorgen mehr habe. Der Rapper Ono aus Wuppertal macht zeitgleich englischsprachigen Rap. Sein Vorbild ist Puffy Daddy. Diese neue kommerzielle Ausrichtung erfährt Kritik aus der Deutschrap-Szene. (Irgendwas mit ARTE und Kultur 2021 (F5))

1992 erscheint „Fremd im eigenen Land“ von Advanced Chemistry, eine Gruppe junger Männer mit migrantischem Hintergrund, die zu jenem Zeitpunkt bereits Stars im sogenannten Untergrund sind. (Androutsopoulos 2003, 34) Der Rapper Rin sagt über ihre Musik im Interview mit dem Fernsehsender *ARTE*, dass es „die Message aller Ausländer aus der ersten Generation“ sei. Heute wird „Fremd im eigenen Land“ weitgehend als eines der wichtigsten Deutschrap-Lieder bezeichnet und gilt als zentrales Zeitdokument. Der finanzielle Erfolg bleibt allerdings aus.

Von diesem Zeitpunkt an spielen in Deutschland Rapper:innen aus, mit Armut, wahrgenommener Perspektivlosigkeit und sozialer oder gesellschaftlicher Randständigkeit assoziierten, urbanen Gegenden eine wachsend wichtige Rolle. Auch wenn zum Teil noch besser situierte Musiker:innen anderer Provenienz in den Rapcrews zu finden sind, wird nun besonders die Sprache der Songs stark von den Umgangsformen und Vokabularen der sogenannten Straßenrapper geprägt. Die Straße steht hierbei für urbane Orte, an denen Menschen leben, die in auf mehreren Ebenen schwierigen Verhältnissen zurechtkommen müssen, aber auch für eine gewisse inkorporierte Härte und Widerstandskraft. (Irgendwas mit ARTE und Kultur 2021 (F3)) Die HipHop-Crew Konkret Finn wertet in „Ich diss dich“ (1994) die eigene Hautfarbe als von anderen Menschen als erstrebenswert erachtet auf. (Androutsopoulos 2003, 45)

Ich bin der Chab mit der Farbe im Gesicht
Die du nicht haben wirst
Auch nicht wenn du im Solarium stirbst
Ich diss dich [Halt dein Maul und verpiss dich.]
(genius.com)

Rödelheim Hartreim Projekt rappen 1994 in „Reime“ in einer bisher ungehörten Ernsthaftigkeit über Straßenrealität. (laut.de) Dabei zeigen sie sich multilingual.

Šta ,pičku šta, jebem ti mater!
Šta! Šta! Moses P.! Thomas H
Eh, Gotünü Gotünü Gotünü Kurta!
Deutsch, Türkisch, Dänisch, Jugo-, Englisch
We give a fuck what language, die Leute versteh'n mich!
(genius.com)

Schrittweise wird Straßenrap in die Charts aufgenommen. Die Major Labels entdecken Deutschrap als potentielle Einnahmequelle und jener ist zunehmend in Fernsehsendungen, auf Festivals und in Magazinen präsent. Neben deutschsprachig rappenden Kolleg:innen erlangt auch der Rapper Darkman Popularität und landet mit einem englischsprachigen Lied, in dem er über sein schwieriges Leben im deutschen „Ghetto“ als Migrant spricht, in den Top 20 der deutschen Charts. (Irgendwas mit ARTE und Kultur 2021 (F5)) In „Nana“ aus dem Jahr 1996 rappt er:

National guard or FBI
Who's that nigga creepin' through
Tha wildside
That's my nigga called Nana
Tha dakman's comin'
Tha dakman's comin'
(lyrix.at)

1997 erzählt die Deutschrapperin Cora E. in „Schlüsselkind“ von ihrer Stärke, die durch ihre eigene schwierige und schmerzliche Geschichte und das Leben im Block¹⁵ gewachsen ist. Bilderreich vermittelt sie die Härte des Lebens in prekären sozialen Verhältnissen und beschreibt eine bedrückende urbane Landschaft. Sie sieht von der Erwähnung von Materiellem, Reichtum und erlangten Ruhm ab und setzt den Fokus auf Charakterentwicklung, für welche sie neben ihrer Provenienz HipHop aus den USA als ausschlaggebend ansieht. (spotify.com) Cora E. erzählt im Interview mit *ARTE*, jener habe ihr erstmals Perspektive und ein Ziel gegeben.

1998 feiert der Rapper RAG mit „Kopf.Stein.Pflaster“ einen großen Erfolg. Der Song erzählt vom harten Weg der Emigrierung und des Erlangens von Akzeptanz in der Bevölkerung. (Irgendwas mit ARTE und Kultur| 2021 (F5))

Der Weg ist hart wie Kopfsteinpflasterstrassen nach Kasachstan
Ich mach den Leihwagen klar und nach drei Tagen war

¹⁵ Der „Block“ stammt begrifflich von der Form der Häuser gewisser Wohnhausanlagen, die zumeist durch eine ärmliche Bewohnerschaft ausgezeichnet sind, ab. Die Siedlungen aus blockförmigen Gebäuden stehen stereotyp für eine Wohngegend marginalisierter und einkommensschwacher Menschen.

Nichts einladender als: "Scheinbar keiner da!"
(genius.com)

Emigration spielt auch in den Texten eines der erfolgreichsten Rapper Deutschlands Kool Savas eine Rolle, wie beispielsweise in „Triumph“ aus dem Jahr 2016:

Saß im Zug mit meiner Mutter und paar Playmos in der Hand
Wusste, höchstwahrscheinlich kehr' ich nie zurück in dieses Land
Denn sie nahmen mir den Vater weg
Ich bekam 'ne neue Rolle zugeteilt und war der Mann im Haus jetzt grade ma' mit sechs
Konnte nicht versteh'n, was Phase ist - Mutter erklärte:
„Wir woll'n was ändern und das ist der Preis, den wir dafür zahlen müssen!“
(genius.com)

Um das Jahr 2000 verzeichnet Kool Savas erste große Erfolge. Er rappt auf einem zuvor unbekannten Level an Provokation und Skandalösität, die nicht zuletzt auf höchst erniedrigenden Worten gegenüber bestimmten Personengruppen sowie auf Misogynie aufbaut. (Irgendwas mit ARTE und Kultur 2021 (F5); spotify.com) Kool Savas ist einer der Megastars des zu dieser Zeit endgültig boomenden Deutschraps, der mehr und mehr als Leiter für den sozioökonomischen Aufstieg und Identifikationspotential für junge Menschen gilt und sich männerdominierter denn je zeigt. Besonders die Mitglieder des Berliner HipHop-Kollektivs Royal Bunker/Aggro Berlin setzen, ganz wie Kool Savas, auf Provokation und tragen zur Etablierung des Gangsta-Raps bei. (Schacht/Smarzoch 2024) Zunehmend wird explizit über Macht, das Leben im Block, Kriminalität, Reichtum und dessen Niederschlag in Besitztümern gesprochen. 2006 veröffentlicht Kollegah „Big Boss“ und perfektioniert das Gangsta-Rapper-Image.

Yeah, Ey du kommst aus der Metzgerei, siehst den mattschwarzen
Benz anhalten, die Panzerfensterscheibe gibt langsam
Den Blick ins Innere frei, Bitches springen herbei, bitten um ein Autogramm
Vom Boss, der den Stoff zentnerweise im Schrank lagert
Ey, guck ich tauche mit Barvermögen
Auf bei der staatsbehördlich laufenden Strafanhörung
Sitze dort im winterlichen Trenchcoat von La Martina
(musixmatch.com)

Bushido, zu jenem Zeitpunkt Teil von Royal Bunker/Aggro Berlin, spricht 2006 in „Sonnenbank Flavour“ stichwortartig von eben jenem prototypischen Leben als erfolgreicher Gangsta-Rapper.¹⁶

Gangsterrap, Kriegsfuß, Neumann-Mikrofon
Alle Leute wissen, dass in mei'm Bezirk die Dealer wohn'n

¹⁶ Diese zukunftsweisende Stilistik Bushidos wird im Kapitel „Sichtbarkeit“ (5) aufgegriffen.

Top Ten, Moslem, Bossgang im Block
Anpiff, Angriff, dann mit Lynchmob
Nitroglycerin, meine Live-DVD
Ich bin für Berlin, Hertha BSC
Einkauf, Nike-Town, anonym, Millionär
Und es laufen jetzt alle ihm hinterher
(genius.com)

Um das Jahr 2010 befindet sich die deutschsprachige HipHop-Szene in einer Tiefphase, ausgelöst durch die Übersättigung der Straßenrap-Szene sowie durch fehlende Innovation. Richtungsweisend ist der Rapper Haftbefehl, der 2012 die Hitsingle „Chabos wissen wer der Babo ist“ veröffentlicht. Das Lied erzählt vom Respekt, der Haftbefehl gezollt wird, von Reichtum und von Luxusgegenständen. Haftbefehls Individualität und sein migrantischer Hintergrund werden vorrangig über eine hochindividualisierte Sprache an die Hörerschaft herangetragen. (Irgendwas mit ARTE und Kultur| 2021 (F6)) Eben jene wird erstmals in der medialen Rezeption von Deutschrap als virtuos und nicht als migrantisch geprägte, minderwertige Sprache dargestellt. (Adroutsopoulos 2020, 23)

Amina kodum es geht um schwarze Porsches mit den magnum Motors
Vollgas Monte Carlo Touren à la Formula Uno
Hafty Abi Baby Strassenstar
International Biji Biji Kurdistan, ich mach es auf die Babo Art
(genius.com)

Der Rapper beschreibt im Interview gegenüber dem *Hessischen Rundfunk*, seine Absicht sei nicht die Zurschaustellung persönlicher Macht und erreichter Ziele, wobei dies wohl stets im Straßenrap dazu gehöre. Man müsse solche Widersprüche aushalten, konstatiert Haftbefehl, wobei er hiermit den Widerspruch zwischen oberflächlichen, materialistischen und romantisierenden Darstellungen des prototypischen Lebens eines Straßenrappers und gesellschaftspolitischen Messages, die die Schattenseiten beleuchten, meint. Er wolle die Jugend primär vor der „Straße“ warnen und vor dem, womit einen diese in Berührung bringe. Und er wolle den Menschen zeigen, dass man praktisch aus dem Nichts heraus, so wie es ihm gelunge sei, Vieles schaffen könne, das „Vom-Ghetto-zum-Glory-Klischee“ (Hessischer Rundfunk 2021, 05:50) bedienen. (ebd.)

Seit 2012 bis heute hat sich die deutsche Rapszene weiter ausdifferenziert, sowohl stilistisch, als auch in der Diversität und der Thematik. Die Fülle an in Erscheinung tretenden Künstler:innen entzieht sich der Integration in eine knappe Übersicht. Weibliche Rapperinnen nehmen eine wachsend bedeutende Rolle ein. Eine von

ihnen ist Shirin David, die Feminismus und anti-rassistische Inhalte in Feel-Good-Songs verpackt und immer wieder für Diskussion, Skandale und Kritik sorgt. Ihre Herkunft ist ein wichtiges Element ihrer Selbstbeschreibung:

Geb dem Boy Top of the Head wie ein Freestyle, yo
Top-notch im Leo-Seidenpyjama
Aus Block-Bitch mit 'ner baltischen Mom
Juh-Dee am Mixer, Beauty aus Litauen (Ja)
Boys tanzen nach meiner Pfeife, wie Chris Brown (Rh)
(„Lieben Wir“, 2021, lyricstranslate.com)

Aktuell als einer der relevantesten politisch aktiven, migrantischen Deutschrapper medial verhandelt, erzählt der Berliner Rapper Apsilon in dem Podcast-Format *Machiavelli - Rap und Politik*, sein Wille, sich politisch zu bilden, habe unter anderem mit Rap-Musik angefangen. (Golod/Kawelke 2022b) Während einige seiner Kolleg:innen ihren Migrationshintergrund eher subtil und als eine von vielen identitätsstiftenden Sujets lyrisch thematisieren, setzt Apsilon sich in seinen Texten ausführlich und explizit mit Fehlern und verheerenden Folgen des Anwerbeabkommens und in der Gastarbeiter:innenpolitik seit den 1950er Jahren in Deutschland auseinander. In „Köfte“ (2022) arbeitet er die Geschichte türkischer Einwander:innen auf und äußert Unzufriedenheit mit dem Status quo in der deutschen Migrationspolitik und der gesellschaftlichen Realität in Deutschland. (GERMANIA 2022)

Opa für drei Groschen am Tag malochert
Jeden Monat bis zur Ohnmacht für den Tagelohn, ah
Kohlenstaub geschluckt für euren Nachkriegswohlstand
Minusgrade draußen, Minusgrad im Thorax
Einsame Kanaken in 'ner Arbeiterbaracke, ah
Tag für Tag am ackern für das Kapital in Taschen vom
Gleichen Pack, das dreißig Jahre vorher ohne
Wimpernzucken Menschen in die Gaskammern verfrachtet hatte
(genius.com)

4.3 HipHop in Österreich

Falcos erfolgreiche Singelveröffentlichung „Kommissar“ aus dem Jahr 1981 ist als Ausgangspunkt des österreichischen HipHops keinesfalls unumstritten. Der österreichische Künstler assoziiert sich nicht mit HipHop, ist jedoch der erste, der die Technik des Rappens für die deutsche Popmusik adaptiert. (Reitsamer 2018) Es finden sich im „Kommissar“ auf visueller, sprachlicher und inhaltlicher Ebene im HipHop eingesetzte Motive, wobei deren Thematisierung auf humorvolle Weise

vonstattengeht. Das Lied handelt von Kriminalität, Drogenkonsum, Gangs, Rappen oder dem Nicht-gezeigt-werden im Fernsehen. Falco nutzt neben der deutschen auch die englische Sprache. Im dazugehörigen Musikvideo sieht man den Künstler vor Polizeiautos davonlaufen. (FALCO 2017)

Wir treffen Jill und Joe und dessen Bruder Hipp
Und auch den Rest der coolen Gang
Sie rappen hin, sie rappen her
Dazwischen kratzen's ab die Wänd'

Dieser Fall ist klar, lieber Herr Kommissar
Auch wenn sie anderer Meinung sind
Den Schnee auf dem wir alle talwärts fahren
Kennt heute jedes Kind
(songtexte.com)

In den 1980er und frühen 1990er Jahren erlebt HipHop als österreichische Musikszene einen langsamen und holprigen Start. Erste kurzlebige Rap-Gruppen, vereinzelte HipHop-Clubsets, der Erfolg der Formation EAV (Erste Allgemeine Verunsicherung) sowie die Erstaussstrahlung der HipHop-Sendung *Tribe Vibes & Dope Beats* auf dem Radiosender Ö3 gehen aus dieser Frühphase hervor. (Reitsamer/Prokop 2019, 149; mehr dazu: Dörfler-Trummer 2021, 43-51)

Die Gruppe Schönheitsfehler, die von 1991 bis 2005 besteht, erfährt - bis heute, auch wenn die monatliche Hörerschaft auf der Streaming-Plattform Spotify verschwindend gering ist - etwas breitere Rezeption als andere Rap-Gruppen der 1990er Jahre in Österreich. (Dörfler-Trummer 2021, 52) Schönheitsfehler rappen auf mehreren Sprachen, hauptsächlich auf Deutsch und Serbokroatisch. Sie selbst sprechen in einem Interview vom „Jugo Style“. (Oliver o.J.) In ihren Texten findet sich Kritik an der rechtspopulistischen Politik der Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ) sowie an häuslicher Gewalt. Ein T-Shirt mit der Aufschrift „Schwul, Ausländer, Brillenträger – Schönheitsfehler“ dient als beliebter Merchandise-Artikel. (Reitsamer/Prokop 2019, 155) Schönheitsfehler arbeiten kollaborativ mit Rap-Formationen zusammen sowie anderen Kunstschaaffenden und gründen 1993 das erste österreichische HipHop Label *Duck Squad*, das bis 1997 Bestand hat. (Dörfler-Trummer 2021, 52)

Die EP „Umstritten wie noch nie“ der Rapformation Untergrund Poeten aus dem Jahr 1994 stellt, so Jan Braula im *The Message* Magazin, den „Urknall“ des Gangsta-Raps in Österreich dar. Die Untergrund Poeten erfahren als erste

Gangsta-Rap-Formation aus Österreich wertschätzende, mediale Aufmerksamkeit, wie zum Beispiel die Platzierung der Gruppe auf der Titelseite der Wiener Zeitung *Der Falter* zeigt. (Braula 2015) Im SRA Verzeichnis findet sich allerdings aus den 1990er Jahren lediglich jene Erwähnung in *Der Falter* sowie eine im *SKUG* Magazin. (sra.at)

„Aus Favoriten, ihr könnt uns nicht verbieten“, heißt es im Intro der Demo-Kassette, dem ersten Release der Untergrund-Poeten, veröffentlicht auf *Duck Squad*. „Hier kommt der N***** aus dem Gemeindebau, hart und rau.“, lautet die erste Songzeile auf dieser EP, auf der in deutscher Sprache gerappt wird, was in den frühen 1990ern zum Teil noch belächelt wird, da die weitverbreitete Meinung ist, dass Gangsta-Rap an die englische Sprache geknüpft ist. „Darauf folgen Texte über Alltagsrassismus und Gewalt, untermalt von harten Beats – eine Mischung aus NWA und Public Enemy, nur aus Wien und auf Deutsch.“, beschreibt Braula. Lyrisch wird „(d)ie Polizei (...) gefickt“ und „die Rechten gefetzt“. Die Band wechselte zum Major Label MCA (Anm.: heute *Universal Austria* („Universal Music Group“, Wikipedia 2024)). Schon 1995 kommt es jedoch zum ersten maßgeblichen Zerwürfnis innerhalb der Band, angeblich aufgrund einer Messerstecherei. Hierzu äußert sich Burstup, der ehemalige Leiter von *Duck Squad*, gegenüber *The Message*:

Ein, zwei Jahre lang hat es auf jeder HipHop-Party einen Wickel gegeben. (...) Es gab immer Gewalt und Schlägereien. (...) Es gab immer irgendwen, der beklaut worden ist und es war oft die Polizei da.

„Da hat man sich entweder stellen oder das anders verpacken können. Wie wir mit der Musik“, erinnert sich DJ Chaoz, der Gründer von *Duck Squad* gegenüber *The Message*. 1996 löst sich die Gruppe nach zwei floppenden Veröffentlichungen endgültig auf. (Braula 2015)

Ein Einblick wie der eben herangezogene in die Formation Untergrund Poeten, der dem *The Message*-Magazin zu verdanken ist, bleibt für EMC, eine Rapgruppe, die zwischen 2000 und 2004 besteht, aus. Dennoch finden sie Erwähnung in „HipHop in Österreich“ (2021), wo ihre Texte als reich an Sexismus, Gewalt und Dissen beschrieben wird und eine Songzeile zitiert wird: „Die Wien 10 N*****¹⁷ kommen“, ein Verweis auf den Wiener Gemeindebezirk Favoriten, bei EMC der „Ghetto 10

¹⁷ Im Gegensatz zu den Untergrund Poeten benutzt EMC hier die englische Bezeichnung.

Bezirk“, der ebenso bei den Untergrund Poeten zentral ist. (Dörfler-Trummer 2021, 203f.)

Rapper:innen, die wie EMC vom Ghetto sprechen, sind eher selten im Deutschrap zu finden. Während die aus dem US-Rap übernommene Lokalisation als starke Identifikation mit einem Stadtviertel sich spätestens mit Sidos Erfolgshit „Mein Block“ (2004) zu einem Kerninhalt des Deutschraps entwickelt, wird von der Übernahme des problematischen Ghetto-Begriffs auf deutsche oder österreichische Stadtteile zumeist abgesehen. Stattdessen werden der Block, die Hood¹⁸, das Viertel, eine Postleitzahl, oder ein Straßen-/Bezirksname als Bezeichnungen, die für eine spezifische sozioökonomische Herkunft stehen, genutzt, da sie passender für die assoziative Beschreibung der Lebenssituationen unter der Betonung der im Rap zentralen Werte der „street credibility“ und „realness“ erscheinen.¹⁹ (Dörfler-Trummer 2021, 203f.)

2006 erscheint Raf Camoras „Skandal EP“ bei *Skandal Vienna*, einem von ihm und seinem Rap-Kollegen Emirez gegründeten Label. Raf Camora, ein in der Schweiz geborene Rapper mit österreichischen und italienischen Wurzeln, nennt sich zu diesem Zeitpunkt noch RafOMic. (ebd., 187) Er ist aufgewachsen im 15. Wiener Gemeindebezirk, der laut dem Rapper „geföhlt (...) 99 Prozent (...) Ausländeranteil“ hat. (Hanke 2021) Gegenwärtig ist Raf Camora der meistgestreamte Rapper Österreichs. (Senger 2022)

2007 fällt der endgültige Startschuss des Wiener Gangsta- und Straßenraps. Sua Kaan²⁰, eine österreichische HipHop-Gruppe, die 1996 im 16. Wiener Gemeindebezirk gegründet wird, veröffentlichen über ihr eigenes Label *Sua Kaan Music* die Single „Balkanaken“, die medial als Bedrohung der Bevölkerung durch Migrant:innen und Aufruf zum „Straßenkampf“ verhandelt wird. Der FPÖ-Politiker Christian Hein warnt in einer Pressemitteilung vor „einem aggressiven Video

¹⁸ Die „Hood“ beschreibt im Hip Hop zumeist die Wohngegend der/des Rapper:in, oder auch eine urbane Gegend, in der sich die Person viel aufhält. Darüber hinaus steht die Hood zumeist für einen Bezirk oder ein Viertel, in dem mehrheitlich Personen beheimatet sind, die weniger finanzielle Mittel und Perspektive als die Durchschnittsbevölkerung haben.

¹⁹ Beispiele sind BHZs Lied „Hoodparadies“ (2016, genius.com); Shindys Veröffentlichung „KudammXKnesebeck“ (2017, genius.com) oder Apsilon und Wa22ermanns Single „BLBH“ (2022, genius.com).

²⁰ Der Name Sua Kaan kommt aus dem Türkischen von „Su“ für Wasser und „Kaan“ für Blut. („Sua Kann“, Wikipedia 2021)

ausländischer Jugendlicher“, welches „schonungslos den Zustand im Bezirk zeigt“ und die Verachtung gegenüber den Österreichern manifestiere. 2010 folgt das erste Studioalbum der Gruppe, „Aus eigener Kraft“, welches es auf Platz 30 der *Ö3 Austria Top 40* schafft. Ein Mitglied der Formation, Gjana Khan, wird 2010 für den österreichischen Musikpreis *Amadeus Austrian Music Award* in der Kategorie *HipHop/RnB* nominiert. 2011 erhält Sua Kaan den *Austrian Newcomer Award*. Die Gruppe setzt sich für junge Talente, Flüchtlinge und die Bekämpfung von Obdachlosigkeit ein. („Sua Kaan“, Wikipedia 2021). Dörfler-Trummer (2021, 205f.) beschreibt die Musik Sua Kaans als „moderate(n) Straßenrap aus Wien“ mit einer häufig optimistischen, sich fürs Bessere einsetzenden Message.

Die Dissertation an der Universität Wien „Open the door. Rap & Jugend in Bezug auf Jugendliche mit Migrationshintergrund in Wien“ von Zorica Rakić aus dem Jahr 2010 beschreibt HipHop aus Österreich als einen noch sehr wenig entwickelten Branchenzweig. Die Auswertung einiger Interviews mit migrantischen Jugendlichen zeigt, dass Rap als Randerscheinung wahrgenommen wird, was unter anderem auf das Fehlen einschlägiger Plattenläden, die HipHop-Tonträger anbieten, zurückgeführt wird. Andererseits räumen die Befragten ein, dass junge Rapper:innen und DJs im Jahr 2010 stetig weniger abhängig von der Plattenindustrie sind, da mittlerweile ausgewählte Musik durch das Internet günstiger und schneller zugänglich ist. (Rakić 2010, 250) Vor allem wird die Videoplattform YouTube von Rakić genannt.

Dank jener landet der österreichische Rapper Money Boy im Jahr 2010 einen Mega-Hit: „Dreh den Swag auf“²¹, eine Coverversion von „Turn My Swag On“ des US-amerikanischen Rappers Soulja Boy. Der aus gut situiertem Hause stammende Rapper ohne migrantischem Hintergrund schließt vor seinem Karrierestart im Jahr 2008 sein Publizistikstudium mit einer Diplomarbeit ab, die die Auswirkungen aggressiver und sexueller deutschsprachiger Rap-Texte auf jugendliche Hörer:innen untersucht. In „Dreh den Swag auf“ greift er auf humorvolle Weise Rap-Klischees auf und erzählt in ironischem Ton von seinem Reichtum und einem leichtlebigen Dasein als Rapper.

Zähle so viel Money jeden Tag, ich finde es echt geil

²¹ „Swag“ beschreibt eine besonders entspannte und coole Ausstrahlung einer Person.

Mein Swagger 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
(genius.com)

Das millionenfach konsumierte Lied erscheint inmitten einer schwierigen Phase des Genres als provokante Persiflage der Deutschrap-Szene und erfährt zwar unmittelbar nach Veröffentlichung großteils höhnische Kritik aufgrund seiner – wohl beabsichtigt – etwas dilettantisch wirkenden Machart, hat jedoch mittlerweile Kultstatus erreicht. (Köhler 2017; Irgendwas mit ARTE und Kultur| 2021 (F6); Sirotzki 2023) Money Boys jugendkultureller Einfluss ist auf linguistischer Ebene beachtlich. (Senff 2019) 2011 wird „Swag“ zum Jugendwort des Jahres in Deutschland gewählt. (welt.de 2011)

Der Rapper ist darüber hinaus 2010 maßgeblich an der Etablierung des Trap-/Cloudrap-Genres²² in Österreich beteiligt. Der deutschsprachige Cloudrap wird zu einer wirkungsstarken Adaption des US-Traps, weshalb Money Boy trotz fehlendem Migrationshintergrund hier Erwähnung findet. Die ab 2010 wachsende Cloudrap-Szene überschreitet erstmals auf kollaborativer Ebene die Grenzen zwischen den HipHop-Landschaften Deutschlands und Österreichs. Dies, der musikalische Stil und die spezifische Attitüde des Cloud-Raps, für den Money Boy als Legitimationsfigur und Aushängeschild gilt, prägt maßgeblich auf ihn folgende in Österreich tätige Rapper:innen, welche die „Do it yourself“-Herangehensweise, eine „Scheiß drauf“-Einstellung, den unkonventionellen Umgang mit vermeintlichen Regeln des Raps und eine Offenheit gegenüber Musik außerhalb des eigenen Dunstkreises in ihre Künstler:innenfiguren einfließen lassen. (Dörfler-Trummer 2021, 149; 162-165)

Ab 2010 machen auch Interpreten der Wiener Straßenrap-Szene, deren Mitglieder großteils einen migrantischen Hintergrund aufweisen, auf sich aufmerksam. Die Rapper Kid Pex und Juice landen 2010 einen YouTube-Hit²³ und auf Platz 45 der österreichischen Charts. Das Lied ist in kroatischer Sprache gerappt und heißt „Kako

²² Der „Cloud Sound“ entsteht in den frühen 2000ern. Er nimmt Anleihen am US-amerikanischen Südstaaten-HipHop, vor allem am Trap-Sound. Stilistisch gedehnte Silben und Worte, die *Roland TR-808 Drum-Machine*, der langsame, zähe Flow und psychedelische Samples sind Charakteristika. (Lawrence 2018)

²³ Das Musikvideo verzeichnet 4.039.357 Aufrufe am 06.03.2024. (Deine Mutter Music 2010)

je u Becu“, was so viel wie „Wie geht's in Wien?“ oder „Wie ist es in Wien?“ bedeutet. (Dörfler-Trummer 2021, 208f.) Kid Pex, der in seinen Texten zwischen deutscher und kroatischer Sprache wechselt, bezeichnet sich selbst als „Tschuschenspitter“ und betont eine starke Identifikation mit seiner Heimatstadt Wien. (Reitsamer/Prokop 2019, 155) Ebenso 2010 veröffentlichen Nazar und Raf Camora gemeinsam das Album „Artkore“ und landen damit auf Platz eins der Albumcharts. (Dörfler-Trummer 2021, 208) In der gleichnamigen Single heißt es:

Ist es die Kick, Kick, Kick
Oder die Clap, Clap, Clap
Oder der Neid, der dich zersägt?
Sag mir, bin es ich, ich, ich
Oder doch er, er, er
Dessen Hype du nicht verträgst?

