



Martin Reger

Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen deutschsprachiger Rapper/-innen

Eine Untersuchung des Gangsta-Raps

Martin Reger
Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen
deutschsprachiger Rapper/-innen

Soziologische Theorie und Organization Studies | 2

Martin Reger

Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen
deutschsprachiger Rapper/-innen

Eine Untersuchung des Gangsta-Raps

Universitätsverlag Potsdam

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Universitätsverlag Potsdam 2015

<http://verlag.ub.uni-potsdam.de/>

Universitätsverlag Potsdam, Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam

Tel. +49 (0)331 977 2533, Fax -2292

E-Mail: verlag@uni-potsdam.de

Die Schriftenreihe **Soziologische Theorie und Organization Studies**

wird herausgegeben von Maja Apelt und Jürgen Mackert.

ISSN (print) 2363-8168

ISSN (online) 2363-8176

Zugl.: Potsdam, Univ., Masterarbeit, 2014

Satz: Elisabeth Döring, wissen.satz

Druck: docupoint GmbH Magdeburg

Umschlagabbildung: <https://pixabay.com/de/hip-hop-rap-mikrofon-musik-passion-264396/> (CC0 Public Domain)

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Lizenzvertrag lizenziert:

Namensnennung 4.0 International

Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink:

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ISBN 978-3-86956-342-8

Parallel online veröffentlicht auf dem Publikationsserver der Universität Potsdam

URN <urn:nbn:de:kobv:517-opus4-81630>

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-81630>

Vorwort

Das vorliegende Buch druckt die Masterarbeit in Soziologie ab, die ich am Lehrstuhl für Geschlechtersoziologie an der Universität Potsdam geschrieben habe.

Da die Arbeit im Sommersemester 2014 verfasst wurde, konnte nur Datenmaterial untersucht werden, das bis zu diesem Zeitpunkt verfügbar war. Das lange Zeit angekündigte Debütalbum der untersuchten Gangsta-Rapperin Schwesta Ewa konnte nicht berücksichtigt werden, da es erst im Januar 2015 veröffentlicht wurde (vgl. 16bars.de 2014). Dieses Album – „Kurwa“ genannt – erreichte als höchste Position in den deutschen Album-Charts Platz elf. Damit war es kommerziell um ein Vielfaches erfolgreicher als das hier zur Analyse herangezogene Mixtape „Realität“, das sich nicht innerhalb der Top 100 der deutschen Album-Charts platzieren konnte (vgl. Maitri 2015). Dies kann auf eine gesteigerte Relevanz/Anerkennung von Schwesta Ewa als Sprecherin im Gangsta-Rap hinweisen. Des Weiteren ist dieser Erfolg auch als Resultat der sie begleitenden intensiven medialen Berichterstattung deutbar. Auf Künstler/-innen bezogene Ereignisse, die nach Fertigstellung der Masterarbeit stattfanden, konnte naturgemäß nicht eingegangen werden. Dazu zählt z. B. der juristische Freispruch vom Vorwurf der gefährlichen Körperverletzung, dem sich der untersuchte Gangsta-Rapper Kollegah stellen musste (vgl. Süddeutsche Zeitung 2014).

Im Zuge der Manuskriptaufbereitung wurde die Masterarbeit einer nochmaligen mehrstufigen Prüfung und Überarbeitung unterzogen. Neben formalen Anpassungen und Optimierungen wurden vereinzelt inhaltliche Ergänzungen vorgenommen.

An dieser Stelle möchte ich auch PD Dr. Christine Weinbach danken, die als Betreuerin für meine Masterarbeit fungierte.

Martin Reger, M.A., hat an der Universität Potsdam im Bachelorstudiengang als Erstfach Soziologie und als Zweifach Betriebswirtschaftslehre studiert. Nach Erreichen des akademischen Grades Bachelor of Arts folgte an derselben Universität das Masterstudium in Soziologie, das erfolgreich mit der in diesem Buch publizierten Masterarbeit abgeschlossen wurde.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	11
2	Untersuchungsgegenstand (Gangsta-)Rap	18
2.1	USA	18
2.2	Deutschland	19
3	Forschungsstand und Forschungslücken	21
4	Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit im deutschen Gangsta-Rap	23
4.1	Methodisches Vorgehen	23
4.2	Datenauswahl	26
4.3	Konzepte zu Männlichkeit, Weiblichkeit und männlichem Geschlechtshabitus	28
4.3.1	Hegemoniale Männlichkeit und andere Formen von Männlichkeit	28
4.3.2	Emphasized femininity und andere Formen von Weiblichkeit	30
4.3.3	Männlicher Habitus und weiblicher Habitus nach Bourdieu	31
4.3.4	Männlicher Habitus nach Brandes und männlicher Geschlechtshabitus nach Meuser	33
4.3.5	Zusammenfassung	36
4.4	Kategoriensystem	37
4.5	Kodierregeln	41
4.6	Darstellung der Ergebnisse	42
4.6.1	Herstellung von Differenz und Dominanz gegenüber Weiblichkeit	43
4.6.2	Herstellung von Differenz und Dominanz gegenüber Männlichkeit	47
4.6.3	Wettbewerb	55
4.6.4	Gemeinschaft	61
4.6.5	Körperliche Gewalt	64
4.7	Fazit	68
4.7.1	Kollegah	68
4.7.2	Schwesta Ewa	74

5 Gegengeschlechtliche Anerkennung und Wertschätzung im deutschen Gangsta-Rap	81
5.1 Diskursanalyse	81
5.1.1 Begriffe	82
5.1.2 Diskurstypisches Interpretationsrepertoire	83
5.2 Präzisierung des Forschungsinteresses	85
5.3 Methodisches Vorgehen	86
5.4 Datenauswahl	89
5.5 Darstellung der Ergebnisse	94
5.5.1 Non-sexualisierte Beziehungen	94
5.5.2 Sexualisierte Beziehungen	98
5.5.3 Verwandtschaft	108
5.5.4 Story line	112
5.6 Fazit	114
6 Zusammenfassung	122
Literaturverzeichnis	126
Diskografie	136

Tabellenverzeichnis

Tab. 1: Berücksichtigte Songs für die Beantwortung der ersten Forschungsfrage	28
Tab. 2: Kategoriensystem für die Beantwortung der ersten Forschungsfrage	40/41
Tab. 3: Berücksichtigte Songs für die Beantwortung der zweiten Forschungsfrage	91–94

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Logo der Filmtrilogie „The Godfather“	49
---	----

Abkürzungsverzeichnis

Ewa	Schwesta Ewa (nur in den Kapiteln 4.6 und 4.7)
feat.	featuring
Herv. d. Verf.	Hervorhebung(en) durch Verfasser
Herv. i. O.	Hervorhebung(en) im Original
VÖ unb.	Veröffentlichungsdatum unbekannt
zit. n.	zitiert nach

1 Einleitung

Rap als Teil der HipHop-Kultur ist seit dem Entstehen in den USA männlich dominiert (vgl. Friedrich/Klein 2011: 22 ff.; Goßmann/Seeliger 2013). Auch die bis heute kommerziell erfolgreichste und medial sichtbarste Figur der deutschen Rap-Szene, Bushido (vgl. Szillus 2012: 55 ff.), ist männlich. Im Jahr 2011 erhielt er in der „Kategorie Integration“ den Bambi-Preis (vgl. SWR.de 2011). Zu dieser Preisverleihung meldeten der Lesben- und Schwulenverband Berlin-Brandenburg sowie die Frauenrechtsorganisation Terres des Femmes starke Bedenken an: Er „äußere sich in seinen Liedtexten gewaltverherrlichend und menschenverachtend gegenüber Frauen und Schwulen“ (ebd.). Diese Kritik nimmt teilweise den konstituierenden lyrischen Inhalt für Gangsta-Rap in den Blick, zu dem als weitere aktuell bekannte Musiker u. a. Kollegah, Sido, Fler, Farid Bang und Massiv zählen (vgl. u. a. Paur 2014; SPIEGEL ONLINE 2009; Szillus 2012: 53 ff.).

Auf den in Deutschland besonders stark männlich beherrschten Gangsta-Rap bezogen (vgl. Goßmann/Seeliger 2013; Szillus 2012: 44 ff.), könnte man daher vermuten, dass Frauen nicht als Rapper in Erscheinung treten, sondern nur als Bezugspunkt in den Lyrics¹ genutzt werden, die es wie andere Männer abzuwerten gilt. Doch dem ist nicht so. Die Künstlerin Sabrina Setlur, auch Schwester S genannt, eroberte mit „Gossenlyrik“ ab Mitte der neunziger Jahre die vordersten deutschen Chart-Positionen (vgl. laut.de 2014a), ist mittlerweile aber nicht mehr als Musikerin tätig (vgl. BUNTE 2013). Abseits ihres Ausnahmeerfolgs ist die deutsche Gangsta-Rap-Szene durch Frauen heute personell (vgl. Goßmann/Seeliger 2013) als auch kommerziell kaum besetzt. Schwesta Ewa, Kitty Kat und Lumaraa gehören zu den prominenteren Künstlerinnen (vgl. u. a. 16bars.de 2012; Blog Zimbalam 2013; HIPHOP.DE 2009).² Diese Akteurinnen könnten gerade aufgrund ihres biologischen Geschlechts die

1 Als Lyrics bezeichnet man ausdrücklich den sprachlichen Output der Musik, also die gesungenen bzw. gesprochenen Songtexte, die schriftlich dokumentiert werden können.

2 Caroline Kebekus, eine bekannte Komikerin, persifliert Gangsta-Rap auf ihrem Album „Ghetto Kabarett“ (vgl. Hüffer 2011). Sie kann allerdings nicht per se zu den Gangsta-Rap-Künstlerinnen gezählt werden.

Chance wahrnehmen, sowohl Männlichkeitskonzeptionen als auch gängige Vorstellungen von Weiblichkeit im Gangsta-Rap infrage zu stellen. Es ist daher zu ergründen, welche Konstruktionen von Geschlecht durch Frauen, aber auch durch Männer – als Vergleichsfolie – im Gangsta-Rap tatsächlich in den Lyrics aufgestellt werden.

Daraus ergibt sich die erste Forschungsfrage: *Wie positionieren sich deutschsprachige Gangsta-Rapper/-innen in Bezug auf andere Männer und Frauen in ihren Songtexten und welche Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen werden dabei hergestellt?*

Ein zentraler theoretischer Zugang zu dieser Frage bietet sich durch das Konzept der hegemonialen Männlichkeit nach Connell an, das „Männlichkeit“ [...] [als relationale und bewegbare] Position im Geschlechterverhältnis“ auffasst und mit dessen Hilfe „Praktiken, durch die Männer und Frauen diese Position einnehmen“, nachvollzogen und analysiert werden können (Connell 2000: 91). Diese Perspektive stützt sich auf die begriffliche und analytische Trennung von „sex“ als biologisches und „gender“ als soziales Geschlecht, wobei letzteres sozial konstruiert ist bzw. wird (vgl. z. B. Meissner 2008: 3). Darauf weisen auch Geschlechterrollen hin, die sich auf das binäre biologische Geschlecht beziehen. Diesen Rollen liegen kulturell maßgebliche Erwartungen und soziale Normen z. B. hinsichtlich geschlechtstypischer Eigenschaften, Fähigkeiten und Verhaltensweisen zugrunde, deren Aneignung Gradmesser für eine angemessene Geschlechtsrollenidentität darstellt (vgl. Walter 1999, zit. n. Gorlov 2009: 56). Biologie werde Connell zufolge in der sozialen Praxis als Determinant des Sozialen herangezogen (vgl. Connell 2000: 92): „Das soziale Geschlecht ist eine Art und Weise, in der soziale Praxis geordnet ist. In Geschlechterprozessen wird der alltägliche Lebensvollzug organisiert“ (ebd.: 92). Hegemoniale Männlichkeit wird als diejenige Form beschrieben, „die in einer gegebenen Struktur des Geschlechterverhältnisses die bestimmende Position einnimmt“ (ebd.: 97).

Brandes zufolge verortet Connell Konstruktion von Männlichkeit in der sozialen Praxis, bei der Sprache und Körper als auch Sprache und Handlung eine Rolle spielen würden (vgl. Brandes 2004). Sprache ist das zentrale Element von Rap (vgl. Litzbach 2011: 39). Er wird als Sprechgesang eingeordnet (vgl.

laut.de 2014c); der Inhalt des Gesagten spielt gegenüber der (Begleit-)Musik eine übergeordnete Rolle. Das Konzept der hegemonialen Männlichkeit bietet auch deshalb einen passenden theoretischen Ausgangsrahmen für das Forschungsvorhaben.

Sprache verweist nach Litzbach zum anderen auf die Unmittelbarkeit von Rap als oraler Kultur, in der man sich den Respekt der HipHop-Gemeinde mit der lyrischen Botschaft erarbeiten und verdienen muss. Sprache und Körper kommen in dem performativen Akt der Selbstinszenierung unter Anwesenden zusammen (vgl. Litzbach 2011: 41 f.). Brandes macht auf die Kompatibilität des Konzeptes der hegemonialen Männlichkeit mit dem Habituskonzept nach Bourdieu aufmerksam, das die Produktion geschlechtlicher Konstruktionen ebenfalls in der sozialen Praxis verortet (vgl. Brandes 2004). Durch die Berücksichtigung von Bourdieu ist es möglich, sowohl das Verständnis von einem geschlechtlich bezogenen Habitus als auch einem Klassenhabitus, die beide im Körper verankert sind, zu erlangen. Goßmann zufolge ließen es Meusers und Bourdieus darauf bezogene theoretische Erweiterungen zu, auf weitergehende Kriterien gerichtete Weiblichkeits- und Männlichkeitskonstruktionen sowie die für sie konstitutiven Praxen zu untersuchen (vgl. Goßmann 2010: 84).

Meine Ausgangsannahme für eine ausgewählte deutschsprachige Gangsta-Rapperin ist, dass sich wie bei der Untersuchung von amerikanischen Rapperinnen, durch z. B. Oware, Paradoxien in der Geschlechtskonstruktion auffinden lassen werden (vgl. Oware 2009: 787): Muster hegemonialer Männlichkeit könnten übernommen und forciert, aber auch kritisiert werden. Der zu untersuchende Gangsta-Rapper wird sich mit großer Wahrscheinlichkeit als Vertreter einer hegemonialen Männlichkeit einordnen und sich entsprechend der Gangsta-Rap-Doktrin in einem näher zu ermittelnden fallspezifischen Gefüge positionieren, das ihn z. B. als „hart, skrupellos, hedonistisch und immer auf ein schnelles Geschäft oder Sex aus“ beschreibt (Kage 2004, zit. n. Weller 2010: 213).

Die zweite Forschungsfrage lautet: *Was sind Muster gegen-geschlechtlicher Anerkennung/Wertschätzung deutschsprachiger Gangsta-Rapper/-innen in ihren Songtexten?*

Im Gangsta-Rap steht die Beschreibung der Lebenswelt eines Gangsters³ im Mittelpunkt (vgl. Szillus 2012: 41). Dies kann etwa anhand der „Zeilebation von pekuniärem Erfolg“ (Straub 2012: 12, Herv. i. O.) durch illegale Methoden vermittelt werden. Vermischungen von realen Geschichten und Erfundenem sowie Übertreibungen und Glorifizierungen sind weitere Stilmittel im Gangsta-Rap (vgl. Seeliger 2013: 94; Straub 2012: 12). Sie bedienen damit „Authentizitätskulte“, die auf die „mythische Figur des ‚Gangsters‘“ gerichtet sind (Straub 2012: 12). Ein grundlegendes Merkmal sei nach Seeliger die „überhöhte Darstellung des lyrischen Ich“, bei dem die „Aufwertung des Sprechers [...] in der Regel über die Abwertung anderer Personen(gruppen)“ erreicht werde (Seeliger 2013: 93). Die beschriebenen Darstellungselemente können auch als „Versuche einer Aktualisierung hegemonialer Männlichkeit“ (Goßmann/Seeliger 2013) aufgefasst werden: „Gangstarap wird hier also zum Ort der Darstellung und Aus-handlung männlicher Verwirklichungsideale“ (ebd.).

Künstler, aber auch Künstlerinnen werden im Falle des Vorhandenseins dieser oder ähnlicher Elemente als Gangsta-Rapper/-innen eingeordnet.⁴ Sido etwa habe aber eine „solche Zuschreibung stets skeptisch beäugt“ (Szillus 2012: 53). Dies weist darauf hin, dass auch als Gangsta-Rapper/-innen bekannte Musiker/-innen Songs veröffentlichen, in denen es nicht um vordergründige, auf das andere Geschlecht bezogene Dominanz-

3 Szillus weist darauf hin, dass der Begriff des „Gangsters“ äußerst dehnbar sei – „so kann es sich um den kleinkriminellen Haschischdealer aus dem Märkischen Viertel handeln, aber auch um den italo-amerikanischen Mafiaboss aus Brooklyn“ (Szillus 2012: 41).

4 Szillus betont, dass die Kategorisierung von Personen als Gangsta-Rapper und von Songs als Gangsta-Rap „in vielen Fällen im Auge des Betrachters“ liege (Szillus 2012: 41). Für ausgewählte Gangsta-Rapper/-innen innerhalb beider Forschungsvorhaben sind erläuterte und analoge Stilmittel des Gangsta-Raps auffindbar, aber nicht immer präsent. Nur eine vollständige Abwesenheit solcher disqualifiziert sie meiner Ansicht nach für eine Zuschreibung als Gangsta-Rapper/-innen. Teilweise bezeichnen sich Künstler/-innen selbst als Gangsta-Rapper/-innen, an anderen Stellen werden sie als solche fremdkategorisiert.

und Differenzherstellung geht.⁵ Auf dahingehende Ambivalenzen weist Seeliger hin, indem er exemplarisch ein Lied von Sido anführt, das „Mama ist stolz“ heißt (vgl. Seeliger 2013: 112 f.). Außerdem existieren Duette und Kollaborationen von Gangsta-Rappern und -Rapperinnen, bei denen Gesangspartner/-innen nicht abgewertet werden.

Meine Ausgangsannahme ist, dass es Einordnungen gibt, die eventuell nur auf den ersten Blick Anerkennung vermitteln. Eine zweite Vermutung ist, dass bestimmte Personenkategorien idealisiert werden, wie schon Herschelmann für die Mütter von Rappern festgestellt hat (vgl. Herschelmann 2009, zit. n. Weller 2010: 214).⁶

Die vorliegende Arbeit hat somit zum Ziel, im Gangsta-Rap aufgestellte Geschlechterkonstruktionen bzw. auf Geschlecht bezogene Aussagen ganzheitlich und empirisch zu ermitteln. Die erste Forschungsfrage bearbeitet vor allem das für Gangsta-Rap als konstitutiv eingeordnete Moment der Fremdwertung sowie der Eigenaufwertung, aber auch die homosoziale⁷ Dimension. Das zweite Forschungsvorhaben untersucht gezielt heterosoziale⁸ Akzeptanz bzw. gegengeschlechtliche Anerkennung/Wertschätzung und versteht sich daher als sinnvolle Ergänzung und Erweiterung des ersten Forschungsanliegens. Eine auf einen geschlechtlichen Kontext bezogene, möglichst vollständige Aufarbeitung von Gangsta-Rap wäre durch Heranziehen nur einer der beiden Fragestellungen nicht möglich gewesen.

5 Rose bemerkt, dass der „sexual discourse“ von Rappern nicht vollständig sexistisch und der von Rapperinnen nicht komplett feministisch sei (vgl. Rose 1994: 150). Weller engt das auf Gangsta-Rap ein, indem er feststellt, dass dieser nicht gänzlich sexistisch ausgelegt sei (vgl. Weller 2010: 217).

6 Laut Seeliger „lassen sich bei der Darstellung von Frauen [durch Männer] in Hip-Hop-kulturellen Formen [...] starke Ambivalenzen ausmachen“ (Seeliger 2013: 112). Weller zufolge gebe es „im Gegensatz zu den verachteten Huren [...] auch angebetete Heilige, die Diva, Lady, Queen“ (Weller 2010: 214).

7 Nach Lipman-Blumen bezeichne Homosozialität „the seeking, enjoyment, and/or preference for the company of the same sex“ (Lipman-Blumen 1976, zit. n. Meuser 2001: 13). Meuser verweist unter Nutzung dieser Erklärung zusätzlich auf eine „wechselseitige Orientierung der Angehörigen eines Geschlechts aneinander“ (Meuser 2001: 13).

8 Heterosozialität wird im Folgenden als Bezeichnung für soziale Beziehungen zu Angehörigen des jeweils anderen biologischen Geschlechts verwendet (vgl. Emmilius 2010: 31). Es sind damit gleichbedeutend diejenigen sozialen Bindungen benannt, die auf Gegengeschlechtlichkeit beruhen.