Ist es Kunst, die ich bring
Die dich bumst, wenn ich will?
Sag mir, ist es
A) N.A.Z
B) R.A.F
C) Dieses Brett
D) Wiener Rap
Sag mir, sag mir, sag mir
(genius.com)

Nazar ist bis heute neben Raf Camora einer der erfolgreichsten Rapper Österreichs. (Sirotzki 2023) Seine Begegnung mit dem „harten Straßenrap“ als Jugendlicher beschreibt er gegenüber der Tageszeitung *Der Standard*: „Man hat sich damit identifizieren können, wie die von den Ghettos erzählt haben. Das hat man zwar nicht miterlebt, aber sich daraus ein Bild für die eigene Welt erschaffen.“ Zu Beginn seiner Karriere neun Wochen die Nummer eins der MTV-Charts zu sein, macht ihn 2006 auf Anhieb auch in Deutschland bekannt. (Dörfler-Trummer 2021, 212; Fluch 2018)

Die Bludzbrüder, eine Straßenrap-Formation, die in deutscher und türkischer Sprache rappt, erleben 2011 ihren Höhepunkt. (Dörfler-Trummer 2021, 206) Sie widmen sich „neben battlelastigen Representern verstärkt gesellschaftspolitischen Problemen, besonders aus der Sicht von Migrantenkindern“. (Nowak 2018) Weiters zu nennen ist die seit 2012 aktive Eastblok Family (Dörfler-Trummer 2021, 208f.), die aus „Serben, Türken, Jugos“ besteht (EastblokTV 2017), und „in ihrer Musik vor allem die Diversität der Bewohner:innen Wiens“ beschreibt. Die zentrale Botschaft

lautet: „Du musst nicht unbedingt Wagner heißen, um ein waschechter Wiener zu sein“. (Noisey Staff 2017)

2012 macht ein Rapper, der bis heute aktiv ist und Bekanntheit genießt, auf sich aufmerksam: Crack Ignaz aus Salzburg und der HipHop-Plattform *Hanuschplatzflow*²⁴ veröffentlicht 2012 das „Swag Tape“ und macht deutschsprachigen Cloudrap weiter über die Landesgrenzen hinweg bekannt. (Sirotzki 2023) In seinem bekanntesten Lied „König der Alpen“ (2015) heißt es:

Der germanische Prinz (schau da moi de Muckis on)
is zrug an dem Mikrofon (i wor nie weg eigentlich)
Gödlife, dis is wos ich rap! (Gödlife für immer)
Und i hoff, dass ma olle irgendwonn mitanond' Freind san
(Friede auf Erden)
Jetzt hoch in den Alpen (yeah, swag), des is wo i residier' (do hob i a Haus)
Mit olle meine Hawara
(olle meine Hawara)
Du waßt, ich bin haß wie die Sunn (so brennhaß, sicha 1000 Grad oda so)

Oba cool wie da Mond (mi-minus 1000 Grad, minus 1000 Grad)
Schau mi o, schau mi o! (schau mi o!)
I fühl' mi guat und es passt ois (so schea, oida, eigentlich ...)
I bin der König der Alpen
Yeah, Austria's Sweetheart
(genius.com)

2016 erfährt T-Ser, der 2012 seine Karriere startet, zunehmende mediale Aufmerksamkeit, die in einer von ihm öffentlich gemachten Diskriminierungserfahrung mit der Wiener Polizei ihren Höhepunkt findet. Anfangs lässt sich T-Sers Rap noch dem Boom Bap²⁵ und Conscious Rap²⁶ zuordnen, dann entwickelt sich der Stil zu einer Fusion von diesen beiden Stilrichtungen mit Cloudrap inklusive der typischen Thematiken des letzteren: Geld, Frauen und Drogen. Jedoch zeigt sich T-Sers Lyrik auch weiterhin gesellschaftskritisch und als

²⁴ Eine Zeit lang ebenso Mitglied der *Hanuschplatzflow*-Gruppe ist der Rapper Yung Hurn aus Wien. Er veröffentlicht 2016 die EP „Wiener Linien“ und läutet mit dieser endgültig die Ära des deutschsprachigen Cloudraps ein. (Dörfler-Trummer 2021, 166) Er verhilft Rap aus Österreich zu erneut wachsender Popularität. (STOKED 2021) Bis heute ist Yung Hurn der neben Raf Camora der populärste Wiener Rapper mit rund 1,9 Millionen monatlichen Spotify-Hörer:innen (Stand: 06.03.2024).

²⁵ „Boom Bap became a vehicle for artists to express complex narratives, social critiques, and personal stories. It significantly broadened the scope of hip-hop as a cultural and artistic medium. The raw authenticity of the sound also served to ground these narratives. It created an unfiltered connection between the artist and the listener.“ (Skudder 2023)

²⁶ „In Hip Hop, conscious rap is a subgenre that stands out as a powerful force for change and introspection. Beyond the glitz and glamor of mainstream narratives, conscious rap serves as a resonant voice. Over the years, certain rappers have harnessed it as a tool to address and unapologetically tackle societal issues. Likewise, it has helped spark important conversations and challenge the status quo.“ (Philips 2024)

Rassismus anprangernd. (Dörfler-Trummer 2021, 167; 171; Lichtblau 2018)

Ich leb' seit 23 Jahren in diesem Land und merkte schnell Menschen lieben oder hassen dich
Vielleicht weil sie gerne wärn' wie wir dass heißt entweder sind wir so wie sie oder wir passen nicht
Die gleichen Pisser die dich nicht mehr als bespucken und beschimpfen wenn du ihnen überlassen
bist
Haben jetzt den Nerv zu mir zu kommen und zu meine ich hätte übertrieben mit dem Rassenshit
(T-Ser: N.W.A., 2017, genius.com)

Yugo ist 2018 22 Jahre alt, trägt noch den Künstlernamen Jugo Ürdens und veröffentlicht „Yugo“, eine Hommage an das gleichnamige Automodell, das in seiner einstigen Heimat, Mazedonien, viel genutzt wird. (genius.com) Schnell wird er medial zur Szene-Hoffnung stilisiert. Stilistisch weist der Erfolgstitel „Yugo“ Ähnlichkeiten zu der Veröffentlichung „Citybike“ (2017) seines engen Freundes, des Rappers Slav, auf. (plusvieracht 2017) Die Texte beider Lieder erinnern in ihrer nonchalanten Gelassenheit und Alltäglichkeit an Cloudrap-Songs von Interpreten wie Moneyboy oder Crack Ignaz.

Der Großteil der veröffentlichenden Rapper der 2000er und 2010er Jahre in Österreich ist allerdings mittlerweile inaktiv oder hat in der Gegenwart stark an Popularität verloren. Neben Raf Camora, der laut dem Gründer vom *The Message*-Magazin Daniel Shaked, ohnehin nicht mehr der „Wiener Szene“ zuzurechnen ist, da er in hohem Maße über die Landesgrenzen hinaus bekannt sei und Großteils in Berlin lebe und wirke, sind von den genannten Rappern lediglich Money Boy und Crack Ignaz nach wie vor nennenswert erfolgreich.

2020 gründet die österreichische Niederlassung des marktführenden Major-Labels *Universal Music Austria* das HipHop-Sublabel *MOM I MADE IT*. Bei diesem veröffentlicht der Rapper Gola Gianni 2020 sein erstes deutschsprachiges Projekt, das weniger vom deutschen Cloudrap als vom direkt vom US-Trap inspiriert ist. Inhaltlich thematisieren die meisten seiner Lieder seinen eigenen Arbeitsgeist, den Verkauf und Konsum von Drogen, seinen Reichtum, das entspannte Abhängen im eigenen Wohnviertel, und Frauen, die ihn verehren. So beschreibt Gola in „Sumpf“ (2022):

Ja, sie fragt, was ich mach', bin grad am trappen mit die Jungs (Skrrt, skrrt)
Bitch, du weißt, ich trag' die Steine in meine Balenciaga-Schuh'n (Mh, mh-mh, mh-mh, mhh)
Bitch, ich glaub', ich schmeiß' mir jetzt noch eine Pille ohne Grund (Ohne Grund)
Shawty meint, ich bin so dirty (Gang), ich komme wirklich ausm Sumpf (Ausm Sumpf)
(genius.com)

Ab 2021 ist die Sängerin und Rapperin Eli Preiss ebenfalls bei *MOM I MADE IT* unter Vertrag. Selbstermächtigung und ihre Rolle als selbstbestimmte Frau stellen die primären Inhalte ihrer Musik dar, wobei ihre bulgarischen Wurzeln und das Aufwachsen in einer migrantischen Familie in Wien in Interviews Erwähnung finden. Gegenüber der *music austria* erzählt sie:

In Bulgarien merken die Leute, dass ich Dialekt spreche, in Wien fragen mich viele, bist du Deutsche und in Deutschland merken alle, dass ich aus Österreich bin. Bei „Wein in Wien“ hat jemand kommentiert, ob ich überhaupt Wienerin bin, und ich damals antwortete, ich wohne seit 13 Jahren hier, worauf die Person meinte, also keine Wienerin! Man kann es nicht allen Leuten recht machen. Ich glaube, ich wollte einfach verstanden werden, wenn meine Mama dabei war. Deshalb spreche ich kaum im Dialekt. Der Auftritt von *Rin* am *Frauenfeld Festival 2017* hat mir dann gezeigt, dass deutschsprachige Musik auch Style haben und gefühlvoll sein kann. Dadurch hatte ich Bock, Musik auf Deutsch zu machen. (mica - music austria 2023)

Auf einer ihrer Veröffentlichung „uff, nein“ ist die Rapperin DONNA SAVAGE als Featuregast zu hören, die sich für Empowerment von weiblichen und migrantischen Personen einsetzt.

2022 nimmt *MOM I MADE IT* den gerade einmal 18-jährigen Bouncy unter Vertrag, der anfangs mit einem schnellen und kompromisslosen Drill-Sound²⁷ überrascht, bevor sich sein Sound mehr in die Richtung der Berliner New Wave bewegt. Aktuell wird Bouncy als eine der großen österreichischen Newcomer-Hoffnungen verhandelt.

²⁷ „Drill“ entsteht in den 2010er Jahren in Chicago. Drill-Musik ist ein Subgenre des Hip-Hop, das durch seine harten Texte sowie seine düsteren und aggressiven Beats gekennzeichnet ist. Sujets wie Gewalt, Sex und Kriminalität werden primär verhandelt. (Schneider 2023) Besondere Popularität erfährt er ab den späten 2010er Jahren durch den sogenannten UK-Drill, geprägt durch in Großbritannien tätige Rapper.

DARSTELLUNG UND ANALYSE DER ERGEBNISSE

5 SICHTBARKEIT

Yugo erzählt während des Interviews, er kiffe nicht, er „ballere“²⁸ nicht, er „verticke keine Drogen“²⁹. Es würden dadurch viele typische Rap -„Floskeln“ wegfallen. Über nichts zu rappen, was nicht Teil seiner Lebensrealität ist, erscheint hier als bewusste Entscheidung. Für ihn, wie für Bouncy, spielt die „Realness“ eine wichtige Rolle. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Widerspiegelung der Realität ausnahmslos die Raptexte der beiden Interpreten formt. So wird auch mit fiktionalen Elementen gespielt.

5.1 Yugo zwischen Abgrenzung und Anpassung

Aufgrund der fehlenden Verkörperung gewisser Klischees widmet sich Yugo seit Karrierebeginn dem Image eines schönen Mannes mit „vielen Mädels“, welches gut funktioniere, auch wenn er es „ekelhaft“ finde. Abseits Yugos kommerzieller Argumentation bezüglich der Imagewahl könnte die Ergänzung des Künstlernamens „Yugo“ durch die Selbsternennung zum „schönsten Mann in Wien“ als Zuspitzung der parallel verlaufenden Suche nach Zugehörigkeit zur Mehrheitsgesellschaft³⁰ und Abgrenzung von dieser durch betonte, herkunftsbezogene Andersartigkeit interpretiert werden. Beides dient dem Streben nach Selbstermächtigung, dem Erlangen von Respekt und der Aufhebung wahrgenommener gesellschaftlicher Grenzen. In Yugos Single „Österreicher“ (2016) wird die Relevanz seiner Person und seiner Rolle in Grenzüberwindungen, sowohl räumlich als auch gesellschaftlich, als Wunschszenario inszeniert:

Ich lauf' vorbei an den Menschenmassen

²⁸ Zu „ballern“ bedeutet, sich Drogen rein-zu-ballern, also den Konsum von Drogen.

²⁹ Das „Verticken“ von Drogen meint den Verkauf von Drogen.

³⁰ Anstatt von einer „Mehrheitsgesellschaft“ zu sprechen, hätte ich vorgezogen, einen anderen Begriff zu nutzen, da die Mehrheitsgesellschaft voraussetzt, dass man die Gesellschaft in migrantische und nicht-migrantische Personen aufteilen kann. Aufgrund des Fehlens einer passenden Alternative und zugunsten der Textverständlichkeit, wird der Begriff jedoch trotz Unzulänglichkeit angewandt.

Bei den Passkontroll'n im Seidenhemd und klatsch' den Grenzbeamten
Hol' meine ganze Sippschaft aus dem Aus- in das Inland
Vermenge die Adolf Hitlers mit einer handvoll Shqiptars, Serben, Mazedonen und dem ganzen Rest
Du meinst, ihr wärt das Volk? Bitte, halt die Fresse, Oida
(genius.com)

Das „Seidenhemd“ markiert die ökonomische Potenz und gemeinsam mit dem wienerischen „Oida“ dient es dem Anspruch, als zugehörig und respektwürdig wahrgenommen zu werden. Die vermeintlichen Regelverstöße und das „Holen“ der „Sippschaft“ nach Österreich stehen hingegen für eine klare Abgrenzung und Provokation, die in der Bezeichnung von österreichischen Personen als „Adolf Hitlers“ zugespitzt wird. Beide Anteile vereinen sich in der Demonstration von Deutungs- und Handlungsmacht.

Yugo nennt im Interview in Bezug auf seine Anfangsphase die bewusste Entscheidung, Fremdzuschreibungen, Rassismen, Klischees und Stereotypisierungen, mit denen er sich konfrontiert sah, in den Vordergrund zu stellen und zur eigenen künstlerischen Identität zu formen. In „Yugo“ (2018) rappt er:

In der einen Hand ist der Rakija³¹
In der anderen piper i Patlidzan
Bediene Klischees, immer zu spät
Du sagst es wär Müll aber liebst es doch eh
(genius.com)

Der Rapper kreiert ermächtigende Selbstverortungen, die einen kompensatorischen und expliziten Charakter aufweisen. Er habe in älteren Veröffentlichungen „dieses Ausländer Ding halt komplett ausgeschlachtet“.

Ich hab's ja dann so umgemünzt, dass ich dann alles drauf gesetzt hab', so Yugo und Ausländer und Ding. Alles halt so an die Spitze getrieben hab'. Da gibt's halt dann keine Angriffsfläche. Wenn du so rausgehst mit breiter Brust, kann dir niemand mehr was sagen. Und dann ist eigentlich voll der Vorteil, weil sich dann auch sehr viele Leute mit dem schmücken wollen, eine SPÖ (Sozialdemokratische Partei Österreichs) oder so, das ist ja perfekt so, weißt du.

Yugo schildert die künstlerische Thematisierung der eigenen Herkunft und Migrationsgeschichte somit nicht vorrangig aus einem Moment der Identifikation mit den mazedonischen Wurzeln oder der österreichischen Heimat heraus, sondern als Reaktion auf eine jahrelange Empfindung von Scham aufgrund der Befürchtung von und Konfrontation mit gesellschaftlich zugeschriebener Andersartigkeit aufgrund

³¹ „Rakija“ ist ein auf der Balkanhalbinsel populärer Obstbrand. „Piper i Patlidzan“ ist ein Gemüsegericht.

seiner Provenienz beziehungsweise mit Abwertungen seiner Person. Die Prononcierung von Herkunft als Reaktion im Sinne einer Kompensation und eines Schutzmechanismus wird auch von Kaya (2015, 279) beschrieben, welche die Herkunftsthematisierung im Berliner Rap mit stolzem und zelebrierendem Charakter als die Aufwertung von Eigenschaften, die in der Mehrheitsgesellschaft oft niedrig gewertet werden, versteht. Yildiz (2014, 183) beschreibt diese Überbetonung und Neubesetzung der eigenen Andersartigkeit wie folgt:

Eine weitere postmigrantische Verortungsstrategie ist 'Selbstethnisierung', die zum Teil 'als ein strategisch-politisches Moment' (Gutiérrez Rodríguez 1999, 171) gegen Prozesse der Fremddefinition eingesetzt wird. Diese symbolische Identifikation mit vermeintlichen Traditionen der Herkunftsländer ihrer Eltern oder Großeltern ist eine gezielte Reaktion auf die strukturellen Machtverhältnisse.

Yugo erklärt, dass er zwar in der Musik auf Aneignung setzte, indem er das „Ausländerding“ überstrapazierte und ausnutzte, sich jedoch in seiner restlichen Lebensrealität bewusst anpasst, ein Aspekt, der in wenigen seiner Songtexte explizite Erwähnung findet. In „Nicht von hier“ (2022) spricht Yugo von dem Versuch, seine Herkunft zu verstecken.

Ich schäme mich im Magistrat für meine Mama
Denn man merkt ihn'n an, sie sind nicht von hier (yeah)
Und manchmal ertapp ich mich wenn es passiert
Schaue dass ich mich gut artikulier
Der Kellner soll wissen bin assimiliert (yeah)
Und frage mich direkt was los ist mit mir (yeah)
Warum will ich dass er mich akzeptiert
Ich laufe zum Amt, weil mein Visum läuft aus
Mach ich das nicht, hauen die mich hier raus
(...)
Ich brauch mehr als einen Pass, ja
weil's einfach nicht reicht, wenn ich mich anpass
(...)
Alex mit x und nicht Aleksander
Mama sagt, wir sind nicht Gastarbeiter
ich bin von hier, falls dich jemand fragt
(genius.com)

In „Österreicher“ (2016) erzählt er von dem, nach wie vor in seiner Lebensrealität nicht eingetretenen, Moment, in welchem er seinen österreichischen Reisepass erhält, und deutet an, wie in der Umkehrung das Leben ohne diesen aussieht:

Ich bin Österreicher.
Sag Herr Türsteher, wen willst du nicht reinlassen?
Bin in einer fremden Welt und alle sind so nett zu mir.
Sie fragen, wie's mir geht, „Ähm gut, Danke sehr?“
Tobias, Peter, Heinz wollen auf einmal meine Freunde sein.

(genius.com)

Yugo problematisiert während des Interviews mehrmals sein Image. Die ambivalente Einstellung zu diesem macht sich ebenso bei der Beobachtung seines Auftritts, insbesondere zwischen den Liedern, bemerkbar, ein Eindruck, den Yugo bestätigt und daraufhin erklärt, dass er sich mit den eigenen Texten mitunter unwohl fühlt, besonders mit älteren. Er deutet während des Interviews innere Konflikte und Ambivalenzen an und setzt sich mit der Rezeption seiner Künstlerperson kritisch auseinander.

Als „Paradebeispiel“ für gelungene Integration und aufgrund eines Musikstils, der ein wenig aneckt, aber nicht so viel, „dass es unangenehm wird“, wurde Yugo seiner eigenen Erzählung nach zu einem Aushängeschild, mit dem sich politische Parteien gerne schmücken und ihn zu Auftritten einladen. Eigentlich fände er diese Anfragen sehr „ekelhaft“, aber für genug Geld mache er es, zumindest für die Parteien, die er nicht „furchtbar“ finde. Doch eigentlich hat er sich mit der öffentlichen Darstellung als leicht verträglicher Straßenrapper nie anfreunden können.

Yugo äußert darüber hinaus eine kritische Haltung gegenüber „politischem Rap in Österreich“ und würde seine Musik nicht als politische Gesellschaftskritik bezeichnen. Auch erklärt Yugo gegenüber der *Wiener Zeitung*, dass er sich nicht als „Pressesprecher für die Ausländerkinder“ sehe. (Strobl 2022) Während des Interviews spricht Yugo immer wieder über das ihm fehlende Nachempfinden des Erlebens verschiedener migrantischer Gruppen, insbesondere da er helle Haut und sehr gute Deutschkenntnisse habe. Er erzählt von der in Wien lebenden Rapperin Kitana, die ihm in einem Gespräch neue Denkweisen eröffnet hätte, als sie erzählte, dass sie es satt hätte, fortwährend mit der Erwartung konfrontiert zu werden, für andere LGBTQ+ Personen zu sprechen, da sie sich oft mit diesen trotz ihrer sexuellen Orientierung nicht identifizieren könne.

Es sei ihm nichtsdestotrotz wichtig, neben dem kommerziellen Image des begehrten Mannes, ehrlich und offen über schwierige Aspekte seiner Lebensrealität zu rappen sowie Gesellschaftskritik mitschwingen zu lassen. Er freue sich über Reaktionen von Fans, die über ähnliche postmigrantische Erfahrungen berichten.

Zwischen Akademiker und Gastarbeiter (aus: „Diesdas“ (2017)) - Das ist für mich so eine krasse Aussage und die Leute finden das halt lustig, so, weißt du. Und die, die es aber hören

wollen, hörn's, aber die anderen saufen sich dazu einen rein und feiern das, so. Und das fand ich halt irgendwie immer schön, also das stört mich gar nicht. (...) Also, ich finds auch immer sehr schwierig, (...) wenn du sagst, du bist so politisch, also so, es ist für mich so schwierig, weil du halt dann eben gleich so bei solchen richtigen Demos-Demos auf einem Truck dann stehst und eine Rede hältst. Und ich weiß nicht, ob du dich so befasst hast, mit so politischem Rap aus Österreich, (...) 99 Prozent kannst du dir das nicht anhören (...), das ist so schlecht einfach. Und so find ich das aber einen viel besseren Zugang, dass du Leute schon auch drauf aufmerksam machst, aber in a way so - sie können damit nicht relaten, aber 90 prozent meiner Zuhörer sind halt Österreicher oder österreichische Dings so, die halt null mit so Rassismus Ding jemals in Berührung gekommen sind. Aber die feiern das trotzdem (...) und ich find das halt ein viel besseres Ding, so seine Message irgendwo, die, wenn man halt will, zu verbreiten, als jetzt wirklich: 'Ja, ich bin ein armer Ausländer und ich hatte es immer schwer' und Ding und bla. Ich find' das zu plump. (...) Du musst so bisschen *Done-down* und dann die *Message* so hinter plumpen Aussagen halt ein bisschen maskieren. (Die) Intention ist ja auch nicht, ein Ausländer-Image aufzubauen, (...) absolut nicht. (...) Von einem Typen, der jetzt gegenüber zur restlichen Gesellschaft steht.

Yugo erzählt jedoch auch während des Interviews vom Frustrationspotential des Balanceakts zwischen kommerziellen Texten und gesellschaftspolitischen Statements. So merkt er an, dass sein mit kommerziellen Hintergedanken formulierter Text des Songs „Pretty MF“ von jedem mitgegrölt werde, während niemand das fein nuancierte Video beachte, in dem ein Tänzer im Laufe der Aufnahme vom hypermaskulinen, sportaffinen Mann zu einer weiblich anmutenden Version seiner selbst transformiert. Aber die Personen, welche die Nuancen, den Sarkasmus, die „Zwischen-den-Zeilen“-Dimension sehen wollen, würden sie verstehen und der Rest eben nicht. Es sei frustrierend, aber da könne man nichts machen, meint Yugo.

Jene „Zwischen-den-Zeilen“-Dimension betont Yugo wiederkehrend während des Interviews. Seine intensive Auseinandersetzung damit, wie man Inhalte transportieren kann, wird immer wieder deutlich. Er nennt den Berliner New Wave Rapper Pashanim als Beispiel für Interpret:innen, die in seinen Augen Inhalte besonders gekonnt zu verpacken wissen:

Es gibt trotzdem Leute, die das (gemeint: Das originelle Erzählen von im Rap wiederkehrenden und stereotypen Inhalten) extrem gut machen. Der macht auch dieselbe Line, aber der sagt sie so, da denk' ich mir, krank. Beispiel Pashanim: 'Am Telefon reden wir wie bei Sims.'³² Diese komische Wirrwarr-Dings-Sprache, damit die Polizei das halt nicht checkt. So in Code Wörtern, aber weißt du. Bro; das ist so eine kranke Zeile, aber so gut gemacht.

Indem Pashanim darüber rappt, durch spezifisch hierfür eingeführte Vokabularien, Telefonate führen zu können, ohne von der Polizei, die vermeintlich abhört,

³² Yugo zitiert aus Pashanims Lied „Airwaves“ (2020).

verstanden zu werden, schafft er zugleich auch in der Art der Erzählweise eine stark relative Verständlichkeit. So wie ihn am Telefon lediglich seine Telefonatspartner, nicht aber die Polizei verstehen sollen, versteht die Liedzeile, in welcher er die Szene beschreibt, nur ein spezifisches Publikum, zu welchem Yugo zählt. Einblicke werden fein nuanciert gewährt. So heißt es weiter in *Airwaves* (2020):

„Hallo, ich bin's“, am Handy red' ich wie bei *Sims*
Kymco-Roller
und ich fahr' Mehringdamm den ganzen Tag
Ta7os
wissen, kenn'n die Songs, 61, Berlin-Bronx
(genius.com)

Durch seine Lieder wisse die Polizei, dass der größte Teil des Berliner Bezirks Kreuzberg, umgangssprachlich bezeichnet als Kreuzberg 61, die Bronx von Berlin ist. Seine Geschäfte im Detail bleiben ihr jedoch vorenthalten. Ihn für Detailinformationen abzuhören, sei durch seine Sprache nicht möglich.