HipHop-Kultur wird von Friedrich und Klein als „wichtigste und einflussreichste Jugendkultur der letzten Jahrzehnte“ eingeordnet (Friedrich/Klein 2011: 35). Sie kann eine millionenfache Anhängerschaft in Deutschland aufweisen und ließ durch Gangsta-Rap – als Teil der HipHop-Kultur – den „selbst ernannten Gangster[n] aus Großstadtghettos“ enorme Popularität zukommen (Weller 2010: 217). Einen zentralen Wertebezug besitzt HipHop-Kultur in der *Authentizität* (vgl. Seeliger 2013: 47 f.), die durch „persönliche Unmittelbarkeit und schonungslose Wahrhaftigkeit“ beschreibbar ist (Lautmann 1995, zit. n. Seeliger 2013: 48). Sowohl durch Befolgung eines „klaren sozialen Ordnungssystem[s]“ als auch von „festen Regeln [...] und einem tradierten Normen- und Wertesystem“ (Friedrich/Klein 2011: 159), die zwar relativ klar erkennbar, aber nicht ausdrücklich formuliert und schriftlich fixiert sind (vgl. ebd.: 190), wird Authentizität bewiesen (vgl. Seeliger 2013: 48). HipHop ist als Ausdruck des Aufstands gegen andere gesamtgesellschaftlich geltende Wertesysteme besonders für marginalisierte Jugendliche attraktiv (vgl. Huq 2007, zit. n. Seeliger 2013: 48), da Authentizität eng mit der „Inszenierung urbaner Lebenswirklichkeiten als Kernelement HipHop-kultureller Repräsentationen“ (Seeliger 2013: 48) im Zusammenhang steht. HipHop-Kultur wird so über die „kulturindustrielle Inszenierung des Urbanen“ der eigenen lebensweltlichen Erfahrung zugänglich gemacht. Für Akteure und Partizipierende wirkt HipHop-Kultur handlungsstrukturierend, indem sie Deutungs- und Handlungsressourcen bereitstellt, deren Anwendung wiederum zu ihrer „strukturellen Verfasstheit“ oder Transformation beitragen (vgl. ebd.: 54).⁹

9 Überzeugungen und Ideologien etwa, die auf das soziale Handeln Einfluss haben, werden gemeinsam geteilt oder zumindest anerkannt (vgl. Tenbruck 1996, zit. n. Seeliger 2013: 28). Straub ordnet sowohl HipHop-Kultur als auch Gangsta-Rap als „wichtige Bestandteile der globalisierten Popkultur in der Kulturindustrie“ ein (Straub 2012: 19). Obwohl Gangsta-Rap bereits teilweise in den „Mainstream“ überführt und damit auch der massenmedialen Verbreitung zugänglich gemacht worden sei, bleibe er dennoch eine „Provokation“ (vgl. ebd.: 19). Popkulturen bzw. Populärkulturen sind durch ein „dynamisches Set von Symbolen, Artefakten und sozialen Praktiken“ gekennzeichnet, „das der fortdauernden Aushandeln im Rahmen institutioneller Kräftefelder unterliegt, und in Verschränkung mit Teilsystemen moderner Gesellschaften auftritt“ (Seeliger 2013: 34). Zu den „Symbolen“ gehören z. B. Sprache und Normen und zu den „Artefakten“ zählt etwa Kleidung (vgl. ebd.: 27). Sprache im HipHop ist durch einen ihm eigenen ‚Slang‘, eine kulturell spezifische Sprache, geprägt. Die Bedeutung dazugehöriger Begriffe kennen nur mit der Kultur Vertraute. Mit dem so umrissenen ‚Werkzeugkasten‘ kann von den Akteuren und Partizipierenden auch Authentizität inszeniert werden.

Besonders die drastischeren Ausdrucksformen im Gangsta-Rap fungieren nicht nur Jugendlichen mit Migrationshintergrund als „vielschichtiges Repräsentationssystem, mit dem Identitäten und Gemeinschaften entworfen werden“ (Kimminich 2003, zit. n. Seeliger 2013: 95): „Zu den Fans zählen gerade jene Käufer-schichten, die noch nie ein Ghetto betreten haben, aber in dieser Musik ihr aggressives Potenzial kanalisieren können“ (Friedrich/Klein 2011: 28). Nach Arthur haben sie die Chance, durch Ausleben von Gangster-Phantasien starke männliche Identitäten für sich erfahrbar zu machen und diesen nachzueifern; das stellt einen Grund dar, warum Gangsta-Rap klassen- und ethnienübergreifend so erfolgreich ist (vgl. Arthur 2006: 106, 113).

Das Buch ist in folgende Teile gegliedert:

Eingangs soll der Untersuchungsgegenstand (Gangsta-)Rap genauer vorgestellt werden (Kapitel 2). Danach werden der bisherige Forschungsstand und sich daraus ergebende Forschungslücken präsentiert (Kapitel 3).

Innerhalb der Beantwortung der ersten Forschungsfrage (Kapitel 4) – *Wie positionieren sich deutschsprachige Gangsta-Rapper/-innen in Bezug auf andere Männer und Frauen in ihren Songtexten und welche Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen werden dabei hergestellt?* – werden die dazu herangezogene empirische Methode der inhaltlich strukturierenden Inhaltsanalyse sowie die Auswahl des Untersuchungsmaterials expliziert. Dafür mussten Kategorien aufgestellt werden, für die die Konzepte zu Männlichkeit, Weiblichkeit und männlichem Geschlechtshabitus die Grundlage bilden. Das daraus abgeleitete Kategoriensystem und die Kodierregeln werden im Anschluss präsentiert. Danach folgen Ausführungen zu Ergebnissen und ein Fazit für den Interpreten und die Interpretin, durch die Befunde zusätzlich in einen über die fallspezifische Betrachtung hinausgehenden Kontext eingebettet werden.

Für die zweite Forschungsfrage (Kapitel 5) – *Was sind Muster gegengeschlechtlicher Anerkennung/Wertschätzung deutschsprachiger Gangsta-Rapper/-innen in ihren Songtexten?* – werden für das genutzte Instrument der Diskursanalyse Begriffe und ein diskurstypisches Interpretationsrepertoire vorgestellt. Die daran angelehnte Präzisierung des Forschungsinteresses wird im Anschluss ausgeführt. Daraufhin schließen sich die Darstellung des me-

thodischen Vorgehens, der Datenauswahl und der Ergebnisse an. Es wird ein Fazit gezogen, das Befunde zusätzlich mit Resultaten der ersten Forschungsfrage verbindet.

Als abschließender Teil der Arbeit dient die Zusammenfassung (Kapitel 6). Es folgen Literaturverzeichnis und Diskografie¹⁰.

2 Untersuchungsgegenstand (Gangsta-)Rap

2.1 USA

HipHop ist Teil einer Jugendkultur, die in den siebziger Jahren in den USA, in der South Bronx – einem Stadtteil von New York City –, entstanden ist und zu der neben Rap auch DJ'ing, Graffiti und Breakdance gehören (vgl. Friedrich/Klein 2011: 14 ff.). Dietrich und Seeliger sehen in der „Idee des ‚Battles‘, des leistungsorientierten, auf ‚skills‘ basierenden Wettstreits“, ein zentrales Merkmal dieser Kultur (Dietrich/Seeliger 2012: 26, Herv. d. Verf.), das sich in allen vier benannten Elementen offenbare (vgl. ebd.: 26 f.). Im Rap wird dieser Wettstreit (spielerisch) mit Worten ausgetragen, ersetzt körperliche Auseinandersetzungen und simuliert Konflikte (vgl. Dietrich/Seeliger 2012: 26 f.; Weller 2010: 212 f.). Das Battle kann einerseits als Veranstaltung durchgeführt werden, in der Sieger gekürt werden, andererseits findet sich dieser Gedanke in Rap-Songs wieder (vgl. Haugen 2003: 435). Das Ziel ist, den Gegner zu „dissen“ (to disrespect)“ (vgl. Weller 2010: 212), was laut Weller aber „wiederum als Motor sprachlicher Verrohung wirkt“ (ebd.: 213); Konkurrenten werden dabei in der Regel persönlich angesprochen.

10 In der Diskografie sind die Quellen der untersuchten Lieder getrennt nach Kategorien aufgeführt. Die analysierten Lieder innerhalb der ersten und zweiten Forschungsfrage bilden jeweils eine eigene Kategorie. Darauf verweisende Fundstellenbelege innerhalb der Ergebnisdarstellungen beziehen sich auf die jeweiligen Kodierungen. Eine dritte Kategorie stellen Lieder/Musikvideos dar, die nicht Teil der Datenauswahl beider Forschungsvorhaben waren und somit auch nicht kodiert wurden.

Gangsta-Rap entwickelte sich in den achtziger Jahren in Nordamerika, da durch die soziale Lage und die Drogenkriege in den Ghettos die Nachfrage nach härteren Texten, die diese Umstände widerspiegeln, stetig wuchs (vgl. Kage 2004, Müller 2009, zit. n. Weller 2010: 213). Je härter diese Texte waren, umso mehr Platten wurden abgesetzt. Nach und nach beugten sich Künstler dem kommerziellen Erfolgsdruck der Plattenfirmen, vernachlässigten die sozialkritische Seite und rückten das Bild einer hegemonialen Männlichkeit, die Gewalt instrumentalisiert, frauenverachtend ist und mit möglichst vielen Tabus bricht, in das Zentrum (vgl. u. a. Kitwana 1994, zit. n. Kubrin/Weitzer 2009: 6; Weller 2010: 213). Sowohl Themen als auch Lyrics wurden so immer mehr dem Anspruch gerecht, *hardcore*, also besonders provokativ, aggressiv und diskriminierend zu sein (vgl. Kubrin/Weitzer 2009: 6). Das war wegen den im Kapitel 1 genannten Gründen kommerziell besonders vielversprechend.

Amerikanische Rapperinnen verschiedener Stilrichtungen konnten ab ungefähr Mitte der achtziger Jahre Millionenabsätze ihrer Alben in den USA verzeichnen (vgl. Rose 1994: 154).

2.2 Deutschland

In Deutschland waren die ersten äußerst kommerziell erfolgreichen und medial stark sichtbaren Rapper das Stuttgarter Quartett namens Die Fantastischen Vier (vgl. Weller 2010: 214). Ihre Musik kann als „Spaßkultur fern von amerikanischem Gangstergehab“ eingeordnet werden (Thomas 2008). Dies ist ein Hinweis darauf, dass es neben dem Gangsta-Rap weitere, nach den lyrischen Inhalten zu unterscheidende Ausprägungen von Rap gibt, wie etwa Hardcore-, Party-, Pimp¹¹, Porno- oder Polit-Rap (vgl. Krims 2000, zit. n. Friedrich/Klein 2011: 25; Straub 2012: 12). Dabei lässt sich Gangsta-Rap von Genres wie dem Hardcore- oder Porno-Rap nicht klar abgrenzen (vgl. Straub 2012: 12).

Die ersten einem härteren Rap zugehörigen Veröffentlichungen erschienen im Jahr 1993, als der Deutsch-Türke King Kool Savas – später nur noch Kool Savas – erstmals mit aggressiven und homophoben Texten auf sich aufmerksam machte (vgl. Weller 2010: 215). Die raue Rap-Szene in Frankfurt am Main

11 „Pimp“ ist das englische Wort für ‚Zuhälter‘.

wurde mit der Herausgabe des ersten von zwei Alben des Rödelsheim Hartreim Projektes im Jahr 1994 untermauert. Das Rapper-Duo grenzte sich in den Lyrics offensiv von der Stuttgarter Spaßkombo ab (vgl. 3p 2014; Szillus 2012: 44 f.). Moses Pelham, ein Teil dieses Duos, gründete im Jahr 1996 das Plattenlabel „3p“, unter dem die deutsche weibliche Rap-Ausnahmeerscheinung Sabrina Setlur fortan ihre Alben veröffentlichte (vgl. 3p 2014). Neben den wenigen Erfolgen der Frankfurter Rap-Szene war es vor allem das im Jahr 2001 gegründete und 2009 aufgelöste Berliner Plattenlabel „Aggro Berlin“ (vgl. Weller 2010: 215), das den deutschen Gangsta-Rap massentauglich machte und auf eine bisher nicht dagewesene kommerzielle Ebene hob. Ihre Künstler stützten sich inhaltlich auf Rapper wie Kool Savas und den in der Frankfurter Szene aktiven Azad, gingen in ihren Texten aber noch weiter (vgl. Szillus 2012: 52 ff.); hier ist als Beispiel der im Jahr 2003 erschienene „Arschficksong“ von Sido zu nennen (vgl. Weller 2010: 215). Die Künstler, analog zu ihren aggressiven Texten (vgl. Janitzki 2012: 286), wurden durch die „bedrohlich-aufregende Ästhetik der [Musik-]Videos“ als äußerst gefährlich in Szene gesetzt (vgl. Szillus 2012: 52).

Charakteristisch für die Text- und Bildwelten des Berliner Gangsta-Raps ist die „Betonung der harten Erfahrungen ‚auf der Straße‘“ (Janitzki 2012: 286). Verbindet man das mit dem bereits vorgestellten Wertebezug der Authentizität, kann man auf die im Gangsta-Rap enorm wichtige *street credibility* verweisen: In einem Interview nehmen bspw. junge Kölner Rapper für sich in Anspruch, dass sie „echt“ und „real“ seien, anders als nationale Rap-Größen wie „Bushido und diese Leute“, die „noch nie was erlebt“, „Abitur, eine Ausbildung, ganz andere Lebensstandards“ hätten (Kölner Stadt-Anzeiger 2009). *Respekt* besitzt durch das Erfüllen von Authentizität in der HipHop-Gemeinde einen großen Stellenwert. Im Gangsta-Rap wird sich Respekt häufig über die Betonung der ‚echten‘ Erlebnisse im ‚Ghetto‘ fernab eines gutbürgerlichen Milieus – z. B. durch Darstellung besonderer „Kompromisslosigkeit“ (vgl. Dietrich/Leibnitz 2012: 322) – erarbeitet und darüber hinaus im Battle verdient. Bisher überwiegend fehlende derartige Positionierungen von deutschen Rapperinnen sowie ihr geringer quantitativer Anteil im Gangsta-Rap resultieren vor allem aus dem beschränkten, stark kontrastierten Rollen- und Identifikationsangebot des Gangsta-Raps für Frauen, auf das Goßmann und Seeliger durch ein Zitat von Güngör

hinweisen (vgl. Goßmann/Seeliger 2013): Denn Frauen würden im Rap als höchst anbetungswürdig dargestellt oder abgewertet bzw. nur ihr (sexueller) Körper werde hervorgehoben (vgl. Güngör 2006, zit. n. Goßmann/Seeliger 2013).

3 Forschungsstand und Forschungslücken

Bis auf wenige Ausnahmen (vgl. z. B. Arthur 2006) sind Studien, die sich mit geschlechtlichen Analysen von Rap-Lyrics beschäftigen oder dies als Teilaspekt aufnehmen, zum größten Teil schwarzen amerikanischen Rappern und Rapperinnen gewidmet. Die empirische Untersuchung *Männlichkeitskonstruktionen in deutschsprachigen Rap-Texten* von Goßmann beschäftigt sich mit deutschsprachigen Interpreten, aber nicht Interpretinnen unterschiedlicher Rap-Gattungen, darunter auch Gangsta-Rap (vgl. Goßmann 2010). Ein im Jahr 2013 publizierter Artikel von Goßmann und Seeliger behandelt Ausgrenzungsstrategien von Gangsta-Rappern in Bezug auf die Gangsta-Rapperin Schwesta Ewa (vgl. Goßmann/Seeliger 2013).

Pinn begutachtet Lyrics von Gangsta-Rappern in Hinsicht auf ihre Botschaften zu „manhood“ (vgl. Pinn 1996). Empirische Studien können sich gleichzeitig mit Künstlern und Künstlerinnen beschäftigen: In der von Kubrin und Weitzer durchgeführten Untersuchung von Frauenfeindlichkeit in Rap- und Gangsta-Rap-Lyrics wurden neben Rappern auch Rapperinnen unterschiedlicher Stilrichtungen in der Stichprobe berücksichtigt (vgl. Kubrin/Weitzer 2009). Oware merkt an, dass sich der größte Teil der Forschung zu HipHop mit Misogynie beschäftige (vgl. Oware 2011: 24). Zum einen ist somit für Rap und Gangsta-Rap die Erörterung/Erforschung von Abgrenzung zu und Abwertung von Weiblichkeit zentral (vgl. u. a. Adams/Fuller 2006; Armstrong 2001; Arthur 2006). Zum anderen wird häufig die Etablierung sprecherbezogener harter Männlichkeit in den Mittelpunkt gestellt, die durch Dominanz gegenüber Weiblichkeit und damit zusammenhängender Schilderung von Praktiken konstruiert werden kann (vgl. u. a. Boyd 1997; Pinn 1996).

Bei der Betrachtung von Rapperinnen sind zum einen Neukonzeptionen von Weiblichkeit ein thematischer Schwerpunkt: In der von Haugen durchgeführten Analyse wird eine Herstellung von Weiblichkeit durch Gangsta-Rapperinnen abseits der „norms of femininity in mainstream American society“ bilanziert (Haugen 2003: 429). Dafür spricht auch die empirisch ermittelte Aneignung rap- und gangsta-rap-typischer Praktiken und Themen durch Sprecherinnen (vgl. u. a. Kubrin/Weitzer 2009; Oware 2009). Thematisiert wird auch ihre selbst vorgenommene Einordnung in gängige, durch Rap und Gangsta-Rap bereitgestellte Schemata von Weiblichkeit (vgl. u. a. Oware 2009; Rose 1994).

Während somit oft Ungleichheit zwischen Geschlechtern beleuchtet wird, ist die Untersuchung gleichwertiger geschlechtlicher Verhältnisse zum Großteil auf die homosoziale Dimension ausgerichtet und bezieht sich somit entweder nur auf Gangsta-Rapper oder -Rapperinnen (vgl. u. a. Emerson 2002; Keyes 2000; Oware 2011). Die Möglichkeit heterosozialer Akzeptanz im Rap wird in einer empirischen Studie von Chaney und Mincey durch Benennung und Erläuterung einer von vier Kategorien, in die sich schwarze Rapper und R'n'B-Musiker mit ihren Lyrics einordnen würden, lediglich angedeutet: Diese Kategorie wird als „Partnered Sensitivity“ bezeichnet (vgl. Chaney/Mincey 2014: 133). Jedoch ist darin auch die homosoziale Dimension inkludiert und es wurde nur eine sehr geringe Anzahl von Rappern in die Stichprobe aufgenommen (vgl. ebd.). Die Erforschung gegengeschlechtlicher Wertschätzung beschränkt sich in einer empirischen Untersuchung von Emerson vor allem auf die Beschreibung des visuellen Zusammenwirkens von Künstlerinnen und Musikproduzenten oder Künstlern anhand von Musikvideos. Dadurch sowohl gleich- als auch ungleichrangig vermittelte geschlechtliche Machtrelationen innerhalb dieser Kollaborationen gäben nach außen dann u. a. soziokulturelle Bedeutungsinhalte schwarzer Weiblichkeit wieder (vgl. Emerson 2002: 123 f., 128 f.). In der Stichprobe befinden sich allerdings auch Musiker/-innen anderer Stilrichtungen neben Rap; eine Analyse der Songtexte wird nur für einen Teil der Musikvideos durchgeführt (vgl. ebd.).

Somit bleibt zu konstatieren, dass es bisher an einer empirischen Untersuchung fehlt, die sich mit deutschsprachigem (Gangsta-)

Rap beschäftigt und durch einen gemeinsamen, theoretisch wie auch methodisch fundierten Zugang sowohl Künstler als auch Künstlerinnen untersucht und auf diese Weise Vergleichbarkeit zwischen ihnen herstellen kann. Das dafür in der Bearbeitung der ersten Forschungsfrage prioritär herangezogene Konzept der hegemonialen Männlichkeit wurde als untersuchungsleitend lediglich in der Studie von Goßmann genutzt, während es in anderen Studien keinen zentralen theoretischen Ausgangspunkt darstellt. Ebenso wurde die Möglichkeit heterosozialer Akzeptanz bzw. gegengeschlechtlicher Anerkennung/Wertschätzung im Gangsta-Rap bis jetzt kaum elaboriert; es fehlt sowohl an entsprechenden empirischen Befunden als auch an daraus resultierenden möglichen Vergleichen zwischen Akteuren und Akteurinnen.

Die vorliegende Arbeit nimmt sich den beschriebenen Forschungslücken durch die beiden aufgestellten Forschungsfragen an.

4 Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit im deutschen Gangsta-Rap

4.1 Methodisches Vorgehen

Die erste Forschungsfrage lautet: *Wie positionieren sich deutschsprachige Gangsta-Rapper/-innen in Bezug auf andere Männer und Frauen in ihren Songtexten und welche Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen werden dabei hergestellt?*

Für die Bearbeitung wurde die *inhaltlich strukturierende Inhaltsanalyse* nach Mayring angewendet, die zum Ziel hat, „bestimmte Themen, Inhalte, Aspekte aus dem Material herauszufiltern und zusammenzufassen“ (Mayring 2010: 98). Mit einer Inhaltsanalyse kann grundsätzlich die „Analyse von Material, das aus irgendeiner Art von *Kommunikation* stammt“, durchgeführt werden (ebd.: 11, Herv.i.O.). Das schließt schriftlich fixierte Kommunikation ein (vgl. ebd.: 12).

Eine qualitative Inhaltsanalyse hat die klassischen Gütekriterien wissenschaftlicher Forschung zu berücksichtigen. Dazu gehören Reliabilität, also die Zuverlässigkeit, Genauigkeit der Messung und ihrer Ergebnisse, aber auch Validität (vgl. ebd.: 29, 116 f.). Letztere gibt an, „ob das gemessen wird, was gemessen werden sollte“ (Friedrichs 1990: 100). Diese Kriterien sowie Ansprüche der Inhaltsanalyse auf systematisches Vorgehen und Objektivität werden vor allem mit der Operationalisierung des Forschungsvorhabens durch ein Kategoriensystem erfüllt, das im Zentrum einer Inhaltsanalyse steht (vgl. Diekmann 1995: 482, 489 f.; Mayring 2010: 29, 49 f.).

Sowohl die durch eine Inhaltsanalyse angeleitete Analyse als auch die Interpretation ihrer Ergebnisse müssen an Theorien oder Konzepte rückgebunden, also „theoriegeleitet“ sein (vgl. Mayring 2010: 13). Die Festlegung von Haupt- und Unterkategorien (vgl. ebd.: 98) sowie den dazugehörigen Definitionsregeln, die beschreiben, „welche Textbestandteile unter eine Kategorie fallen“ (ebd.: 92), hat sich somit für die Bearbeitung der ersten Forschungsfrage an den noch vorzustellenden Konzepten zu Männlichkeit, Weiblichkeit und männlichem Geschlechtshabitus orientiert. Die so ermittelten Kategorien wurden einem Pretest am vorher festgelegten Untersuchungsmaterial unterzogen, um eine exakte Zuordnung zu ermöglichen (vgl. ebd.: 92, 94). Dieser Schritt diene außerdem der Findung von Ankerbeispielen – konkreten Textbeispielen (vgl. ebd.: 92) – und der Komplettierung der Definitionsregeln.

Nach der Zuordnung des Gesamtmaterials zu den Kategorien wurde es mit Hilfe der Interpretationsregeln der *zusammenfassenden Inhaltsanalyse* komprimiert (vgl. ebd.: 98): „Ziel der Analyse ist es, das Material so zu reduzieren, dass die wesentlichen Inhalte erhalten bleiben, durch Abstraktion einen überschaubaren Corpus zu schaffen, der immer noch Abbild des Grundmaterials ist“ (ebd.: 65). Folgende Interpretationsregeln wurden verwendet (ebd.: 70):¹²

12 Aufgrund der hohen Verdichtung der Lyrics wurden innerhalb des ersten Arbeitsschrittes, der „Paraphrasierung“, keine ausschmückenden Wendungen gestrichen.

Z1: Paraphrasierung

- Z1.1: Streiche alle nicht (oder wenig) inhaltstragenden Textbestandteile wie ausschmückende, wiederholende, verdeutlichende Wendungen!
- Z1.2: Übersetze die inhaltstragenden Textstellen auf eine einheitliche Sprachebene!
- Z1.3: Transformiere sie auf eine grammatikalische Kurzform!

Z2: Generalisierung auf das Abstraktionsniveau

- Z2.1: Generalisiere die Gegenstände der Paraphrasen auf die definierte Abstraktionsebene, sodass die alten Gegenstände in den neu formulierten impliziert sind!
- Z2.2: Generalisiere die Satzaussagen (Prädikate) auf die gleiche Weise!
- Z2.3: Belasse die Paraphrasen, die über dem angestrebten Abstraktionsniveau liegen!
- Z2.4: Nimm theoretische Vorannahmen bei Zweifelsfällen zu Hilfe!

Z3: Erste Reduktion

- Z3.1: Streiche bedeutungsgleiche Paraphrasen innerhalb der Auswertungseinheiten!
- Z3.2: Streiche Paraphrasen, die auf dem neuen Abstraktionsniveau nicht als wesentlich inhaltstragend erachtet werden!
- Z3.3: Übernehme die Paraphrasen, die weiterhin als zentral inhaltstragend erachtet werden (Selektion)!
- Z3.4: Nimm theoretische Vorannahmen bei Zweifelsfällen zu Hilfe!

Z4: Zweite Reduktion

- Z4.1: Fasse Paraphrasen mit gleichem (ähnlichem) Gegenstand und ähnlicher Aussage zu einer Paraphrase (Bündelung) zusammen!
- Z4.2: Fasse Paraphrasen mit mehreren Aussagen zu einem Gegenstand zusammen (Konstruktion/Integration)!
- Z4.3: Fasse Paraphrasen mit gleichem (ähnlichem) Gegenstand und verschiedener Aussage zu einer Paraphrase zusammen (Konstruktion/Integration)!
- Z4.4: Nimm theoretische Vorannahmen bei Zweifelsfällen zu Hilfe!

Durch diesen Prozess entsteht am Ende ein neues und verkürztes Kategoriensystem (vgl. ebd.: 69). Gleichzeitig werden aber auch bei der Durchführung der Analyse neue (gedachte) Unterkategorien geschaffen, die sich in das vorher bestehende Kategoriensystem eingliedern, Inhalte aber ausdifferenzierter darstellen können.

4.2 Datenauswahl

Kollegah, mit bürgerlichem Namen Felix Antoine Blume, wurde stellvertretend für Gangsta-Rapper untersucht. Szillus stellt fest, dass auf inhaltlicher Ebene im deutschen Gangsta-Rap nahezu alles gesagt wurde, was es zu sagen gibt. Kollegah gehört aber zu den Künstlern, die diese Form des Raps um neue Elemente angereichert haben. Dazu zählen die technisch anspruchsvolle Art, wie er rappt sowie der damit vorgetragene Inhalt, der z. B. mit Referenzen und Doppeldeutigkeiten von ihm ausgeschmückt wird. Mit diesen Mitteln wird ein Gangster-Leben aus Sicht der offenkundig nicht realen „Rap-Persona“ Kollegah dargestellt (vgl. Szillus 2012: 61 ff.). Ein weiterer Grund für die Berücksichtigung von Kollegah war der massive Erfolg seines am 9. Mai 2014 erschienenen Albums „King“. Es platzierte sich nach der ersten Woche auf Platz eins der deutschen Album-Charts und konnte den besten, auf die erste Woche bezogenen Verkauf der letzten fünf Jahre für ein Album in Deutschland aufstellen (vgl. musikmarkt 2014). Somit wurde ein neuer Rekord für Deutsch-Rap insgesamt erreicht, indem nach 24 Stunden Goldstatus¹³ erlangt wurde. Als erster deutscher Künstler konnte Kollegah die Pole-Position in den global ermittelten Streaming-Charts, „Spotify-Charts“ genannt, erreichen (vgl. rap.de 2014).

Schwesta Ewa, mit bürgerlichem Namen Ewa Müller und gebürtig aus Polen stammend (vgl. laut.de 2014b), wurde als Fallbeispiel für Gangsta-Rapperinnen ausgewählt. Sie konnte mit ihrem am 5. Oktober 2012 veröffentlichten Mixtape¹⁴ „Realität“ keine Position in den Top 100 der deutschen Album-Charts

13 Um Goldstatus zu erreichen, müssen mindestens 100.000 Einheiten eines Albums verkauft werden (vgl. rap.de 2014).

14 Für ein Mixtape gibt es keine einheitliche Definition. Eine solche Bezeichnung wird in der Regel für Veröffentlichungen verwendet, bei denen es sich um eine Zusammenstellung von Liedern handelt, die nicht den Standardvertrieb durchlaufen oder mit entsprechenden Marketingmaßnahmen eines Albums versehen werden.

erreichen (vgl. musicline.de 2014). Dafür generierten die ersten dazu veröffentlichten Musikvideos auf YouTube mit millionenfachen Aufrufen innerhalb eines kurzen Zeitraums mehr Interesse als die von sehr erfolgreichen Gangsta-Rappern, wie etwa eine Kollaboration von Sido und Bushido, in einer vergleichbaren Zeitspanne (vgl. Goßmann/Seeliger 2013). Schwester Ewa ist auch medial äußerst präsent (vgl. z. B. Biskoping 2014). Wie auch in ihrer Musik wird dabei häufig ihre Zeit als Prostituierte in Frankfurt am Main thematisiert (vgl. u. a. 16bars.de 2012; Ortmann 2012). Sie gibt in dem Lied „Para Para“ an, dass ihre Musik „echter, purer Gangsta-Rap“ sei (vgl. Schwester Ewa feat. Sari 2012).

Von den beiden Alben wurden Songs ausgewählt, die ein möglichst umfangreiches Bild über Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen beider Künstler wiedergeben sollten. Trotz der doppelten Menge an Liedern bei Schwester Ewa im Vergleich zu Kollegah war bei beiden ein annähernd gleich großer Textkorpus zu analysieren, denn für Schwester Ewa wurden auch Duette mit Sprechern einbezogen, für die jedoch nur Textzeilen von ihr für die Analyse genutzt wurden. Im Sinne einer Aktualisierung wurden zwei Songs von Schwester Ewa berücksichtigt, die aus den Jahren 2013 sowie 2014 stammen und nicht auf „Realität“ vertreten sind.¹⁵

Anders als bei Alben besteht ihr primäres Ziel nicht im Absatz, sondern in der Bekanntmachung von Künstlerinnen/Künstlern (vgl. breitband 2011; Friedman 2013). Gewöhnlich wird dabei über von anderen Musikern genutzte bzw. veröffentlichte (oder instrumental verfügbare) Beats gerappt (vgl. breitband 2011).

- 15 Die Kodierung der Lieder erfolgte in Abhängigkeit des untersuchten Gangsta-Rappers bzw. der -Rapperin sowie den dazugehörigen Musikveröffentlichungen und Song-Positionen auf diesen Medien. Die nicht auf „Realität“ erschienenen Songs sind mit EH8 und EJ4 kodiert. Bei der Ergebnisdarstellung im Kapitel 4.6 dienen diese Kodierungen als Belege. Für jeden Befund wurden als Nachweis alle entsprechenden Musikstücke aufgeführt.

Tab. 1: Berücksichtigte Songs für die Beantwortung der ersten Forschungsfrage

Kodierung	Rapper/-in	Song
EH8	Schwesta Ewa feat. Kaas	Werdegang
EJ4	SSIO feat. Schwesta Ewa	Baah, Du stinkst
ER3	Schwesta Ewa	Realität
ER4	Schwesta Ewa	Bin gleich zurück
ER6	Schwesta Ewa	FFM
ER8	Schwesta Ewa feat. Xatar	Peep Show
ER9	Schwesta Ewa	60 Punchbars
ER12	Schwesta Ewa	For Ever Ewa
K1	Kollegah	Alpha
K4	Kollegah	R.I.P.
K16	Kollegah	Königsaura
K19	Kollegah	Regen

4.3 Konzepte zu Männlichkeit, Weiblichkeit und männlichem Geschlechtshabitus

In den folgenden Kapiteln werden die für das Kategoriensystem zugrunde gelegten Konzepte, die sich auf Geschlecht beziehen, vorgestellt.

4.3.1 Hegemoniale Männlichkeit und andere Formen von Männlichkeit

Nach Connell ist Männlichkeit keine auf eine bestimmte Geschlechterrolle festgeschriebene Vorstellung, sondern weist auf die Existenz verschiedener Männlichkeitsformen hin, die durch bestimmte Verhältnisse zueinander ausgeprägt sind (vgl. Connell 2000: 45, 56 f., 97 ff.). Diese Formen sind Produkt eines kollektiven Aushandlungsprozesses (vgl. ebd.: 188 f.) und daher „nicht nur auf der Ebene der Persönlichkeit der Individuen und ihrer Körper zu verorten“ (Scholz 2004: 36). Männlichkeit verweist zudem auf den Kontrastbegriff Weiblichkeit, zu dem damit ebenfalls Relationen hergestellt werden (vgl. Connell 2000: 88). Bei der Beschreibung der unterschiedlichen Formen unterstreicht Connell deren Wandelbarkeit und die der darauf bezogenen Zuschreibungen, indem er klarmacht, dass die Positionierung in diesen Verhältnissen eng mit ökonomischen Strukturen, sozialen Beziehungen und Interaktionen sowie instituti-

onellen Prädispositionen zusammenhängt, aber nicht durch sie determiniert ist (vgl. ebd.: 48, 54, 56 f.). Scholz resümiert daher, dass der „Männlichkeitsbegriff bei Connell eine strukturelle, eine kulturell-symbolische und individuelle Dimension“ beinhalte (Scholz 2004: 36). Die männliche Praxis ist kulturell-sozial divergent (vgl. Connell/Messerschmidt 2005: 836). Folgende Formen der Männlichkeit unterscheidet Connell:

Hegemoniale Männlichkeit verweist auf diejenige Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis, die sowohl die Dominanz von Männern über andere Männer als auch die Unterordnung der Frauen garantieren soll (vgl. Connell 2000: 98).

Komplizenschaft mit der hegemonialen Männlichkeit beschreibt Männer, die sich einer hegemonialen Männlichkeit anschließen und sie somit (passiv) unterstützen, aber von den damit verbundenen Pflichten und Risiken weitestgehend befreit sind. So können sie von der patriarchalen Dividende profitieren (vgl. ebd.: 100 f.). Dieser Begriff bezeichnet einen Zuwachs an ideellen Gütern, wozu bspw. Ansehen und Befehlsgewalt zählen; ein auf materielle Güter bezogenes Beispiel ist der von Männern gegenüber Frauen in der Regel erzielte durchschnittlich höhere Arbeitslohn (vgl. ebd.: 103).

Unterordnung bezieht sich vor allem auf die Subordination von homosexuellen gegenüber heterosexuellen Männern, wenn ihnen etwa weibliche Eigenschaften zugeschrieben werden, die sie „an das unterste Ende der männlichen Geschlechterhierarchie“ rücken (ebd.: 99). Diese Praxis kann ebenfalls auf heterosexuelle Männer angewendet werden, wenn sie bspw. als „Muttersöhnchen“ – oder „Brillenschlange“ (vgl. ebd.: 100), mit geringerem weiblichen Bezug – und ähnlichen Etikettierungen versehen werden. Dominanz- und Unterordnungsverhältnisse gründen nicht auf Anwendung physischer Gewalt, ihre Existenz kann aber auf das Bestehen solcher Umstände hinweisen (vgl. Connell 1995: 184).

Bei der *Marginalisierung* geht es um die Verschränkung des sozialen Geschlechts mit anderen sozialen Kategorien bzw. potenziellen Diskriminierungsformen wie Klasse oder Rasse. So führt Connell an, dass die Männlichkeit weißer Männer im Verhältnis zu der von schwarzen Männern konstruiert ist (vgl. Connell 2000: 96 f., 101 f.).

4.3.2 *Emphasized femininity und andere Formen von Weiblichkeit*

Connell argumentiert, dass es keine hegemoniale Weiblichkeit geben kann, da Weiblichkeit Männlichkeit global untergeordnet ist und außerdem keine Form von Weiblichkeit existiert, die Dominanz innerhalb von Weiblichkeit in der Art einnimmt, wie dies bei der hegemonialen Männlichkeit der Fall ist (vgl. Connell 1995: 183). Die *emphasized femininity* „is defined around compliance with this subordination and is oriented to accommodating the interests and desires of men“ (ebd.: 183). Schippers setzt diesen Begriff mit „hegemonic femininity“ gleich. Damit werde ihr zufolge auf die als typisch weiblich definierten Charakteristika abgezielt, die die Machtposition hegemonialer Männlichkeit gegenüber Weiblichkeit sichern würden (vgl. Schippers 2007: 94). Connell erörtert aber auch alternative Formen von Weiblichkeit: „Others are defined centrally by strategies of resistance or forms of non-compliance. Others again are defined by complex strategic combinations of compliance, resistance and co-operation“ (Connell 1995: 183 f.). Somit wird klar, dass es nicht nur eine Form von Weiblichkeit gibt, sondern verschiedene Arten bzw. Konstruktionen existieren, genauso wie differierende Formen von Männlichkeit unterschieden werden.

In dem im Jahr 2005 veröffentlichten Aufsatz *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept* rücken Connell und Messerschmidt von der These der globalen Dominanz hegemonialer Männlichkeit ein Stück weit ab. Sie machen u. a. deutlich, dass Männer als sogenannte „protest masculinities“ dieses Modell mittlerweile herausfordern und Aspekte hegemonialer Männlichkeit von Frauen übernommen werden können. (Neue) Formen von Weiblichkeit können Einfluss auf Männlichkeitskonstruktionen und die Geschlechterhierarchie ausüben; dem wird das Konzept der *emphasized femininity* mit der Annahme bloßer, universeller Unterordnung von Weiblichkeit nicht mehr gerecht. Dadurch wird klar, dass Konstruktionsleistungen von Männlichkeit und Weiblichkeit auch aufeinander bezogen sein können (vgl. Connell/Messerschmidt 2005: 846 ff.).

Anhand der Kapitel 4.3.1 und 4.3.2 ist nachzuvollziehen, dass sich Weiblichkeits- und Männlichkeitskonstruktionen sowohl auf die eigene Person/das eigene Geschlecht als auch auf fremd-

bezogene geschlechtliche Konstruktionen stützen. Eigenkonzeptionen von Geschlecht werden neben bloßer eigener Aufwertung somit auch über selbst vorgenommene geschlechtliche Fremdkonstruktionen definiert. Geschlechterkonstruktionen können mit Fremdkategorisierungen („Saftarsch“, vgl. Connell 2000: 100) und Eigenkategorisierungen („Superheld“) einhergehen und dadurch realisiert werden.

4.3.3 *Männlicher Habitus und weiblicher Habitus nach Bourdieu*

Brandes und Meuser schlagen eine Erweiterung des Männlichkeitskonzeptes mit Hilfe des Habituskonzeptes von Bourdieu vor, das zunächst vorgestellt wird.

Das Habituskonzept von Bourdieu geht davon aus, dass es eine „Entsprechung zwischen sozialer Strukturierung und dem individuellen Handeln in diesen Strukturen gibt“ (Brandes 2004); das heißt, Struktur und Habitus strukturieren sich gegenseitig (vgl. Bourdieu 1997a: 170). Damit wird die kollektive Komponente – das Überindividuelle – des Habitus betont (vgl. Brandes 2004), da er eine Manifestation sozialer Einflüsse darstellt (vgl. Hahn 1991: 5). Die soziale Stellung eines Individuums kann Bourdieu zufolge anhand seiner Stellung in den sozialen Feldern, „das heißt innerhalb der Verteilungsstruktur der in ihnen wirksamen Machtmittel“ bestimmt werden (Bourdieu 1985: 10 f.). Diese Machtmittel sind über den Besitz verschiedener *Kapitalarten* geregelt (vgl. ebd.: 11). Die sozialstrukturelle Position in diesen Feldern von unterschiedlichen Akteuren ist es, die im sozialen Raum darstellbar ist, mit dem Begriff (soziale) „Klasse“ umschrieben werden kann und sich auf davon abhängige unterschiedliche Habitusformen bezieht (vgl. Bourdieu 1998: 16 ff.). Es ist auch möglich, dass der Habitus sich auf eine inkorporierte, also verinnerlichte Form von Kapital bezieht (vgl. Höss 2007: 175), welches nicht vergegenständlicht und damit nicht bewusst (materiell) aneigenbar ist (vgl. Bourdieu 1985: 11; Höss 2007: 175).

Darüber hinaus besitzt der Habitus eine individuelle Komponente. Der Habitus ist im Körper gespeichert (vgl. Bourdieu 1997a: 167) und dort als eine „Art ‚Tiefenstruktur‘ des Verhaltens, Denkens und Fühlens“ eingelagert (Höss 2007: 178). Als unbewusst und unbeabsichtigt angeeignete und im Körper eingeschriebene Haltungen (vgl. Brandes 2004) beziehen sich Ha-

bitus auf „sozial erzeugte Schemata individuell-kreativer Weltgestaltung“ (Hahn 1991: 6).

Bourdieu legt den Habitus zwar primär als Klassenhabitus an, verweist allerdings auf die Unterscheidung eines männlichen und weiblichen Habitus:

Die agonalen Investitionen der Männer und die Tugenden der Frauen [...] definieren sich in der Relation zwischen einem Habitus, der entsprechend der grundlegenden Einteilung in gerade und gekrümmt, aufgerichtet und gebeugt, voll und leer, kurz: männlich und weiblich konstruiert ist – und einem sozialen Raum, der derselben Unterteilung unterliegt. (Bourdieu 1997a: 189)

Die biologischen Unterschiede zwischen den Sexualorganen des weiblichen und männlichen Körpers „werden gemäß den praktischen Schemata des Habitus wahrgenommen und konstruiert“ (ebd.: 174). Die Herrschaft der Männer über die Frauen in der sozialen Ordnung wird laut Bourdieu so über den Habitus aufgenommen und reproduziert. Körperliche Unterschiede werden als Grundlage dieser Ordnung herangezogen und dienen als ihre ‚Pfeiler‘; Körperdifferenzen werden als „natürliche Rechtfertigung“ für soziale Machtstrukturen interpretiert (vgl. ebd.: 168 f., 174 f.). Die soziale Überordnung der Männer wird dadurch abgesichert, dass männliche Dominanz scheinbar ohne Hinterfragen und unbewusst anerkannt, aber nicht als Gewalt per se aufgefasst wird, was Bourdieu mit dem Begriff „symbolische Gewalt“ umschreibt (vgl. ebd.: 164). Der Klassenhabitus übt einen gewichtigeren Einfluss auf die Sozialisation eines Individuums aus als der Geschlechtshabitus, obwohl dieser dennoch eine große Bedeutung innehat (vgl. Bourdieu 1997b, zit. n. Meuser 2006a: 114).