Pashanim arbeitet wiederkehrend mit Formulierungen, welche die Inhalte nicht gänzlich unvermittelt transportieren. Beispiele hierfür sind Textzeilen aus dem Lied „Sommergewitter“ (2021), in dem es leicht überhörbar heißt: „Unsere Eltern kamen mit zwei Koffern aus der Türkei“, um Pashanims migrantischen Hintergrund anzusprechen. Pashanim rappt im selben Lied, sich ein Auto der Marke Porsche mit Modellnamen Cayenne auf seinem iPhone 5 zu konfigurieren, um seinen sozioökonomischen Aufstieg zu demonstrieren, sowie, dass man ihn im Kiez³³, nicht im KaDeWe³⁴ antreffe, womit er seine urbane Herkunft und die Treue zu dieser aufzeigt. (genius.com)

2014 konstatiert der Sozialwissenschaftler Jan Kage:

HipHop als Kulturform ist eine Demonstration der Anwesenheit derjenigen, welche in der medial vermittelten Welt sonst abwesend wären. Es ist eine Form der kulturellen Selbstbestimmung und der medialen Selbstdarstellung. Etwas pathetisch überspitzt ist HipHop die effektvolle Selbstinszenierung der Vergessenen. (Kage 2014: 130)

Das Vergessene beschreibt hierbei eine soziale Wirklichkeit, die für viele nicht sichtbar ist und als solche durch den Rap verbildlicht und sichtbarer gemacht wird. Diese Herantragung der eigenen Lebensrealität mit Blick auf eine breitere

³³ „Kiez“ ist eine Bezeichnung für ein Wohnviertel.

³⁴ Das *KaDeWe* ist ein Einkaufszentrum in Berlin, das bekannt für den Verkauf von höher preisen Produkten ist.

Öffentlichkeit wird beispielsweise „Fremd im eigenen Land“ von Advanced Chemistry, das 1992 für Furore sorgte, umgesetzt:

Ist es so ungewöhnlich, wenn ein Afro-Deutscher seine Sprache spricht
Und nicht so blass ist im Gesicht?
Das Problem sind die Ideen im System
Ein echter Deutscher muss auch richtig Deutsch ausseh'n!
Blaue Augen, blondes Haar, keine Gefahr
Gab's da nicht 'ne Zeit, wo's schon mal so war?
„Gehst du mal später zurück in deine Heimat?“
Wohin? Nach Heidelberg? Wo ich ein Heim hab'?
Ich bin kein Ausländer, Aussiedler, Tourist, Immigrant
Sondern deutscher Staatsbürger und komme zufällig aus diesem Land
Ich will schockier'n und provozier'n
Meine Brüder und Schwestern wieder neu motivier'n
Ich hoffe, die Radiosender lassen diese Platte spiel'n
Denn ich bin kein Einzelfall, sondern einer von viel'n
Nicht anerkannt, fremd im eigenen Land
Kein Ausländer und doch ein Fremder
(genius.com)

Das Lied „Asylantenstatus“ (2007) von Bushido und Summer Cem ist nicht nur deutlich provokanter, sondern erfordert beim Zuhören schon weit mehr Konzentration, um dem Songtext zu folgen. Insgesamt wirkt die Veröffentlichung weit unangepasster.

Ich bin ein Mann mit Status, der Asylantenstatus
Du hast den Schwanz im Anus, das ist Summer Cem
Er macht am Tag ne Mille, Dolce Gabana Brille
Das ist ein harter Pimmel, das ist Sonny Black
Wir ficken eurer Leben als würd es Feuer regnen
Kommen in eure Gegend das wird asozial
(...)
Mach für den 7er Platz da, du bist der Kasper
Trage nur mein La Martina, du Bastard
Summer, der König der Türken, ich komm' (Bomb)
Ich liebe den kalten Beton (Komm)
(genius.com)

Noch einen Schritt weiter, jedoch nur ein kleinen, in der Singularisierung der Sprache³⁵ macht Yugo mit „Diesdas“ (2017):

Das ist Baustellaz Trainer Neo Austro Pop
Junge Junge Junge, damit wird dein Maul gestopft
Weil ich hab' kein Bock auf dein Gelaber
Du redest und redest doch ich hör nur Lalalalala
Süß wie Manner-Schnitten, die ganzen Dadaisten
Tumbler-Flittchen kommen extra nach Wien um mich anzuheimmeln
Baby du hast was vertauscht,
Ich mach' kein Voodoo,
Trag' kein Voki und ich grab' auch keine Toten aus
Dafür aber Wohlstandsbauch, Tennissocken Adidas

³⁵ Mehr hierzu ist im Kapitel „Singularisierung“ (8) zu lesen.

Heute gibt es Svinsko, Zelka i Rakjia
(songtexte.com)

Die singularisierte Sprache in Ocboyblaus Lied „Hunderteinunddreißig“ (2020) oder Pashanims „Shababs botten“ (2019) führt hingegen zu sich durch die Texte ziehenden Verständnisschwierigkeiten, ist man nicht mit den Ausdrucksweisen der Rapper und einem gewissen Vokabular vertraut.

Ich lauf durch Hunderteinunddreißig und der Haifisch ist bequem
Deine Hoe hat mir geschrieben doch ich lass sie auf geseh'n
Elastische Distanz ich reiße Papers wenn ich dreh
OCB ist schwarz, lass die Finger von Gizeh
Lebe schnell, zähle flüssig
Arsch rund wie ein Pfirsich
Gelbe Bands gold'ne Kippe
Mein Kaffee er ist türkisch
Zähle flüssig, ja mein Team es bleibt liquid
Ich bringe Banger und sie schielt, wie du siehst
(Ocboyblau „Hunderteinunddreißig“, genius.com)

Shababs botten
Grüne Augen, braune Locken
TNs rocken
Halbe Kiste, wenn wir shoppen
Shababs botten
Grüne Augen, braune Locken
TNs rocken
Halbe Kiste, wenn wir shoppen
[Part]
Prada-Çanta voller Haze
Komplett kafa, hör' „The Race“, ey
(Pashanim „Shababs botten“, genius.com)³⁶

Vergleicht man die Texte, wird klar ersichtlich, dass die Verständlichkeit des Textes für die breite Öffentlichkeit über die Jahre abnimmt. Die gedankenstromhaften, fragmentarischen, mit leicht zu überhörenden und zum Teil schwer nachvollziehbaren Elementen gestalteten Erzählweisen, die sich bei Bouncy und in den Raptexten anderer Interpret:innen, die der New Wave zugeordnet werden, wiederfinden, als eine stringente Entwicklung weg von einer textlichen Explizitität und umfassend erläuternden Erzählungen zu interpretieren, wäre eine Ausblendung sowohl von Rapper:innen der Jahrtausendwende als auch von gegenwärtigen

³⁶ „Shababs ist arabisch für Jugendliche. (...) Botten ist ein Wort aus der Berliner Umgangssprache und bezeichnet rennen oder weglaufen. Gemeint ist hier das Flüchten vor der Polizei (...) TNs Die Air Max Plus Tuned sind eine Schuhreihe von Nike, welche unter Jugendlichen sehr beliebt ist. (...) Als „eine Kiste“ wird umgangssprachlich ein Kilogramm Marihuana bezeichnet. Pashanim und seine Kollegen kaufen also ein halbes Kilogramm Marihuana auf einmal. (...) „Çanta“ ist Türkisch für „Tasche“. Hier ist es ein Exemplar vom italienischen Hersteller Prada, in diesem Fall ist sie mit Cannabis gefüllt. (...) „The Race“ ist ein Song des US-amerikanischen Rappers Tay-K, mit welchem er 2017 den Durchbruch erlangte. Der Song handelt von der Flucht vor seinem Haftbefehl.“ (genius.com)

Interpret:innen zugunsten einer linearen Sichtweise. Wichtig hier zu nennen ist Bushidos Lied „Sonnenbank Flavour“ (2006), das weitgehend textlich wie eine Collage und als ein stilistischer Vorreiter erscheint.

Tempelhof, Schöneberg, Amstaff – Gayline
Get the Clip, VIVA Plus, TRL, MTV
Berlin-Neukölln, Abou-Chaker-Family
Sonny Black, Prototyp, Nemesis, Taliban
Araber, Terrorist, Anführer – Dschingis Khan
Aggro West, Ex-Fame, Nightlife, Knastmusik
Bordstein, Skyline, Faustschlag, Aspirin
Carlo Cokxxx Nutten, yeah, Kreuzberg, Studio
Hautcreme, Haarwachs, Nikotin, Alkohol
Alle Kids überall gehen raus Album hol'n
(genius.com)

Während Bouncy Bushidos Relevanz lediglich im Interview betont, setzt Pashanim eine direkte Referenz in „Kleiner Prinz“ (2022):

Berlin Sommer, Polo Sport, True Religion, 97er Nikes
Und mein Shirt, das ist weiß, da steht „Kreuzberg 61“
Hautcreme, Haarwachs, Nikotin, Alkohol
Alle Kids überall gehen raus Halbe hol'n
(genius.com)

5.2 Bouncys Vibe

Wie bei Pashanim wird die/der Hörer:in bei Bouncy immer wieder damit konfrontiert, spezifisches Wissen haben zu müssen, um seinen Songtexten folgen zu können. Hierzu erklärt Bouncy im Interview:

Weißt du, ich mag es, wenn dich Musik ein bisschen trippen lässt, wenn du, wenn du richtig hinhören musst, dass du Sachen hörst so und mit kleinen Details arbeiten. Ich versuch auch immer, dass ich Sachen von der echten Welt, von meinem jetzigen Vibe³⁷ auf die Musik bringe. Ich lass einfach passieren, einfach, was in meinem Kopf ist, versuch ich in die Musik zu bringen. Wenn ich einen Tag extrem happy bin, mach ich einen happy Song. Wenn ich einen anderen Tag bisschen anders gelaunt bin, nicht so gut gelaunt bin, (...) dann entsteht vielleicht ein bisschen ein deeperer Song.

Der Vibe spielt bei Bouncy eine wichtige Rolle. Gegenüber dem Podcastformat *Kopfcast* erklärt er: „Leute fühlen wie ich lebe, mein Vibe, weil ich verrückt bin, egal was ist, ich probier's aus.“ (Kopfcast 2023, 06:55-06:58) Im Interview erzählt der Rapper, dass es ihm wichtig sei, auch andere zu ermutigen, gleich ihm „alles zu

³⁷Im Online-Verzeichnis des Duden mit den Worten „emotionale Schwingung, Stimmung; Atmosphäre; Ausstrahlung“ (duden.de) erläutert, wird der „Vibe“ beziehungsweise die „Vibes“ bei Barth/Barth als eine „Affizierung, welche die Rezipient*innen der tertiären Sphäre erfahren“ erläutert. Jene Vibes „ergeben sich dabei auch aus den differenziellen Autosingularisierungen der Künstler, welche anhand der Verknüpfung von Objekten, Orten, Kollektiven, Temporalitäten und Räumen in der Kuratierung eines Lebensstils vorgenommen werden“. (Barth/Barth 2022, 216)

geben“ und etwas zu erreichen. Ebenso gegenüber *Kopfcass* hebt er diesen Aspekt hervor:

Leute mögen diese Hustlermentality an mir. Das hat mich am meisten geformt. Leute schätzen das an mir. Ich hab ur viele motiviert, die jung sind. 'Schau der ist so alt wie wir und schau, was der gemacht hat'. Ur viele haben dann angefangen nach mir zu rappen. Ich kann das ur gut rüberbringen. Der macht sein Ding, der zieht sich fresh an, geht auf Partys, hier und da paar Moves - Das ist mein Ding: hustlen, zielstrebig, diszipliniert, young Kid aus der Stadt, brauche niemanden. Und auch sehr talentiert, was Musik angeht. Ich zieh mich super an. (Kopfcass 2023: 14:11-14:36)

Das Gesehenwerden spielt bei Bouncy immer wieder eine Rolle. Als Kind habe ihn fasziniert, die Reaktionen des Publikums während der musikalischen Auftritte seiner Onkel zu beobachten. Als er in der Schule ein Gitarrenstück zum Besten gab und seine Mitschüler:innen ihn danach mit anderen Augen sahen, wäre ihm klar geworden, dass er Musiker werden möchte. Vieles in seinen bereits veröffentlichten Liedern sei mit der Hauptintention, anzuecken und Aufmerksamkeit zu erregen, formuliert worden, und entsprach oft nicht seinen tatsächlichen Werten oder dem, was er wirklich denkt. Bouncy stellt jedoch im Gegensatz zu Yugo keinen Zusammenhang zwischen der Suche nach Aufmerksamkeit und Respekt und negativen Erfahrungen in der Gesellschaft her. Letztere sind auch kein expliziter Teil seiner Liedtexte.

Sehr wohl werden für Bouncy schwierige Thematiken und ein in Aspekten problematisches Aufwachsen angedeutet beziehungsweise knapp oder unterschwellig angesprochen. Zum Teil ganz nebenbei, mit beinahe gleichgültiger Stimme, in Form kurzer Erwähnungen und so, dass es der/m nicht aufmerksam Zuhörenden leicht entgehen kann, erzählt Bouncy in „ps2“ (2023), dass die Polizei „pigs“ und ein Freund im Gefängnis ist („Für mein Broski im Hefn / Inshallah is er bald free“ (spotify.com)), dass seine Freunde „Ticker“, also Drogenhändler sind, und dass er und seine Freunde „zu oft am Boden“ waren. Dies hält Bouncys Freundesgruppe jedoch nicht davon ab, nach Erfolg zu streben, denn sie „wollten immer auf Skyline sein“ (spotify.com). In „ptsd“ (2023) rappt er, dass er eine posttraumatische Belastungsstörung hat („Mein Dünya³⁸ ein Film like Netflix. Deswegen hab ich ptsd.³⁹“), ohne auszuführen, woher sie konkret kommt, was sie ausmacht oder inwiefern sie einen Leidensdruck auslöst. (spotify.com) In „roadtrip“

³⁸ „Dunya“ bedeutet das „Leben“ auf Türkisch.

³⁹ „PTSD“ ist die Abkürzung für „Post-traumatic stress disorder“, die englische Bezeichnung für „posttraumatische Belastungsstörung“.

(2023) heißt es, dass Bouncy mithilfe von Ablenkung und Drogen gegen Alpträume vorgeht.

Ich hör eine Stimme im Kopf
Wenn ich nachts schlaf sie geht nicht weg
Ich lenk mich ab
Mein Broddie pullt in mein Hotel mit Packs⁴⁰
(spotify.com)

„Wir sind Jungs aus Vienne City, Wir hatten selten große Chance“, rappt Bouncy in „roadtrip“ (2023). Im selben Lied konfrontiert er ein Mädchen, das mit ihm mitkommen will, mit der Realität: „Sie will mit in mein Traphouse / Shawty mein Traphouse⁴¹ ist haunted“. (spotify.com) Das Leben im Block als erstrebenswert zu empfinden, könne sein Gegenüber, das er in „ps2“ (2023) adressiert, nicht ernst meinen („Du willst Leben wie wir / Doch Bro komm bitte erzähl kein Scheiß“. (spotify.com)

Auf die Frage hin, weshalb er keine längeren Erzählungen über für ihn schwierige Themen in seine Texte integriert, gibt Bouncy Einblick, wie er sehr penibel sein Image über seine Texte gestaltet:

Ich bin nicht so ein Fan, wenn Newcomer zu persönlich werden. Ich würd nicht erzählen, was ich erlebt hab, private Shit. Ich erzähl meinen Lifestyle. Das, was ich lebe, was ich mit meinen Jungs mache, erzähl ich gerne. Aber was private und familiäre Dinge angeht, wäre ich nicht der Fan davon, jetzt schon zu viel zu erzählen (...) Ich will Geschichten erzählen, aber nicht auf traurig, sodass es Leute mitnimmt. Ich will coole Storys erzählen, lustige Sachen, die ich mit meinen Jungs gemacht hab. Sachen, die Energy haben. Bei dem neuen Song „Sinner“, der jetzt rauskommt, habe ich beim zweiten Part einfach eine ganze Nacht erzählt, wenn man so richtig hinhört. Aber es ist so verpackt, dass es atmosphärisch ist, sodass es schön zum Anhören ist. Leute sollen mehr auf die Musik hören, aber wenn sie richtig hinhören, hören sie, was passiert ist.

5.3 Kontextualisierung

Bouncy beschreibt eine Entwicklung, die er im Deutschrap der letzten Jahre festgestellt hat. Die Musik habe sich extrem verändert. „Bis 2016/17 hat man noch ganz anders gerappt, jeder hat seine Story erzählt.“, sagt Bouncy. Die Art und Weise, wie nun gerappt werde, würde von vielen genutzt werden, um oberflächliche, unpersönliche Texte zu kreieren. Barth/Barth deuten diese Entwicklung an und

⁴⁰Sein Freund kommt mit mehreren Päckchen Marihuana zu ihm ins Hotel.

⁴¹ Ein „Traphouse“ ist ein Haus, in dem Drogen gehandelt werden. Dass Bouncys Traphouse „haunted“ ist, bedeutet, dass es ein düsterer, gefährlicher Ort ist, ein solcher, in welchem sich die Frau unwohl fühlen würde.

beschreiben Teile von Pashanims⁴² Texten als „Aneinanderreihung von Marken, Gedanken und Situationen“ (Barth/Barth 2022, 211), wie beispielsweise im Song „Shababs botten“ (2019):

Müşteris schreiben mir, ›Komm vorbei
Und alle paar Monate flieg' ich Türkei
Ich ess' ein'n Adana oder auch zwei
RB hat Katana an seinem Bein⁴³
(genius.com)

Dass sich in den Texten einiger Deutschrap-Newcomer, die weitgehend unter dem New Wave versammelt werden, aber auch in jüngeren Releases von schon länger aktiven Interpret:innen eine Tendenz zum sprunghaften Themenwechsel und zu dicht gereihten, inhaltlichen Andeutungen erkennen lässt und sich somit zu dem expliziten Storytelling das Beschreiben von collageartigen, gedankenstromhaften Stimmungspanoramen gesellt hat, fällt auch dem Produzent Bazzazian und dem Musikjournalisten Jan Kawelke in Bezug auf das Jahr 2023 rückblickend auf. Kawelke spricht von einem naiven Eindruck, als höre man den Interpret:innen beim Denken zu, womit er jedoch nicht fehlende Komplexität meine. Bazzazian ergänzt dies und spricht von dem Im-Moment-Gefühl, welches vermittelt werde. (Golod/Kawelke 2023)

Der Lifestyle, der Vibe und das Im-Moment-Gefühl spielen in Interviews mit Newcomern eine wiederkehrende Rolle und werden mit Vielseitigkeit verknüpft. Der Rapper Apsilon erklärt gegenüber *Diffus*, dass er bewusst zeigen möchte, dass es „uns Kanaks“, wie er sagt, „auch mal gut gehen kann“. Er würde sich generell nicht auf „schwierige Themen“ festlegen wollen und genauso beispielsweise Liebeslieder veröffentlichen. (Diffus 2022) Ähnlich beschreibt der Newcomer Nikan gegenüber *Diffus*, dass er, wie es in der britischen HipHop Szene gepflegt wird, in seine Songs zugleich die schönsten und die schlimmsten Momente packen möchte. Er würde

⁴² Pashanims monatliche Hörerschaft auf der Streamingplattform Spotify ist mittlerweile größer als die einiger bedeutender Deutschrapper, wie beispielsweise dem Rapper Bushido. Generell überholt die neue Generation an männlichen Rappern, vergleicht man die Höhen der Streamingzahlen, einige der in den 2000ern und 2010ern marktführenden männlichen Rapper. (STOCKED 2021; spotify.com)

⁴³ „Müşteris“ ist Türkisch für ‚Kunde‘. Diese schreiben ihm, da sie an einem Drogengeschäft interessiert sind. / ‚Adana Kebab‘ ist ein türkisches Fleischgericht aus der Provinz Adana. Es ist eine scharf gewürzte Variante von Köfte. / RB 030 ist ein enger Freund von Pashanim und Teil der Playboys Mafia. (...) RB hat ein Katana-Tattoo an seinem Bein, ein Katana ist ein japanisches Langschwert.“ (genius.com)

lieber „alles mögliche random“ erzählen, als immer dasselbe und trachtet danach, dass die Fans „seinen Vibe representen“. (Diffus 2023)

Dieser Fokus auf Stimmungsbilder im Deutschrap nimmt Anleihen am US-Trap⁴⁴ und am Südstaatenrap. *HipHop.de* schreibt über die Berliner New Wave, dass viele Künstler:innen dieser Szene „frischen Südstaaten-Sound auf einem Niveau, das in Deutschland lange Zeit eher die Ausnahme war“ produzieren. (Krämer 2021)⁴⁵ Der deutsche Rapper und Produzent Takt32 berichtet über seinen Aufenthalt in den USA gegenüber Aria Nejati:

In St. Louis war's so, dass es fast mehr Musikalität (als in Berlin) bekommen hat, weil in St. Louis hast du dann auch bisschen mehr so die Dirty South Sachen mit drin. Du hast auch bisschen diesen Atlanta Einfluss. Du kriegst auch diese Chicago Sachen bisschen so mit, so. (...) Diese Musikalität war da ein krasser Eindruck. (...) Trap ist zum Beispiel da grade so mies am Boomen gewesen. (...) Dass das nicht nur quasi um Raptechnik und Punshlines⁴⁶ geht, sondern bisschen um diese Vermittlung auch des Lebensgefühls, das dahinter steht. Also dieses trapped sein und auch dieses Drogendealer Talk. (ARIA NEJATI 2023b, 13:43 - 14:24)

5.4 Die (Nicht-)Sichtbarkeit der New Wave

So wie Kage 2014, der HipHop als „Demonstration der Anwesenheit derjenigen, welche in der medial vermittelten Welt sonst abwesend wären“ bezeichnet (Kage 2014, 130), stellt einer der bekanntesten Deutschrapper Xatar im Co/Pop-Interview, der 2008 sein Debütalbum „Alles Oder Nix“ veröffentlichte, die Suche nach sozialer Sichtbarkeit als Teil einer Parallelgesellschaft und den Wunsch nach Anerkennung als ursprünglich wichtige Motoren für die Produktion von HipHop dar. Allerdings ergänzt er, dass es diese Art der Unsichtbarkeit und Parallelität heute wegen der sozialen Medien gar nicht mehr gebe. (Golod/Kawelke 2022a) Xatar berichtet darüber hinaus von einer spezifischen Tendenz in seiner lyrischen Entwicklung. Er sei „sehr direkt politisch ins Game gegangen“ und auch in der Gegenwart gebe er

⁴⁴ „Trap (englisch für Falle) oder Trap Music ist ein Subgenre des Hip-Hop, das sich in den 1990er-Jahren vor allem in den Südstaaten der USA entwickelte. (...) In den 2010er Jahren wurde eine neue, stärker durch die Electronic Dance Music (EDM) geprägte Variante populär und international bekannt, die ebenfalls mit dem Namen Trap assoziiert wird. Diese Variante wird auch als EDM Trap Music bezeichnet.“ („Trap“, Wikipedia 2023)

⁴⁵ Bouncy erklärt, dass er immer aus vielen Quellen Kleinigkeiten herausnimmt, um sein eigenes Produkt zu kreieren, und dass er ein großer Fan von Travis Scott ist, einem US-amerikanischen Vertreter des Südstaaten-Traps.

⁴⁶ Die Punchline ist eine pointierte Textzeile, die zumeist dazu dient, eine andere Person anzugreifen und die eigene Person als überlegen darzustellen. (Wortwuchs.net) Eine Punchline kann jedoch auch jegliche andere pointierte Aussage sein, in der eine lyrische Erzählung gipfelt.

„eine Haltung mit“, allerdings verzichte er mittlerweile auf direkte und explizite politische Statements. (ebd., 28:34-29:01)

Schaffer regt in „Ambivalenzen der Sichtbarkeit und den visuellen Strukturen der Anerkennung“ dazu an, abseits des Dualismus von Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit zu denken sowie zu verstehen, dass ein Mehr an Sichtbarkeit nicht zwingend „besser“ bedeutet und eine Untersuchung und Abwägung der Bedingungen und Effekte spezifischer Sichtbarkeiten notwendig ist. Auch wenn die vorliegende Forschungsarbeit kaum auf der Ebene der Rezeption und Effekte angesiedelt ist, zeigen Yugos Aussagen, wie unterschiedliche Effekte und Reaktionen durch sein künstlerisches Schaffen ausgelöst werden, mitunter auch solche, die er nicht unbedingt gut heißt.

In diesem Kontext hebt Yugo die Bedingungen hervor, die er erfüllt, um spezifische Sichtbarkeiten überhaupt schaffen oder nutzen zu können. Er beschreibt seine spezielle Situation als weißer Mann mit sehr guten Deutschkenntnissen, der spezifische Themen, die auf die Mehrheitsgesellschaft befremdlich wirken könnten wie Drogenverkauf oder andere kriminelle Handlungen, ausspart. Werden seine Anpassbarkeit sowie die Provenienz bedingten Eigenschaften herangezogen, um ihn zu vermarkten, löse das Ekel in ihm aus. Hier zeigt sich, dass in seiner Sichtbarkeit Normen und Privilegien reproduziert werden. Ein Mechanismus auf den Schaffer verweist.

Bei Bouncy wird erkennbar, wie die von Schaffer nachgezeichnete Reproduktion von Normen mitunter unterlaufen wird, in Form der vielseitigen Präsentation der eigenen Person. Auch Yugo möchte sich nicht auf das „armer Ausländer“-Image reduzieren lassen. (Schaffer 2015, 161f.) Anhand von Yugos Texten und Erzählung wurde die Gleichzeitigkeit von Anpassung und Abgrenzung sowohl gegenüber der Mehrheitsgesellschaft als auch gegenüber migrantischen Gruppen genannt. Jene Abgrenzung könnte unter der von Schaffer genannten Bedingung gelungen reflektierten Sichtbarmachung, der „Tendenz zur Nicht-Identifikation“, genauer betrachtet werden, als Potential antirassistischen Positionen gerecht werdend sichtbar zu werden. Dies zeigt sich bei Yugo als Wunsch, wird jedoch seiner Erzählung nach in der Rezeption mitunter unterlaufen.