Männer nehmen an den (öffentlichen) „ernsten Spielen des Wettbewerbs“ teil (Bourdieu 1997a: 203), die bspw. dadurch gekennzeichnet sind, dass sie die soziale Existenz einer Gesellschaft sicherstellen. Diese Spiele sind den Männern – und nur ihnen – vorbehalten (vgl. ebd.: 196, 203). Das lässt sich auch aus der Besetzung des männlichen Habitus durch die *libido dominandi* ableiten: Sie verweist auf den „Wunsch, die anderen Männer zu dominieren, und sekundär, als Instrument des symbolischen Kampfes, die Frauen“ (ebd.: 215). Männlichkeit wird mit der Herrschaft und dem Triumph über andere bewiesen und

ihre Bestätigung wird zur ständig darzubringenden Pflicht (vgl. ebd.: 188 f., 216): „Dadurch ist die männliche Herrschaft, die Bourdieu beschreibt, immer auch eine Herrschaft des Mannes über sich selbst“ (Goßmann 2010: 86).

Frauen sind von den ernstesten Spielen des Wettbewerbs von vornherein ausgeschlossen und beschränken sich auf eine Zuschauerrolle. Sie unterstützen den Mann in dem ihnen zugewiesenen privaten Raum. Ihnen kommt eine allenfalls symbolische Funktion zu, wenn sie als Heiratspartnerinnen bzw. (Tausch-) Objekte für den Mann auftreten und seine Außendarstellung – oder die der Familie – z. B. durch ihren Liebreiz oder den Einsatz von Kosmetika befördern (vgl. Bourdieu 1997a: 189, 196, 203 f., 205 f., 210). Im Anschluss an die Schriftstellerin Virginia Woolf stellt Bourdieu fest, dass Frauen durch solche Rollenaktivitäten der Reflexion und damit der Überhöhung eines „idealierten Bildes seiner [des Mannes] Identität“ dienen (ebd.: 203).

4.3.4 *Männlicher Habitus nach Brandes und männlicher Geschlechtshabitus nach Meuser*

Meusers theoretische Erweiterung bezieht sich vor allem auf eine ausdifferenzierte Konzeption des männlichen Geschlechtshabitus. Brandes bettet, wie Meuser, die Männlichkeitsformen nach Connell in das Verständnis eines männlichen Habitus nach Bourdieu ein. Bourdieu liefere zudem, Meuser zufolge, mit den ernstesten Spielen des Wettbewerbs erste Hinweise auf die Bedeutung der homosozialen Dimension. Meuser führt dies genauer aus und unterstreicht darüber hinaus Folgendes: Connell habe in seinem Konzept mit der allübergreifenden Abgrenzung von Männern gegenüber Frauen der heterosozialen Dimension ein größeres Gewicht zukommen lassen (vgl. Meuser 2006a: 124 f.). Die Ausführungen von Meuser und Brandes zielen ferner darauf ab, theoretische ‚Schwachstellen‘ an Connells Konzept zu beheben, bei dem es gemäß Brandes „an einer theoretischen Begrifflichkeit, die den Zusammenhang von sozialer Praxis, Körperlichkeit und Handlungs-, Denk- und Gefühlsmustern erfasst“, fehlt (Brandes 2004).

Die von Connell angeführten Männlichkeiten stellen laut Brandes „unterschiedliche Varianten oder Ausformungen des männlichen Habitus“ dar (ebd.: 3). Die unterschiedlichen Arten von Männlichkeit sind dann Ausdruck der kollektiven Praxis

eines bestimmten männlichen Habitus, der jeweilige Zugehörigkeit zu einer dieser Formen anzeigt und durch gemeinsame Denk-, Handlungs-, Gefühlsmuster sowie Wertesysteme ihrer ‚Mitglieder‘ beschrieben werden kann (vgl. ebd.: 2 f.). Dies ist insofern plausibel, als dass Meuser anmerkt, dass die Logik des auf Klassenlagen bezogenen Habitus nicht aufgeweicht wird, wenn andere Sozillagen herangezogen werden (vgl. Meuser 2006a: 113) – in diesem Fall die relationalen Männlichkeiten nach Connell. Denn wie Bourdieu geht Meuser von einem weiblichen und einem männlichen Habitus aus, die als „generierendes Prinzip“ aufzufassen sind. Für ihn stellen die verschiedenen Männlichkeiten – und auch Weiblichkeiten – voneinander differierende „Ausdrucksformen“ von Habitus dar. Darauf Einfluss nehmende Faktoren sind eine Vielzahl von Variablen wie Entwicklungsphase, Generationszugehörigkeit, familiäre Situation und soziales Milieu (vgl. ebd.: 120). Da für Meuser hegemoniale Männlichkeit den „Kern des männlichen Habitus“ repräsentiert, ist auch sie als Erzeugungsprinzip, nicht als eigentlich ablaufende Praxis zu verstehen (vgl. ebd.: 123). Sie ist eher ein „Orientierungsmuster, ein Modell“, das zudem „nur von den wenigsten Männern in vollem Umfang realisiert werden kann“ (ebd.: 104). Die Wirkmächtigkeit dieses generativen Prinzips wird daran deutlich, dass Versuche von Männern, sich diesem Erzeugungsprinzip zu entziehen, offenbar eine „Regelverletzung“ darstellen (vgl. Goßmann 2010: 87), die durch eine Etikettierung mit abschätzigen Bezeichnungen wie „Weichei“ ‚geahndet‘ wird (vgl. Meuser 2006a: 132); im gleichen Wirkungskontext kann die Verwendung der in den Kapiteln 4.3.1 und 4.3.2 angeführten, von Connell genannten Schimpfwörter gedeutet werden. Richtet man sich in seinem Verhalten gemäß dem männlichen Habitus ein, so entsteht habituelle Sicherheit. Nach Meuser führt dies dazu, dass Männer, die ihre Männlichkeit als selbstverständlich hinnehmen, sie als invisibel und fraglos gegeben erfahren, die zudem nicht mehr intentional dargestellt werden muss (vgl. ebd.: 132 f., 202, 311 ff.).

Mehr als beim Klassenhabitus wird beim geschlechtlichen Habitus die Tatsache verschleiert, „da[ss] eine soziale Praxis in Gestalt von Habitualisierungen in den Körper eingeschrieben worden ist“ (ebd.: 118). Damit wird unsichtbar gemacht, „da[ss] der geschlechtliche Körper ein kulturell erzeugter ist“ (ebd.: 118). Insbesondere beim männlichen Habitus führt so die „Invisibilisierung des Geschlechtlichen im Handeln“ (ebd.:

122) letztlich zur Herstellung einer „objektiven Gesetzlichkeit“ (vgl. Simmel 1985, zit. n. Meuser 2006a: 122); männliche Herrschaft wird zur Norm erklärt und erscheint als natürlich (vgl. Goßmann 2010: 86). Goßmann weist unter Berufung auf Meuser darauf hin, dass symbolische Gewalt nicht nur bei der Anerkennung hegemonialer Männlichkeit durch untergeordnete Weiblichkeit, sondern auch durch andere Männlichkeiten eine Rolle spiele (vgl. Goßmann 2010: 86; Meuser 2006a: 123).

In Anlehnung an Bourdieu zeigt Meuser die enorme Bedeutung der homosozialen Dimension bei der Konstruktion von Männlichkeit auf. Er akzentuiert, dass der Wettbewerb unter Männern innerhalb der ersten Spiele des Wettbewerbs einerseits ein Mittel männlicher Vergemeinschaftung ist (vgl. Meuser 2006a: 124). Andererseits unterwerfen sich alle Männer durch die Teilnahme an diesen Spielen dem generativen Prinzip der hegemonialen Männlichkeit, selbst wenn einige von ihnen nicht die Oberhand gewinnen, denn „Wettbewerb und Solidarität gehören untrennbar zusammen“ (ebd.: 124). Der Wettbewerb kann vom verbal geführten Wettstreit bis zur Gewaltausübung reichen, wobei eine übersteigerte Ausformung der kompetitiven Logik oftmals im Wettbewerb unter jungen Männern stattfindet, die als ‚Feldübung‘ für die Aneignung einer erwachsenen Männlichkeit fungiert (vgl. ebd.: 125, 127). Als Beispiel hierfür zieht Meuser die ethnographische Studie *Turkish Power Boys* von Tertilt über eine Gemeinschaft adoleszenter türkischer Migranten heran (vgl. Tertilt 1996, zit. n. Meuser 2006a: 127), in der beschrieben wird, „wie in ritualisierten Rededuellen unter den Gruppenmitgliedern auf spielerische Weise die männliche Ehre verteidigt wird“ (Meuser 2006a: 127). Solche Praktiken finden innerhalb von sowie zwischen *homosozialen Männergemeinschaften* statt, die als solidaritätsstiftende Orte unter kopräsenten Männern mit der gleichen „symbolischen Sinnwelt“ eingeordnet werden (vgl. ebd.: 301). Indem Männlichkeit dabei als zentral gruppenbildendes Merkmal oder Zugangsvoraussetzung ausgeblendet wird, kann die „Invisibilisierung des Geschlechtlichen eine Steigerung“ erfahren (ebd.: 312). Die homosoziale Männergemeinschaft dient so als Refugium, in dem Männer unter Ausschluss von Frauen ‚unbehelligt‘ Männlichkeit konstruieren können. Außerhalb dieser Gemeinschaften kann die Anwesenheit von Frauen Anlass für Männer sein, Männlichkeit bzw. Geschlechterdifferenz aktiv zu demonstrieren und zu bestätigen (vgl. ebd.: 70 f., 296 f., 304).

4.3.5 Zusammenfassung

Es ist zweckmäßig, die wichtigsten Aussagen aus den vorgestellten Konzepten zusammenzufassen, die die Grundlage des Kategoriensystems bilden. Auf die Konstruktion von Männlichkeit bezogen, lässt sich Nachstehendes festhalten:

1.) Männlichkeit grenzt sich laut Connell von *Weiblichkeit* ab. Sowohl Meuser als auch Connell weisen auf die Herstellung von Differenz als auch Dominanz gegenüber Weiblichkeit hin. Bourdieu kennzeichnet die Legitimierung und Manifestation männlicher sozialer Überordnung, die durch die Varianz der biologischen Geschlechter naturalisiert wird. Er hebt außerdem den Objektstatus von Frauen hervor. Connell und Meuser weisen auf den Ausschluss von Männern hin, die der Norm der hegemonialen Männlichkeit nicht entsprechen und daraufhin mit weiblichen Etikettierungen versehen werden.

2.) Connell zufolge finden sich Differenz- und Dominanzverhältnisse ebenfalls zwischen *Männlichkeiten* wieder. Bedeutsam ist die für untergeordnete Männlichkeit konstituierende Überordnung von heterosexueller gegenüber homosexueller Männlichkeit. Im Rahmen marginalisierter Männlichkeiten nennt Connell weitere Diskriminierungsformen bzw. soziale Kategorien wie etwa Klasse und Rasse. Für Meuser sind Faktoren wie das soziale Milieu und die Generationszugehörigkeit als Einflusskriterien auf den männlichen und weiblichen Geschlechtshabitus zu werten.

3.) In den ernstesten Spielen des Wettbewerbs *wetteifern* Männer gegeneinander. Nach Bourdieu zeigt sich hier der Herrschaftsdrang der Männer, indem sie versuchen, sich gegen andere Männer durchzusetzen. Dies wird ebenfalls in der Ausrichtung der libido dominandi deutlich.

4.) Meuser und Bourdieu betonen die große Bedeutung der *homosozialen Dimension* für die Konstruktion und Akzentuierung von Männlichkeit. Connell deutet diese Dimension mit der komplizenhaften Männlichkeit an. Solidarität und Wettbewerb als spielerische Verbrüderung dienen in homosozialen Gemeinschaften als Bindemittel für ihre Mitglieder und deren männliche Identitäten.

5.) Connell zufolge kann die Anwendung körperlicher *Gewalt* auf bestehende Machtverhältnisse innerhalb eines hegemonialen Männlichkeitskontextes hinweisen. Anhand der Ausführungen von Bourdieu zu symbolischer Gewalt wird nachvollziehbar, dass sich Arten von Weiblichkeit und Männlichkeit einer hegemonialen Männlichkeit (unbewusst) beugen.

Auf zusätzliche Elemente der Eigenkonstruktion von Geschlecht, bezogen auf Weiblichkeit, weist Folgendes hin: Connell räumt ein ‚reinforcement‘ gegebener geschlechtlicher Machtstrukturen ein, wenn er anhand der *emphasized femininity* beschreibt, dass Frauen sich (einer hegemonialen) Männlichkeit unterordnen und sie damit legitimieren. Mittlerweile ziehen Connell und Messerschmidt neben *resistance* oder *non-compliance* gegen eine solche Unterordnung von Frauen darüber hinaus in Erwägung, dass sie Träger von Aspekten hegemonialer Männlichkeit sein können. Sich darauf beziehende Neukonstruktionen von Weiblichkeit könnten bedeuten, dass die Herstellung von Differenz und Dominanz nicht nur gegenüber Männlichkeiten, sondern auch gegenüber (anderen) Weiblichkeiten vollzogen wird. Es ist davon auszugehen, dass Frauen ihre Weiblichkeit – und Andersartigkeit in Bezug auf Männlichkeit – in Gruppen, die aus Frauen bestehen, konstruieren und bestätigen können.

4.4 Kategoriensystem

Die sieben dargestellten zentralen Inhalte wurden in ein Kategoriensystem übersetzt, das sich an der Vorlage von Goßmann orientiert (vgl. Goßmann 2010: 91). Er hat sein Kategoriensystem theoriegeleitet nach hegemonialer Männlichkeit, männlichem Habitus und männlichem Geschlechtshabitus aufgestellt (vgl. ebd.: 84 ff.). Diese Konzepte wurden von mir im Kapitel 4.3 erläutert. Weitergehende Ausführungen waren jedoch notwendig, um Goßmanns Kategoriensystem vor dem Hintergrund der zusätzlich vorgenommenen Untersuchung einer Künstlerin sinnvoll modifizieren und erweitern zu können.

Folgende fünf Aspekte von Männlichkeit und Weiblichkeit sind für das hier genutzte Kategoriensystem signifikant:

1. Herstellung von Differenz und Dominanz gegenüber Weiblichkeit
2. Herstellung von Differenz und Dominanz gegenüber Männlichkeit
3. Wettbewerb mit Männern, Wettbewerb mit Frauen
4. Gemeinschaft mit Männern, Gemeinschaft mit Frauen
5. Körperliche Gewalt

Der Abbildung des Kategoriensystems einschließlich Definitionsregeln und Ankerbeispielen sollen einige Erläuterungen vorangestellt werden.

1.) Die erste Hauptkategorie erfasst die *Herstellung von Differenz und Dominanz gegenüber Weiblichkeit*. Differenz muss zwar nicht, kann aber auf die Herstellung von Dominanz zurückzuführen sein. Abwertung von – und Dominanz über – Weiblichkeit, indem Männer als einer Weiblichkeit zugehörig beschrieben bzw. als Träger damit verbundener Eigenschaften markiert werden, mussten ebenfalls in den Blick genommen werden. Im Anschluss an Ward ist es möglich, auf sexuelle Haltungen von Männern gegenüber Frauen einzugehen. Aus ihrer dreigliedrigen Typologie der „sexual attitudes“ haben die beiden Dimensionen „(2) women are sexual objects whose value is based on their physical appearance; and (3) men are sex-driven creatures who have trouble being faithful“ (Ward 2002: 4) bei der Analyse Berücksichtigung gefunden. Schippers bezieht sich in Anlehnung an Connell auf Dominanzerzeugung und Machtstrukturierung durch Praktiken in der „social arena of desire and sexuality“ (Schippers 2007: 86). Körperlich beschriebene und anderweitig verbal vermittelte sexuelle Dominanz Frauen gegenüber sowie dadurch hervorgebrachte sexuelle Objektifizierung (vgl. Haugen 2003: 439; Klein 2004: 138), auch durch sie selbst, sollten somit ebenfalls durch die erste Kategorie erfasst werden.

Gerade die Übernahme hegemonial-männlicher Dominanzherstellung durch Rapperinnen könnte bei ihnen auch Anwendung gegenüber bestimmten Weiblichkeiten finden.

2.) Solche Weiblichkeiten sind durch die gleichen Kriterien wie Männlichkeiten innerhalb der *Herstellung von Differenz und Dominanz gegenüber Männlichkeit* definiert. In Anlehnung an Connell, Meuser und Bourdieu sind sie als soziale Konstrukte aufzufassen,

die sich auf sexuelle, ethnische, besitz- bzw. klassenbezogene oder anderweitige Beschreibungen, wie etwa geistige oder körperliche Behinderungen, beziehen. Damit im Zusammenhang stehende geschlechtliche Eigenkonstruktionen des Künstlers und der Künstlerin werden innerhalb dieser Kategorie ebenso behandelt.

Bei Interpretinnen ist es denkbar, dass sie sexuell basierte Dominanz gegenüber Männern herstellen, also ein „turn the tables on the men“ praktizieren (Haugen 2003: 439).

3. und 4.) Der Wettbewerbs- und Gemeinschaftsaspekt soll gemäß den Ausführungen zum HipHop und Rap bzw. zur homosozialen Männergemeinschaft aufgenommen werden – *Wettbewerb mit Männern, Gemeinschaft mit Männern*. An den ersten Aspekt anschließend, heißt eine weitere Hauptkategorie *Wettbewerb mit Frauen*, da zu erwarten war, dass vor allem Sprecherinnen nicht nur Gegner, sondern auch Gegnerinnen herabzusetzen versuchen. Die eigene Aufwertung im Battle gründet sich vor allem auf die Tätigkeit als Rapper/-in bzw. auf rap- oder wettbewerbsbezogene Einordnungen, auch wenn keine Gegner/-innen angesprochen werden. Dominanz- und Differenzherstellung im Battle kann gleichsam ohne direkte Anrede der Widersacher/-innen realisiert werden, solange diese als unmittelbare Gegner/-innen erkennbar sind. Rose erläutert, dass es bereits seit Entstehen des Raps in den USA weibliche HipHop- bzw. Rap-Crews¹⁶ gebe (vgl. Rose 1994: 154); auch deshalb war es zweckmäßig, *Gemeinschaft mit Frauen* in das Kategoriensystem zu integrieren. Zuordnungen von Textsequenzen zu dieser Hauptkategorie, das trifft auch auf die Kategorie *Gemeinschaft mit Männern* zu, wurden nur vorgenommen, wenn in diesem Zusammenhang keine Abwertungen offenbar wurden.

5.) Die fünfte Kategorie bildet *Körperliche Gewalt* ab. Symbolische Gewalt als Subordination von Frauen und Männern in Bezug auf hegemoniale Männlichkeit wird bereits durch die ersten beiden Kategorien erfasst, ist diesen vorgeordnet und daher kaum gesondert zu erfassen (vgl. Goßmann 2010: 90).

16 Als Crew kann man einen Zusammenschluss von Personen bezeichnen, die als gemeinsame Entität in Elementen des HipHops auftreten. Eine Rap-Crew führt Songs auf, veröffentlicht diese als Audio-Medien bzw. audiovisuelle Medien oder tritt in persona gegen andere Gruppen im Battle an (vgl. eHow 2014).

Tab. 2: Kategoriensystem für die Beantwortung der ersten Forschungsfrage

Elemente von Männlichkeitskonstruktionen			
Haupt-kategorie	Unter-kategorie	Erläuterung	Ankerbeispiel
Herstellung von Differenz und Dominanz gegenüber Weiblichkeit	Differenz Weiblichkeit	„neutraler‘ Hinweis auf Unterschiedlichkeit von Mann und Frau	<i>kein Beispiel vorhanden (siehe Kapitel 4.7.1)</i>
	Dominanz Weiblichkeit	Abwertung von Frauen (z. B. sexuelle Dominanz, Zuordnung eines Objektstatus) und/oder von ‚weiblichem‘ Verhalten	„Dein Girl is‘ fett, doch hat nich‘ ma‘ dicke Titten. Ich würd‘ die Ische nich‘ ma‘ ficken.“ (K16)
		Abwertung von Männern durch Zuordnung von Weiblichkeit	„Doch nachts tanzt Ihr in der Disco gogo.“ (ER9)
Herstellung von Differenz und Dominanz gegenüber Männlichkeit	Differenz Männlichkeiten	„neutraler‘ Hinweis auf Unterschiedlichkeit durch Einordnung anderer Männlichkeiten und/oder eigene Einordnung	„Erzähl mir nichts von Hard-Knock-Life, mein soziales Umfeld findet Nadeln geil.“ (ER3)
	Dominanz Männlichkeiten	Auf- oder Abwertung bestimmter Männlichkeiten	„Kid, Du bist die widerlichste Schwuchtel, schieb‘ ich Dir die Gun ins Maul, fängst Du aus Routine an zu lutschen.“ (K4)
Wettbewerb mit Männern	im Battle	eigene Aufwertung durch Zuordnung ‚positiver‘ Eigenschaften im Rap-Kontext	„Guck, wie ich Rap regier‘, Rap definier‘.“ (K16)
		Abwertung der fiktiven oder realen Gegner (und gegebenenfalls gleichzeitig ablaufende Eigenaufwertung)	„Du bist ein kleiner Lauch.“ (ER4)
	außerhalb vom Battle	eigene Aufwertung durch Zuordnung ‚positiver‘ Eigenschaften	„Königliches Antlitz, unbrechbares Rückgrat.“ (K16)
Gemeinschaft mit Männern	im Battle oder außerhalb vom Battle	männliche Anrede durch Wörter wie <i>Mann, Junge, Freund</i>	<i>kein Beispiel vorhanden</i>
		Beschreibung gemeinsamer Aktivitäten (z. B. durch Verwendung von Wörtern wie <i>wir, uns</i>) oder das Anzeigen von Zugehörigkeit durch Wörter wie <i>mein, dein</i>	„Jede Nacht wird gestackt, wir verpassen das Cash, auch wenn’s bisschen kompliziert ist.“ (K4)
Körperliche Gewalt	gegen Frauen	Beschreibung der eigenen Ausübung von körperlicher Gewalt oder Gewaltandrohungen	„Ich lass‘ sie den Cock einmal blasen, außer die Fetten, Hässlichen, die lass‘ ich von Rottweilern jagen.“ (K16)
	gegen Männer	Beschreibung der eigenen Ausübung von körperlicher Gewalt oder Gewaltandrohungen	„Ich mach‘, dass die fallen wie der Regen.“ (K19)
	gegen sich selbst oder unbekannt	Beschreibung der Ausübung von körperlicher Gewalt oder Gewaltandrohungen	„Mein Kopf macht klick, die Knarre macht klick.“ (ER9)

Weitere Elemente von Geschlechterkonstruktionen (wahrscheinlich vor allem bei Frauen)			
Hauptkategorie	Unterkategorie	Erläuterung	Ankerbeispiel
Herstellung von Differenz und Dominanz gegenüber Weiblichkeit	Dominanz Weiblichkeiten	Auf- oder Abwertung bestimmter Weiblichkeiten	„Ich bin die Frankfurt-Hessische, Ihr ganz schön hässlichen Kampfsport-Lesbischen.“ (ER9)
Herstellung von Differenz und Dominanz gegenüber Männlichkeit	Dominanz Männlichkeit	Abwertung von Männern über die Herstellung sexueller Dominanz	„Du willst mich anbaggern? Uh Lan, dusch oder glaubst Du, wir sind hier im Moulin Rouge?“ (ER12)
Wettbewerb mit Frauen	im Battle	Abwertung der fiktiven oder realen Gegnerinnen (und gegebenenfalls gleichzeitig ablaufende Eigenaufwertung)	„Rapperinnen haben Angst.“ (ER9)
Gemeinschaft mit Frauen	im Battle oder außerhalb vom Battle	weibliche Anrede durch Wörter wie <i>Frau, Mädchen, Freundin</i>	„Schwester, bitte, geh Du den graden Weg.“ (ER3)
		Beschreibung gemeinsamer Aktivitäten (z. B. durch Verwendung von Wörtern wie <i>wir, uns</i>) oder das Anzeigen von Zugehörigkeit durch Wörter wie <i>mein, dein</i>	„Oh, Schwesters Peepshow, alle meine Nutten, hebt die Gläser hoch.“ (ER8)

4.5 Kodierregeln

Drei Schritte sollen eine genaue Zuordnung des Materials garantieren: Die Definition der Kategorien, die Zuordnung von Ankerbeispielen und die Festlegung von Kodierregeln. Letztere machen klar, wie eine Zuordnung der Analyseeinheiten zu erfolgen hat, wenn es zu Abgrenzungsschwierigkeiten zwischen Kategorien kommt (vgl. Mayring 2010: 92).

Es war abzusehen, dass insbesondere Überschneidungen der Kategorie 3 mit den Kategorien 1, 2 und 5 auftreten können, da Abwertungen im Rap durch eine Reihe differenzierter und teilweise gleichzeitig ablaufender Fremdkategorisierungen/-konstruktionen realisiert werden (vgl. Goßmann 2010: 91). In solchen Fällen wurden Lyrics-Passagen den entsprechenden Kategorien mehrfach zugeordnet.

4.6 Darstellung der Ergebnisse

Goßmann weist darauf hin, dass es problematisch ist, zu entscheiden, ob einige Textstellen Männer oder Frauen ansprechen, dies aber gleichzeitig für die Analyse von höchster Priorität ist (vgl. ebd.: 90). Diese Problematik ist vor allem darauf zurückzuführen, dass es sich bei der Konstruktion von Männlichkeit um eine Konstruktion handelt, die „sich in der Regel eben gerade dadurch auszeichnet, dass sie unmarkiert ist“ (ebd.: 90). Deshalb musste unter Berücksichtigung des Gesamtkontextes des Songs oder der jeweiligen Analyseeinheit entschieden werden, ob gerade Männer und/oder Frauen adressiert werden; ein genaues Differenzieren war umso wichtiger, als dass die in diesem Buch vorgenommene empirische Untersuchung durch Frauen vorgetragenen Rap inkludiert. Aus Gründen der Übersichtlichkeit und einer möglichst klaren Zuordnung zu Kategorien wurde die Größe der Analyseeinheiten auf ein bis vier Textzeilen begrenzt. Refrains wurden nur einmal berücksichtigt.

Da Slang-Begriffe sowie ausländische Wörter vorzufinden waren, sind deren Bedeutungen in Fußnoten vermerkt worden. Aufgrund der Vielzahl solcher sprachlichen Mittel wurde in der Regel darauf verzichtet, für jede dieser Erklärungen einen gesonderten Quellenhinweis anzubringen. Für die Erläuterungen wurden, wenn nicht anders darauf hingewiesen, einschlägige Internetwörterbücher genutzt. Zusätzlich ist eine Internetplattform herangezogen worden, auf der nicht nur eine Großzahl an Lyrics, sondern auch stellenweise Annotationen zu Textstellen und Slang-Wörtern vorzufinden sind, die deren Bedeutung (im Rahmen des Songs) erläutern.¹⁷

Die Ergebnisse werden entsprechend den im Kapitel 4.4 benannten Hauptkategorien – getrennt nach Musiker/-in – dargestellt.

17 Als digitale Wörterbücher wurden „bab.la“ und „dict.cc“ verwendet (vgl. bab.la 2014; dict.cc 2014). Die erwähnte Internetplattform heißt „Genius“: Hier können die Lyrics der Songs zu der ersten Forschungsfrage (vgl. Genius 2014a; Genius 2014b) sowie ein Großteil von Texten für die zweite Forschungsfrage abgerufen werden. Insbesondere für die Nutzung von Textstellen in Form von Zitaten wurden für im Internet gefundene Lyrics die entsprechenden Lieder gehört, mit den Songtexten verglichen und gegebenenfalls korrigiert. Waren Lyrics nicht im Internet auffindbar, mussten sie durch (mehrmaliges) Hören der Songs selbständig verfasst werden.

4.6.1 Herstellung von Differenz und Dominanz gegenüber Weiblichkeit

4.6.1.1 Kollegah

Kollegah realisiert Dominanz über Weiblichkeit, indem er im Battle Frauen als Partnerinnen von Gegnern ausweist und durch die Abwertung dieser Frauen sich über den Widersachern positioniert (K16). Das Anzeigen von Zugehörigkeit kann auch auf Verwandtschaftsverhältnisse gerichtet sein (K16), wie etwa „Deine Ma“¹⁸ (K4), die Kollegah dann z. B. „fick[t]“¹⁹ oder „nimmt“ (K16). Abwertung von Weiblichkeit geht hier mit der Zuweisung eines sexuellen Objektstatus einher, der die sexuelle Passivität der Frau unterstreicht und, wie für Männlichkeit im Geschlechterarrangement oft typisch, das „Sexualverhalten [...] stark mit Aktivität und Dominanz identifiziert“ (Pohl 2005: 258). Kollegah behauptet zudem, dass Mütter von Kontrahenten für ihn ‚anschaffen‘ würden (K16). Er macht deutlich, dass Frauen ausdrücklich Geschlechtsverkehr von ihm verlangen würden (K4, K16), also freiwillig sexuelle Passivität einnehmen. Dabei oder allein ablaufende Beschreibungen können eine derart beschriebene Weiblichkeit zusätzlich abwerten:

Dein Girl is’ fett, doch hat nich’ ma’ dicke Titten
 Ich würd’ die Ische nich’ ma’ ficken
 um Dich damit zu dissen
 Und Du sagst, sie hätt’ bloß schwere Knochen (K16)

Damit akzentuiert Kollegah die Richtung der Einordnung von Frauen außerhalb des Battles, die öffentlich bekannt und/oder körperlich attraktiv sein müssten, damit er sich mit ihnen abgebe, was wiederum auf Eigenschaften verweist, die er mit seiner eigenen Männlichkeitskonstruktion verbindet. Zu diesen Frauen zählen bspw. „Topmodels“ und „Playmates“ (K4). Mit als „Partyschnallen“, „Bitches“ (K16) oder „Hoes“²⁰ (K1) verbal abgewertete Frauen seien dazu da, um mit ihm feiern zu

18 „Ma“ ist abgekürzt für Mutter.

19 „Ficken“ steht hier zwar für Geschlechtsverkehr, kann aber in anderen Zusammenhängen, wenn es z. B. auf die Rap-Konkurrenz bezogen wird, auch ‚vernichten‘ o. ä. bedeuten.

20 „Hoe“ wird mit ‚Schlampe‘ oder ‚Nutte‘ übersetzt.

gehen, sexuelle Aktivitäten auszuüben (K1, K16) oder für ihn zu strippen (K16). Dabei wird nicht nur ständige sexuelle Verfügbarkeit und darauf bezogene passive Weiblichkeit im Allgemeinen behandelt, sondern diese Thematik auf die Ubiquität von Frauen für Kollegah ausgeweitet:

Von Mailand bis New York bis zu Thailands Küsten
warten Chicks auf mich mit geilten Titten und breiten
Hüften (K16)

Die Betonung von Ubiquität und sexueller Aktivität überlagert in der Konsequenz die proklamierten ‚Ansprüche‘ an Frauen, wenn er zugibt: „Yeah, ich bang’ Weiber im Kuhdorf“ (K16). Aus der Typologie der sexual attitudes von Ward wird das Stereotyp „men are sex-driven creatures“ (Ward 2002: 4) damit besonders forciert. Das Stereotyp „women are sexual objects“ (ebd.: 4) läuft aber auch bei diesen Beschreibungen nebenher, da der sexuelle Körper von Frauen hervorgehoben wird.

Sie werden im Battle nicht angesprochen und somit als keine Gegnerinnen wahrgenommen. Weiblichkeit als auch Männlichkeit werden jedoch gleichzeitig abgewertet, wenn Männer mit weiblichen Etikettierungen im Battle versehen werden. Das wird entweder durch Bezeichnungen wie „Bitch“ (K1, K4, K16) oder Vergleiche wie „Dir steht der Mund auf wie Gummipuppen“ (K16) bewerkstelligt. Gewaltandrohungen und -vollzug in Kombination mit weiblichen Schimpfwörtern (K16) finden sich in Verlautbarungen wie „[Ich] baller’ Gees²¹ Blei ins Bitch-Hirn“ (K4); diese und ähnliche Textstellen stellen besonders drastische Abwertungen dar. Nicht nur einzelne Gegner, sondern die gesamte (männliche) Konkurrenz, auch „Rest“ genannt (K1, K16, K19), werden mit weiblichen Eigenschaften versehen (K19). Dies machen Äußerungen wie „R.I.P. an die Konkurrenz, Rest in Pussyness²²“ deutlich (K4). Sexuelle Passivität, die nicht nur im Rap oft typischerweise mit Weiblichkeit, sondern auch (männlicher) Homosexualität verknüpft wird (vgl. Goßmann 2010: 92; Pohl 2005: 258 f.), wird so Gegnern bzw. der gesamten deutschen (Gangsta-)Rap-Szene

21 „Gee“ oder auch ‚G‘ sind Kurzformen für ‚Gangster‘.

22 „Pussy“ ist ein vulgärsprachlicher Ausdruck für die Vagina im Englischen. Sie stellt eine besonders starke Abwertung für Männer dar. Diese werden damit als Träger von Eigenschaften, die als typisch weiblich gelten, gekennzeichnet und so als gänzlich ‚nicht männlich‘ eingeordnet.

metaphorisch zugeordnet und gleichzeitig negativ besetzt. Kollegah ist der sexuell aktive Mann, der „mit sei'm neuen Album gleich die ganze Rap-Szene zerfickt“ (K16). Weibliche Etikettierungen werden zudem herangezogen, um Fähigkeiten von Konkurrenten infrage zu stellen: „Mit so 'nem Farid²³ aus Derendorf jede zweite Sprechgesangsmutter ficken“ (K19).

4.6.1.2 Schwesta Ewa

Die Abwertung von Weiblichkeit geschieht – bis auf wenige Ausnahmen (ER9) – wie bei Kollegah außerhalb des Battles. Frauen werden mit Schimpfwörtern wie „Schlampe“ (ER9), „Fotze“²⁴ (ER8, ER9), „Kahba“²⁵ (ER9) und „Nutte“ gekennzeichnet (ER3, ER8). Der ständige Hinweis auf „Pezos“²⁶ (EH8, ER3, ER6, ER9, ER12), „Huren“ (ER4), „Freier“ (EH8, EJ4, ER4, ER6, ER9) und „Nutten“ deutet auf die enorm sexualisierte Sprache bei Ewa hin. Sie gibt sich mitunter explizit als Teil einer Gemeinschaft von „Nutten“, „Fotzen“ und „Pezos“ aus (ER3, ER8, ER9). Damit werden diese Kategorien im Diskurs nicht abgewertet, sondern erhalten graduelle Aufwertungen, wie im Kapitel 4.6.4.2 genauer ausgeführt wird. Trotzdem werden (sexuelle) Dominanzverhältnisse von Männern über Frauen so erst einmal verbal rekuriert und forciert. Ewa ordnet sich den Status eines sexual object zu:

Zu Hause machst Du brav ein' auf Pastor
doch vor dem Monitor stellst Du mich nackt vor (ER9)

Die eigene Kategorisierung als (Sexual-)Objekt wird auch durch Äußerungen wie „Ewa-Slang, seit Tag eins, machen Yaraks²⁷ steif“ (ER8) und „Lass mich spucken von mei'm Werdegang, Yaraks

23 Dieser Textauszug bezieht sich auf Farid Bang, mit dem Kollegah bereits zwei Alben aufgenommen und veröffentlicht hat (vgl. SPIEGEL ONLINE 2013).

24 „Fotze“ (abwertend für die Vagina) kann als Schimpfwort für Frauen und – wie andere weiblich aufgeladene Bezeichnungen oder Diskreditierungen – als Abwertung für Männer gebraucht werden (wie z. B. durch die Verwendung von ‚Bitch‘ für Männer im Kapitel 4.6.1.1).

25 „Kahba“ bedeutet ‚Hure‘ auf arabisch. Auch Wörter wie ‚Schlampe‘ oder ‚Nutte‘ können sowohl als abschätzige Bezeichnungen für Prostituierte als auch für Personen, die dieser Tätigkeit nicht nachgehen, genutzt werden.

26 „Pezo“ ist die Kurzform vom türkischen Wort ‚Pezevenk‘, das übersetzt ‚Zuhälter‘ heißt.

27 ‚Yarak‘ ist die türkische Bezeichnung für ‚Schwanz‘, vulgärsprachlich für den Penis.

werden hart“ (EH8) unterstützt. „Spucken“ steht im Rap für ein schnelles Reimen/Sprechen. Hier wird jedoch der Vollzug einer oralen Sexpraktik angedeutet, was eine zusätzliche sexuelle Aufladung, Abwertung und Objektifizierung von Frauen bzw. Ewa selbst mit sich bringt. „Spucken“ (ER8) oder „spitten“ (ER3, ER4), welche sie auch in Textpassagen verwendet, die sich nicht auf einen sexuellen Bedeutungshorizont beziehen, können dennoch eine ähnliche Außenwirkung erzielen. Dies vollzieht sich über den Kontext, der von zahlreichen anderen Erzählungen über Prostitutionstätigkeit und -milieu generiert wird und die einen der zentralen Themenkerne bei Ewa bilden.

Ihre Zugehörigkeit zu einer sexuell anziehenden Weiblichkeit sorgt dafür, dass sie Männer im Battle abwerten kann, wenn sie die ihnen zugehörigen Frauen diskreditiert:

Am liebsten würdest Du mich ausziehen, Kanake²⁸
genau, wegen Deiner Frau, die Schabracke (ER12)

Ihr „Sound“ sei der Grund, „warum Eure Frauen sich von Euch trennen wollen“ (ER8). An dieser Stelle ist unklar, ob Ewa darauf verweisen möchte, dass andere Frauen eifersüchtig auf ihren Status als Rapperin oder Prostituierte sind oder Ewa selbst begehren. In der einzigen im Battle direkt an Frauen gerichteten Stellungnahme wird jedoch deutlich gemacht, was Ewa von homosexueller Weiblichkeit hält, indem diese abgewertet wird:

Rapperinnen haben Angst, ich bin die Frankfurt-Hessische
Ihr ganz schön hässlichen Kampfsport-Lesbischen (ER9)

Wie auch Kollegah ordnet sie Rap – also der männlichen Konkurrenz – sexuelle Passivität zu (ER8), indem sie etwa sagt: „[Ich] fick’ die ganze Szene“ (ER12). Das wird auch durch die Andeutung von als typisch weiblich geltenden Charakteristika wie Unterordnung und physischer Schwäche (vgl. Schippers 2007: 91, 96) erreicht (EH8, ER3, ER8).

28 „Kanake“ oder „Kanak“ ist ein in Deutschland/von Deutschen verwendetes Schimpfwort für nicht genau definierte ethnische Minderheiten. Als Adressierung innerhalb dieser Gruppen wird das Wort jedoch positiv besetzt (vgl. Amirpur 2005): „Der Begriff ‚Kanake‘ stammt aus dem Polynesischen und bedeutet ‚Mensch‘“ (ebd.).

Die Zuordnung von Weiblichkeit an Männer, vor allem im Battle, ist genau wie bei Kollegah ein wesentliches Leitmotiv. Dies wird zum einen durch entsprechende Vergleiche oder Zuweisung weiblich deutbarer Attribute realisiert (ER4, ER8). Beispiele dafür sind „Rapper haben wieder ihre Menstruation“ (ER12) oder würden „nachts [...] in der Disco gogo“ tanzen (ER9). Zum anderen werden Widersacher mit fremdsprachig und zugleich weiblich gefärbten Schimpfwörtern angesprochen. Hierzu zählen „Kurwa“²⁹ (EH8, EJ4, ER3, ER8, ER9), „Piczko“³⁰ (ER8, ER9), „Kahbo“³¹ (ER9), „Sharmuta“³² und „kleiner Hijo de Puta“³³. Männer werden auch herablassend als „Schätzchen“ bezeichnet (ER12). Vereinzelt stehen solche Äußerungen im Zusammenhang mit vorgetragener Gewaltausübung (ER12) oder werden mit entsprechenden Drohungen angereichert: „Kurwa, Matsch, ich brech' Dich, Pic“ (ER8).

4.6.2 Herstellung von Differenz und Dominanz gegenüber Männlichkeit

4.6.2.1 Kollegah

Bei der Beschreibung seines Werdegangs und der damit verbundenen eigenen Aufwertung nimmt Kollegah Bezug auf eine nicht näher definierte, früh wahrgenommene Differenz und (zahlenmäßige) Unterlegenheit gegenüber Türkischstämmigen (K19) sowie einer als „Kanak“ bezeichneten ethnischen Männlichkeit:

Als Deutscher unter Kanaks
tickte Dope³⁴ in dunkler Nacht
und war schon damals nicht der Junge
der im Drogensumpf absackt

29 „Kurwa“ ist ein polnisches Schimpfwort, das mit „Hure“ oder „Nutte“ übersetzt werden kann. Es wird auch als vulgärsprachlicher Ausruf („Scheiße!“) gebraucht (vgl. RUN FFM 2014).