Auch verweist Strasser auf die „Nicht-Sichtbarkeit“ als Werkzeug, mit welchem kritische und antirassistische Positionen in Sichtbarmachung miteinbezogen werden können. Die gesteigerte Subtilität und die Schnelligkeit der zumeist nur angedeuteten Thematiken der Songtexte kann durchaus als eine bewusste Entscheidung, sich nicht auf stereotype Zuschreibungen und Erwartungen, mit denen migrantische Personen konfrontiert sind, reduzieren zu lassen und somit thematischen Fokussierungen zu folgen, die der Vielschichtigkeit der eigenen Person nicht gerecht werden. Es erscheint darüber hinaus weniger das Sichtbarmachen einer parallelen sozioökonomischen und räumlichen Welt aktuell als wichtig, als vielmehr die Erschaffung eines eigenen Narrativs einer spezifischen Lebenswelt. Mit dieser einhergehend ist die Ablehnung oder die eigenen Vorstellungen folgende Transformation spezifischer vorhandener Formen der Sichtbarkeit.

Das Hervorbringen und Nutzen von Sichtbarkeit ist eng mit der Idee der Kuration der eigenen Darstellung verbunden. Es stellt sich die Frage, inwiefern die Entscheidung, bestimmte Sichtbarkeiten nicht zu nutzen, sich zu entziehen, Dinge für sich zu behalten und Distanz zu generieren, also die Macht über die eigene Repräsentation durch penible Kuration zu bewahren, die Selbstdarstellung und die musikalischen Ausdrucksweisen von jungen HipHop-Künstlern wie Bouncy beeinflusst.

6 IDENTITÄT

Als theoretische Grundlage gilt der Identitätsbegriff von Castells aufgrund seines kompositorischen⁴⁷, praxeologischen und dynamischen Charakters. Castells versteht die Identität als einen Prozess der Sinnkonstruktion auf der Grundlage eines kulturellen Attributes oder einer entsprechenden Reihe von kulturellen Attributen als priorisierte Sinnquellen, wobei ein/e Akteur:in mehrere Identitäten haben kann. Identitäten werden im Prozess der Individuation konstruiert. (Castells 2003, 6f.) Die Identität spielte bereits im vorangegangenen Kapitel eine wichtige Rolle, allerdings ohne begriffliche Prominenz. Nun werden Yugos und Bouncys Identitätskonstrukte in Gegenüberstellung gebracht.

6.1 Yugo zwischen Akademiker und Gastarbeiter

Yugo spricht in seiner Musik und dem geführten Interview weit expliziter als Bouncy über das Erleben seines Migrationshintergrundes in der Gesellschaft. Dies ist essentiell für die dualistische Identität, die er formt. Diese vereint zwar seine mazedonische Herkunft und das Aufwachsen in Wien, allerdings nicht, ohne die Schwierigkeit dieser Zusammenführung und auch die Grenzen sowie das Potential zu scheitern, zu demonstrieren.

Yugo erklärt im Interview neben der, auch in den Songtexten zentralen, Problematisierung seiner diskriminierten Rolle in der österreichischen Mehrheitsgesellschaft, dass er sich selbst durchaus als privilegiert empfinde, da er „helle Haut und helle Haare“ habe und perfekt Deutsch spreche. Er grenzt die gesellschaftlichen Reaktionen auf ihn klar von jenen auf seine Mutter, die über weit schlechtere Deutschkenntnisse als er verfüge, ab. Er habe auch nie jene Probleme gehabt, die ein „Bouncy oder ein Schwarzkopf“, „irgendeinen Kanak oder einen Schwabo“ hätte. Yugo beschreibt sich somit in einer komplexen Position im Kontext anderer Emigrierter und in zweiter Generation in Österreich lebender Personen. Er sieht sich auch nicht als Teil der „Gastarbeiter-Community“, in deren Augen er ein „Verräter“ sei, der „cultural appropriation“ betreibe.

Wenn du im Siebten (Wiener Gemeindebezirk) fragst, wer Yugo Ürdens ist, können dir genug Leute sagen: 'Ah, das ist der mit der Glatze und den schönen Augen!', weißt du. Wenn du jetzt aber auf der Ottakringer Straße (16. Wiener Gemeindebezirk) oder auf der Märzstraße (15. Wiener Gemeindebezirk) jemand fragst, wer Yugo ist, hat keiner eine Ahnung, niemand, also diese Community, Community, diese Gastarbeiter-Community, für die bin ich ein - Das ist

⁴⁷ Mehr zur Bedeutung des kompositorischen Aspekts der Imagebildung im Kapitel „Singularisierung“.

so cultural appropriation, so. Obwohl ich und meine Familie eine der wenigen - also ich war sieben, als wir nach Wien gekommen sind, meine Schwester 11. Wir haben nicht mal einen österreichischen Pass und wir sind nicht in der zweiten Generation erst hier und 90 Prozent der Leute aus diesen Bezirken sind hier geboren, aber kann noch immer kein scheiß Artikel setzen und wir sind ein bisschen Verräter so für diese Gastarbeiterinnen und so. Man ist halt immer dazwischen, so.

Auch an einem späteren Punkt im Interview beschreibt er einen anderen Willen zur Integration über Sprache als bei anderen Personen, die er kennt. So erzählt er beispielsweise von seinem „serbischen Kumpel“ aus der Schulzeit:

Ich hatte das Gefühl, das war irgendwie so Arbeitsverweigerung. Der wollte nicht. Der ist auch aus so, so sehr, sehr gutem Elternhaus gekommen. Sein Vater so bei der Ersten Bank irgendein Analytiker-Ding, so. Und er hat auch bei Gott einfach nicht deutsch gesprochen, nicht gescheit das lernen wollen, so. Und das ist schon auch, hatte ich das Gefühl, schon auch so ein bisschen so ein Statement, weißt du. Du willst das nicht machen, so. Ich hab das halt nie so ganz verstanden.

In Bezug auf Konzertanfragen, die er von politischen Parteien erhält, zeigt sich die von Yugo wahrgenommene Zwischenrolle besonders deutlich. Er werde als das „Paradebeispiel von Integration in weiß, der auch reden kann“ eingeladen, da man sich damit schmücken könne, wohingegen ein „Bouncy oder irgendeinen Kanak, ein Schwabaotak“ nie bei jenen Veranstaltungen sein würden.

Yugo erzählt jedoch auch, sich als Kind und Jugendlicher oft sehr unwohl gefühlt zu haben, insbesondere in Begleitung seiner Mutter, da ihre fehlenden Deutschkenntnisse ein Schamgefühl bei ihm auslösten. Nach wie vor habe er den Drang, „irgendetwas zu beweisen“. Die Bewegung zwischen unterschiedlichen, wahrgenommenen Räumen wird zumeist von inneren Konflikten und einem gewissen Gefühl von Machtlosigkeit begleitet. In „Nicht von Hier“ (2022) rappt Yugo:

Ich schäme mich immer bis rauf für meine Mama
Denn man merkt ihn'n an, sie sind nicht von hier (yeah)
Und manchmal ertapp ich mich wenn es passiert
Schaue dass ich mich gut artikulier
Der Kellner soll wissen bin assimiliert (yeah)
Und frage mich direkt was los ist mit mir (yeah)
Warum will ich dass er mich akzeptiert
(genius.com)

Immer wieder werden negative Gefühle und Unsicherheiten in Bezug auf die Frage der Zugehörigkeit formuliert. Stets stellt er sich selbst in einer Rolle dar, die zwischen gewissen migrantischen Personengruppen und der Mehrheitsgesellschaft liegt.

Das ist ja so voll das Ausländerding, dass wenn du als Ausländer den akademischen Weg einschlägst, dass du halt immer - Ich seh das bei meiner Schwester, die hat zuerst

Psychologie und dann Medizin studiert. - Du bist immer so dazwischen so und zwischen eben einem Cevape⁴⁸ Essen auf der Ottakringer Straße und mit Akademikertitel im AKH (Anm. Allgemeines Krankenhaus der Stadt Wien) sein so.

Besonders prominent ist seine transkulturelle Rolle in „Diesdas“ (2017) aufgegriffen. In diesem Lied bedient sich Yugo, wie in vielen anderen seiner Veröffentlichungen, einer stolzen, provokanten Erzählweise, die erlebte Unsicherheiten kompensiert:

Das ist Yugo Ürdens Aleksander
Irgendwo zwischen Akademiker und Gastarbeiter
Zwischen Horo Tanzen und Après-Ski
Schönster Mann in Wien
(genius.com)

6.2 Der Bouncy Flavor

Wie Yugo formt Bouncy eine multidimensionale Identität aus kulturellen Anleihen, jedoch entsteht weniger der Eindruck einer konfliktreich geformten Identität als jener einer fluiden Identität, die sich mit einer gewissen Selbstverständlichkeit diverser kultureller Bestände bedient und Einflüsse fusioniert. Mit jener souveränen Identitätsbildung geht in Bouncys bisherigem Schaffen die Erschaffung eines eigenen Raums einher, welche Hand in Hand mit der Abgrenzung von Personengruppen, Geschmäckern und Lebensstilen vonstatten geht. In dem von Bouncy geschaffenen Raum haben er und seine Verbündeten Macht und empfinden Stolz für diesen. Der ganze Raum ist von Bouncys Vibe, den er als „Bouncy Flavor“ bezeichnet, erfüllt. Es entsteht mitunter, wie beispielsweise auch bei Pashanim, aufgrund der hochgradigen Subjektivierung in Bouncys Texten und Erzählungen während des Interviews der Eindruck einer surrealen Welt. Die Gedankenstrom-Ästhetik und das Verschwimmen kultureller Elemente zu einer selbstverständlichen Fusion, sowie der individuelle Sprachstil lassen einen hoch singularisierten Raum⁴⁹ entstehen, der weniger, wie es bei Yugo zu beobachten ist, im Dazwischen existiert als als neue Kreation, die ihren Mehrwert aus der Vielseitigkeit des Erschaffenden gewinnt.

⁴⁸ „Cevape“ steht umgangssprachlich für „Ćevapčići“, eine unter anderem in Mazedonien etabliertes Fleischgericht.

⁴⁹ Mehr hierzu ist im Kapitel „Singularisierungen“ (8) zu lesen.

6.3 Postmigration und Rap

Die vorliegende Arbeit wird den unter dem Oberbegriff Postmigration versammelten Abhandlungen zugeordnet, deren zentraler Konsens darin besteht, dass die „polarisierende(n) Deutungen von Einheimischen und Migranten“ einer dekonstruktiven Herangehensweise bedürfen. (Yildiz/Hill 2014, 12; Yildiz 2014, 177) Nach Yildiz repräsentiert das Postmigrantische marginalisierte Wissensarten. (Heine 2022,176)

In der Postmigrationsforschung wird abgelehnt, die Migration wissenschaftlich als Bedrohung oder Verfremdung von etwas Ursprünglichen oder als Ausnahmezustand zu betrachten. Sie kritisiert „konventionelle Migrationsdiskurse“ und „binäre Gegenüberstellungen zwischen der Normalität der vermeintlich sesshaft-angestammten Mehrheitsgesellschaft und der Fremdheit der als migriert markierten Minderheiten.“

Yildiz und Hill teilen mit anderen Forschenden, deren Arbeiten sich unter dem Begriff der Postmigration zusammenfassen lassen, die Vorstellung, dass emigrierende Personen „(kulturelle) Räume“ schaffen, die weder jenen, die sie verlassen haben, noch den neu bezogenen entsprechen (Yildiz/Hill 2014, 10), und damit verbunden die Konnotation des migrantischen Handelns als kreativ und fruchtbar. So sprechen Yildiz und Hill von einer „interkulturelle(n) Kompetenz« als die Fähigkeit (...), sich in verschiedenen Lebenskontexten zu bewegen, sich individuell zu orientieren und daraus Biographien zu entwerfen“. (ebd., 14) Yildiz beschreibt:

Das ›Leben zwischen unterschiedlichen Kulturen und Welten‹ wird nicht als ›Identitätsdefekt‹ oder schizophrene Situation betrachtet, sondern positiv in Szene gesetzt. Gerade die Fähigkeit zwischen oder in unterschiedlichen Welten denken und handeln zu können, macht die besondere Kompetenz der Bewohnerinnen und Bewohner in der weltoffenen Stadt aus.(Yildiz 2014, 186)

Die Sichtweise auf migrantisches Handeln als das fruchtbare Erschaffen von neuen Räumen steht auch bei Sabine Strasser im Vordergrund. Strasser argumentiert, dass

MigrantInnen nicht auf Einbahnstraßen von ihren Herkunftsländern aufbrechen, um sich in ihren neuen Umgebungen anzupassen, sondern durch ihre sozialen, verwandtschaftlichen, ökonomischen oder politischen Beziehungen transnationale Räume schaffen. (Strasser 2012, 133)

Strasser spricht von den „bewegten Zugehörigkeiten“, einem Konzept, mit dem sie die Komplexität der Migration auf individuell biographischer, Netzwerk- und

Politikebene einfangen möchte. Postmigration versteht sie als wissenschaftlichen Weg

die Geschichte der Migration neu zu erzählen und das gesamte Feld radikal neu zu denken und zwar jenseits des hegemonialen Diskurses. Aus dieser Sicht können die so genannten Gastarbeiterinnen und Gastarbeiter, die von Beginn an als Problemfälle betrachtet wurden, eigentlich als Pioniere der Globalisierung gelten. (Strasser 2012, 136)

Wie Strasser betonen auch Yildiz und Hill die individuelle Erfahrung. Sie verstehen „die Suche nach menschenwürdigen Existenzbedingungen“ als verbindenden Motor, allerdings betonen sie die Vielfältigkeit an Kontexten, in denen Migrationsbewegungen stattfinden. (Yildiz/Hill 2014, 9) Für die multiplen Erfahrungen sehen Geisen et al den Migrationsbegriff als unzulänglich. Sie argumentieren, dass es irreführend ist, „wenn auch bei den Nachfolgegenerationen von Migrantinnen und Migranten, die bereits in der Stadt aufgewachsen sind, immer noch von Migrationsbevölkerung gesprochen wird“. (Geisen/Riegel/Yildiz 2017, 7)

In der Postmigrationsforschung wird somit der proaktive, Gesellschaft mitgestaltende und formende Aspekt ins Zentrum gerückt, anstatt migrantische Akteur:innen in einer Opferrolle zu betrachten. Trotzdem werden Ungleichheiten, Machtverhältnisse und strukturelle Grenzziehungen nicht ausgeblendet und als Teil des multiplen, transkulturellen und -lokalen Erlebens beachtet. (Yildiz/Hill 2014, 12, 15f.) Es gilt dementsprechend mit Blick auf das Forschungsfeld trotz dieses positiven und produktiven Blickwinkels die Lebensbedingungen und oft schwierigen Geschichten der tmigrantischen Rapper nicht zu übersehen und vorschnell Schlüsse über ihre Lebensrealität zu ziehen.

Im Kontext der Analyse der Berliner Rap Gruppe BHZ sowie des Rappers Pashanim beschreiben Barth/Barth die Ablösung des Mythos der Straße von seiner Verhaftung an den Gangsta-Rap und stellen eine Verknüpfung mit einem urbanen Lifestyle der kreativen Selbstverwirklichung her. (Barth/Barth 2022, 102) Pashanim „reframe“ die Straße auf eine als künstlerisch-originell wertgeschätzte Weise. Insgesamt zeichnet sich ein positives Bild der Lebenswelt der vorgestellten Rapper ab. Als Angehörige der „neuen Mittelschicht“ nach Reckwitz (2019) übten sie sich in Müßiggang und selbst der Drogenverkauf wird bei Pashanim zu einer entspannten Tätigkeit, die problemlos ein Teil des ästhetischen Alltags des jungen Rappers ist. Mehrmals ziehen Bart/Barth für ihre Analyse Kommentare über die New Wave durch die Podcast-Kreateur:innen Falk Schacht und Jule Wasabi hinzu, welche die New Wave

als charakterisiert durch Zeitvertreib, Mittelschichtsjugend und romantisierte Wohlstandsverwahrlosung dargestellt. Hier werden durch die oberflächlich aus der Musik und Selbstdarstellung gewonnen Eindrücke auf die gesellschaftliche Position und Lebensrealität der Rapper:innen der New Wave geschlossen.

Es muss jedoch beachtet werden, dass die Kiez-Romantik á la Pashanim oder Bouncy zumeist Hand in Hand mit der subtilen Aufzeigung von problematischen Lebensaspekten fusioniert wird. Die Erzählweise hat sich gewandelt⁵⁰, jedoch zeigen die Inhalte Parallelen. Hierzu ein vergleichendes Beispiel: 2010 erscheint „Der Gastarbeiter“ von Eko Fresh:

Mein Opa kam in dieses Land, grüner Opel Commodore
Sivas nach Lemgo sieben Kinder ohne Kohle.//
Mit meiner Oma sechs Mädchen und einen Jungen,
Er war streng zum arbeiten hat er jeden hier gezwungen.//
Er wollt, dass ich's einmal besser hab, weil die Gründe zum Umzug bestimmt nicht am Wetter lagen
(nix mit Schule).//
Wo war der Staat als meine Mama 15 war, arbeit in Papierfabrik, wahrscheinlich die jüngste da.//
Es war die Zeit als sie verliebt in einen Künstler war, mein Vater sang für Frieden als er sie von der
Bühne sah.//
Liebe in einer fremden Kultur und Land, mein Opa wollt es nicht deswegen sind sie durchgebrannt.//
Irgendwann kamen sie zurück und küssten Opa's Hand, es war kurz danach als ihr kleiner Sohn
entstand.//
Wisst ihr wer? Ekrem, bir içinin oğlu, früher Rap Fan heute Business Ikone.//
[Refrain]
Wir sind ein gewisser Schlag von Mensch, haben unser ganzes Leben immer hart gekämpft.
Wenig Kohle doch mach mal weiter, ich wiederhole, Gastarbeiter.
(genius.com)

2022 veröffentlicht Pashanim „Kleiner Prinz“, ein collageartiges Lied, in welchem er rappt:

Letztes Jahr hatten wir nichts, aber jetzt ist es vorbei
Unsre Eltern kam'n mit zwei Taschen damals aus Türkei
Deshalb jag' ich das Papier in 'nem blauen Prada-Sweatshirt
Mein Kumpel aus Paris schreibt mir, dass man da mein'n Track hört
Stickle macht mir 'n Beat und dann mach' ich, was ich machen muss
Die Cops war'n bei RB, häng' auf IG, hoffen, sie fassen uns
Sie kam'n alleine rein, weil seine Mama war nicht da
Sein Nachbar macht ihn'n auf – ist es überhaupt legal?
Konfigurier' mir ein'n Cayenne auf mein' alten iPhone 5
Sie hat gehört, ich werd' erpresst, und sie fragt mich, ob es stimmt
Aber Baby, ich bin good, glaub mir, das ist alles Taf'
Und sie schreibt mir um halb drei in 'ner warmen Sommernacht
(genius.com)

Pashanim zeigt von seiner Hood ein Bild, das durchaus von dem Hintergedanken zeugt, einen in den Augen des Rappers ästhetischen Gesamteindruck zu entwickeln. Dieser wird jedoch abgesehen von singularisierten Objekten, Gegenden und

⁵⁰ Mehr hierzu ist im Kapitel „Sichtbarkeit“ (5) zu lesen.

Personen sowie spezifischen Handlungen auch stark dadurch gestützt, dass Pashanim mit Sichtbarkeit spielt und Raum für Imagination lässt. Der Rapper erzählt sehr wohl eine ähnliche Geschichte wie Eko Fresh. Wie dessen Großvater kamen Pashanims Eltern mit kaum Besitz nach Deutschland. Beide Rapper haben sich Erfolg und Vermögen erarbeitet. Doch anstatt sein Schicksal auszuerozählen und seiner Drastik zu demonstrieren, durchbrechen ein teures Kleidungsstück, eine Frau, von der er begehrt wird, ein Sommergewitter und eine warme Sommernacht die Erzählung schwieriger Lebensumstände. Und neben dieser Durchbrechung macht Pashanim Platz für Imaginationenräume. So rappt er beispielsweise lediglich „Sommergewitter in meim Block“ und das Wort „Sommergewitter“ löst womöglich in vielen Menschen ein Gefühl von Wärme, Ruhe und Romantik aus, aber der Rapper beschreibt nicht, was es in ihm auslöst oder wie es genau aussieht, nur, dass er wach liegt und den Regen hört. Es ist also irreführend von einer Erzählung auf eine Lebensrealität und Identität vorschnell zu schließen.

7 DER HUSTLE

In den drei Interviews haben sich zentrale Begrifflichkeiten herauskristallisiert: Individualisierung, Unabhängigkeit, Selbstverantwortung, hohe Arbeitsmoral, Durchhaltevermögen, stetiger Fortschritt und Effizienz. Ein unternehmerisches Denken ist unabdingbar. Erfolg wird primär an Anerkennung und Reichweite sowie finanzieller Entlohnung festgemacht. Persönliche Weiterentwicklung und gesellschaftlicher Aufstieg gelten als wichtige Orientierungspunkte. Das mehr oder minder explizite Aufweisen gesellschaftlicher Grenzen und die Beschreibung der Überwindung dieser wechseln sich in den Erzählungen ab.

Dietrich/Seeliger analysieren in „Deutscher Gangsta Rap Vol.2“ (2017) die Imageentwicklung des erfolgreichen Rappers Bushido und konstatieren, dass dessen Selbstdarstellung einer Orientierung an der neoliberalen Mehrheitsgesellschaft in überkompensierender Form entspricht, als Folge einst ausbleibender gesellschaftlicher und künstlerischer Anerkennung seiner Person. (ebd., 108) Um Einbindung in die Gesellschaft zu erfahren, würden viele Rapper⁵¹ neoliberale Ideale verfolgen und repräsentieren. Der Mehrheitsgesellschaft erscheine diese Verhaltensweisen nur deswegen als anstößig, da die Rapper dabei oftmals über das Ziel hinausschießen und neoliberale Grundsätze überstrapazieren würden. So würden spezifisch Gangsta-Rapper häufig als vermeintlich kompromissloseste Neoliberale, die sich der (körperlichen) Selbstoptimierung, dem Einzelkämpfertum, dem Unternehmertum, dem Materialismus, dem Individualismus, der Konkurrenz-Affinität, der Entrepreneur-Mentalität und dem Glauben an Leistungsgerechtigkeit verschreiben, erscheinen. (ebd., 105)

Es findet sich im HipHop der Gegenwart ein viel benutztes Wort, welches die im Feld erhobenen Eindrücke und Seeliger und Dietrichs Beobachtung verschlagwortet: der „Hustle“. Die in der Internetrecherche vorfindbaren Auffassungsweisen dieser Begrifflichkeit könnten kaum vielfältiger sein und bewegen sich entlang eines Spektrums zwischen dem Hustler als Betrüger:in und bewundernswertem, einzelkämpferischem „Arbeitstier“. Die Hustler-Mentalität ist im Kontext des hier untersuchten Feldes eine positive Eigenschaft, die ermöglicht, trotz einer

⁵¹ Dietrich/Seeliger verwenden stets nur die männliche Form.

schwierigen Ausgangslage, viel Energie und Arbeit zu investieren und schlussendlich mit jenem resilienten Engagement einen gewissen Wohlstand zu erreichen. Um zu konstatieren, dass jemand „hustled“, sind allerdings weder eine prekäre Ausgangslage noch ein erreichter Wohlstand Bedingungen, sondern lediglich eine hohe Arbeitsmoral oder ein gewisses Zeitfenster, in dem intensiv gearbeitet wird. Dem Hustler wird zumeist jedoch je nach seiner Ausgangslage und dem eintretenden Erfolg mehr oder weniger Anerkennung gewährt.

7.1 Der Hustle in der singularisierten Biografie⁵²

Bouncys Mutter emigrierte in den 1990er Jahren nach St. Pölten in Österreich, wo Bouncy geboren wurde. Ihr Sohn zollt ihr viel Anerkennung dafür, dass sie als „Fullhustlerin“, als starke, zielstrebige, keine Arbeit scheuende Frau, in einer schwierigen Lebenssituation und ohne Deutschkenntnisse bis zu drei Jobs parallel machte, und dennoch selbst mit dieser Mehrfachanstellung wenig verdiente. Es sei kein „Cash“ da gewesen. Bouncy nennt konkrete Wünsche, die seine Mutter für ihre Kinder formulierte:

Und ja, 90er Jahre ist sie hergekommen. (...) Und ja, war halt nie einfach für sie. War halt immer eine ur starke Frau und hat immer viel gekämpft und sie wollte immer, dass wir machen können, was wir wollen im Leben, weil sie nie die Möglichkeit hatte. (...) Sie hat mir gesagt, das war einfach immer ihr größter Wunsch, dass sie einfach Kinder hat und die Kinder machen können, was sie wollen, ohne Probleme, ohne dies das, ohne Sorgen. Aber war auch nicht einfach die ersten 10, 20 Jahre für sie. Aber trotzdem, weißt du, sie glaubt dran. Deswegen ist Nummer eins Supporter.

Der Rapper erzählt weiter, als er nach seinem Bezug zur Türkei gefragt wird:

Ich hab halt meine ganze Familie dort, aber ich war auch nicht wirklich oft in Istanbul, in meinem Leben fünf-, sechsmal nur. Also meine Heimat ist schon hier in Wien. (...) Eigentlich kennt man das ja so Kanakenkinder jeden Sommer hin. Das war bei mir nie der Fall. Cashmäßig auch, war nie so einfach.

Die Mutter habe geschaut, dass die Kinder hier „viel machen“ und sie aktiv von „drüben“ distanziert. Istanbul sei ohne viel Perspektive und die Mutter hätte doch aus konkreten Gründen die Heimat verlassen. So habe er wenig Bezug zur Türkei.

Yugo hat seine ersten sieben Lebensjahre in Mazedonien verbracht und besucht relativ häufig seine einstige Heimat. Er beschreibt das Ankommen in Österreich wie folgt:

⁵² Mehr zur Singularisierung ist im an dieses anschließenden Kapitel „Singularisierung“ (8) zu lesen.

Meine Eltern sind, also sind Akademiker, also Diplom-Ingenieure, Maschinenbau eigentlich. Wir sind dann eben nach Wien gezogen, wie ich sieben war. Und meine Mutter hatte für meine Schwester und mich vorgesehen, dass wir nicht - also das klingt so dumm - aber so auf ein Gastarbeiter-Ausländer-Ding halt reduziert werden und hat gesagt so: 'Ihr gehts schön erster Bezirk so in die Schule', also mehr oder weniger.