30 „Piczko“ (oder serbisch „Picko“) – bzw. die Kurzform ‚Pic‘ – ist polnisch und bedeutet soviel wie ‚Fotze‘ oder ‚Muschi‘.

31 Während „Kahba“ ‚Schlampe‘ heißt, kann „Kahbo“ mit ‚männliche Schlampe‘ übersetzt werden.

32 „Sharmuta“ kommt aus dem Arabischen und bedeutet ‚Hure‘ oder ‚Schlampe‘.

33 „Hijo de Puta“ ist ein spanisches Schimpfwort für ‚Hurensohn‘.

34 „Dope“ ist ein anderer Name für die weiche Droge Haschisch. Ebenso wie Marihuana wird Haschisch aus der Cannabis-Pflanze gewonnen (vgl. Raue 2014); diese Drogen sind z.B. auch als ‚Gras‘, ‚Weed‘, ‚Haze‘ oder (gedreht) als ‚Blunt‘, ‚Joint‘ o.ä. bekannt.

sondern so hohen Umsatz macht
 am Drogenumschlagplatz
 dass bei der Übergabe beinahe der Drogenumschlag platz (K1)

Der früh wahrgenommene Mangel an *ökonomischem Kapital* – eine der drei grundlegenden Kapitalarten nach Bourdieu (vgl. Bourdieu 1983: 184f.) – und das Streben nach finanziellem, gesellschaftlichem Aufstieg wird geschildert (K19). Dieser Zustand sollte durch das im Jugendalter in Eigenregie organisierte Dealen von Drogen wie „Weed“, „Pulver“, „Packets“ (K19) und den Einstieg in die Zuhälterei wett gemacht werden (K16). Kollegah weist sich an diesen Stellen als Mitglied einer kriminellen jugendlichen Männlichkeit aus. Er schildert den Aufstieg vom „Straßenrapper“ zum „Platinrapper“ (K19), der heute an der Spitze illegaler Unternehmungen und der Rap-Musik stehe (K1, K4, K16), der „Pimp im Game“³⁵, Rap-Star und King im Game“ sei (K16). Er mache heute legale Großgeschäfte mit anderen (ethnisch besetzten) Männlichkeiten wie den „Scheichs Abu Dhabis“ und schließe „Erdöldeals mit ’nem Kuwaiter“ ab (K16). Diese können als Angehörige einer legitim anerkannten hegemonialen Männlichkeit eingeordnet werden. Kollegah erklärt sich ihnen als zugehörig, wertet sie nicht ab. Er kann darüber sich bzw. die durch ihn konstruierte und vertretene eigene Männlichkeit aufwerten.

Kollegah äußert, dass er „Business mit Rap, Business mit Dope“ kontrolliere (K4) und der unangefochtene „Blockpate“ und „Godfather“ sei (K16). Damit wird inhaltlich und visuell ein Bezug zur Filmtrilogie „The Godfather“, zu deutsch „Der Pate“ (vgl. Mispagel 2014), hergestellt. Kollegah inszeniert sich als Chef einer mafiösen Organisation, der, wie auf dem Filmlogo, die „Fäden in der Hand“ habe (K16), „Geschäfte [...] kontrolliere“ (K4), über anderen Männlichkeiten steht und Hegemonie verkörpert:

35 „Game“ kann man sowohl auf Rap-Musik als auch legale und illegale Geschäfte beziehen. Darüber hinaus impliziert der Begriff auch einen Wettbewerbs- bzw. Spielcharakter einschließlich der damit verbundenen Risiken.



Abb. 1: Logo der Filmtrilogie „The Godfather“

Quelle: Paramount Pictures

Thematisiert wird auch die Kunstfigur Kollegah:

Doch hier spricht grad' nicht Kollegah
sondern Felix Antoine Blume
Und jetzt scheiß mal auf Boss-Gelaber
scheiß mal auf Bling³⁶ und Cash
Real Talk, scheiß mal auf Coke-Lines³⁷ und Image-Rap³⁸ (K1)

Hier werden, wenn man sich auf Goffman bezieht, offensiv die Erwartungen angesprochen, die an ihn und seine Rolle als Gangsta-Rapper gestellt werden. Er hinterfragt die dazugehörige „Fassade“, das „standardisierte Ausdrucksrepertoire“ (vgl. Goffman 2005: 23), und reißt sie für einen kurzen Moment ein. Er macht den Menschen Felix Antoine Blume, der hinter der Fassade des Rappers sonst nicht visibel ist, als die ‚reale‘ Rolle („Real Talk“) sichtbar. Damit im Zusammenhang stehend erwähnt Kollegah, dass er studiere (K1), also im Bereich des *kulturellen Kapitals* in der institutionalisierten Form einen akademischen Titel anstrebt oder bereits erreicht hat (vgl. Bourdieu 1983: 189 f.). Kollegah beschreibt seine Herkunft als „Bonzensohn“ (K1); in Anlehnung an Bourdieu kann davon ausgegangen werden, dass Kulturkapital so inkorporiert und Be-

36 „Bling“ bezeichnet wertvollen und auffälligen Schmuck.

37 „Coke“ ist wie ‚Flex‘, ‚Yayo‘ oder ‚Beida‘ ein anderes Wort für die harte Droge Kokain.

38 Image-Rap verweist auf ein mögliches Charakteristikum von Rap, das sich auf die Schilderung von nicht selbst Erlebtem bezieht.

standteil des Habitus geworden ist (vgl. Bourdieu 1983: 186 ff.). Über den Vorwurf der Unvereinbarkeit dieser Dispositionen mit street credibility könne er nur lachen und wolle ausdrücklich „nie mehr zurück“ (K1) zu einer bloßen ‚Gangster-Existenz‘ ‚auf der Straße‘. Das dient ihm dazu, auf die Differenz zu Männlichkeiten, die über weniger ökonomisches Kapital als er verfügen würden (K4, K16), hinzuweisen:

Jungs, die meine Homies war'n, woll'n mich heut'
 unter'm Sargdeckel liegen sehn'
 denn mein Leben dreht sich heut' um Chart-Plätze,
 Kies und Fame
 während sie noch heut' die gleichen Gras-Packets
 dealen geh'n (K1)

Vertreter solcher finanziell schwachen Männlichkeiten werden im Battle abgewertet (K4, K16), was auch mit Beschreibungen von Gewalt realisiert werden kann, wenn Kollegah etwa sagt: „Guck, wie ich die Schädel Deiner Kifferfreunde spalte“ (K16). Der fehlende (ökonomische) Erfolg solcher Männlichkeiten beruhe seiner Meinung nach auf Talent- sowie Disziplinlosigkeit (K16). Kontrastiert wird dies mit zahlreichen, offensichtlich übertriebenen Hinweisen auf Kollegahs eigene finanzielle Errungenschaften (K1, K4, K16), die sich aus seinen vielfältigen legalen und illegalen Geschäften ergeben würden, mit denen er „Milliardengewinne“ mache (K16). Er habe u. a. „Häuser, groß wie Wolkenkratzer“, die „mit Goldfliesen statt Holzdielen vollgepflastert“ seien und werde von „seine[r] Dienerschaft auf Sänften“ getragen (K16). Kollegah deutet zudem eine dritte Art des kulturellen Kapitals an, das objektivierte Kulturkapital, das den Besitz von bestimmten kulturellen Gütern, wie Gemälde oder Instrumente, kennzeichnet (vgl. Bourdieu 1983: 188 f.). So kaufe er sich „circa 30 Pianisten, die auf Flügeln spielen wie Außenstürmer, und zwar Symphonien Beethovens“ (K16). Seinen ausufernden „Lifestyle“ habe er sich „trotz Widerstand erkämpft im Leben“ (K16).

Auch gegenüber Angehörigen anderer Männlichkeiten, etwa einer nicht näher beschriebenen behinderten Männlichkeit, wird im Battle Dominanz hergestellt; Vertreter werden bspw. als „behinderter Versager, Bitch“ (K16) oder „Spasti“, der „auch 'nen Benz [fährt], okay, doch Deiner hat ein Taxischild“, bezeichnet (K4). An dieser Stelle wird deutlich, dass sich in Etikettierungen

mehrere Diskriminierungsformen treffen können, was auf das Konzept der Intersektionalität hinweist, „eine[r] Perspektive, die die wechselseitige Konstitution und Wirksamkeit unterschiedlicher sozialer Kategorien bei der gesellschaftlichen Positionierung von Individuen und Gruppen in den Blick nimmt“ (Knüttel/Seeliger 2011: 16). Gleichzeitig werden marginalisierte Männlichkeiten nach Connell attackiert bzw. als solche konstruiert. Kollegah setzt homosexuelle Männlichkeit herab, indem er etwa Kontrahenten als „widerlichste Schwuchtel“ bezeichnet, die, wenn man ihnen die „Gun ins Maul“ schiebe, „aus Routine an zu lutschen“ anfangen würden (K4). Der Verdacht, dass männliche Prostituierte – oft diffamierend als „Stricher“ bezeichnet – homosexuell wären (vgl. Kempkens 2013), wird von Kollegah daher vermutlich übernommen, wenn er Gegner als „kleine Stricher“ oder „Stricherrapper“ (K16) einordnet und damit abwertet.

4.6.2.2 Schwesta Ewa

Ewa positioniert sich in der Beschreibung ihres Werdegangs als Opfer einer bestimmten Männlichkeit: Sie sei „vor ’nem Pezo auf Flucht raus aus Prag“ illegal nach Deutschland eingereist (EH8). Hier lebe sie als Migrantin (ER4), habe „kein’ deutschen Pass, aber Bootsführerschein“ (EH8). Von der Fremdkategorisierung als Ausländerin abgeleitet, spricht sie Folgendes an:

Weil mich eh alle für ’ne Kriminelle halten
mach’ ich Sprechgesang mit kriminellen Inhalten (ER4)

Das könnte man als „self-fulfilling prophecy“ deuten, die sich auf das Thomassche Theorem stützt (vgl. Merton 1993: 144 ff.). Ewa definiert ihre Existenz als „Kriminelle“ als real, was tatsächliche Konsequenzen nach sich zieht. Sie deutet ihre eigene Situation durch eine „*falsche* Definition der Situation [um], die ein neues Verhalten hervorruft, welches am Ende die zunächst falsche Vorstellung *richtig* werden lässt“ (ebd.: 146, Herv. i. O.). Dies kann jedoch nur auf ihre Musik bezogen werden, denn sie macht klar, dass sie in kriminelle Aktivitäten verwickelt sei, seit sie „rechnen kann“ (EH8).

Ewa ordnet sich einer gefährlichen und gefährdeten Weiblichkeit zu, wertet sich dadurch im Feld Gangsta-Rap auf: Sie deale u. a. mit harten Drogen (ER4, ER9), „macht gute Flex

klar“ (ER8), sei bereits im „Knast“ gewesen (EH8) und schreke vor Gewaltanwendung gegen Männer nicht zurück (ER9). Letzteres stellt eine Umkehrung der für Frauen ermittelten Körperstrategien dar, die „einschlägigen Studien zufolge durch die Sorge um den [eigenen] Körper bestimmt“ sind (Meuser 2005a: 281). Ewa dagegen nimmt das Riskieren des eigenen Körpers in Kauf, was laut Meuser in der Regel Männer bewusst mit gefährlichen Handlungen provozieren würden, um sich ihrerseits von weiblichen Körperstrategien abzugrenzen (vgl. Meuser 2005a: 281, 285; Meuser 2006a: 323 f.). Kollegah beweist das mit seinen Handlungen im ‚Game‘. Ewa führt dieses Thema weiter aus, indem sie von der Gefährdung als Prostituierte und der ständigen Gefahr berichtet, von der Polizei gefasst zu werden (EH8, ER3).

Ihre alltägliche „Realität“ (ER3, ER9, ER12) sei vom Überlebenskampf geprägt (ER3, ER6), verortet in „FFM“ (EH8, ER6) – abgekürzt für „Frankfurt am Main“ – und im „Hauptbahnhof Frankfurt Rotlichtmilieu“ (ER6). Frauen könnten dort nur überleben, indem sie ihren Körper verkaufen würden (ER3, ER6). Ewa übererfüllt diese Voraussetzung durch die bereits dargestellte Tätigkeit als Drogendealerin, die mit ‚hochwertigen‘ Drogen handelt und durch ihren Status als erfolgreiche Prostituierte, mit dem sie ökonomisches Kapital anhäuft (EJ4, ER6, ER8, ER9, ER12). Das erhalte sie „von all den Freiern, die Mustang fahren“ (EJ4). Die finanziellen Möglichkeiten einer männlichen Oberschicht erlauben es ihr somit, weit über den für Frauen im Rotlichtmilieu sonst üblichen Verhältnissen zu leben (ER6). Dieses viele Geld müsse sie auf legalen Überseekonten lagern (EJ4) oder in wertvollen Schmuck anlegen (ER6, ER9), denn „zu viel Scheine im Milieu sind Risiko“ (ER6). Außerdem fahre Ewa teure Autos (ER4, ER8, ER9).

Ihr materieller Wohlstand ermöglicht es ihr offenbar, finanzkräftige Männlichkeiten und erst recht weniger gut situierte abzuweisen (ER12) und so sexuelle Dominanz über sie auszuüben. In diesem Kontext lässt sich ihre Einordnung als „eiserne Diva“ (ER12) verstehen:

Du willst mich anbaggern? Uh Lan³⁹, dusch
oder glaubst Du, wir sind hier im Moulin Rouge⁴⁰? (ER12)

Die Möglichkeit, Freier abzulehnen, kann von Ewa gerade dadurch ausgenutzt werden, dass sie als Prostituierte arbeitet und als Objekt der Begierde von Männern Macht über sie ausüben kann. Ewa kann ihnen sexuelle Befriedigung versagen, sie ‚abblitzen‘ lassen. Das Dominanzverhältnis zwischen Zuhältern und Prostituierten kann sie für sich aufweichen, da sie „harte Pezos zahm wie ein Kätzchen“ mache (ER12). Dennoch ordnet sie sich auch einer Weiblichkeit zu, die nach Connells Definition der *emphasized femininity* potenziell die (hier sexuellen) Interessen von Männern erfüllt bzw. erfüllen kann.

Auf die ‚sexuelle Abhängigkeit‘ von Männern und den daraus gewonnenen Profit geht Ewa auch im Battle ein. Dies dient ihr dazu, Kontrahenten abzuwerten:

Chuj⁴¹, doch Du bist besser mal ruhig
weil Du Freier blätterst für Muschis
Dein Geld macht mein’ Batzen dicker (ER6)

Indem sie Männer als „kleine Freier“ einordnet, die sie „alle geknackt“ habe (EH8), könnte sie zum einen darauf hinweisen, dass sie das ökonomische Kapital dieser Männer vereinnahmt hat und nun reicher ist als sie. Zum anderen könnte damit auf den Penis – einem „Symbol für Kraft, Männlichkeit und Potenz“ (Preuk 2014) – angespielt werden, über dessen Degradierung (hegemoniale) Männlichkeit potenziell abwertbar wird.

Ewa unterstreicht ihre Differenz zu einer zur Oberschicht zählenden Männlichkeit, deren Lebensalltag mit ihrem nichts zu tun habe (ER3). Berichte von ihren Erfahrungen „auf der Straße“ (ER6, ER12) bzw. im „Ghetto“ (ER3, ER9), die Ewa durch Äußerungen wie „Der Asphalt bestimmt meinen Alltag“ (ER12) und „[Ich] mach’ Straßenmusik“ (ER4) deutlich macht, entsprechen der Forderung nach *street credibility* im Gangsta-

39 „Lan“ heißt auf türkisch ‚Alter‘ und ist eine gängige Ansprache unter Jugendlichen sowie in der Rap-Szene.

40 Das „Moulin Rouge“ ist ein berühmtes Varieté-Theater im Pariser Viertel Pigalle, das auch als Vergnügungs- und Rotlichtviertel bekannt ist (vgl. Morgenthaler/Sander 2011).

41 „Chuj“, polnisch für ‚Schwanz‘, kann auch als abwertende Adressierung für männliche Personen genutzt werden.

Rap, die sie wohlhabenden Männlichkeiten im Besonderen und Männern im Allgemeinen abspricht (EH8, ER3, ER4, ER8, ER9). Außerdem stellt Ewa Differenz zu der ethnisch besetzten Person bzw. dem Personenkreis „Berber Müşteri“⁴² her, die/der viel Geld besitze und das für Prostituierte ausbeute, es ansonsten aber „lieber unter den Matratzen“ spare (ER9), während sie durch die von solchen und anderen Männlichkeiten im Überfluss gewonnene „Kohle“ „verballer[t]“ (ER12).

Außerhalb des Battles dient die Erfahrung mit der Gefährlichkeit und Verwahrlosung von Männlichkeiten in ihrem Viertel dazu, eigene Authentizität und gleichzeitig von ihr potenziell ausgehende Bedrohung zu bekunden. Darauf bezogen berichtet sie u. a. von „Rockerbanden“ (ER12), „Junkies auf Heroin“ und „Koksbarone[n]“ (ER9).⁴³

Ewa thematisiert auch eigene Unterlegenheit gegenüber möglichen Vertretern hegemonialer Männlichkeit. Dazu räumt sie ein, dass sie dem Kriminaloberkommissar ausgeliefert sei und ins Gefängnis gehen müsse, wenn er kein „Bakschisch“⁴⁴ von ihr bekomme (ER6). Die (polizeiliche) Macht, die über sie ausgeübt wird, kann wie andere dargestellte Dominanzverhältnisse, z. B. sexuelle Abhängigkeiten, als ambivalent eingeordnet werden; so liegt der Einflussnahme in Form von Bestechung zwar Unterordnung zugrunde, Ewa kann dafür aber weiter ungehindert illegale Aktivitäten ausüben. Sie kriminalisiert damit die Polizei und beschreibt diese durch ähnliche Eigenschaften, die sie sich selbst zuordnet.

Abwertungen von Männlichkeit im Battle sind stark ethnisiert, was sich bereits im Kapitel 4.6.1.2 gezeigt hat. Es werden fremdländische Bezeichnungen mit dem Hinweis auf geringfügiges ökonomisches Kapital verbunden (ER4, ER9), somit wie bei Kollegah intersektionale Abwertungen geschaffen. Sie fragt u. a. „Was los Ihr Kahbos? Seid Hassans in Polos“ (ER9) und

42 „Müşteri“ ist ein türkisches Wort für Kunde, Auftraggeber. Bei der Verwendung von „Berber“ kann nur vermutet werden, dass hier nicht der ethnische Volksstamm gemeint ist, sondern die Übersetzung des türkischen Worts als Friseur oder Barbier.

43 Ewa spricht in diesem Zusammenhang auch von weiblich attribuierten Gruppen und Weiblichkeiten wie „Transen und Picos“ (ER6) sowie „Schlampen, die Yayo zieh'n“ (ER9).

44 „Bakschisch“ hat viele Bedeutungen, darunter Almosen, Bestechungsgeld und ‚kleines Geschenk‘. In dem vorliegenden Kontext ist Bestechung gemeint.

adressiert „Erkek[s]“⁴⁵, die „kein’ auf Hightech“ machen sollten (ER12). Ethnisch besetzte Bezeichnungen wie „Kanake“ (ER9, ER12), „Baba“⁴⁶ (ER4, ER8, ER9) und „Schmock“⁴⁷ (ER12) werden als Schimpfwörter oder im Zusammenhang mit anderen diskreditierenden Beschreibungen und Adressierungen verwendet, wie die Äußerung „Bin gelangweilt von Euch Yaraks wie trockene Pussies“ (ER4) zeigt; hier wird erkennbar, dass auch zusätzlich weibliche Abwertung inkludiert wird. Nicht ethnisierte Ausdrücke, die auf materiellen Mangel abzielen (EH8), wie der „Lauch“, der keine „Platte“ mache⁴⁸ (ER12), sind ebenfalls anzutreffen. Es findet sich wie bei Kollegah Abwertung homosexueller Männlichkeit und ihrem „schwulen Slang“ (ER8) wieder.

4.6.3 Wettbewerb

4.6.3.1 Kollegah

Kollegah ordnet sich selbst im Battle als „Numero Uno“ (K16), „Boss“ (K4, K16) oder „King“ ein (K1, K16). Beschreibungen kommerziellen Erfolgs durch seine Musik (K4, K16, K19) lassen sich an Kollegahs Vertreterschaft einer wohlhabenden Männlichkeit rückkoppeln. Er betont die nachweislich von ihm erbrachten technischen Errungenschaften und die Revolution von Punchline-Rap⁴⁹, Doubletime-Rap⁵⁰ und Deutsch-Rap insgesamt (K1, K16). So erkennt er zwar an, dass es andere Rapper gebe, die sich „Kings of Rap“ nennen würden (K16), dieser Titel könne angesichts der dargestellten Gründe aber nur ihm gebühren (K1, K16).⁵¹

45 „Erkek“ benennt in der türkischen Sprache den Mann.

46 „Baba“ bezeichnet – nicht nur im Arabischen – den Vater.