In der Schule hatten jedoch die meisten Eltern mehr Geld und die Mutter sei aufgrund schlechter Deutschkenntnisse oft belächelt worden.⁵³

Während Seeliger und Dietrich Bushidos konfliktreiche Konfrontation mit der neoliberal geprägten, deutschen Gesellschaft als Angelpunkt der darauffolgenden Überkompensation fehlenden Kapitals ansieht (Dietrich/Seeliger 2017, 108), zeichnet sich bei Bouncy und Yugo hingegen ein gewisses innerfamiliäres, neoliberales Narrativ ab. Die Mütter der Befragten nehmen eine grundlegende Rolle in der Formung eines dem Aufstieg und der Grenzüberwindung verschriebenen „Hustler“-Mindsets ein. Während die Mütter Landesgrenzen passierten und versuchten, finanzielle Stabilität zu generieren, schafften die Kinder nun den elterlich intendierten Schritt, die wahrgenommenen kulturell-gesellschaftlichen und ökonomischen Grenzen ein Stück weit zu überwinden. Dies zeigt sich in der weiteren biografischen Erzählung beider Rapper, wobei der Wunsch nach Stabilität durch wirtschaftlichen Fleiß sich weiter formt und stark an die Suche nach Anerkennung als Ergebnis eines Wechselspiels aus Abgrenzung und Anpassung geknüpft ist.

Schlüsselerlebnisse nehmen sowohl in Bouncys als auch in Yugos Erzählungen in diesem Kontext eine entscheidende Rolle ein: Yugos bedeutendstes Erlebnis in Bezug auf seine Etablierung als Musiker war das erste Event, zu dem er eingeladen wurde und dass er vor Ort gratis Getränke erhielt. Bouncy beschreibt, wie er, als er in der Schule ein Lied auf seiner Gitarre vorspielte, von seinen Mitschüler:innen mit anderen Augen gesehen wurde. Das hätte ihn sehr beeindruckt und er wusste sogleich, dass er dieses Gefühl wieder erleben wollte.

⁵³ Auch wenn dem nicht weiter nachgegangen werden kann, ist es wichtig vorweg anzumerken, dass Yugo mit sieben Jahren emigriert ist, wohingegen Bouncy in zweiter Generation in Österreich lebt. Diese unterschiedliche Erfahrung könnte genauer biografisch betrachtet werden. Auch wäre in diesem Kontext interessant, insbesondere in Anbetracht des Altersunterschieds von beinahe 10 Jahren, den Veränderungen innerhalb der Migrationspolitiken und -realitäten in Österreich und Deutschland nachzugehen. Hinterfragbar wäre etwa, inwiefern dies zu einer veränderten Migrationserfahrung beiträgt, sowie welche Entwicklungen sich daraus ergeben, dass viele junge Rapper bereits in der zweiten Generation im Land sind.

Neben solchen Momenten der Anerkennung ist die abgrenzende Individualisierung ein wiederkehrendes Ereignis in den biografischen Erzählungen, wobei diese stark mit Eigenschaften wie einer hohen Arbeitsmoral, Selbstverantwortung und der Offenheit für Weiterentwicklung und Veränderung assoziiert wird. Yugo konstatiert, dass einer der wichtigsten Schritte für seine Karriere die Abgrenzung von jenen Freunden, die „man immer im Schlepptau hat“, und die komplette Fokussierung auf die eigene Arbeit war. Bouncy erklärt wiederholt, dass er alles schaffen könne und dass er niemanden brauche, da er alles zu produzieren, schreiben und rappen vermöge. Er wolle zukünftig noch weniger kollaborativ arbeiten, sowie Gespräche nur dann führen, wenn sie ihn „weiterbringen“.

Das unternehmerische, leistungs- und erfolgsorientierte Mindset ist jedoch nicht alleine in Momenten der individuellen Abgrenzung von großer Bedeutung. Zugleich stellt es für Bouncy ein verbindendes Element zu Freunden, die sich gleichen Werten und Zielen verschrieben haben, dar. Durch das geteilte Mindset löst Bouncy in seiner Erzählung das Spannungsverhältnis zwischen kollektivem Zusammenhalt und Individualisierungstendenzen auf. Dies taucht auch im Kontext der Musikproduktion während des Interviews auf:

Ich bin grad mehr auf meinem Solo-Shit. Nicht komplett solo, weil ich hab immer noch meine Gang. Meine ganzen Leute machen alle Musik und wir schauen gerade alle, dass wir nur Solo Musik rausbringen, aber trotzdem alles unter einem Namen, unter einer Gang. Aber ich bin schon auf meinem Solo-Shit.

Dem verbindenden Hustle hat auch der Deutschrapper Ramzey eine Textzeile in dem Lied „Tunnelvision“ (2020):

Hab keine Rivalitäten / Hab keine Zeit
Denn ich jage Knete
Gib einen Fick auf deine Tränen, Bitch
Ich habe genügend Probleme
(...)
Ich hab ein Bruder, mit dem hab ich Abi gemacht
jetzt Universität
Und ich hab ein Bruder der hat Schaden vom Haps
der ist traumatisiert von Siren
Alles dasselbe Problem
denn wir wollen alle die Hunderter zählen
Hunger groß
(spotify.com)

7.2 Erfolg und Anerkennung als ökonomische Potenz

Während der Rapper Sido in seiner Hitsingle „Mein Block“ (2004) rappt, dass die Polizei von niemandem aus dem Block eine Antwort auf ihre Fragen erhält, da alle zusammenhalten (genius.com), geht es bei Pashanim um den Verkauf von Drogen an Hipster („Mehringdamm laufen“, 2018, genius.com), in „Shababs botten“ (2019) sogar an das Kind eines FDP-Politikers. So rappt er: „An Sarazin will ich verdien’n, bin in Berlin, sein Sohn holt jede Woche Tilidin“. (genius.com) Im Online-Magazin *Genius* hierzu:

Thilo Sarrazin ist ein deutscher Autor und wurde vor allem durch sein Buch 'Feindliche Übernahme' für seinen antimuslimischen Rassismus bekannt, was sogar ein Gutachten bestätigt hat. Pashanim will es ihm damit zurückzahlen, dass er an Sarrazins Sohn Drogen verkauft und dadurch reich wird. Dass er Sarrazins Sohn Drogen verkauft, hat Pasha bereits in seinem Lied 'Homicides' featuring Chapo102 erwähnt. Tilidin ist ein schmerzstillend wirksamer Arzneistoff und wird für die Behandlung von starken Schmerzen (z. B. Rheuma) eingesetzt. (Lightvictory 2019)

Bouncy rappt passend auf „ptsd“ (2023) „Deine Jungs sind alle Käufer, meine Jungs sind alle Ticker“. (spotify.com) Im Lied „Wien“ (2023) von Raf Camora und Yung Hurn ist zu hören, dass Raf Camora nicht nur einen guten Draht zur Polizei habe, auch kaufen Politiker von ihm und seinem Umfeld Drogen:

Komm nach Vienna, komm nach Vienna
ich schwör', keiner macht hier Panik
Ein Tschetschener aus Wien 20 und du brichst wie die Titanic
Politiker sind korrupt, manche kaufen Koka von uns
Manche Straches und Gudenus'
Ibiza bis Porto Banús (Ahh) 19. Bezirk voll Opfer,
aber sie hab'n wirklich gute Chays
Hab' oft Sex mit reicher Tochter
sie findet meine Tattoos so geil (Ahh)
(genius.com)

Frauen aus dem als wohlhabend geltenden 19. Wiener Gemeindebezirk werden als attraktiv empfunden und man tritt in sexuellen Kontakt. Das erinnert an Yugo, der in „Feiertag“ (2018) rappt, dass er sich von der „Wirtschaftsuni“ ein „paar gut betuchte Döbling-Tussies“ holt (genius.com), und in „Österreicher“ (2016) ein „paar Hietzinger Schlampen“ „zerfick(t)“ (genius.com). Und auch T-Ser reimt in „Marihuana“ (2016): „Ficke Töchter von Diplomaten, falls ich Visum möchte, brauch ich nicht zu warten“. (genius.com)

Gegenwärtig wird die Überwindung vermeintlicher Trennlinien jedoch eher selten über die sexuelle, sondern zumeist über die ökonomische Potenz verhandelt. „Money over bitches“, rappt Bouncy in „nintendo“ (2023). (spotify.com) Der „Hustle“ wird zum Triebwerk einer singularisierten Biografie, die sich durch Grenzüberwindung auszeichnet.

Im Deutschrap der Gegenwart werden die urbane Herkunft und das multikulturelle Repertoire, sobald mit einem Gegenüber lyrisch in Kontakt getreten wird, etwa um Drogen zu verkaufen, sich zu behaupten oder auf Kritik zu reagieren, zumeist als Vorteile bringende Überlegenheit stilisiert. Häufig wird auf das Außenseiterdasein des Gegenübers verwiesen, während das lyrische Ich zum Insider wird. Nicht die Ethnizität und die Norm der Mehrheitsgesellschaft dienen als Orientierung und als Basis der Entscheidung darüber, was erstrebenswert und wissenswert ist, sondern das eigene, mitunter mit Gleichgesinnten geteilte kulturelle Repertoire. Die Rapgruppe Konkret Finn wertet 1994 in „Ich Diss Dich“ erstmals im Deutschrap die eigene Hautfarbe symbolisch auf und rappt, wie andere Personen versuchen, eine solche auf künstlichem Weg zu erlangen.

Ich bin der Chab mit der Farbe im Gesicht
Die du nicht haben wirst
Auch nicht wenn du im Solarium stirbst
Ich diss dich
Halt dein Maul und verpiss dich
(genius.com)

Diese Aufwertung und Abgrenzung wird ebenso beispielsweise in „ps2“ (2023) von Bouncy deutlich:

Du willst Leben wie wir
Doch Bro komm bitte erzähl
Kein Scheiß
Du bist nicht so wie wir mein Bro
Weil wir hatten es nie leicht
(spotify.com)

Auch Yugo thematisiert in „Alle Jahre Wieder“ (2017) den zum Scheitern verurteilten Versuch einer kulturellen Anbiederung außenstehender Personen, um so eine privilegierte Einzigartigkeit herauszustreichen:

An diesem einen gottverdammten Feiertag
Hol' ich das Gewehr aus meinem Kleiderschrank
Fahr' durch jeden Stadtteil, noch ein letztes High-Five und dann heißt's: Bye! Bye, bye, bye!
Ein ganzes Magazin für jeden, der mich fistbump
Anstatt normal die Hand zu geben, Mann, ihr blöden Wichser

Ein paar Schüsse in die Kniescheiben
Für die rich Kids die sprayen und auch freestylen
Ein paar Schläge für die ganzen miesen Dreckspasten
Die, wenn sie mit mir reden, Artikel weglassen
Es geht von: „Grüß Gott! Ich bin's, der Anton!“
Zu: „Ajde, Bruder, gemma Party, Bratko!“ oh
(genius.com)

Genau jene „symbolische Aufwertung der den Rappern zur Verfügung stehenden Kapitalarten“ sieht Verda Kaya 2015 bei „deutschtürkische[n] Rapper[n]“⁵⁴ in der Berliner Rapszene als abgelöst durch neue Ermächtigungspraxen. So beschreibt sie,

dass innerhalb dieser Subkultur, die zunächst die ethnische Herkunft bzw. die Außenseiterposition in den Vordergrund stellte, ein Individualisierungsprozess beobachtet werden kann, der das erworbene, leistungsbezogene* kulturelle Kapital und nicht das herkunftsbedingte soziale Kapital zur Bewertung des subkulturellen Kapitals heranzieht und in der schließlich deutschtürkische und deutsche Rapper unabhängig von ihrer Herkunft erfolgreich sein konnten. (Kaya 2015, 279)

Barth und Barth sprechen im Kontext der „Authentizität der Straße, in der das Bemitleidenswerte sich ins Selbstbewusste umkehrt“ davon, dass „sich Vertreter*innen der Unterklasse in einer statusorientierten Weise selbst“ singularisieren, wobei das „muddling through“ als das tägliche Durchbeißen im Vordergrund steht. (Barth/Barth 2022, 102) Allerdings sehen Barth und Barth in der New Wave ein Schwinden dieser muddling through-Darstellung. Vielmehr seien die Vertreter:innen tendenziell gut situiert und stellen ein Leben dar, das von Wohlstand und Müßiggang geprägt ist.

Die Selbststilisierung zur/m erfolgreichen Unternehmer:in erscheint aktuell im Kontext von Anerkennung, Abgrenzung und Wandlung der Außenseiterposition zur Insider-Perspektive bedeutsamer als die Selbstethnisierung und mitunter -exotisierung, wie sie bei Konkret Finn oder Yugo erfolgt. Der Argumentation von Kaya sowie der von Barth/Barth festgestellten Entwicklung wird jedoch entgegengehalten, dass nach wie vor die „zur Verfügung stehenden Kapitalarten“ und das muddling through wichtig sind, um sie zur Singularisierung der eigenen Künstler-Person zu nutzen und die aktuell maßgebende Hustler-Mentalität als Rapper zu verkörpern. So rappt Pashanim in „DOPPEL G“ (2022), er “wollte nur paar Zwannis, jetzt mach ich Millions / Und wir hatten keine Heroes, nein, wir gucken zu den Villains”. (genius.com) Zu den „Villains“ aufzublicken bedeutet, sich an

⁵⁴ Kaya spricht nie explizit von Frauen.

Bösewichten, also in diesem Fall kriminellen Personen zu orientieren. Sowohl der bescheidene Wunsch, ein paar Zwanzig-Euro-Scheine zu verdienen, als auch der Umstand, rechtswidrig Handelnde als Vorbild zu haben, sind Verweise auf das Aufwachsen in sozial und finanziell prekären Verhältnissen.

Aus solchen zu stammen, wird im aktuellen Deutschrapp zumeist als sozialer Vorteil inszeniert, weil es die Person, die Erfolg erzielt, als besonders stark und Respekt verdienend darstellt. Die Prekarität ist oftmals in der narrativen Vergangenheit verortet und in der Gegenwart der Songtexte überwunden⁵⁵, jedoch trotzdem inhaltlich präsent. Dies spiegelt sich auch in der medialen Rezeption von Rap wider. So beschreiben Dietrich/Seeliger, dass „der romantische Aufstieg von segregierten Migranten zum ökonomisch potenten Unternehmer“ genutzt wird, um Biografien Sensationalität zu verleihen. (Dietrich/Seeliger 2017, 180)

Die sozial-ökonomische Herkunft wird auch argumentativ eingesetzt, um kapitalistische und materielle Zielsetzungen und Lebensstile und deren öffentliche Zurschaustellung zu rechtfertigen. So teilt beispielsweise der in Wien lebende Rapper Gola am 23. Juli 2023 einen Beitrag des bekannten Berliner Underground-Rappers Lucio101 auf der Social Media-Plattform Instagram, in welcher in weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund zu lesen ist: „wer damals nix hatte darf heute angeben.“ In „nintendo“ (2023) erwähnt Bouncy, wie eine Frau, die nicht sein sozial-ökonomisches Umfeld teilt, wenig Verständnis für seine Zielsetzungen hat:

Sie is aus andren Kreisen,
sowas is ihr komisch
wenn ich sag, dass ich die Welt
hol mein ichs sicher nicht
ironisch
(spotify.com)

Im Gespräch mit Bouncy wird auch ein interessantes Spannungsverhältnis aufgezeigt: Einerseits sind die prekären Lebensverhältnisse, aus denen er dank des Hustles und seines Talents ausbrechen kann, zentraler Teil des Narrativs, zugleich wird jedoch eine gewisse Indeterminiertheit und Selbstermächtigung inszeniert, insofern mehrmals betont wird, – und hier greift Bouncy auf einen im HipHop

⁵⁵ Hier darf nicht ohne weiteres von den Songtexten auf die gegenwärtigen Lebensrealität der Rapper geschlossen werden.

etablierten Glaubenssatz zurück – dass er selbst „alles“ schaffen könne und auch aufzeigen wolle, dass jeder es ihm gleichtun könne.

Es lässt sich zusammenfassend sagen, dass die Abgrenzung und Singularisierung im Deutschrapp der Gegenwart bei vielen Vertretern zu einem großen Teil durch die Selbststilisierung zum Hustler erfolgt, der/die den „Struggle“⁵⁶, trotz aller Hindernisse, die diesen begleiten, durch ökonomischen Erfolg schrittweise überwindet. Der Hustle ist gleichzeitig eine Form der Grenzüberwindung, der Selbstverortung, der Schaffung von Zugehörigkeit und der Abgrenzung.

Die Abgrenzung erfolgt einerseits gegenüber anderen Personen, die nicht aus schwierigen Verhältnissen stammend erfolgreich wurden. So wie es deutlich wird in einer Passage des Interviews, das Bouncy Kopfcast gibt:

Der Struggle baut dich auf als Künstler, Bruder. (...) Das hat einen Eminem ausgemacht, Bruder, weißt du, so Detroit Kid, dies das. Mutter war dies das, weißt du. Sein Struggle hat am Ende so - ist einfach eine Story einfach. Leute haben die Story gefeiert, Bruder, schau, wo der durch ist, und schau, was er geschafft hat. (...) Heutzutage will jeder zweite rappen, aber keiner hat was zu sagen. Und es ist wichtig, eine Story zu haben und die den Fans zu vermitteln. (Kopfcast 2023, 22:21-22:42)

Abgrenzung erfolgt andererseits gegenüber Personen, die einen vergleichbaren postmigrantischen und/oder sozialen Hintergrund haben, sich aber für andere Wege entschieden haben. So erzählt Yugo im Interview:

Oft hatte ich aber auch das Gefühl so - Ich hatte so einen serbischen Kumpel. Ich hatte das Gefühl, das war irgendwie so Arbeitsverweigerung. Der wollte nicht. Der ist auch aus so, so sehr, sehr gutem Elternhaus gekommen. Sein Vater so bei der Ersten Bank, irgend so ein Analytiker Ding so. Und er hat auch bei Gott einfach nicht deutsch gesprochen. Nicht gescheit das lernen wollen, so. Und das ist schon auch, hatte ich das Gefühl, schon auch so ein bisschen so ein Statement, weißt du. Du willst das nicht machen, so. Ich hab das halt nie so ganz verstanden.

Auf „ps2“ (2023) rappt Bouncy, wie der Hustle ihn von anderen Personen in seinem Bekanntenkreis abgrenzt:

Bros die anderen Weg gehen als du
Weil sie sehn
Du machst langsam mehr Geld als sie
(spotify.com)

⁵⁶ Der „Struggle“ (engl. für Kampf) bezieht sich auf den Kampf, den man auf sich nehmen muss, um in prekären Lebenssituationen durchzukommen.

8 SINGULARISIERUNG

Individualität ist ein zentraler Pfeiler der Images der beiden Interviewten. Die augenscheinlichste Manifestation Yugos betonter Einzigartigkeit ist in seiner Selbstbezeichnung. Er präsentiert sich als *der* Yugo und *der* „schönste Mann aus Wien“. Das „Schönster Mann aus Wien“-Image ist der kommerziell relevanteste Aspekt seines Schaffens, da dies das Interesse von Modeunternehmen an Werbekooperationen und die Reichweite auf den sozialen Medien stark beeinflusst. Yugo erachtet allerdings die Arbeit mit Social Media, Werbung oder Mode als eigentlich wenig interessant.

Bouncys Individualität wird im „Bouncy Flavor“ zum Ausdruck gebracht, der bei ihm stets mit einfließe, sei es in Gespräche, in seinen Kleidungsstil oder in seine Musik, wie Bouncy im Interview erklärt. Er beschreibt sich selbst als sehr kompetent in der multimedialen Selbstvermarktung und bewertet die Möglichkeit, sich unterschiedlicher Plattformen und Medien zu bedienen, um seinen Bouncy Flavor zu transportieren, als sehr positiv. Im Presstext zur Single „nintendo“ (2023) von Bouncy, den sein Manager übermittelt, heißt es:

Das ist gerade einfach meine mood. Aber auch, wenn ich den Style switze, habe ich einen Vorteil: Egal, welchen Type ich mache, wird es immer nach Bouncy klingen. Die Sachen haben ihren ganz eigenen spice – den Bouncy Flavor. (Wehn 2023)

Seine konstatierte Einzigartigkeit wird von Bouncy als „Vorteil“ gewertet. Sie zu betonen und zu formen entspricht einer Singularisierung von Bouncys Künstlerperson.

In „Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne“ (2019) analysiert der Soziologe Andreas Reckwitz spätmoderne Gesellschaften ausgehend von den 1970er Jahren. Diese seien nicht mehr von einer sozialen Logik des Allgemeinen gekennzeichnet, wie noch in der klassischen Moderne, sondern durch die systematische Hervorbringung von Einzigartigkeiten, von Singularitäten. Laut Reckwitz ist der Erfolg in der Kulturökonomie davon abhängig „als einzigartig anerkannt zu werden“, also singulär zu sein (ebd., 16), denn Singularität als „sozialkulturell fabrizierte Einzigartigkeit“ wurde in der Spätmoderne zum imperativen Ideal (ebd., 51). „Ästhetische affektmobilisierende Wahrnehmungen“ werden

gegenüber „emotionsarmen Informationen in der Logik des Besonderen“ vorgezogen. (ebd., 89)

8.1 Urbaner Raum

Im Interview erklärt Bouncy:

Wir sind eigentlich Kurden aus Erzincan, das ist viel weiter im Osten der Türkei. Meine Oma ist dann umgezogen. (M: Wie ist dein Bezug zu Istanbul?) Puh, das ist wirklich schwer. Also Heimat, Heimat ist in Erzincan. Ich hab in Istanbul meine ganze Familie dort. Ich war auch nicht wirklich oft in Istanbul, in meinem Leben vielleicht vier, fünf mal nur. Meine Heimat ist schon hier in Wien, hier fühl ich mich viel mehr -

Wie in unserem Gespräch wird auch in Bouncys Texten Wien als seine urbane Lebenswelt betont erwähnt, während er sich allerdings lyrisch selbst nicht explizit als Wiener oder als Kurde bezeichnet. So rappt er beispielsweise in „ptsd“ (2023): „Bin in Wien, aim for the moon, shoot for the stars“ (spotify.com), erzählt in „roadtrip“ (2023) von einem „Roadtrip Vienna - Berlin“, während seine „Manitam“⁵⁷ in Wien auf ihn wartet. Im selben Lied rappt er: „Ich hab mein Herz gebunkert in Wien, doch bin heute auf den Streets von Wedding“ und „Ich schick ihr Love Letters von Berlin bis Wien ohne Betreff“. An einer weiteren Stelle des Songs sagt er „Wir sind Jungs aus Vienna City / Wir hatten selten große Chance“. (spotify.com) Er erzählt in „Abella Danger“ (2022), von ihm selbst als seine „Durchbruchssingle“ bezeichnet, von einer „Blockparty im Siebten“ (Wiener Gemeindebezirk) und rappt: „Die ganze City hier kennt mich“ und „Bin in 1110 oder 1020, egal wo ich bin, es gibt Trap House Vibes“. (paroles-music.com) In „Shaniqua“ (2022) wird Bouncy konkreter und nennt 1110, die Postleitzahl vom Wiener Gemeindebezirk Simmering, seine „Hood“. (paroles-music.com)

Die Hood spielt auch bei Yugo eine Rolle. So isst er beispielsweise in „Trainer“ (2017) „Cevape auf der Schwegler“ (spotify.com), also auf der Schweglerstraße im 15. Wiener Gemeindebezirk, oder in „Diesdas“ (2017) 16 Stück Cevape auf der Ottakringer Straße, der Hauptstraße des 16. Wiener Gemeindebezirks. (songtexte.com)

⁵⁷ „Manitam“ bedeutet „Liebhaberin“ auf türkisch.

Nicht nur anhand der Songtexte Bouncys und Yugos, auch durch Texte anderer Interpreten wird deutlich, dass der Stadt, in der man aufgewachsen ist, und konkreter der Hood als eine lokale und soziale, urbane Selbstverortung besondere Bedeutung zukommt. Die Freunde, die man dort in der Kindheit und Jugend kennenlernt („Day Ones“), finden bei Bouncy und in vielen anderen Rap-Texten Erwähnung. Heimatstadt und Hood werden zudem als identitätsstiftende Möglichkeit der Abgrenzung genutzt und ein Stück weit zu eigen gemacht. So rappt Yugo in „Babylon“ (2020): „Bin in Wien und nicht in irgendeinem Kaff“. Pashanim charakterisiert in „Airwaves“ (2020) seine Freundesgruppe als „Original Berliner Boys“ und ergänzt, „nein, wir sind nicht wie du“. (spotify.com)

Zur eigenen Hood ist zumeist eine starke emotionale Bindung vorhanden, der auch Ausdruck verliehen wird, beispielsweise wenn der erfolgreichste Rapper Österreichs Raf Camora am Anfang einiger seiner Lieder „Westwien Smoke in der Lunge“ sagt. (spotify.com)

West-Wien, Smog in meiner Lunge
Der Fünfzig-km/h-Roller dreht seine Runden
Kenne jeden Stein meiner Stadt, selbst von unten
Kenne jeden Club und die Jungs mit den Kутten
(Raf Camora, Bonez MC „Ciao Ciao“ 2016, genius.com)

Auch für den Rapper Apsilon ist die Hood ein wichtiges, identitätsstiftendes Moment. In „Köfte“ (2022) unterstreicht er die für ihn große Bedeutung des Viertels („Kiez“), in dem er aufwuchs:

Ich brauchte 23 Jahre, bis ich merkte, dass ich statt zweien
Keine Heimat habe, außer meine eigene Straße und den Kiez, in dem wir war'n, ja
Die Beats, auf die ich sprach, nein
Keine Heimat eins und auch keine Heimat zwei, nur der
Streit mit dem, was sich in beiden Ländern so rumtreibt
Ich hab mein Herz am rechten Fleck, aber Deutschland rechter Fleck
Ganz Europa rechter Fleck, ganze Welt ein rechter Fleck
(genius.com)

Hier ist bemerkenswert, dass der Kiez offenbar Apsilons einziger Ort ist, an dem er sich beheimatet fühlt. Die Türkei, aus der seine Großeltern nach Berlin kamen, wird genauso wie Deutschland einer Kritik unterzogen. Es wird angedeutet, dass die ganze Welt Gemeinsamkeiten aufweist, die Apsilon frustrieren. Diese vergleichende, globalisierte Perspektive jenseits von dualistischen Darstellungen findet auch im Interview mit Bouncy ihren Ausdruck:

Und meine Mutter ist dann in Istanbul aufgezogen und ist deshalb auch ein Stadtkind. Also die versteht alles auch sehr. (...) Sie hat uns immer viel von drüben weggebracht. Istanbul ist schon eine super Stadt, aber, wenn du dort aufwächst, ist auch nicht viel Perspektive. Also sie hat uns schon bewusst von drüben weggebracht, damit wir uns hier auch was aufbauen.

Im Interviewverlauf wird deutlich, dass die Mutter weder in Istanbul noch in Wien eine berufliche Karriere und einen finanziellen Rückhalt aufbauen konnte. Bouncy sieht die Parallelen beider Großstädte. Weder wird das Herkunftsland der Eltern als heile Welt oder Sehnsuchtsort, als der es im Deutschrapp besonders in älteren Texten mitunter dargestellt wird (Golod/Kawelke 201), noch das Ankunftsland als Ort der gänzlichen Rettung aus der Notlage stilisiert. Hierzu passend beschreibt die Rapperin Wa22ermann gegenüber Diffus den von ihr erfahrenen, überraschenden Kulturschock, insofern sie Kreuzberg, ein Stadtteil Berlins, als so viel „brutaler“ erlebte als es Pakistan in ihren Augen war. Auch entsprachen ihre Eindrücke nicht dem, wie sie sich Deutschland, das sie mit Hochhäusern und blonden, blauäugigen Menschen assoziierte, vorgestellt hatte. Überall begegnete sie „Kanaks“, erzählt sie. Der renommierte HipHop-Manager und Labelbetreiber Elvir Omerbegovic sagt im Interview mit Apple Music, dass er die toxische Männlichkeit, die ihn in jungen Jahren für gewisse musikalische Inhalte und Künstlerimages affin gemacht hat, mit seinem ex-jugoslawischen Hintergrund assoziiert. (ARIA NEJATI 2023c) Aber auch er entschlägt sich einseitigen Zuschreibungen und dualen Vorstellungen, wenn er neben diesem Hintergrund, die Wohngegend und den Sozialbau, in dem er aufwuchs, als mitursächlich nennt. Diese Perspektiven zeichnen ein anderes, vielschichtigeres Bild von identitätskonstruierenden Einflüssen, als es von Seeliger und Dietrichs bezüglich der Imagebildung Bushidos durch die Konfrontation mit der deutschen Gesellschaft dargestellt wird. (Dietrich/Seeliger 2017, 108)

Es scheint lohnend, die Wohnsituation der Rapper genauer zu beleuchten. Dass Rapper wie Yugo beispielsweise nicht mehr im Block wohnen, sondern in einer Altbauwohnung ist eine bemerkenswerte Entwicklung, die von Barth/Barth (2022) aufgegriffen wird. Sie betonen in der Beschreibung der Inhalte Pashanims die dargestellten Szenen und singularisierten Objekte als Symbole einer postmigrantischen Urbanität und Mittel zur „Ästhetisierung des unbeschwerten Alltags“. „Anders als bei Vertreter*innen des Gangsta-Rap (...) ist nicht die Sozialbausiedlung, sondern der ästhetisierte Altbau die Kulisse des hier

selbstgewählten Müßiggangs“, konstatieren Barth/Barth (2022, 213). Auch zitieren sie den HipHop-Journalisten Falk Schacht, der eine Abgrenzung zwischen New Wave und Straßenrap vornimmt und unter anderem hierfür „mittelständischen Insignien wie Altbauwohnungen“ als New Wave-Spezifika hervorhebt. (ebd., 215)

Die Entweder-Oder-Sichtweise, die Barth/Barth andeuten, findet in manchen Songtexten Bestätigung, wie beispielsweise in dem Lied „Danke Mami“ (2021) der Rapperin Eli Preiss, die eine sehr klar eine Abgrenzung zum Block schafft, wenn sie rappt: „Ich bin in Wien, das' kein Block, chill' am Altbau.“(genius.com) Sie ist jedoch nicht in jedem Fall zutreffend. Auch gilt es, den von Barth/Barth hergestellten Zusammenhang zwischen dem Altbau und einem „unbeschwerten Alltag“ näher zu betrachten.

Der Altbau wird auf Wikipedia als eine Gebäudekategorie definiert, die es speziell in Österreich und Deutschland gibt. („Altbau“, Wikipedia 2024) Er hat somit auch eine länderspezifische Besetzung. Durch diese können anhand des Altbaus ökonomische, urbane und kulturelle Grenzen und Stereotypisierungen symbolisch verwischt werden. Die Altbauwohnung hat eine gänzlich andere kulturelle Aufladung als andere luxuriöse Aufenthaltsorte, wie beispielsweise das von dem Rapper Luciano in „Peppermint“ (2021) genannte Hotel:

Guck, sie schmeckt nach Candy, Drip ist Marilyn
Trink in 'ner Hotel-Suite und bring es everyday
(spotify.com)

Bei Yugo wird der Altbau zum Symbol einer österreichischen Gesellschaftsgruppe, der er sich nicht oder nur sehr bedingt zugehörig fühlt. So wird jener einerseits zum Ausdruck einer Assimilierungsstrategie, andererseits ein Ort der Entfremdung, wenn er beispielsweise in „Nicht von hier“ (2022) rappt:

Wohnen im Altbau ja weil man das tut
Machen das Alles ja weil man das tut, weil man das tut
Ich laufe zum Amt denn mein Visum läuft aus
(...)
Ey ich glaub ich brauch mehr als'n Pass ja
Weil's einfach nicht reicht, wenn ich mich anpass
(genius.com)

Bei Pashanim finden sich die verschiedenen Wohnformen durch seine Handlungen vereint.

„Tut mir leid, doch Ihre Tochter mag ein'n Jung'n aus 61, Ms. Jackson
Altbauwohnung oder Blocks, man drückt mit 16 schon Päckchen
Wo Passanten auf dem Bürgersteig nur wegseh'n bei Action
Und wenn du Geld machst, trägst du Eisen an dein' Bauch für Protection
(Pashanim „Ms. Jackson“ 2023, genius.com)

In „Airwaves“ (2020) rappt er, dass er in einem Altbau am Mehringdamm, einer Straße im Berliner Viertel Kreuzberg, in welchem er aufwuchs, und die für ihn viel Bedeutung hat, wohnt. (genius.com) Ähnlich unbekümmert wechselt Bouncy in „Abella Danger“ (2022) vom siebten Wiener Gemeindebezirk, einem Viertel, das für hochgradige Gentrifizierung und eine wohlhabende, jugendliche oder juvenile Bewohner:innenschaft steht, in der darauffolgenden Textzeile in Bezirke, in denen tendenziell eher schlecht situierte Menschen leben. Er ist so gut wie überall unterwegs und eignet sich jeden der Orte durch den Vibe, den er mitbringt, an. (paroles-music.com)

8.2 Gegenstände

In Bezug auf die künstlerische Kuration eines migrantischen Lebens in der Heimatstadt, in welcher die/der Interpret:in als Teil eines eigenen geschaffenen sozialen und lokalen Raums agiert, sind spezifische gegenständliche Objekten zu betrachten. Barth/Barth setzen sich mit solchen Objekten im Kontext der Berliner New Wave auseinander und beschreiben, dass „teils mit ungewöhnlichen, im Zuge der Hervorbringung erst singularisierten Objekten – etwa mit einem pinken Roller statt einem Benz“ geprahlt wird, was sie als neuartige Entwicklung betrachten. (Barth/Barth 2022, 218)

Gänzlich neu ist der Rückgriff auf für die Rapwelt ungewöhnlichen Objekte allerdings nicht. Der Rapper Sido veröffentlicht beispielsweise 2005 die Hitsingle „Fuffies im Club“. Nicht nur die darin genannten Fünfzig-Euro-Scheine, auch einen totenkopfähnliche Maske, die er in den ersten Karriere-Jahren stets trägt, wird zu seinem Markenzeichen. Bei seinem Konzert in Salzburg im November 2023 werden mit seiner Maske bedruckte Fünfzig-Euro-Scheine in das Publikum geworfen.

Die Maske im Club OH!
Winkt mit dem Schmuck
Schmeißt die Fuffies durch den Club und schreit BO! (BO!)
Harris im Club (OH!) trinken noch 'nen Schluck
Schmeißt die Fuffies durch den Club und schreit BO!
(Yeah) Ich trag' im Club meine Maske, keine Krone

(....)

Da kommt'n Typ und sagt, dass er uns für reich hält
Hier! Nimm'n Fuffi! Guck hin: Is' nur Falschgeld
(genius.com)

Ähnlich wie Sido, der auch noch im Jahr 2023 bei 50 Euro-Scheinen als Markenzeichen bleibt, obwohl längst weit höherwertige Scheine sein Vermögen repräsentieren würden, gestaltet Yugo mit einem Auto der Marke *Yugo* des serbischen Automobilherstellers *Zastava* zu fahren als bewusste Entscheidung, auch gegen aufgezeigte Alternativen. So rappt er in „Yugo“ (2016):

Yugo

Was für Beamer, was für Benz?

Ich fahre Yugo

Was für Porsche Cayenne?

Das ist ein Yugo

Schau mal wie er glänzt, das ist mein Yugo (Yu, Yugo)

(genius.com)

Genau wie Yugos Namenswahl ist diese Fahrzeugwahl eine gewählte Selbstverortung, die sich gegen eine Fremdzuschreibung auflehnt. Der Begriff wird durch die Aneignung sogar zu einer Einzigartigkeit stilisiert. So beschreibt Yugo gegenüber dem Magazin *16Bars*, dass er es nicht in Ordnung findet, dass der Rapper RIN ein Lied „Yugo“ nannte. (16BARS 2022)

Über diese Form der Aneignung, wie sie Yugo vollzieht, hinausgehend, findet bei Rappern wie Raf Camora oder Pashanim eine Übernahme kultureller Aspekte statt, die die Grenzen der Zuordenbarkeit austesten und, vergleichbar mit Yugos Selbstbezeichnung, den praxeologischen und selbstbestimmten Aspekt der ethnisch-kulturellen Selbstverortung hervorheben. Raf Camora, der italienische und österreichische Wurzeln hat, beschreibt gegenüber dem österreichischen Radiosender Fm4 wie der Umstand, im 15. Wiener Gemeindebezirk gemeinsam mit vielen bosnischen Kindern aufzuwachsen, ihn zu einem „Bosnier“ gemacht hat (Hertel 2023), und Pashanim, dessen Eltern aus der Türkei nach Deutschland emigriert sind, zeigt sich in Videos und auf Social Media gerne mit einer italienischen Flagge am Shirt sowie italienischen Stereotypen, wie beispielsweise mit hochpreisigen italienischen Autos, Vespas, gegeltem Haar etc. Auch ließ er den Namen seiner ersten EP in den Lettern der italienischen Modemarke *PRADA* auf das Cover der Veröffentlichung drucken. (@canonnulldreinull, instagram.com)

Pashanims Parade-Requisit ist das *Saka Wasser*. Die eigene Person über dieses türkische Mineralwasser mit zu repräsentieren, kann wie Yugos Wagenwahl als eine Möglichkeit, die Macht über die eigene Identität zu demonstrieren, aufgefasst werden. Über das *Saka Wasser* als singularisiertes Objekt performt Pashanim Zugehörigkeit, schafft Selbstverortungen und inszeniert nicht zuletzt durch die Akkumulation diverser charakteristischer Objekte Individualität.

Pashanims Konsum von *Saka Wasser* - ein renommiertes, qualitativ hochwertiges, in Berlin erwerbbares Exportprodukt aus der Türkei - verknüpft das Herkunftsland seiner Eltern mit seiner Heimatstadt. Er trägt die Flasche als Tattoo, wie er in „Airwaves“ (2020) erzählt. (spotify.com) Die *Saka Wasser*-Flasche aus Edelsteinen, die Pashanims Kette schmückt, unterstreicht auf materieller und auf symbolischer Ebene seine ökonomische Potenz sowie den Wert seiner türkischen Wurzeln. Damit unterscheidet sich dieses Beispiel einer objektbezogenen Selbstinszenierung von Yugos Aufwertung der Automarke *Yugo* einige Jahre zuvor, da zum einen von Yugo das Objekt demonstrativer und expliziter als ein Herkunftsverweis eingesetzt wurde, und zum anderen ein Produkt herangezogen wurde, das im Gegenteil zum *Saka Wasser* nicht für qualitative Hochwertigkeit und Exporterfolg steht, sondern als günstiges Auto, das in einem bestimmten geografischen Gebiet viel Verwendung findet, aber nicht globales Interesse auslöst.

Statt einer eher ironischen, demonstrativen und überkompensatorischen Aufwertung verbunden mit einer Ab- beziehungsweise Eingrenzung, wie sie bei Yugo vollzogen wird, findet sich bei Pashanim eine Singularisierungsstrategie, die von einer höheren Beiläufigkeit geprägt ist. Das hervorgehobene Objekt hat zudem bereits ein gewisses Standing und muss nicht vom Künstler gänzlich neu besetzt und aufgewertet werden.

8.3 Sprache

Die Beiläufigkeit und Selbstverständlichkeit, in der das *Sakka Wasser* bei Pashanim Verwendung findet, lässt sich auch in seinem Umgang mit Sprache und jenem anderer Interpret:innen feststellen. Bouncys und Pashanims Lyrik und Delivery⁵⁸

⁵⁸Die „Delivery“ steht im Rap als Oberbegriff für diverse Komponenten der Textvermittlung: Aussprache, Sprachmelodie, Rhythmisierung/Flow, Stimmfarbe und Emotion bis hin zu Körpersprache, Tanz oder Mimik bei Live-Auftritten.

unterscheidet sie stilistisch von Yugo und anderen Deutschrapper:innen, die einige Jahre vor ihnen Bekanntheit erlangt haben. So rappt Pashanim in „istanbul freestyle“ (2020):

Ich trink' Sodas aus Türkei, ich bin so gassed up
RB und ich, wir sind ein Team, wir sind so ganged up
Ich flieg' nach Istanbul und smoke laut in Beşiktaş
Ich count' Liras, lauf' leş mitten in der Nacht
(musixmatch.com)

In dem schnellen, in einer beinahe gleichgültig wirkenden Weise vorgetragenen Sprechgesang ist mitunter das Deutsche kaum vom Türkischen und Englischen zu trennen, die Sprache wirkt fluid, mehr als Hinweis auf etwas Kulturelles, das man überstreifen oder ablegen könne, das variabler als vorgeblich fixierte ethnische Wurzeln ist. Diese gesteigerte und subtilere Multilingualität wirft die Frage auf, inwiefern für die Interpret:innen selbst der verwendete Sprachmix noch in unterschiedliche Landessprachen differenzierbar beziehungsweise an spezifische Länder gekoppelt ist. Bei Bouncy zeigt sich im Gegensatz zu Yugo die Multilingualität weniger anhand von konkreten, zentral im Text platzierten Worten als in einer fluiden Alltagssprache, wie zum Beispiel wenn er „iPhone auf Ucak mode“⁵⁹ in „ptsd“ (2023), „Kein rap cap no alles full HD / Weil life fühlt sich an wie ein movie“ in „Rooney“ (2023) oder „Manitam chillt in Wien / Fragt sich wann ich mich öffne / Shawty sie will mich“ in „roadtrip“ (2023) rappt. (spotify.com) In „ptsd“ (2023) ist Yung Ouzo, der in Wien lebt und vorwiegend auf Türkisch rappt, mit einem melodischen Rappart, dessen erste Zeilen - abgesehen von vereinzelt deutschsprachigen Worten - in türkischer Sprache sind, gefeatured⁶⁰. Ab der Hälfte wechselt Yung Ouzo jedoch zur deutschen Sprache. (spotify.com)

Auch Yugo spielt mit Sprache, jedoch erscheint die Fusion meist klar funktional eingesetzt, um ein selbstermächtigendes Statement durch kulturelle Elemente zu setzen. Sowohl bei Bouncy als auch bei Yung Ouzo führt hingegen das Wechseln zwischen Sprachen ohne offensichtliche Regelmäßigkeit sowie die hohe textliche und sprachmelodische Integration einzelner Worte in den Gesamttext zu dem Eindruck einer gewissen Selbstverständlichkeit. Die Grenzen zwischen Deutsch, Türkisch und

⁵⁹Der Ausdruck „ucak mode“ bedeutet Flugzeugmodus auf türkisch.

⁶⁰Das „Feature“ beschreibt eine Person oder Gruppe, die in einer musikalischen Veröffentlichung anderer musikalischer Interpret:innen mit einem eigenen Part vertreten ist.

Englisch verschwimmen in einer individuellen Sprache. Hierzu schildert Bouncy im Interview:

Mir ist meine Lingo wichtig, wie ich rede. Alle die mich näher kennen, sagen, dass ich rappe wie ich rede. Das kommt mit der Zeit, wenn du ganze Zeit mit Gang chillst, irgendwann entwickelt ihr eure eigene Sprache. Die, die nur ihr versteht. Genau wie ich eine Sache erzählen würde, schreibe ich es auch auf. Das ist mir wichtig, dass ich da auch Sachen reinmisch. Ist auch interessant für die Zuhörer, wenn mal jemand redet, wie man es nicht kennt. Auf diese neue Lingo lege ich sehr viel wert. For real.

Ähnlich in Bezug auf diese Thematik antwortet Haftbefehl im Interview mit dem *Hessischen Rundfunk*, als er auf seine von den Medien hochgepriesene multilinguale Sprachvirtuosität angesprochen wird, er rappe eben wie er auf der Straße mit seinen Freunden rede. (Hessischer Rundfunk 2021)

Die Auflösung von klaren Grenzen, sei es auf der Ebene des lokalen Orts, des Gebrauchs von Gegenständen oder der Sprache, erscheint als ein Teil einer tendenziellen Bewegung weg von der Thematisierung des „Ausländer“-Seins und der Außenseiterposition hin zu einer Thematisierung einer vielschichtigen Identität, die unterschiedlichste kulturelle Einflüsse integriert. Man kann bei Rappern wie Pashanim oder Bouncy eine gesteigerte Durchlässigkeit nicht nur auf Grundlage singularisierter Objekte, Sprache und lokalen Orten erkennen. Auch anhand von sozialen Kontakten, die mehr und mehr über die Grenzen des unmittelbaren Umfelds hinausgehen, wird diese manifestiert.

9 FAZIT

9.1 Zusammenfassung der Ergebnisse

In der vorliegenden Arbeit wurden Identitätskonstruktionen und -vermittlungen, symbolische Auseinandersetzungen und Selbstermächtigungsmechanismen im Deutschrapp ausgehend von zwei Fallbeispielen, den Rappern Bouncy und Yugo, betrachtet. Der Themenwahl zugrunde liegt die Überzeugung, dass Rap und HipHop ein gesellschaftsanalytisches Potential in sich tragen und die Auseinandersetzung mit ihnen einen fruchtbaren Beitrag zur Postmigrationsforschung darstellen kann.

Es wurde vorweg erläutert, dass bei der Verwendung der Genrebezeichnung Deutschrapp und der Subgenre-Bezeichnung Gangsterrap ihre Entstehungsgeschichte mitzubedenken ist. Die Entstehung der New Wave, die starke Anleihen am Trap-Sound der Südstaaten der USA nimmt, aus dem Gangsta-Rap abzuleiten, wie es Barth/Barth (2022) vornehmen, legt gewisse Sichtweisen auf Entwicklungen nahe. Diese sind besonders unter Beachtung der von Dietrich/Süß (2022) beschriebenen Hierarchisierungs- und Kompetitivitätstendenzen im HipHop und dem Umgang mit männlichen Pionieren sowie in Anbetracht der Komplexität der Entwicklung und der Konnotationen des Gangsta-Rap-Begriffs kritisch zu hinterfragen.

In den vergangenen vier Jahren wurde eine Entwicklung in der Deutschrapp-Lyrik medial verhandelt, die weg von einer stringenten Erzählung hin zu einer gedankenstromhaften Erzählweise führt. Zum Schlagwort dieser stilistischen Veränderung wurde die New Wave. Bouncy stellt während des Interviews fest, dass Rapper:innen nicht mehr, wie es laut ihm noch 2016 der Fall war, ihre „Story“ erzählen. Er kritisiert, dass diese Entwicklung Rap durchaus oberflächlicher gemacht habe, da viele Interpret:innen jene neuen Stilformen nutzen würden, um wenig aussagende oder interessante Inhalte zu vermitteln. Eine in dem Kontext der sich wandelnden Inhalte relevante, medial verhandelte Perspektive ist jene, dass es im Gegensatz zu dem HipHop der 1990er, 2000er und frühen 2010er, unter anderem aufgrund sozialer Medien und veränderter Lebenssituationen, vermehrt nicht mehr um das Aufzeigen einer ungesesehenen Parallelgesellschaft geht. Solche

Feststellungen sind stets Generalisierungen und bergen die Gefahr, Interpret:innen außer Acht zu lassen und vermeintlich stringente Entwicklungen anzunehmen.

Die Annahme, dass es in Bezug auf die lyrische Stilistik im Deutschrap eine klare Entwicklung weg von explizitem Storytelling, wie es beim Boom Bap und Conscious Rap üblich ist, hin zu einer fragmentarischen Erzählweise unter der Sammelbezeichnung der New Wave gibt, die man an dem Vergleich von Yugo und Bouncy exemplarisch demonstrieren kann, wird somit abgelehnt, da sie eine unzulässige Verallgemeinerung einer vielfältigen Musiklandschaft darstellt. Dennoch sind die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Selbstdarstellung von Bouncy und Yugo im Kontext solcher diskutierten Veränderungen interessant zu betrachten. Darüber hinaus wurde in der vorliegenden Arbeit durchaus versucht, Tendenzen und Trends in der Konstruktion und der Vermittlung der eigenen Identität anhand der exemplarischen Thematisierung verschiedener Interpreten zu skizzieren.

Im Kapitel „Sichtbarkeit“ (5) wurde entlang der Analyse verschiedener Songtexte und Interviewpassagen der Frage nachgegangen, welche Muster den Selbstdarstellungen und lyrischen Ausdrucksweisen inhärent sind. Zudem wurden die Perspektiven der Rapper auf ihre Rollen in der Öffentlichkeit und die Rezeptionen dieser beleuchtet.

Yugos Stil zeichnet sich durch eine für ein verhältnismäßig großes Publikum weitgehend klar verständliche, explizite und erzählerische Lyrik aus. Der Rapper versucht, eine Balance zwischen kommerziell orientierten Texten, von denen sich eine breite Hörerschaft angesprochen fühlen soll, und dem Aussprechen von für ihn relevanten Thematiken, die primär rund um das Erlebens des eigenen Migrationshintergrundes, innere Konflikte, problematische Berührungen mit der österreichischen Gesellschaft und mitschwingende Gesellschaftskritik kreisen, zu schaffen. Yugo legt hierbei Wert darauf, nicht ein plumpes Image zu haben, welches auf einem „armer Ausländer“-Stereotyp oder dem Bild von Yugo gegen „den Rest der Gesellschaft“ aufbaut. Der Rapper setzt in seinen Texten, um einem solchen Image entgegenzuwirken, auf Humor und Zwischen-den-Zeilen-Botschaften.

Das Finden der eigenen Stimme zwischen einer humorvollen und kommerziell ausgerichteten Ebene und der Ebene einer hohen Explizität und

gesellschaftskritischen Ernsthaftigkeit beschreibt Yugo als ständige Aushandlung. Zumeist positioniert er sich in seinen Liedern, genau wie Bouncy, in einer Machtposition. Entweder tritt der Rapper als selbstbewusster, entschlossener, humorvoller und sexuell potenter „Ausländer“ oder in einer Zwischenrolle zwischen Migrant:innen und der Mehrheitsgesellschaft, in welcher seine gesonderte Stellung ihm erlaubt, Migrant:innen zum Trotz dieser zu Grenzüberwindungen zu verhelfen, in Erscheinung. Doch Personen, welche jener angehören, zollen ihm in vielen seiner Texte nicht nur Respekt. Sie zeigen sich beinahe in Bewunderung, wenn sie sich durch Übernahme kultureller und sprachlicher Ausdrücke anzubiedern versuchen.

Yugo stellt jedoch während des Interviews diese dominierende, selbstbewusste Selbstportraitierung in vielen seiner Liedtexte als überkompensatorische Reaktion auf Scham und erlebte Diskriminierung dar. Diese Scham und ein innerer Konflikt zeigen sich, wenn auch selten, ebenso in seiner Lyrik. In Veröffentlichungen wie dem Lied „Nicht Von Hier“ (2022) tritt eine Thematik hervor, die Yugo im Interview immer wieder aufgreift: Das Erleben der eigenen Zwischenposition als Grund für das Gefühl von Unzugehörigkeit, das Empfinden eigener Unsicherheit, das Leiden unter einem Schamgefühl, den Drang zur Überkompensation und den Versuch sich anzupassen. Dieser Versuch wird mit einem Potential zum Scheitern und dem Gefühl von Machtlosigkeit verknüpft.

Der Rapper inszeniert eine Gleichzeitigkeit von Anpassung und Abgrenzung, eine Parallelität von der Suche nach Zugehörigkeit und der (Über-)Betonung der herkunftsbezogenen Andersartigkeit (Selbstethnisierung). Beide Aspekte münden in dem Wunsch nach Anerkennung und einer Überwindung wahrgenommener gesellschaftlicher Grenzen.

Die Suche nach Anerkennung findet auch in den Interviewgesprächen mit Bouncy Erwähnung, wird von diesem jedoch, im Gegensatz zu Yugo, nicht in Zusammenhang mit seinen Erfahrungen von Diskriminierung und Unsicherheit gebracht. Bouncy thematisiert lyrisch eine Vielzahl an Sujets, wie beispielsweise Momentaufnahmen des gegenwärtigen Alltags, örtliche und soziale Umfelder, Lebenseinstellungen, diverse Besitztümer oder von Bouncy erlebte, prekäre Lebenssituationen. Die Auseinandersetzung mit Diskriminierung und Ungleichheit, wie sie bei Yugo stattfindet, ist in Bouncys bisherigem Werk nicht zu erkennen.

Jegliche Thematiken dienen der Darstellung Bouncys als starke und erfolgreiche Person. Sie werden fragmentarisch erzählt, häufig durch einen abrupten Themenwechsel abgekürzt und durch collageartiges Zusammen-Stückeln zu einem Gesamteindruck verwoben. Mit dieser für die New Wave typischen Erzählweise und einer stark individualisierten Sprache geht bei Bouncy seiner Beschreibung nach auch der bewusste Verzicht auf gewisse Sichtbarkeiten einher. Dies aktualisiert die von Kage (2014, 130) beschriebene Funktion des Raps als Demonstration des Vergessenen und des Sichtbarmachens des gesellschaftlich Unsichtbaren und weitet dieses aus, insofern nicht nur Sichtbarkeiten geschaffen und möglichst ausgiebig genutzt werden, um auf die eigene Lebensrealität und Person aufmerksam zu machen, sondern auch, auf gewisse Formen der Sichtbarkeit zu verzichten, eine wichtige Rolle spielt.

Im Kapitel „Identität“ (6) wurde deutlich, dass Yugo in seiner Musik eine duale und sich über Negative formende Identität transportiert und die Frage nach der Zugehörigkeit ungelöst bleibt. So verortet Yugo sich immer wieder über Nicht-Zugehörigkeiten: Nicht nur gegenüber der Mehrheitsgesellschaft, auch anderen migrantischen Personen gegenüber fehlt ein Gefühl von Verbundenheit, was Yugo auf eine privilegierte Position und einen ausgeprägten Integrationswillen zurückführt. Er grenzt sich auch von der Mutter ab. Allein seine Schwester beschreibt er als, genau wie sich selbst, „zwischen Akademiker und Gastarbeiter“ („DiesDas“ (2018)) positioniert.