47 „Schmock“ ist das jiddische Wort für ‚Töpel‘, kann aber auch abschätzig Menschen gehobener Stellung und (im Englischen) vulgärsprachlich den Penis bezeichnen.

48 „Platte machen“ heißt hier ‚viel Geld verdienen‘.

49 Punchline-Rap verweist auf die englische Übersetzung von „punchline“ als Pointe. Im Rap wird damit eine Textsequenz humorvoll und/oder unerwartet zum Abschluss gebracht, die, wenn sie auf einen Gegner gerichtet ist, diesen umso stärker disst.

50 Doubletime-Rap ist Rap in doppelter bzw. sehr schneller Geschwindigkeit, was zu Kollegahs Spezialitäten und zu einem seiner rap-technischen Markenzeichen gehört.

51 Die Erklärung zum „King of Rap“ oder „König“ (vgl. z. B. Kollegah feat. Game 2014) ist in nachvollziehbarer Weise ein beliebtes Stilmittel im Gangsta-Rap. Der Begriff deutet die Verkörperung von Dominanz und ein entsprechendes Verhalten an.

Neben den bereits ausgeführten Abwertungen von Weiblichkeit und Männlichkeiten sowie der im Kapitel 4.6.5 vorzustellenden körperlichen Gewalt spielen Verweise auf seine und die Rap-Fähigkeiten der Gegner eine große Rolle im Battle. Dazu zählen Hinweise auf Kollegahs großen rap-technischen ‚Vorsprung‘, der seit jeher für die unfähige sowie durch ihn eingeschüchterte, bedeutungslose Konkurrenz (K1, K16), die versucht, ihn zu kopieren, uneinholbar (K16) und heute sogar noch größer als damals ist: „Und bis heut’ kommt keiner technisch an mein Level von damals“ (K1). Des Weiteren wertet er andere Rapper ab, indem er wiedergibt, dass sie „in heruntergekommenen Schuppen [...] wie Friseure nach Haarwäschen“ auftreten (K16). Konkurrenten sind „Clowns“ mit „weichgespült[en]“ Alben, die zudem „alle kaum auszuhalten sind, live auf Bühnen“ (K16). Kollegah dagegen hat internationalen Erfolg und tritt in „Szenecclubs“ auf (K16). Im Battle wird außerdem auf street credibility eingegangen:

Rapper sind Kinder
 Wenn die Spinner über Straße rappen
 dann ist das so, als würd’ ein Blinder
 über Farben sprechen (K19)

Einerseits stellt er Authentizität von Rivalen, die über ihre Erfahrungen im ‚Ghetto‘ rappen, infrage. Andererseits zieht er das Phänomen ‚Gangsta-Rapper‘ bzw. ‚Straßenrapper‘ insgesamt in Zweifel. Kollegah schreibt sich street credibility zu, die bei ihm hinterfragt wird, denn er hat „lange Jahre voller Armut und Gewalt“ erlebt (K1). Während andere nie Erfolg gehabt haben, „auf der Straße haus[en] wie Streetfighter“ (K16) und darüber rappen müssen, hat er es nicht mehr nötig, über diese Erlebnisse Musik zu machen (K1). Neid und Missgunst ist er daher gewohnt (K4, K19), was er im Battle aktiv gegen die männliche Konkurrenz verwendet:

Ein König nimmt die ranghöchste strukturelle Position in einer gegebenen Menge an Menschen bzw. einer Gesellschaft ein. Kool Savas hat früh in seiner Karriere ein mit „King of Rap“ betiteltes Lied veröffentlicht (vgl. Plattenpapst feat. Kool Savas 2000). Bushido bezeichnet sich auf seinem letzten Album etwa in dem Song „Fotzen“ als „King“ (vgl. Bushido 2014b). Dieses Lied ist auf demselben Album („Sonny Black“) erschienen, wie eine Kollaboration von Bushido mit Kollegah und Farid Bang, die „Gangsta Rap Kings“ heißt (vgl. Bushido feat. Farid Bang & Kollegah 2014).

Deshalb bin ich ihn gewohnt, den stumpfen Hass
 der wohl der Grund ist, dass ich heute die Chrome
 Rims⁵² funkeln lass'
 Und zwar demonstrativ, ey so demonstrativ
 dass bei Dir Dreckslauch die Netzhaut brennt
 wenn Du das siehst (K1)

Diese Erfahrungen legen offenbar den Grundstein für einige außerhalb des Battles verortete Eigenaufwertungen: „Die Narben sind verheilt, doch die Seele hart und kalt wie der Asphalt“ (K1). Kollegah bezeichnet sich als Träger einer „Bosshaftigkeit“ (K19). Er habe die „Coolness“ gepachtet (K4); sowohl durch solche Selbstbeschreibungen als auch die im Kapitel 4.6.2.1 dargestellte erzählerische Nähe zu mafiösen Strukturen kann eine Verbindung zum Genre „Mafioso-Gangsta-Rap“ hergestellt werden, als dessen Erfinder laut Kargoll in den achtziger Jahren der amerikanische Rapper Kool G Rap gelte (vgl. Kargoll 2011: 61). Kollegah sagt über sich, er habe ein „königliches Antlitz, unbrechbares Rückgrat“ (K16). „Unbrechbares Rückgrat“ lässt sich sowohl auf die postulierte ‚Charakterstärke‘ als auch auf seine beeindruckende Physis beziehen, die immer wieder durch ihn betont wird (K1, K4, K16):

Wenn ich im Café mein Mittagspäuschen halte
 klatschen Leute Poster an mein' Arm, weil sie ihn
 für 'ne Litfaßsäule halten (K16)

Mishkind et al. weisen auf kulturelle Veränderungen hin, die dem männlichen Körper eine größere Bedeutung zukommen haben lassen. Dazu zählen bspw. die größer werdende Bedeutung der individuellen Gesundheit, die prioritär mit dem Körper verschränkt ist sowie der zunehmende Bedeutungsverlust männlicher sozialer Werte. Für letzteres kann die Ausbildung eines „muscular mesomorph“ eine Art somatische Kompensation darstellen (vgl. Mishkind et al. 1987: 40 f., 45 ff.), weil er eng verbunden ist mit „cultural views of masculinity and the male sex role, which prescribes that men be powerful, strong, efficacious – even domineering and destructive“ (ebd.: 41). Dieses Körperideal richtet sich auf einen muskulösen, aber immer

52 „Chrome Rims“ sind verchromte Autofelgen.

noch schlanken und athletischen Körper (vgl. ebd.: 37, 39), welcher „eptomizes competition and hierarchy among men, and the domination of women“ (Johnston 2001: 66). Somit ist ein durchtrainierter Körper besonders dazu geeignet, sich den Wettbewerbsgedanken, den Dominanzanspruch – auch das Signalisieren „physische[r] Durchsetzungsfähigkeit“ (vgl. Seeliger 2013: 120) – und die Forderung nach Härte im Gangsta-Rap einzuverleiben und nach außen zu repräsentieren. So sei nach Seeliger ein „Gangstarapper mit Down-Syndrom genau so schwer vorstellbar wie einer, der im Rollstuhl auf die Bühne geschoben wird (ausgenommen der Fall, dass er gerade eine Schussverletzung auskuriert)“ (ebd.: 121). Denn HipHop ist laut Litzbach neben der oralen Dimension auch durch seine Performativität gekennzeichnet. Dem Körper kommt beim (inszenatorischen) Tun eine bedeutende Rolle zu, da man ihn bei der Aufführung benötigt, durch die die Mitglieder der Community „Glaubwürdigkeit, Achtung und Status“ erwerben (vgl. Litzbach 2011: 10).

4.6.3.2 Schwesta Ewa

Die eigene Aufwertung im Battle wird zum Teil durch den Hinweis auf Ewas biologisches Geschlecht realisiert: „Die Leute sagen, ‚Hammer, endlich rappt hier ’ne Frau‘“ (ER9). Sie weist auf musikbezogene Erfolge hin (ER4), indem sie z. B. auf die hohen Zugriffszahlen, die ihre Musikvideos auf YouTube generieren, aufmerksam macht: „Mein Schmuck macht klick, YouTube macht klick“ (ER9). Wie Kollegah nimmt Ewa für sich in Anspruch, „Deutsch-Rap ein’ Schritt weiter“ zu bringen (ER4). Dies wird neben der Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht auch durch ihre Prostitutionstätigkeit sowie die damit verbundene besondere Authentizität begründet, was Ewa auf den von ihr vorgetragenen Rap anwendet, indem dieser als „High-Heel-Rap“ bezeichnet wird (ER4). Ambivalenzen eigener Kategorisierungen werden durch die ebenso geäußerte Zugehörigkeit zum Gangsta-Rap deutlich. Ewa entfernt sich bspw. von den Eigenschaften der emphasized femininity, wie Subordination, wenn sie sich des Dominanzverhaltens einer hegemonialen Männlichkeit bemächtigt und die gesamte „Szene wie ein Traktor“ „überroll[t]“ (ER9).

Die eigene Aufwertung innerhalb des Battles wird mit Schilderungen verbunden, die street credibility und parallel Ewas Rap-Fähigkeiten unterstreichen (ER3, ER4, ER8):

Zu viel gesehen, zu viel erlebt
 verarbeit' die Bilder im Paarreim wie Schiller
 Bring' es dann on point (ER3)

Kontrahenten müssen sich im Battle daher den Vorwurf gefallen lassen, dass sie nicht „echt“ (ER3), sondern „fake“ seien (ER4) und somit keine Authentizität besitzen.

Ewas Eigenaufwertung als „heiß diskutiert“ (ER12) verweist u. a. auf Videobeiträge deutscher Gangsta-Rapper, die diese nach dem ersten Auftreten von ihr in der Gangsta-Rap-Szene auf YouTube posteten. Goßmann und Seeliger zeigen auf, dass Ewa von Künstlern als eine „Bedrohung ihrer Männlichkeitskonzeption“ wahrgenommen werde (vgl. Goßmann/Seeliger 2013). Sie kann dadurch habituelle Sicherheit im männlich besetzten Gangsta-Rap potenziell verletzen. Das ist eines der zentralen Motive von Ewa im Battle (ER3, ER4, ER9, ER12). Gekennzeichnet wird dies durch Anmerkungen wie „Ihr zerreißt Euch das Maul, weil sie rappt“ (ER4) oder:

Bin gleich zurück
 Sie ist 'ne Hure, wie kann sie bloß rappen?
 Ihr habt alle Angst, Ihr habt alle Angst
 Bin gleich zurück, denn ich kann Euch bloßstellen (ER4)

Damit wird gleichzeitig der Vorwurf an Prostitution als moralisch und sittlich verwerfliche Tätigkeit (vgl. Goßmann/Seeliger 2013) thematisiert. Ewa markiert Gangsta-Rap als männliche Domäne, in die sie aktiv eindringt. Für die habituelle Sicherheit sei Meuser zufolge eine „Trennung von Männerwelten und Frauenwelten konstitutiv“ (Meuser 2006a: 277). Die von Goßmann und Seeliger untersuchten Abwehrreaktionen von Männern können als Materialisierung von Ängsten eingeordnet werden, die aufgrund von Ewas Eintritt in die ‚Männerwelt‘ Gangsta-Rap entstehen und denen essenzielle Verlustängste zugrunde liegen. Diese Ängste nutzt Ewa dazu, Männer abzuwerten. Sie seien „Hassans“, die „haten auf YouTube“ (ER9) und wollten Ewa „in ein schlechtes Licht rücken“ (ER3). Der Hass sei ihr egal (ER3) und ihrem Erfolg wie auch dem Vorhaben, Deutsch-Rap einen Schritt weiter zu bringen, sogar dienlich: „Jeder Hater ist nur ein Klick mehr, Du bist nicht mal ein' Fick wert“ (ER9).

Neben den in den vorangegangenen Kapiteln angesprochenen Abwertungen bestimmter Männlichkeiten bzw. damit einhergehender Kriterien existieren Beispiele undifferenzierter Dominanzherstellung gegenüber Männern (ER8). Gegner werden etwa als „Pissgesicht“ bezeichnet (ER6). Es erscheint folgerichtig, dass Ewa (als Frau) die ‚Rettung‘ für Deutsch-Rap sei (ER4), da „Fake-Rapper nur Zeug und Müll reimen“ (ER4) und „nicht auf ihr Leben klar[kommen]“ (ER9).

Andere Abwertungen nehmen als Vergleichsfolie eine von Ewa idealisierte und als Vorbild dienende hegemoniale Männlichkeit in den Blick. Dies wird zum einen durch die Einordnung von Männern als „klein“ (EH8, ER4, ER12) verwirklicht, was vor allem als Beschreibung physischer Merkmale interpretierbar ist. So berichtet Ewa, dass man noch lange kein „Arnold Schwarzenegger“ sei, nur weil man „in den Arsch Deca⁵³ spritzt“ (ER12). Zum anderen existieren weitere rollenbezogene und personalisierte Hinweise:

Wer nix von Ewa hält
in dieser Männerwelt
weiß ich, sind alles nur Möchtegern-Pezevenks (ER12)

Zu viele Neider machen auf Baba
zu viele Freier machen auf Xatar⁵⁴ (ER9)

Beim ersten Zitat wird mit Rückbindung an die mögliche Akzeptanz von Ewa durch Männer „in dieser Männerwelt“ ihre Gleichrangigkeit mit ihnen realisiert. Sie macht deutlich, dass ein ‚echter‘, einer hegemonialen Männlichkeit zugehöriger Zuhälter ihren Wert als gewinnbringende Prostituierte nicht verkennen würde. Beim zweiten Zitat werden Männlichkeiten sol-

53 „Deka [sic!]“ ist ein Steroid, das den Muskelaufbau fördert (vgl. Goßmann/Seeliger 2013).

54 Xatar ist ein Rapper kurdisch-deutscher Abstammung und Chef von „Alles oder Nix“, Ewas Plattenlabel, das ihr Mixtape „Realität“ veröffentlicht hat. Unter Rap-Anhängern bestimmter sozialer Milieus genießt er besonders viel Respekt, der zu einem erheblichen Teil aus seinen kriminellen Aktivitäten resultiert (vgl. Szillus 2012: 60). Am Ende des Jahres 2011 wurde Xatar für einen Goldraub in Höhe von ca. 1,7 Millionen Euro zu einer achtjährigen Freiheitsstrafe verurteilt (vgl. FOCUS Online 2011). Entscheidungen bezüglich möglicher Kollaborationen seiner bei ihm unter Vertrag stehenden Künstler/-innen mit anderen Musikern und Musikerinnen werden von ihm aus dem Gefängnis heraus getroffen (vgl. Psaike.Dino 2014).

chen untergeordnet, die Ewa achten, die sie anerkennt und/oder denen sie sich selbst unterordnet.

Wie bereits im Kapitel 4.6.1.2 dargestellt, werden Frauen im Battle kaum angesprochen. Ein Aspekt von Wettbewerb außerhalb des Rap-Kontextes wird allerdings verbalisiert, wenn Ewa den Contest unter Prostituierten thematisiert, aus dem sie als ‚Gewinnerin‘ hervorgeht:

[Ich] mach’ neun Scheine am Tag durch Freierverarschung
 plus meine zwei Scheiß auf der Straße
 Lisa macht am Tag fünf Hunnis
 Ayse bringt mehr, weil sie macht ohne Gummi (ER6)

Hier wird zwar ihre Dominanz gegenüber Männlichkeit („Freierverarschung“) hergestellt, aber der sexuelle Objektstatus von ihr bzw. anderen Frauen im Umfeld der Prostitutionstätigkeit wieder forciert.

Außerhalb des Battles positioniert sich Ewa als klug und gewitzt genug, einer Festnahme durch die Polizei immer wieder entgehen zu können (EJ4, ER4, ER8). Sie besitze nicht nur teure und schnelle Autos, sondern fahre extrem rasant (ER8, ER9) und habe dabei einen „Colt im Tanga“ (ER8). Das Andeuten latenter Gewalt- und Risikobereitschaft wird folglich mit Hinweisen auf eigene körperliche Attraktivität und sie betonende Kleidung kombiniert (ER3, ER9). Ewas Einordnung folgt damit dem laut Hirschauer an Frauen sehr viel stärker gestellten Anspruch eines „attraktive[n] Schauobjekt[s]“ (vgl. Hirschauer 1993, zit. n. Meuser 2006a: 67).

4.6.4 *Gemeinschaft*

4.6.4.1 *Kollegah*

Wie schon im Kapitel 4.6.2.1 hervorgehoben, benutzt Kollegah Verweise auf männliche Gemeinschaft in retrospektiven Erzählungen in Bezug auf seine Jugend und zu dieser Zeit stattgefundenen kriminellen Machenschaften. Es sind auch Schilderungen legaler (Freizeit-)Aktivitäten vorhanden, wie etwa Fußballspielen und gemeinsames Rappen „mit so ’nem Farid“ (K19). Kollegah skizziert seine heutige Rolle in männlich besetzten Gruppen, die bereits im Kapitel 4.6.2.1 umschrieben wurde, folgendermaßen:

Jeder im Land hier weiß schon längst
 ich hab' die Fäden in der Hand wie Spiderman⁵⁵
 Leg Dich nich' an mit meiner Gang (K16)

Die Einordnung der Gemeinschaft durch Drohungen und Schilderungen gemeinsam ausgeübter Gewalt (K16) erfolgt daher als grundsätzlich gewaltbereit. Es kann hier auf eine von Gruppen ausgehende „katalysatorische und verstärkende Rolle bei der Entstehung von Gewalt“ (Fritzsche 2000: 42) hingewiesen werden. Zudem wird HipHop durch gemeinschaftsbezogene Darstellungen als Jugendkultur markiert, da Jugendgewalt im Gegensatz zu Gewalt von Erwachsenen laut Eisner und Ribeaud häufiger in bzw. durch Gruppen gegen andere verübt werde (vgl. Eisner/Ribeaud 2003: 196).

Beschriebene Gemeinschaft als komplizenhafte Männlichkeit profitiert von der patriarchalen Dividende, wenn ihre Mitglieder das durch Drogendealen verdiente Geld mit Kollegah als „Drogenboss“ (K16) „verprassen“ würden (K4) und sich zu seiner Clique zählen können.⁵⁶ In der Beschreibung von Gruppenangehörigen als „Kanten“⁵⁷ (K16) findet sich die physische Voraussetzung für die von Kollegah vertretene Männlichkeit wieder, welche durch solch anerkennende Kategorisierung weiter aufgewertet wird. Somit wird das wahrscheinlich eine der Eigenschaften sein, anhand derer er über Ein- und Aufstieg von männlichen Personen in seiner ‚Organisation‘ entscheidet.

4.6.4.2 Schwesta Ewa

Bei Ewa präsentieren sich Darstellungen von Gemeinschaftsverhältnissen vielschichtiger als bei Kollegah, weil sie u. a. auch über abwertungsfreie soziale Beziehungen mit Frauen berichtet.

55 „Spiderman“ ist eine Comicfigur und kann aus einer mechanischen Apparatur spinnenfadenähnliche Netze verschießen.

56 Von Connell wurde der Begriff der patriarchalen Dividende so konzipiert, dass sich Profiteure dem Risiko einer hegemonialen Männlichkeit weitestgehend entziehen und diese ‚stillschweigend‘ akzeptieren. Es ist aber unklar, ob und inwiefern der Begriff auf patriarchale Organisationen und Kleingruppen anwendbar ist, deren Vormund sicherlich ähnlich große (zusätzlich vor allem symbolische) Pflichten zu tragen hat wie seine Untergebenen; sie sind ihrerseits aber nicht von Risiken und Pflichten befreit und profitieren dennoch von der patriarchalen Dividende.

57 „Kante“ weist hier auf den muskulösen männlichen Körper hin.

Für Gruppierungen mit Männern lässt sich festhalten: Ewa legt dar, dass sie „männliche Groupies“ habe, die in ihrem Auftrag Gewalt ausüben würden (ER12), somit ihrer Befehlsgewalt und ihrem Einfluss unterstehen. Sie kann sich zu der (angesehenen) männlichen Clique von Xatar zählen und sei für ihn als Drogenschmugglerin aktiv (ER8, ER9, ER12), führt also riskante Tätigkeiten aus. Gleichwertige(re) Verhältnisse und damit im Zusammenhang stehende Aktivitäten mit Männern rücken in den Blickpunkt (EH8), wenn sie bspw. „auf dem Weg zum nächsten Raub“ mit ihrem „Kollegen Raoul“ sei (EJ4).