Eine überlegenen Position, indem Bouncy den eigenen Wert in Relation zum Umfeld nicht zuletzt über die prekäre Vergangenheit, den Eifer, das Talent und den Wissensvorrat, der auf verschiedenen kulturellen Beständen aufbaut kreiert, einnehmend, entwirft der Rapper in seinem bisherigen Schaffen eine fluide Identität, die sich mit einer gewissen Souveränität diverser kultureller Bestände bedient und keine Ebene eines nach außen kommunizierten inneren Konflikts aufweist. Ähnlich wie in den Gesprächen mit ihm erwecken seine Texte den Anschein eines deutlich gefestigteren Verständnis der eigenen gesellschaftlichen Rolle als jenes Yugos, die, wenn auch nicht gänzlichen, großteils abseits von herkömmlichen Hindernissen, Ausgrenzungen sowie von Diskriminierung, die auf ethnischen Zuschreibungen und vorgeblichen Kulturdifferenzen gründen, verortet ist. Bouncy nimmt selbstbewusst

eine klare Position im räumlichen und sozialen Gefüge der Heimatstadt und über diese hinausgehend ein und assoziiert sich stark mit seinem freundschaftlichen und beruflichen Umfeld, multikulturellen Konstellationen, die auf Verbindungspunkten wie Mentalität und Sprache aufbauen.

Im Kapitel „Der Hustle“ (7) wurde aufgezeigt, dass die Selbstdarstellung als Hustler für beide Interviewpartner eine wichtige Rolle spielt. Die weiterführende Analyse der Darstellungen anderer Interpreten führte zu dem Ergebnis, dass das „Hustlen“ im Deutschrap ein bedeutsames und häufig wiederkehrendes Motiv ist, welches der Grenzüberwindung, dem Spiel aus Anpassung und Abgrenzung und der Selbstermächtigung dient.

Im Vergleich zu der von Diedrich/Seeliger (2017) vorgenommenen Darstellung der Konfrontation mit der deutschen Mehrheitsgesellschaft als Ausgangspunkt einer überkompensatorischen Bestrebung nach ökonomischer Potenz und gesellschaftlicher Anerkennung, stellte sich die durch die interviewten Rapper erzählte Familiengeschichte im Kontext des Hustlens als interessant heraus. Der Einfluss der Mütter wird klar deutlich, da sie von den Interviewten als erpicht auf den eigenen sozioökonomischen Aufstieg und jenen der Kinder dargestellt werden beziehungsweise bei Bouncy die Mutter explizit als „Fullhustlerin“ in Erscheinung tritt. Es zeichnet sich so ein innerfamiliäres Narrativ des Aufstiegs durch Leistung ab, wobei von Eltern- und Kindergeneration unterschiedliche Grenzen überwunden werden.

Der Stereotyp des Hustlers ist ein verbindendes Element, nicht nur innerhalb der Familien, auch in Bezug auf Freunde und Gleichgesinnte, mit welchen die Rapper das individualistische Erfolgsdenken vereint. Zugleich dient die Selbstdarstellung als Hustler jedoch auch der Individualisierung und der Abgrenzung von anderen. Die Erwähnung der Prekarität ist in der Schilderung eines individualistischen, selbstbestimmten, sowie von Grenzüberwindung und Aufsteigertum geprägten Lebensstils ein wichtiger Aspekt. Jene Vergangenheit unter prekären Bedingungen miteinzubeziehen, verstärkt zum einen den Effekt der infolge von Wohlstand und Erfolg erreichten Anerkennung, zum anderen legitimiert es in einem gewissen Maß den gelebten und inszenierten Materialismus und Hedonismus.

Im Kapitel „Singularisierung“ (8) wurde argumentiert, dass Individualität ein zentraler Pfeiler der Images der beiden Interviewten ist und Singularisierungen eine bedeutende Rolle in den Identitätskonstruktionen spielen. Yugos Künstlerimage baut auf einer hochgradigen Individualisierung auf und die „kompositorische Singularisierung“ (Barth/Barth 2022, 123) wird vom Rapper in der Selbstbezeichnung als „Yugo - Der schönste Mann aus Wien“ zugespitzt. Bei Bouncy ist die Einzigartigkeit eine besonders zentral positionierte Eigenschaft, die im Rahmen seiner Selbstdarstellung mehrfache Erwähnung findet und mit dem bei Bouncy Flavor verschlagwortet wird.

Durch außergewöhnliche, singularisierte Objekte im Rap, die, anders als bei Barth/Barth (2022) dargestellt, nicht erstmalig von Vertreter:innen der New Wave, sondern auch schon von früheren Rapper:innen gelegentlich verwendet worden sind, wird die Macht über die eigene Identität demonstriert. So ist beispielsweise ein Modell der Automarke Yugo ein Objekt, das Yugo bewusst nutzt, um autonome Selbstverortung durch den Modellbesitz auszudrücken. Solche Praxen der Aneignung und Inbesitznahme von Objekten und weiterführend die Akkumulation von mehreren solcher Objekte dienen der Konstruktion einer singularisierten Selbstdarstellung.

Die jeweilige aktuelle Wohnsituation wird ebenso singularisiert. Entgegen der Position von Barth/Barth (2022) konnte festgestellt werden, dass der Altbau nicht allein der Darstellung von Unbeschwertheit dient, sondern dieser herangezogen wird, um Grenzen zu hinterfragen, ihre Überwindung zu metaphorisieren und die eigene - mitunter mit innerem Konflikt einhergehende - Zwischen- oder Über-Position zu lokalisieren.

Die Bedeutung von Hood und Heimatstadt als Abgrenzungsmöglichkeiten kommt in vielen Raptexten wiederholt zum Ausdruck. Auffgefallen ist die, von Interpreten wie Apsilon oder Bouncy aufgezeigte, vergleichende, globalisierte Perspektive auf Stadt sowie dass Bouncy und Yugo im Gegensatz zu den Gewichtungen in ihren Songtexten, weder Österreich noch das eigene Herkunftsland beziehungsweise das ihrer Eltern in den Interviews als wichtige identitätsstiftende Elemente darstellen.

In einigen der untersuchten Songtexte werden wahrgenommene Hindernisse durch ökonomische Potenz überwunden. Kontakte werden in diesem Kontext bei Interpreten wie den genreprägenden Rappern Pashanim und Raf Camora zu einem singularisierten Netzwerk zusammengefügt. Eigene Kapitale werden in sozialen Kontexten zum Vorteil gegenüber dem geschaffenen Anderen, was im singularisierten Netzwerk mit der Selbstpositionierung als gerissener Hustler einhergeht.

Hinterfragt wird die Darstellung von Barth/Barth (2022), dass Mitglieder der neuen Mittelschicht und ein mittelständiger Lebensstil die New Wave prägen, da sich im Verlauf der Untersuchungen herausstellte, dass die erlebte Prekarität und die diversen kulturellen Vorräte mancher Interpret:innen im gegenwärtigen Deutschrap wiederkehrende Motive sind, die für die In-Szene-Setzung von Erfolg, das Einfordern und Zollen von Anerkennung, das Definieren von Zugehörigkeiten und den Aufbau eines singularisierten Netzwerks als bedeutend zu bewerten sind. Bei Rappern wie Bouncy oder Pashanim erscheinen die prekäre, sozioökonomische Herkunft und der Hustle, der aus dieser herauszukommen verhilft und beachtlichen Wohlstand in Millionenhöhe beschert, als wichtige Identifikationsmerkmale und Erzählstränge.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die eigene Geschichte und die soziale Herkunft von beiden interviewten Interpreten als das Ich stärkende Faktoren dargestellt werden und der sozioökonomische Aufstieg in der singularisierten, vom Hustlen geprägte Biographie als zentrales Triebwerk fungiert. Die Singularisierung von Netzwerken, Objekten und Sprache, besonders mittels Multilingualität, und die Kuration der verschiedenen Elemente sind elementar für die Selbstdarstellung und Selbstermächtigung der Interpreten. Es werden Grenzen hinterfragt und überwunden, Macht über die eigene Identität ausgedrückt, Individualität gestärkt, mit Sichtbarkeit gespielt, ethnisch-kulturelle sowie ökonomische Selbstverortungen getätigt und Zugehörigkeiten demonstriert.

Neben jenen verbindenden Elementen zeigen sich nennenswerte Unterschiede in den Selbstdarstellungen der beiden Rapper:

Yugo stellt sich stets in einer Zwischenrolle dar. Objekte und Sprache werden von Yugo singularisiert, wobei das Automodell *Yugo* das bedeutendste, demonstrativ platzierte singularisierte Objekt darstellt und sprachlich einzelne, bewusst platzierte

bosnische Worte neben der deutschen Sprache angewandt werden. Die Nutzung von einzelnen Objekten und sprachlichen Ausdrücken spiegelt in gewisser Weise die überkompensatorische Aneignung wider, da der Nutzen dieser als Demonstration eines Stolzes deutlich hervortritt und sie stark ans Gegenüber gerichtet, fast appellhaft erscheinen. Zugleich wirken sie in den großteils deutschsprachigen Texten mitunter wie Fremdkörper, was die konfliktreichen Versuche der Zusammenführung widerspiegelt und Yugos Wahrnehmung einer in ihm verankerten Dualität zwischen auf der einen Seite seiner Herkunft, den Kinderjahren in Mazedonien, des „Ausländer“ Seins und der Abgrenzung von der Mehrheitsgesellschaft und auf der anderen Seite dem im Verhältnis zu anderen Migrant:innen privilegierten Aufwachsen in seiner Heimatstadt Wien, dem Anssimilierungswillen und der wahrgenommenen Bevorzugung durch politische Parteien entsprechen könnte.

Das lyrische Aufzeigen des selbstbewussten und des verunsicherten, zweifelnden Aspekts führt zu einem nicht stringenten Image. Während Yugo stets in seiner Musik der schönste Mann in Wien bleibt und sich die Migrationsthematik durch sein Werk zieht, erlebt die Darstellung eines selbstbewussten, sich über alles und jeden hinweg setzenden Mannes Brüche. Denn der Selbstentwurf des Rappers wird immer wieder an die Botschaft angepasst, welche in dem jeweiligen Lied an die Hörschaft vermittelt werden soll. Die Lyrik erscheint zumeist als Appell ans Gegenüber.

Dieser Eindruck eines Appells wird durch Yugos Auswahl an Inhalten verstärkt. Trotz des Anspruch Yugos, nicht auf ein „Ausländer“-Image reduziert zu werden, legen die zum Teil relativ explizit gesellschaftskritischen Texte des Rappers, die überkompensatorische Aneignung und Aufwertungen gesellschaftlich abgewerteter Motive sowie die Tatsache, dass alleine über den Namen Yugo Selbstverortung anhand einer geografisch und kulturell abgesteckten Gruppe getroffen wird, nahe, ihn als stellvertretende Stimme für die Migrationsthematik und Migrant:innen, genauer jene aus dem ehemaligen Jugoslawien, zu rezipieren.

Bouncy verortet sich nur auf sekundärer Ebene entlang geographischer und kultureller Koordinaten. Primär definiert er sich über seinen ortsunabhängigen, singularisierten Lebensstil. Ein umtriebiger Alltag und der berufliche Aufstieg sind die zwei Hauptbausteine Bouncys Lifestyles, welcher gemeinsam mit seinem Vibe den

Bouncy Flavor formt und das zentrale Motiv in seinen Texten darstellt. So widmet sich Bouncy der Darstellung einer fast surreal erscheinenden Lebenswelt in einem hochgradig singularisierten Raum, in welchem er Hindernisse, wie das Aufwachsen unter schwierigen Bedingungen, mit Hilfe seiner Stärke aushält und schlussendlich durch seinen Fleiß, seine Gerissenheit und seine ökonomischen Potenz überwindet.

Gezeichnet wird sowohl im Interview als auch auf musikalischer Ebene statt einer Zwischenposition eine erhöhte Position. Aus dieser heraus schafft Bouncy eine fluide Identität, die sich scheinbar mühelos aus unterschiedlichen Versatzstücken und kulturellen Beständen zusammensetzt, ohne dass diese im Widerspruch zueinander stehen oder Konfliktpotential tragen. Sie wird besonders in einer individuellen Sprache sichtbar, die ohne erkennbares Muster zwischen Deutsch, Englisch und Türkisch wechselt. Die sich aus der eigenen Lebensrealität speisende Vielseitigkeit wird als Mehrwert inszeniert. Die Erhöhung der eigenen Person ist neben der Betonung der eigenen Stärken ein Resultat spezifischer Lebensumstände und eines Geschmacks, die gemeinsam Exklusivität produzieren und ausdrücken.

Bouncy konstruiert im Gegensatz zu Yugo zudem eine Stringenz. Während Yugo mal humoristisch und überspitzt Lebensrealitäten indirekt kritisiert, in dem er sie umkehrt und seine eigene Wirkmacht, manchmal offensichtlich fiktional, lyrisch erhöht, und ein andermal offen über Selbstzweifel, Scham und Anpassungsdruck spricht, werden in der von Bouncy skizzierten Welt persönliche Belastungen nur angedeutet. Sie stehen nicht im Widerspruch zu anderen Versatzstücken Bouncys Erzählung, sondern dienen zumeist in Form kurzer Textpassagen dazu, die Ausgangslage, von welcher weg der, dadurch noch respektwürdigere, persönliche Aufstieg geschieht, anzudeuten und den umtriebigen, drogenaffinen Lebensstil zu kontextualisieren. Die Selbstermächtigung gleitet in Bouncys Texten nie ins offensichtlich Fiktionale ab, was gemeinsam mit einer vermittelten Selbstverständlichkeit zu dem Eindruck führt, dass Bouncy weniger als Yugo, seine gewählten Motive demonstrativ einsetzt und sie mehr mit einer gewissen Beiläufigkeit an die Hörerschaft heranträgt.

Abschließend lässt sich feststellen, dass während Yugo relativ klar und weitreichend verständlich für ein breites Publikum seine Inhalte lyrisch erzählt, Bouncy sich auf einer weniger unvermittelten und fragmentarischen Ebene bewegt. Er bedient zudem

ein weit stärker individualisiertes Vokabular, wodurch er Sichtbarkeiten anders nutzt, da er sich verstärkt auch solchen entzieht und gewisse Inhalte nur für bestimmte Personengruppen verständlich transportiert. Durch die Einschränkung der problemlosen Verständlichkeit der Texte auf ein eng gefasstes Publikum, die Darstellung der eigenen Welt als autonom und abgelöst - egal wo Bouncy hinkommt, er bringt seinen Bouncy Flavor mit - sowie die wiederholte Hervorhebung in Bouncys Texten, dass das Gegenüber Neid empfindet, wird man als Zuhörende:r weniger als bei Yugo mit der Aufzeigung gesellschaftlicher Missstände sowie der überkompensatorischen, teilweise offensichtlich fiktionalen Selbstdarstellung konkret adressiert, sondern mehr mit einem Gefühl der Unzugehörigkeit, des unterlegen seins und des Unwissens konfrontiert. Es entsteht so mitunter der Eindruck, dem lyrischen Ich gleichgültig zu sein, dankbar sein zu dürfen, dass Bouncy den Zuhörenden Einblick gewährt. Zugleich wird jenen eine gewisse Deutungshoheit abgesprochen. Man dürfe sich nicht einbilden, dass man wisse, wie es sei, in Bouncys Kreisen unterwegs zu sein. Ein Leben, wie er es tut, leben zu wollen, sei naiv und nur ein weiterer Verweis auf das eigene Unwissen, dem Bouncys verwobene Texte nicht beabsichtigen, gänzlich entgegenzuwirken.

9.3 Ausblick

Anknüpfend an die vorliegende Arbeit wäre nicht nur die breitere Betrachtung von ein größeren Zahl Interpreten und damit verbunden das Analysieren historischer und gesellschaftlicher Muster und Zusammenhänge, die den Deutschraps prägen und von diesem geprägt werden, eine spannende Weiterführung. Auch die Verknüpfung der Forschungsergebnisse mit anderen Forschungsarbeiten unter dem Dachbegriff der Postmigration könnte die Fruchtbarkeit des HipHops gerade in der Betrachtung von Perspektiven, Strategien und Lebensrealitäten junger Menschen mit Migrationshintergrund unterstreichen.

Das wissenschaftliche Potential des Deutschraps steckt in der Aussagekraft über gesellschaftliche Entwicklungen sowie in der Nähe zu den individuellen Selbstentwürfen und -ausdrücken von Interpret:innen. Letzteres ist in der Frage, wie man eine Postmigrationsforschung ausgehend von dem Versuch, von Verallgemeinerung, Schablonen, verschleierte Deutungshoheiten und Dualismen

abzusehen, ein wertvoller Beitrag. Da die mediale Rezeption von Deutschrap sich häufig Kategorisierungen, Stereotypisierungen und Verallgemeinerungen bedient, bleibt das Potential eines differenzierten Blickwinkel oft unausgeschöpft und es werden Sichtbarkeiten geschaffen, die gesellschaftliche Schieflagen reproduzieren. Jene Medienresonanz einer kritischen Analyse - wie es Dietrich/Seeliger (2017) beispielsweise in Ansätzen tun - zu unterziehen und sie mit anderen medialen Auseinandersetzungen mit Migration zu verknüpfen, könnte ein interessantes Vorhaben darstellen.

Einigen Kernthematiken in der Auseinandersetzung mit migrantischem Deutschrap konnte aufgrund des beschränkten Arbeitsumfangs nicht nachgegangen werden. Insbesondere die Rolle des zugeschriebenen Geschlechts, der mentalen Gesundheit und der politischen Haltung befindet sich während der letzten Jahren im Wandel und wäre für eine vertiefende Betrachtung geeignet. In weiterer Folge sollen diese Aspekte lediglich umrissen werden, um ihnen einen Platz einzuräumen, können sie auch nicht vertieft werden.

Eine nennenswerte Entwicklung zeigt sich in der Darstellung von Weiblichkeit, Männlichkeit und Sexualität. Da in der vorliegenden Arbeit männliche, heterosexuelle Rapper betrachtet wurden, wird in weiterer Folge nicht auf die sich nicht als männlich lesenden und/oder nicht heterosexuelle Interpret:innen eingegangen, was keinesfalls bedeutet, dass deren wandelnde Darstellung nicht einer Betrachtung wert ist. Ganz im Gegenteil, gerade heterosexuelle Frauen und LGBTQIA+ Personen haben eine stetig wachsende Repräsentation im HipHop in den letzten Jahren durch Interpret:innen, die eine bemerkenswerte Bandbreite an Selbstdarstellungen aufweisen, erfahren.

In den 1980er Jahren gilt der bereits erwähnte Rap-Pionier Too Short in der kalifornischen Bay Area Figur als Ausdruck davon, was ein Mann insgeheim gerne wäre, beschreibt der Rapper selbst in der Dokumentationsreihe „Hip-Hop Evolution“. Er richtet sich in seinen Liedtexten mit sexuell expliziten, befehlenden und herablassenden Aussagen an Frauen und diese, so beschreibt er es in den Songzeilen, lassen es nicht nur über sich ergehen, sie finden es attraktiv. Es gilt eine Hommage an Oakland und die Bay Area zu vertonen. Die dortige große Verbreitung des Zuhältertums und das unter jungen Männern beliebte Image als mehr oder

minder respektloser Frauenheld sind Too Short, der Anspruch hegte „the dirtiest Rapper“ zu sein (Bascunan et al 2018 (S2, E6; 09:36)), eine wichtige Inspirationsquelle. Einzuschätzen, ob die lyrischen Beschreibungen seiner Lebensrealität entsprechen, bleibt der Zuhörerschaft überlassen. (Bascunan et al 2018 (S2, E6))

Die Debatte über das Frauenbild im Rap blickt mittlerweile auf eine fast vierzigjährige Geschichte zurück und wird stetig lauter und komplexer. Dietrich/Süß (2022, 248) stellen eine Tendenz im deutschsprachigen Gangsta-Rap fest, die auf gesellschaftliche Entwicklungen reagiere:

Waren es in den Anfängen des Gangsta-Genres (ca. 2003 bis 2010) aber überwiegend männliche Rapper mit eben arabischem und türkischem (Gastarbeiter-)Background, so betreten innerhalb der letzten Jahre auch immer häufiger Akteur*innen mit Fluchthintergrund sowie anderen ethnischen Backgrounds die Bühne (vgl. Güngör/Loh 2017). Mit Rapper*innen wie Mortel, OG Keemo, 65Goonz, Eunique, Layla oder Die P gibt es derzeit außerdem so viele People of Color wie nie zuvor im deutschsprachigen Rap. Neben dieser ethnisch-kulturellen Diversität erweitert sich das Repräsentationsspektrum jüngst jedoch auch im Hinblick auf geschlechtliche und sexuelle Identitäten, insofern sich zweitens, der gesamtgesellschaftliche Trend der Gleichstellung und Liberalisierung von Geschlechternormen im Deutschrap bemerkbar macht (Süß 2021a).

Doch trotz der von Dietrich/Süß festgestellten höheren Diversität der repräsentierten sexuellen Identitäten und der Liberalisierung von Geschlechternormen, sind die Bilder von Geschlecht und Sexualität, die sich im frühen Rap geformt haben, hartnäckig.

Betrachtet man ältere Texte Yugos werden Frauen in einer Weise objektifiziert, die durchaus Ähnlichkeiten zu den Darstellung seines Rap-Kollegen Too Short fast dreißig Jahre zuvor aufweisen. Sein Umgang mit den erwähnten Frauen macht unmissverständlich deutlich, dass sie konkreten Zwecken dienen, seiner Befriedigung, der Provokation anderer Menschen und der Repräsentation seines sozioökonomischen Aufstiegs. So heißt es beispielsweise in „Österreicher“ (2016):

Ich komm' im Brudi-Hoodie auf die Wirtschaftsuni
Hole mir paar gut betuchte Döbling-Tussies

und in derselben Strophe:

Anna ist von meinem asozialen Gehabe ziemlich angetan
Lässt ihren Peter sitzen, steigt in's Auto, wir fahren durch die halbe Stadt
Dann zu mir, ich nehm' sie durch, schick' sie heim und nehm' ein Schluck
(genius.com)

Zu beachten ist in Yugos frühen Texten neben dieser Objektifizierung die wiederkehrend angedeutete Selbstexotisierung im Sinne einer Hervorhebung der eigenen sexuellen Potenz und Anziehungskraft, zumeist im Vergleich zu stereotyp österreichisch dargestellten Kontrahenten. Auch bei Bouncys erster EP, „Bouncy Tunes Vol.1“, aus dem Jahr 2022 finden sich explizite Objektifizierungen sowie die Reduktion von Frauen auf ihre sexuellen Reize und die sexuellen Handlungen, die mit ihnen ausgeführt werden.

In den jüngsten Veröffentlichungen zeigt sich hingegen häufig die Addressierung einer Frau in einer wertschätzenderen, romantisch verpflichteteren Art und Weise. In „ptsd“ (2023) verschickt Bouncy beispielsweise einen Liebesbrief mithilfe einer Taube an das Fenster einer Frau. In den sozialen Medien spricht Bouncy sich gegen Gewalt an Frauen aus. Sein Rap-Kollege Pashanim stellt sich in „Ms. Jackson“ (2023) der Mutter einer Frau vor, der er ein Lied geschrieben hat:

Deine Mama hört mein'n Song und fragt: „Wer hat das komponiert?“
Ich hab' das geschrieben im Taxi für Ihre Tochter, Ms. Jackson
Ich bin aus Kreuzberg 61 und ein Rockstar, Ms. Jackson
(genius.com)

Interessant erscheint, dass diese Formulierungen eine gewisse gesellschaftliche Anpassung, moralische Vertretbarkeit und eine veränderte Haltung repräsentieren, die von anderen New Wave-Interpreten geteilt wird. Zugleich wird die Frau jedoch häufig nicht zu einem mehrdimensionalen Subjekt geformt, sondern dient weiterhin allein der Beschreibung der Person des Rappers. Auch erscheint nennenswert, dass die Frau in Bouncys und Pashanims jüngeren Texten trotz veränderter Darstellung zumeist in der Situation ist, dem Rapper unterlegen zu sein, da ihre Gefühle in ihrer Intensität nicht erwidert werden oder der Rapper aufgrund seines getriebenen Geistes und Lebensstils ihren Vorstellungen nicht gerecht werden kann. Zumeist kann er ihr nicht versprechen, was sie scheinbar hören möchte. Doch besonders Pashanim geht hier einen Schritt weiter, macht Frauen zunehmend zum einen zu Protagonistinnen in beschriebenen Liebesbeziehungen und zeigt zum anderen Frauen als Teil seiner Freundesgruppe in Musikvideos und in den sozialen Medien.

Misogynie ist nur eine der Ausformungen von der im Rap über vierzig Jahre präsenten Diksriminierung. Unterschiedlichste Gruppen dienen als Abgrenzungsfläche, wobei gesellschaftlich marginalisierte Gruppen häufig zu jener

werden: Neben Frauen dienen beispielsweise auch homosexuelle Personen, Menschen mit anderer Provenienz und im Berufsleben gescheiterte oder weniger erfolgreiche Personen als Angriffsfläche. Yugo spricht während des Interviews jedoch durchaus von einer Entwicklung hin zu einem tendenziellen Verzicht auf offenkundige Diskriminierung im Rap. Er erzählt, dass man mittlerweile zumindest innerhalb der Rapszene mit Kollegen über unpassende Textstellen austausche und einander auf Unkorrektheiten aufmerksam mache. Barth/Barth sprechen mit Blick auf die New Wave von einem „diskriminierungssensiblen Sprachregime“:

Während sich also Entwicklungen zu breiterer geschlechtlicher Repräsentation in den Videos und eine Anpassung an diskriminierungssensible Sprachregime andeuten, hat die mit hegemonialer Männlichkeit in Beziehung stehende Orientierung des Gangsta-Rap an Idealen der Leistung und Härte (Seeliger 2013, 124ff.) keine grundsätzliche Erschütterung erfahren. Durch die Zurschaustellung von körperbetonter Härte durch Klimmzüge, Selbstdarstellungen als Playboy oder Boastings mit Insignien des Reichtums, die neben sozialem Aufstieg auch Durchsetzungsstärke symbolisieren (Schröer 2012, 70), schließt Pashanim an Männlichkeitsbilder des Gangsta-Rap an. (Barth/Barth 2022, 2018)

Nicht nur diese sich wandelnden und doch mitunter in alten Mustern verharrenden Bilder von männlicher Sexualität und der Rolle der Frau wären es wert, vertiefend betrachtet zu werden, auch die vermeintliche mentale Stärke des männlichen Rappers und die Veränderungen im Umgang mit mentaler Gesundheit wären eine interessante Thematik, der man anknüpfend an die vorliegende Arbeit nachgehen könnte.

Die Rolle der mentalen Gesundheit ist im Deutschrap der Gegenwart größer denn je. Tritt der Großteil der aktuell bekannten Deutschrapper als starker, heterosexueller Mann auf, werden sowohl die eigene mentale Verfassung mit Blick auf die durchlebte Vergangenheit, als auch die psychischen Belastungen der Gegenwart vermehrt thematisiert. So heißt es beispielsweise in „IN & OUT“ von Reezzy aus dem Jahr 2024:

Ein Blick in meine Augen reicht
Hinter den Cartier-Shades liegt Traurigkeit
Ein Blick auf die Bottegas zeigt
Ich hab' müde Füße, denn mein Weg war weit
Ein Blick in meinen Brustkorb reicht
Um zu seh'n, unterderC.P.ist in derBrust ein Stein

EinBlick auf meine Narben zeigt
Der Stift der Zeit zeichnet von ganz allein
Diese Gesellschaft, sie hat mich gefickt
Denn keiner hat an mich geglaubt
Deswegen trag' ich 'ne Viertelmillion am Genick
Jetzt hören sie zu, ich bin laut

Wir kamen ein'n langen Weg von den Bricks zu den Ricks
Hugo Boss will, dass ich für sie lauf
Legst du nicht für die Extrasauce auf den Tisch
Dann wird das ein In und ein Out
(genius.com)

Dies macht einen deutlich anderen Anschein als beispielsweise die Songzeile „No tears my friend only the strong survive“ von Darkman Nana aus dem Jahr 1996. (lyrix.at) Gefühle sind zu einem wachsenden Thema geworden, was so weit geht, dass gezeigte Vulnerabilität mittlerweile als Marketingstrategie eingesetzt wird. So eignet sie sich beispielsweise gut, um sogenanntes Re-Branding zu betreiben, welches insbesondere Rappern, wie Sido oder Bushido, die schon viele Jahre aktiv sind, zugutekommen soll, indem sie zeitgemäßer vermarktet werden.

Mit der Thematisierung mentaler Gesundheit in Verbindung steht eine häufiger in Erscheinung tretende, ansatzweise verfolgte Entwertung der Bedeutung von Konsumartikel, oder ein veränderter Umgang mit diesen. In „Money on my Mind“ rappt Rin 2021:

Ich hab money on my mind, doch mein Herz is' verdreht (verdreht)
Bete abends auf den Knien, bitte hol mich hier weg (okay)
Mashallah, du hast jetzt Prada entdeckt (ey)
Es passen drei Familien in mein Haus, der Tisch ist gedeckt (oh, Junge)
(genius.com)

Sein Rap-Kollege Ski Aggu erklärt gegenüber dem HipHop-Journalisten Aria Nejati, er wolle sozialen Kapitalismus leben, also viel Geld verdienen, um es dann an andere abgeben zu können. (ARIA NEJATI 2023a) Pashanim rappt in „draußen essen spät schlafen“ (2023), er würde sich selbst nie eine Uhr kaufen, seinen Freunden aber sehr wohl. (genius.com) Jenes Lied findet sich auf Pashanims jüngsten EP „Tage vor 2000“ (2023).

Beim Hören der auf dieser veröffentlichten Lieder fällt eine vermehrte explizite Erwähnung politischer Thematiken auf. Diese sieht Kawelke im Rückblick auf das Jahr 2023 (Golod/Kaweke 2023) als generellen Trend, so spricht er von einer wieder häufiger in Erscheinung tretenden klaren politischen Haltung von Interpret:innen, besonders unter Newcomer:innen. Auf dem ersten Titel „Airblerlin“ Pashanims EP finden sich folgende aussagekräftigen Zeilen:

Der Staat sieht uns nicht als sein Schützling
Er sieht uns als ein importiertes Problem
Du könntest wie wir uns fühlen, niemals verstehen
Sie wollen uns am liebsten hier nie wieder sehen

Doch wir haben dieses Land aufgebaut
Und unsere Wut hat sich aufgestaut
Meine Brüder haben drauf vertraut
Ich werd' eine Stimme für uns sein
(spotify.com)

LITERATURVERZEICHNIS

Monographien

Androutsopoulos, J. K. (2003). *HipHop: Globale Kultur - lokale Praktiken*. transcript.

Bourdieu, P. (2010). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Routledge.

Breitenwischer, D.(2021). *Die Geschichte des Hip-Hop: 111 Alben*. Reclam.

Castells, M. (2003): *Die Macht der Identität: Teil 2 der Trilogie. Das Informationszeitalter*. Leske und Budrich.

Depta, K. (2016). *Rock- und Popmusik als Chance: Impulse für die praktische Theologie* (pp. 817-894). Springer VS.

Dietrich, M. (2016). *Rap im 21. Jahrhundert* (Vol. 46). transcript.

Dietrich, M., & Seeliger, M. (2017). *Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. transcript-Verlag.

Dörfler-Trummer, F. (2021). *HipHop aus Österreich: lokale Aspekte einer globalen Kultur*. transcript.

Gasterstädt, J. (2019). *Der Komplexität begegnen und Inklusion steuern: Eine Situationsanalyse zur Umsetzung von Artikel 24 der UN-BRK in Deutschland (Rekonstruktive Bildungsforschung 28)*. Springer VS.

Geisen, T., Riegel, C., & Yildiz, E. (2017). *Migration, Stadt und Urbanität: Perspektiven auf die Heterogenität migrantischer Lebenswelten*. Springer VS.

Kage, J. (2014). *American Rap: US-HipHop und Identität*. 2. Edition. Ventil.

Kaya, V. (2015). *HipHop zwischen Istanbul und Berlin: Eine (deutsch-)türkische Jugendkultur im lokalen und transnationalen Beziehungsgeflecht*. transcript.

Leifgen, H. (2022). *Menschenrechte und das Islambild in der deutschen Politik: Diskursanalyse politischer Darstellungen über muslimisch geprägte Länder*. Springer VS.

Reckwitz, A. (2019). *Die Gesellschaft der Singularitäten: zum Strukturwandel der Moderne (Wissenschaftliche Sonderausgabe)*. Suhrkamp.

Titscher, S.; Wodak, R.; & Meyer M (1998). *Methoden der Textanalyse: Leitfaden und Überblick*. Westdeutscher Verl.

Schaffer, J. (2015). *Ambivalenzen der Sichtbarkeit : Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. transcript.

Strauss, A. L., & Corbin, J. (1999). *Grounded Theory: Grundlagen qualitativer Sozialforschung* (Unveränd. Nachdr.). Beltz, Psychologie-Verl.-Union.

Yildiz, E. & Hill, M. (Hg.) (2014). *Nach der Migration: Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. transcript.

Yildiz, E.. (2014). *Die weltoffene Stadt: Wie Migration Globalisierung zum urbanen Alltag macht*. transcript.

Verlan, S., & Loh, H. (2015). *35 Jahre HipHop in Deutschland*. Hannibal.

Kapitel aus Sammelbänden

Androutsopoulos, J. (2020). Sprachgrenzen überschreiten und unterwandern. Eine translinguale Lektüre von Haftbefehl Chabos wissen der der Babo ist (2012). In Höllein, D., Lehnert, N., & Woitkowski, F. (Hg.) *Rap - Text - Analyse: Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen* (pp. 23-34). transcript.

Barth, S., & Barth, J. (2022). Wir hungern auf Straße, aber wir sind keine Gangster: Die singularistischen Straßen-Lifestyles von BHZ und Pashanim. In Dietrich, M., & Seeliger, M. (Hg.) *Deutscher Gangsta-Rap III: Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen* (Vol. 56, pp. 201–224). transcript.

Clarke, A. E. (2011). Von der Grounded- Theory-Methodologie zur Situationsanalyse. In: Mey, G., & Muck, K. (Hg.) *Grounded Theory Reader* (pp. 207-229). Springer VS.

Dietrich, M. & Süß, H. (2022). 40 Jahre Rap in Deutschland. Grundzüge einer Szeneanalyse unter intersektionalen und intergenerationalen Vorzeichen. Dietrich, M., & Seeliger, M. (Hg.) *Deutscher Gangsta-Rap III : soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen*. transcript.

Heine, J. (2022): "Postmigrantisch": Vom Theater über die Migrationsforschung zum HipHop?. In Wilke, T., & Rappe, M. (Hg.) *HipHop im 21. Jahrhundert: Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur* (pp. 169-192). Springer VS.

Reitsamer, R., & Prokop, R. (2019): „From NYC to VIE“: Authentizität und Männlichkeit im österreichischen Hip Hop. In Fleischer, L., & Heesch, F (Hg.) »Sounds like a real man to me« – *Populäre Kultur, Musik und Männlichkeit* (GUG, Vol. 69, pp. 149-163). Springer VS.

Schmidt- Lauber, B. (2001). *Das qualitative Interview oder: Die Kunst des Reden-Lassens*. In: Göttisch, S., & Lehmann, A. (Hg.) *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der europäischen Ethnologie* (165-187). Dietrich Reimer Verlag.

Strasser, S. (2012). *Bewegte Zugehörigkeiten*. In Charim, I., & Auer, G. (Hg.) *Lebensmodell Diaspora. Über moderne Nomaden*. (pp. 133–142). transcript.

Strübing, J. (2014). *Grounded Theory: Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung eines pragmatischen Forschungsstils* (3., überarb. und erw. Aufl.). VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Wilke, T. (2022). *Doing Mediality: Zu einigen konstitutiven und phänomenalen medialen Aspekten von HipHop & Rap*. In: Wilke, T., & Rappe, M. (Hg.) *HipHop im 21. Jahrhundert: Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur* (pp. 491-543). Springer VS.

Hochschulschriften

Rakić, Z. (2010). *Open the door: Rap & Jugend in Bezug auf Jugendliche mit Migrationshintergrund in Wien*.

Print Zeitschrift

Reitsamer, R. (2018). Falco: »HipHop hat nie etwas mit mir zu tun gehabt«. *Feature. Juice*, 185 (März/April).

Online-Artikel

Braula, J. (2015, 19. Juni). *Untergrund Poeten - Umstritten wie noch nie*. The Message Magazin. *Untergrund Poeten - Umstritten wie noch nie - The Message Magazine*.

Caudet, E. (2023, 18. Jänner). *Alles, was du über den Effekt wissen solltest*. Wood&Fire. *Auto-Tune: Alles, was du über den Effekt wissen solltest* (woodandfirestudio.com).

Fluch, K. (2018, 15. Juni). *Rapper Nazar: Der Machi als moderner Mann*. Der Standard. *Rapper Nazar: Der Macho als moderner Mann - Musik - derStandard.at › Kultur*.

Hanke, Y. (2021, 30. Juni). *RAF Camora: 187 Strassenbande-Kumpel, Deutschraper, Geschäftsmann, Millionär, Wahl-Wiener*. RAF Camora: *Deutschraper, 187 Strassenbande-Kumpel, Geschäftsmann, Millionär* (24hamburg.de).

Köhler, D. (2017, 15. März). *“Money Boy ist alles andere als dumm!”*. Red Bull Musik. *Money Boy - Vom Philosophen zum Rapper | Red Bull Musik*.

Krämer, J. (2021, 10. April) *Berlin Calling: Wie die new Wave Deutschraps wichtigstes Movement wurde*. HipHop.de. Berlin Calling: Wie die New Wave Deutschraps wichtigstes Movement wurde (hiphop.de).

Lawrence, E. (2018, 17. Mai). *Die eigenwillige Geschichte des Cloud Raps*. Cloud Rap >> Die Geschichte des Hip Hop Sub-Genres! (redbull.com).

Lichtblau Q. (2018, 18. Oktober). *Das ist... T-Ser, der in Österreich eine Debatte über Racial Profiling angestoßen hat*. Süddeutsche Zeitung JETZT. T-Ser wehrt sich gegen Rassismus der Wiener Polizei - Musik - jetzt.de.

Noisey Staff (2017, 14. April). *"Wien bleibt die beste Stadt" – Manijak zeigt Wien von seiner besten Seite*. Vice. "Wien bleibt die beste Stadt" – Manijak zeigt Wien von seiner besten Seite (vice.com).

Nowak, N. (2019, 13. November). *Genre Guide: Was ist eigentlich Gangsta-Rap*. ZEITJUNG. Genre Guide: Was ist eigentlich Gangsta-Rap? (zeitjung.de).

Nowak, S. (2018, 19. April). *Ein Bludzbruder ist nicht mehr // R.I.P. Ciko Baba (1983-2018)* tThe Message Magazin. Ein Bludzbruder ist nicht mehr // R.I.P. Ciko Baba (1983-2018) - The Message Magazine.

Nowak, S. (2023, 01.März). *The Message Awards 2023 // Shortlist*. The Message Magazin. The Message Awards 2023 // Shortlist - The Message Magazine.

Philips, D. (2024, 2. Jänner). *What Is Conscious Rap? Hip Hop As A Catalyst For Social Change*. hotnewhiphop. What Is Conscious Rap? Hip-Hop as a Catalyst for Social Change (hotnewhiphop.com).

Ramsel, Y., & Skrobala, J. (2020, 30. Jänner). *"Er bedient die Sehnsucht nach all den geilen Sachen"*. Spiegel Kultur. Gangsta-Rap: Soziologe erklärt, warum so viele Jugendliche Musik hören - DER SPIEGEL.

Schacht, F., & Schmarzoch, R. (2024, 29. Februar). *Der Breakbeat, der die Welt erschütterte*. Deutschlandfunk Kultur. Rap, Graffiti, Breakdance: 50 Jahre Hip-Hop-Geschichte (deutschlandfunkkultur.de).

Schneider, M. (2023, 8. Oktober). *Was bedeutet "Drill"? Bedeutung und Verwendung*. NETZWELT. Was bedeutet "Drill"? Bedeutung und Verwendung | NETZWELT.

Senff, M. (2019, 19. Mai). *Money Boy wird nicht mehr ironisch belächelt sondern ernstgenommen*. Süddeutsche Zeitung JETZT. Money Boy wird nicht mehr ironisch belächelt sondern ernstgenommen - Musik - jetzt.de.

Senger, C. (2022, 3. August). *Das sind die meist-gestreamten Rapper auf Spotify*. HipHop.de. Das sind die meist-gestreamten Rapper auf Spotify (hiphop.de).

Sirotzki, D. (2023, 6. August). *Die 16 erfolgreichsten österreichischen Rapper*. Popkultur.de. Die 16 erfolgreichsten österreichischen Rapper | Popkultur.de.

Skudder, J. (2023, 25. Mai). *What Is Boom Bap? A Defining Sound Of Hip Hop*. hotnewhiphop. What Is Boom Bap? A Defining Sound Of Hip Hop (hotnewhiphop.com).

Strobl, A. (2022): *Wiener Hiphop ist anders*. Wiener Zeitung online. <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/pop-rock-jazz/2156906-Wiener-Hiphop-ist-anders.html> (in das Arciv der Wiener Zeitung verschoben).

o.A. (2011). *„Swag“ ist das Jugendwort des Jahres 2011*. Welt. Deutsche Sprache: "Swag" ist das Jugendwort des Jahres 2011 - WELT.

o.A. (2023). *„Ab da war mein Leben nicht mehr dasselbe“ - Eli Preiss im Interview*. music austria. „Ab da war mein Leben nicht mehr dasselbe“ - Eli Preiss im Interview - mica - music austria.

Webseiten

Rödelheim Hartreim projekt – Laut.de – band. (o. D.). laut.de. Abgerufen am 10. Juni 2024, von <https://www.laut.de/Roedelheim-Hartreim-Projekt>

Public Enemy Setlist at Metropol, Berlin. (o. D.). setlist.fm. Abgerufen am 10. Juni 2024, von <https://www.setlist.fm/setlist/public-enemy/1987/metropol-berlin-germany-b91fd0e.html>

Punchline (Rap-Musik) | Bedeutung, Merkmale und Beispiele. (o. D.). Abgerufen am 10. Juni 2024, von <https://wortwuchs.net/punchline/>

Untergrund Poeten (Band) | SR-Archiv. (o. D.). Abgerufen am 10. Juni 2024, von <https://sra.at/band/382>

Wikipedia-Autoren. (2005, 19. Mai). *Altbau*. Abgerufen am 10. Juni 2024, von <https://de.wikipedia.org/wiki/Altbau>

Wikipedia-Autoren. (o. D.). *Universal Music Group*. Wikipedia. Abgerufen am 10. Juni 2024, von https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Universal_Music_Group&oldid=240723087

Wikipedia-Autoren. (2013, 22. Januar). *Trap (Musikstil)*. Abgerufen am 10. Juni 2024, von [https://de.wikipedia.org/wiki/Trap_\(Musikstil\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Trap_(Musikstil))

Wikipedia-Autoren. (2010, 31. Januar). *Sua kaan*. Abgerufen am 10. Juni 2024, von https://de.wikipedia.org/wiki/Sua_Kaan

Podcast-Folgen

Golod, V., & Kawelke, J. *„Gastarbeiter:innen“: Es kamen Menschen*. COSMO. *Machiavelli - Rap und Politik*. 10/2021. Podcast-Folge, 60:00.

Golod, V., & Kawelke, J. *Xatar: Vom Geld gejagt (@c / o pop Köln)*. COSMO. *Machiavelli - Rap und Politik*. 04/2022 (2022a). Podcast-Folge, 39:48.

Golod, V., & Kawelke, J. *Mit Apsilon*: COSMO. *Machiavelli - Rap und Politik*. 11/2022 (2022b). Podcast-Folge, 43:52.

Golod, V., & Kawelke, J. *HlipHop-Podcast Mammut-Remix 2023*. 12/2023. Podcast-Folge, 01:41:00.

Hertel, A. *Von Wien Fünfhaus an die Spitze der Charts: Die Geschichte von RAF Camora in einer exklusiven Radio-Doku*. 05/2023. Radio-Dokumentation, 47:29.

Kopfcast: *Bouncy*. 09/2023. Podcast-Folge, 35:10.

Videobeiträge und Dokumentationen

ARIA NEJATI. *Ski Aggu über "Friesenjung", Otto Waalkes, Joost Klein & Wahlkampf-Tour – Interview mit Aria Nejati*. 18.07.2023 (2023a). Interview, 37:50. *Ski Aggu über "Friesenjung", Otto Waalkes, Joost Klein & Wahlkampf-Tour – Interview mit Aria Nejati* - YouTube

ARIA NEJATI. *Takt32 über Apache 207s "Komet", Azad, badmómz & "Unlösbare Gleichung" – Interview mit Aria Nejati*. 29.08.2023 (2023b). Interview, 46:55. *Takt32 über Apache 207s "Komet", Azad, badmómz & "Unlösbare Gleichung" – Interview mit Aria Nejati* (youtube.com).

ARIA NEJATI. *Elvir Omerbegovic über Selfmade, Kollegah, RIN, Marketing & DIVISION – Interview mit Aria Nejati*. 27.09.2023 (2023c). Interview, 51:54. *Elvir Omerbegovic über Selfmade, Kollegah, RIN, Marketing & DIVISION – Interview mit Aria Nejati* (youtube.com).

Bascunan, R., Dunn, S., George N., McFadyen, S., Peters, R., & Wheeler, D. *Hip-Hop Evolution*. 2016-2020.

DIFFUS. *Miriam trifft Apsilon: Rap mit Tiefgang aus Moabit (Doku) | DIFFUS UNTERGRUND*. 13.03.2022. Interview, 13:08. *Miriam trifft Apsilon: Rap mit Tiefgang aus Moabit (Doku) | DIFFUS UNTERGRUND* - YouTube.

DIFFUS. *Miriam trifft Nikan: Über die Anfänge in Düsseldorf und „bittersüss“ (Doku) | DIFFUS UNTERGRUND*. 12.07.2023. Interview, 16:40. *Miriam trifft Nikan: Über die Anfänge in Düsseldorf und „bittersüss“ (Doku) | DIFFUS UNTERGRUND* (youtube.com).

EastblokTV. *[Video] Manijak - Wien feat. Esref & Sheyla J. (prod. by PMC Eastblok & Doni Balkan)*. 12.04.2017. Musikvideo, 03:50. *[Video] Manijak - Wien feat. Esref & Sheyla J. (prod. by PMC Eastblok & Doni Balkan)* (youtube.com).

FALCO. *Falco - Der Kommissar (U.S. Official Video) (VOD)*. 24.03.2017. Musikvideo, 03:47. Entspanne dich, wie es dir gefällt. [DE-DE] (youtube.com).

GERMANIA. *"Man merkt, dass was falsch läuft!" Rapper Apsilon über Chancengleichheit*. 13.07.2022. Interview, 16:14. "Man merkt, dass was falsch läuft!" Rapper Apsilon über Chancengleichheit (youtube.com).

Hessischer Rundfunk. *Haftbefehl – Ein Tag mit dem Rap-Superstar | doku | ttt – Titel Thesen Temperamente*. 08.04.2021. Interview, 19:21. Haftbefehl – Ein Tag mit dem Rap-Superstar | doku | ttt – Titel Thesen Temperamente (youtube.com).

Irgendwas mit ARTE und Kultur. *Rappers Deutsch, der Sound der 80er | We wear the Crown - 40 Jahre Rap aus Deutschland | ARTE*. 01.11.2021. Dokumentationsreihe. Rappers Deutsch, der Sound der 80er | We wear the Crown - 40 Jahre Rap aus Deutschland (1/7) | ARTE (youtube.com).

Oliver, Christiane. *Schönheitsfehler 1994*. Vimeo (aufgerufen am 14.05.2023, nicht mehr verfügbar).

STOKED. *New Wave aus Österreich - Diese Acts MUSST du kennen*. 07.10.2021. Reportage, 08:25. New Wave aus Österreich - Diese Acts MUSST du kennen (youtube.com).

splash!. *YUGO LIVE | splash! Festival 2022*. 12.12.2022. Auftrittsmitschnitt, 42:24. YUGO LIVE | splash! Festival 2022 - YouTube.

16BARS. *YUGO Interview: Anfänge, Trennung von Division, Songwriting, Mentale Probleme & Neue Musik | 16BARS*. 21.12.2022. Interview, 35:26. YUGO Interview: Anfänge, Trennung von Division, Songwriting, Mentale Probleme & Neue Musik | 16BARS (youtube.com).

Lieder

Advanced Chemistry (1992). *Fremd in eigenen Land*. genius.com.

Apsilon (2022). *Köfte*. genius.com.

Apsilon & Wa22ermann (2022). *BLHB*. genius.com.

BHZ (2016). *Hoodparadies*. genius.com.

Bouncy (2023). *Abella Danger*. Paroles-musique.com.

Bouncy (2023). *nintendo*. spotify.com.

Bouncy (2023). *ps2*. spotify.com.

Bouncy (2023). *ptsd*. spotify.com.

Bouncy (2023). *roadtrip*. spotify.com.

Bouncy (2023). *Rooney*. spotify.com.

Bouncy (2023). *Sinner (wie immer)*. spotify.com.

Bouncy (2023). Shaniqua. [Paroles-musique.com](https://www.paroles-musique.com). Bushido (2007). Sonnenbank Flavor. [genius.com](https://www.genius.com).
 Bushido & Summer Cem (2007). Asylantenstatus. [genius.com](https://www.genius.com).
 Cora E. (1997). Schlüsselkind. [spotify.com](https://www.spotify.com).
 Crack Ignaz (2015). König der Alpen. [genius.com](https://www.genius.com).
 Eli Preiss (2021). Danke Mami. [genius.com](https://www.genius.com).
 Eko Fresh (2010). Der Gastarbeiter. [genius.com](https://www.genius.com).
 Falco (1981). Kommissar. [songtexte.com](https://www.songtexte.com).
 Fresh Familee (1990). Ahmed Gündez. [discogs.com](https://www.discogs.com).
 Gabi Anicette (1983). Hau schon ab. WHAT IS WRONG WITH GROOVING (YouTube).
 Gola (2022). Sumpf. [spotify.com](https://www.spotify.com).
 Grandmaster Flash & the Furious Five (1982). The Message. [musixmatch.com](https://www.musixmatch.com).
 Haftbefehl (2012). Chabos wissen wer der Babo ist. [genius.com](https://www.genius.com).
 Juice feat. Kid Pex (2011). Kako je u Becu (From BG to VIE). Deine Mutter Music (YouTube).
 Jugo Ürdens (2016). Österreicher. [genius.com](https://www.genius.com).
 Jugo Ürdens (2017). Trainer. [genius.com](https://www.genius.com).
 Jugo Ürdnes feat. Edwin (2017). Alle Jahre Wieder. [genius.com](https://www.genius.com).
 Jugo Ürdens (2018). Feiertag. [genius.com](https://www.genius.com).
 Kollegha (2006). Big Boss. [musixmatch.com](https://www.musixmatch.com).
 Konkret Finn (1994). Ich diss dich. [genius.com](https://www.genius.com).
 Kool Savas (2016). Triumph. [genius.com](https://www.genius.com).
 Luciano (2021). Peppermint. [spotify.com](https://www.spotify.com).
 Moneyboy (2010). Dreh den Swag auf. [genius.com](https://www.genius.com).
 Nana (1996). Darkman. [lyrix.at](https://www.lyrix.at).
 Ocboyblau (2019). Hundereinundreißig. [genius.com](https://www.genius.com).
 Pashanim (2018). Mehringdamm laufen. [genius.com](https://www.genius.com).
 Pashanim (2019). Shababs botten. [genius.com](https://www.genius.com).
 Pashanim (2020). Airwaves. [genius.com](https://www.genius.com).
 Pashanim (2020). Istanbul Freestyle. [musixmatch.com](https://www.musixmatch.com).
 Pashanim (2021). Sommergewitter. [genius.com](https://www.genius.com).
 Pashanim (2022). Doppel G. [genius.com](https://www.genius.com).
 Pashanim (2022). Kleiner Prinz. [genius.com](https://www.genius.com).

Pashanim (2023). Airberlin. [spotify.com](#).
Pashanim (2023). draußen essen spät schlafen. [genius.com](#).
Pashanim (2023). Ms Jackson. [genius.com](#).
Raf Camora & Bonez MC (2016). Ciao Ciao. [genius.com](#).
Raf Camora & Nazar (2010). Artkora. [genius.com](#).
Raf Camora ft. Yung Hurn (2023). Wien. [genius.com](#).
RAG (1998). kopf.stein.pflaster. [genius.com](#).
Ramzey (2020). Tunnelvision. [spotify.com](#).
Reezy (2024). IN & OUT. [genius.com](#).
Rin (2021). Money on my mind. [genius.com](#).
Rödelheim Hartheim Projekt (1994). Reime. [genius.com](#).
Sido (2004). Mein Block. [genius.com](#).
Sido (2005). Fuffies im Club. [genius.com](#).
Shindy (2016). Kudamm X Knesebeck. [genius.com](#).
Shirin David (2021). Lieben Wir. [lyricstranslate.com](#).
SLAV (2017). CITYBIKE. plusvieracht (YouTube).
T-Ser (2016). Marihuana. [genius.com](#).
T-Ser (2017). N.W.A. [genius.com](#).
Yugo (2017). DiesDas. [genius.com](#).
Yugo (2018). Yugo. [genius.com](#).
Yugo (2020). Babylon. [genius.com](#).
Yugo (2022). Nicht von hier. [genius.com](#).
Yugo feat. Edwin (2018). Feiertag. [genius.com](#).