Berichte von Gemeinschaft mit Frauen lassen ebenso darin eingelagerte Über- und Gleichordnungsverhältnisse erkennen. Man könnte ihre Rolle als die einer Matriarchin innerhalb einem aus Frauen bzw. Prostituierten bestehenden Verbund deuten:

Oh, Schwesters Peepshow
alle meine Nutten, hebt die Gläser hoch (ER8)

Bezeichnungen wie „meine Nutten“ oder „meine Fotzen“ (ER8) können auch ein Weg sein, sich von anderen Gruppen abzugrenzen und Zugehörigkeit zu ihren Freundinnen, die als Sexarbeiterinnen markiert werden, anzuzeigen. Ewa positioniert sich als Fürsprecherin dieser gesellschaftlichen ‚Randgruppe‘: „Ich versuch’ mich zu legalisieren, indem ich rappe, wie illegal wir sind“ (ER3). Die Bezeichnung als „wir“ deutet auf die geringe soziale Distanz zwischen Mitgliedern hin und hat – vermittelt durch Gemeinsamkeiten der (ausgewählten) Gruppenangehörigen – Einfluss auf die persönliche Identitätsbildung (vgl. Fisch 2004: 426). Die so umrissene Gemeinschaft wird als sozial einflussreich und finanziell tragfähig dargestellt, die mit der Kategorisierung als „Nutte“ oder „Fotze“ verbundene Weiblichkeitskonzeption damit aufgewertet und positiv besetzt:

Komm, komm auf die Party mit meinen Fotzen
Sekt und Champagner, der Club zahlt die Kosten (ER8)

Bei der Verwendung von „Schwester“ als Anrede wird bei Ewa nicht klar, ob sie damit auf sich selbst verweist, andere Frauen anspricht oder eine an sie gerichtete ‚Bitte‘ wiedergibt:

Schwester, bitte, geh Du den graden Weg
 Du weißt doch, ich kann das nicht (ER3)

Im Vordergrund dieser Ansprache steht der tägliche Überlebenskampf und die Betätigung als Prostituierte (ER3).

Es existieren Hinweise auf Verbindungen von Ewa zu Frauen und Männern zugleich, deren Beschreibungen auf typische Rollen innerhalb des Rotlichtmilieus abzielen (ER3):

Ich komm' mit Pezos und Nutten
 aus brennenden Punkten in Hessen
 drum ducken und besser nicht mucken (ER8)

Durch das Benennen von Kategorien wie „Pezos“ und „Nutten“ werden entsprechende Dominanzverhältnisse von Männern gegenüber Frauen dargestellt. Andererseits ist davon auszugehen, dass auch innerhalb solcher Gruppen ein gewisses Maß an sozialer „Kohäsion“ (vgl. Fisch 2004: 423) herrscht, da ihre Mitglieder – Zuhälter und Prostituierte – zwangsläufig regelmäßig in Kontakt stehen.

4.6.5 Körperliche Gewalt

4.6.5.1 Kollegah

Es findet sich bei den untersuchten Lyrics ein Beispiel von körperlicher Gewalt gegen Frauen. Das wird außerhalb des Battles vorgetragen:

Unmengen von Müttern, die
 nachdem sie den Boss einmal sahen
 zwecks Hochzeitsanfragen
 Tage vor seinem Lofteingang warten
 vor der Schlosseinfahrt warten
 Ich lass' sie den Cock⁵⁸ einmal blasen
 außer die Fetten, Hässlichen
 die lass' ich von Rottweilern jagen (K16)

58 „Cock“, englisch für den Penis, bedeutet auch ‚Schwanz‘.

Die Häufigkeit im Vergleich zu Schilderungen von Gewalt gegen Männer ist auffällig. Männliches *Risikohandeln*⁵⁹ ist externalisierend (vgl. Kolip 1997: 136), wird also in der Regel im „kollektiven Rahmen“ bzw. in männlichen Peergroups ausgeübt (vgl. Meuser 2006b: 166). Somit könnte männliche Gewalt gegen Frauen als auch Gewalt mit Beteiligung von Frauen, gerade in einem gemeinsam ‚akzeptierten‘ Rahmen, dazu führen, dass sie ein Stück weit in die durch Männer besetzten Zonen integriert werden. Weibliche Ausgrenzung aus männlichen Räumen wird in der oben abgebildeten Lyrics-Passage derart garantiert, dass Kollegah nicht selbst Gewalt ausübt und seinen Körper riskiert, sondern es sich um durch ihn befohlene, fremdbestimmt ausgeübte Gewalt handelt. Trotzdem sei nach Meuser die physische Gewalt gegen Frauen eine mögliche Ausdrucksform des männlichen Habitus (vgl. Meuser 2006a: 125).

Gewalt gegen Männer findet bis auf wenige Ausnahmen nur im Battle statt. Zu diesen Ausnahmen zählt etwa der Bericht, wie Kollegah auf Paparazzo schieße und sie aus seinem Garten vertreibe (K16). Gewaltbezogene Schilderungen im und außerhalb vom Battle verwenden des öfteren Beschreibungen, die auf den materiellen Reichtum oder die patriarchale Vorsteherrolle von Kollegah verweisen, indem er etwa benzinübergossene Gegner mit einer Cohiba⁶⁰ anzünde (K16) oder:

Yo, verneig Dich vor dem Drogenboss
sonst klatscht er Dein' Schädel auf die Eckkommode
wie Designer das Rhinoceros (K16)

Solche Erzählungen dienen Kollegah nicht nur dazu, bereits bestehende Über- und Unterordnungsverhältnisse darzustellen, sondern durch Gewaltanwendung – wie von Meuser beschrieben – zusätzlich Subordination zu erzwingen (vgl. Meuser 2006a: 101).

59 Beim Risikohandeln wird der eigene Körper bzw. dessen Unversehrtheit riskiert (vgl. Meuser 2006b: 166).

60 Die Cohiba ist eine nur in Kuba handgefertigte Zigarre, die sehr teuer ist. Sie ist als mögliches Statussymbol, in Anlehnung an das *symbolische Kapital* nach Bourdieu, einzuordnen. Diese Kapitalsorte sei ihm zufolge eine „beliebige Eigenschaft (eine beliebige Kapitalsorte, physisches, ökonomisches, kulturelles, soziales Kapital), wenn sie von sozialen Akteuren wahrgenommen wird, deren Wahrnehmungskategorien so beschaffen sind, da[ss] sie sie zu erkennen (wahrzunehmen) und anzuerkennen, ihr Wert beizulegen, imstande sind“ (Bourdieu 1998: 108).

Neben der bereits thematisierten Gewalt gegen weiblich und homosexuell etikettierte Widersacher im Kapitel 4.6.2.1 findet ein Messen der Kräfte statt, aus dem Kollegah als ‚Sieger‘ hervorgeht: „Ich hol‘ aus, Du und Dein Bodyguard geh’n Knock-Out vom gleichen Schlag“ (K4). Da Duktus und Lyrik im Gangsta-Rap wesentlich durch Härte bestimmt sind, ist die Darstellung von männlichem Risikohandeln ein wirksames Mittel, um sich als glaubwürdig im Gangsta-Rap zu positionieren, da es laut Helfferich maßgeblich durch Härte – sowohl „am eigenen Körper praktiziert, [...] aber auch gegen andere Körper gerichtet“ (Meuser 2005b: 311) – konnotiert sei (vgl. Helfferich 1994, zit. n. Meuser 2005b: 310 f.). Zudem sei laut Goßmann, in Anlehnung an Meuser, „das Reden über das (eigene) Risikohandeln von ebenso großer Bedeutung [...] wie das Handeln selbst“ (Goßmann 2010: 94). Dies wird durch Kollegah in zahlreichen weiteren, oft unrealistischen Schilderungen von Gewalt angewendet (K4, K16). Bspw. würden Konkurrenten „zur Konsistenz von Softeis zerschlagen“ (K16). Kollegah gehe „nich‘ durch Türen“, sondern „zerstöre Mauern“ (K16), womit gleichzeitig Körperkraft hervorgehoben wird. Das kann auch als Beleg für gegen die eigene Person gerichtete Gewalt gelten; dazu gehört auch der Konsum von Drogen (K1).

Eine große Rolle im Battle spielt die (angedeutete) Gewalt gegen Rapper, die im Zuge dessen als direkte Widersacher wahrgenommen werden:

Kid, ich zerspreng‘ die Konkurrenten
 Mach ruhig Diss-Tracks auf Mixtapes
 Du kennst die Konsequenzen (K4)

Zum einen wird hier auf Kollegahs Dominanzverhalten, das in Verbindung zu einer hegemonialen Männlichkeitskonzeption steht, hingewiesen („zerspreng‘ die Konkurrenten“). Gleichzeitig wertet er Kontrahenten ab, die nur Mixtapes machen und droht ihnen, unter implizitem Verweis auf seinen allseits bekannten ‚Ruf‘, Konsequenzen an. Während hier nur mit Gewalt als Reaktion ‚gespielt‘ wird – es könnte auch nur Dissen gemeint sein – wird Kollegah an anderen Stellen deutlicher: Gewalt richtet sich dann gegen die gesamte männliche Konkurrenz (K4), männliche (Rap-)Crews bzw. anderweitig bezeichnete Gruppen (K16) oder einzelne männliche Personen (K4, K16, K19).

4.6.5.2 Schwesta Ewa

Bei Ewa finden sich im untersuchten Datenmaterial keine Lyrics-Passagen, in denen sie selbst physische Gewalt gegen Frauen anwendet. Dafür fordert sie zur Gewaltausübung gegen die eigene Person auf:

Das heißt, wenn Du mich rippen⁶¹ willst
musst Du meinen Finger schneiden (ER6)

Dies kann als besonders starke Verletzung der weiblichen Körperstrategien gewertet werden. Es ist Ausdruck eines gegen den eigenen Körper gerichteten Risikohandelns und dient Ewa als deutlicher Hinweis auf eigene Härte und damit auf legitime Zugehörigkeit zum männlich dominierten Gangsta-Rap. Die soeben zitierte Äußerung stellt gewissermaßen eine Mutprobe dar, durch die Männlichkeit – oder das, was damit im Gangsta-Rap verbunden wird – unter Beweis gestellt und deren Zuschreibung durch Männer verdient werden soll.

Bei Ewa, wie auch bei Kollegah, spielt Gewalt gegen Männer eine große Rolle; sie wird inner- und außerhalb des Battles geschildert. Außerhalb des Battles beschreibt Ewa bspw., wie Drogendealer (EJ4) und „Hassan[s]“ von ihr beraubt würden (ER8). Im Battle droht sie Männern mit dem Diebstahl von Drogen (ER12) oder bezieht sich auf den Einsatz körperlicher Gewalt (ER4): „Ich brech’ Dich, Pic“ (ER8). Zusätzlich bedient sie sich auch Stich- und Schusswaffen (ER9). An diesen Stellen wird stereotypen Vorstellungen der Art und Weise weiblich ausgeübter Gewalt entgegen gehandelt. Das Handlungsprinzip „Der Mann erschieße lieber jemanden, die Frau vergifte“ (Meuser 2006a: 289), lehnt Ewa ab. Sie übernimmt zudem das externalisierende, männliche Risikohandeln (EJ4, ER3, ER12), das vor allem in gemeinschaftlichen Räumen Anwendung findet: „Meine Crew macht Millionen Coups“ (ER3). Der zentrale Gegensatz zwischen männlichem und weiblichem Risikohandeln ist, dass letzteres vor allem durch internalisierendes Verhalten gekennzeichnet ist (vgl. Kolip 1997: 136). Härte wird also in „individueller Abgeschiedenheit“ gegen sich selbst praktiziert (vgl. Meuser 2006b: 166). Dazu zählen z. B. Essstörungen oder Me-

61 „Rippen“ bedeutet ausrauben, beklauen o. ä.

dikamentenmissbrauch (vgl. Helfferich 1997: 157; Kolip 1997: 136). Ewa konsumiert wie Kollegah Drogen:

Kurwa, Schwesta Ewa auf Jacky⁶² und Beida
Mecces⁶³ und Haze-Dampf auf mei'm Diätplan (EJ4)

Ebenso wie bei Gewalt gegen Widersacher wird auch beim Drogenkonsum die Unversehrtheit des eigenen Körpers auf die Probe gestellt und damit Härte bzw. Männlichkeit bewiesen (vgl. Goßmann 2010: 94). Konsum von Alkohol kann dem männlichen Risikohandeln zugeordnet werden, da es häufig Teil eines Gruppenrituals ist und unter großem kollektiven Druck erfolgt (vgl. Helfferich 1997: 152, 156; Meuser 2006b: 166). Alkohol kann Gewalthandlungen auslösen und begleiten (vgl. Hurrelmann 1996).

4.7 Fazit

4.7.1 Kollegah

Folgende Forschungsfrage wurde bearbeitet: *Wie positionieren sich deutschsprachige Gangsta-Rapper/-innen in Bezug auf andere Männer und Frauen in ihren Songtexten und welche Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen werden dabei hergestellt?*

Kollegah ordnet sich zum größten Teil und entsprechend der Ausgangsannahme im Kapitel 1 in die für Gangsta-Rap gängig definierten Prinzipien sowie die damit einhergehenden Männlichkeitskonstruktionen ein. Das heißt, er schildert Praktiken, die es ihm erlauben, sich Weiblichkeit und anderen Männlichkeiten überzuordnen. Gegenüber Frauen wird Dominanz hergestellt, indem sie meistens als (willige) Lustobjekte dargestellt werden, die er z. B. ‚fickt‘.⁶⁴ Qualitative Unterlegenheit von homosexuellen, behinderten und ökonomisch benachteiligten Männlichkeiten wird (re-)produziert.

62 „Jacky“ steht für Whiskey der Marke Jack Daniel's.

63 „Mecces“ ist eine Bezeichnung für die Fast-Food-Kette McDonald's.

64 Differenzherstellung, bezogen auf einen neutral besetzten Unterschied zwischen Mann und Frau, konnte nicht bei Kollegah, aber bei Ewa (innerhalb der zweiten Hauptkategorie) aufgefunden werden.

Aufwertungen bestimmter Männlichkeiten laufen bei Kollegah nur vor dem Hintergrund eigener Aufwertung ab. Dies geschieht durch den Hinweis auf eine Zusammenarbeit mit Männlichkeiten, gegenüber denen keine Dominanz zum Ausdruck kommt und die Kollegah deshalb mindestens als ebenbürtig einstuft. Er ordnet sich anderen Männlichkeiten grundsätzlich nicht unter. Dieser Befund lässt sich jedoch nur auf Darstellungen beziehen, die ausdrücklich nicht der Kindheit oder adoleszenten Lebensphase zugeordnet werden können.

Es finden sich in den untersuchten Texten keine Beschreibungen von gemeinsamen Aktivitäten mit Frauen, die nicht sexueller und/oder abwertender Natur sind.⁶⁵ Durch Herabwürdigung und größtenteils nicht gleichwertige Einordnung wird Weiblichkeit aus der ‚Männerdomäne‘ Gangsta-Rap exkludiert. Durch das nicht vorgenommene Thematisieren weiblicher Anerkennung erscheint der Ausschluss von Frauen selbstverständlich. Invisibilisierung von Männlichkeit als „das Selbstverständliche und das ‚Natürliche‘“ (Goßmann 2010: 88) im Gangsta-Rap wird somit nicht gefährdet, weil sie nicht sichtbar gemacht wird. Die Schilderung von abwertungsfreier Gemeinschaft und (gewaltbezogenem) Wettbewerb bezieht sich bei Kollegah nur auf Männer. Wettbewerb dient auch als eine Ressource von Solidarität unter Männern (vgl. Meuser 2006b: 170). Im Rap wird dieser Contest verbal ausgetragen.

Kollegah schreibt sich in Darstellungen inner- und außerhalb des Wettbewerbs extreme körperliche Stärke zu, die er in Erzählungen über gewaltsame Auseinandersetzungen hervorhebt. Wer bestimmte physische Voraussetzungen nicht erfüllt, dem wird Männlichkeit ab- und Weiblichkeit zugesprochen: „Ich seh’ aus wie Hulk⁶⁶, diese Lauchgestalten sind klein und süß und werden meist von Typen für Frauen gehalten wie Einkaufstüten“ (K16). Kollegah stellt sich als emotional unnahbar, „nich’ nach dem Leitmotiv Liebe“ lebend dar (K16). Das Zeigen von Gefühlen wird mit Schwäche verbunden. Zusammen mit seinem kaltschnäuzigen und stark sexuell aufgeladenen Verhalten gegenüber Frauen erfüllt er damit die Anforderungen

65 Einfühlsamkeit und Solidarität schildert er im untersuchten Datenmaterial nur gegenüber seiner Mutter (K19), was innerhalb der Bearbeitung der zweiten Forschungsfrage (Kapitel 5) näher thematisiert wird.

66 „Hulk“ ist eine Comicfigur mit extrem muskulösem Körperbau und übermenschlicher Stärke.

einer *hypermaskulinen* Männlichkeitskonstruktion (vgl. Craig 2009: 367; Scharrer 2004: 397). Hypermaskulinität gilt als ein Merkmal der Eigenkonstruktion von Männlichkeit im Gangsta-Rap (vgl. Goßmann/Seeliger 2013). Kollegah verbindet die auf sich bezogene Männlichkeitskonstruktion mit der Darstellung psychischer und physischer Härte, die zudem auch mit starker verbaler Härte gegenüber anderen Männlichkeiten und Weiblichkeit einhergeht.

Die Aktualisierung hegemonialer Männlichkeit im Gangsta-Rap, bei der sich marginalisierte Männlichkeiten durch Darstellung wirtschaftlichen Erfolgs die Eigenheiten einer als legitim anerkannten Vertreterschaft hegemonialer Männlichkeit zuschreiben, gestaltet sich bei Kollegah differenzierter. Er schildert die für Gangsta-Rap nach Dietrich und Leibnitz typische Erzählung des Aufstiegs vom Kleinkriminellen zum Großunternehmer (vgl. Dietrich/Leibnitz 2012: 322 f.). Kollegah bezeichnet sich aber nicht als Angehöriger marginalisierter ethnischer Männlichkeit, sondern als ihr Opfer in seiner Jugend.⁶⁷ *Rebellion* als weiteres Konzept im HipHop versteht sich bei ihm nicht gänzlich, wie bei Grimm, als „Gegenmoment zur Gesellschaft“ (vgl. Grimm 1998, zit. n. Litzbach 2011: 72). Kollegahs Widerstand richtet sich nicht gegen eine Männlichkeit, die der Oberschicht entstammt, sondern sein Aufbegehren resultiert eher aus einem früh wahrgenommenen geringen Besitz von ökonomischem Kapital, also der Zugehörigkeit zu einer marginalisierten, auf die Klasse bezogenen Männlichkeit. Damit verbunden ist der Wunsch entstanden, dieser zu entfliehen. Bushido dagegen betont für sich eine immer noch bestehende Verbindung zum „Ghetto“ (vgl. Goßmann 2010: 92) und identifiziert eine Unterdrückung durch eine männliche „Oberschicht sowie von der Politik und der Polizei“ (ebd.: 94). Kollegah stellt sich als dem ‚Ghetto‘ teilweise entwachsen dar, der sich bewusst von früheren Bekannten, Männlichkeiten mit weniger ökonomischem Kapital als er, distanziert. Er gibt an, Vertreter einer als legitim anerkannten hegemonialen Männlichkeit zu sein, ohne dass er

67 Kollegah weist auf seine kanadische Abstammung hin: „Heut‘ trägt das ganze Land T-Shirts mit Ahornblättern“ (K19). Das kann jedoch kaum als Vertreterschaft einer marginalisierten, auf Ethnie bezogenen Männlichkeit gedeutet werden. Diese wird etwa mit „Kanaks“ (K1) oder aus „türkische[n] Brüder[n]“ bestehend (K19), bezeichnet. Kollegah erwähnt allerdings die aktuelle Zusammengehörigkeit mit solchen „Kanaks“ in dem Song „AKs im Wandschrank“: „Ich [...] komm‘ an mit 40 Gangster-Kanaken wie Ali Baba“ (Kollegah 2014).

diese umzuformulieren bzw. zu aktualisieren versucht. Darauf verweist die Eigenkategorisierung als milliardenschwerer ‚global player‘. Für die im Gangsta-Rap gängige Aktualisierung hegemonialer Männlichkeit spricht allerdings, dass sich Kollegah als Zuhälter und Drogenboss inszeniert, der u. a. rivalisierende Gangs ‚beseitigt‘.

Der ihm entgegengebrachte Vorwurf einer nicht vorhandenen street credibility und damit geringen Authentizität – vor allem aufgrund seines Studiums – wird von Kollegah dazu genutzt, um sich und seine Männlichkeitskonzeption sowie seinen Gangsta-Rap-Stil von anderen Künstlern abzugrenzen. Kollegah äußert sich dazu am 26. Mai 2014 in der TV-Sendung „Circus HalliGalli“ auf dem Fernsehsender ProSieben:

Klaas Heufer-Umlauf (Moderator):

Ist es tatsächlich so, dass man praktisch im Gangsta-Rap mittlerweile so viele Phasen durchlaufen hat, dass es jetzt gar nicht mehr darauf ankommt, dass man die ganze Zeit vorgibt, wie hart man ist und wie schlimm das alles ist und so, dass man, sondern relativ selbstironisch auch mit sich und der ganzen Szene umgehen kann und trotzdem dafür jetzt nicht diesen Kredititätsabzug bekommt wie vielleicht noch vor ’nen paar Jahren?

Kollegah:

Ich seh’ das gar nicht ein, warum soll das unkredibel sein, jetzt äh irgendwie Jura zu studieren oder wat weiß ich. Ähm ich denke mal, es is’ eher sehr primitiv und dumm, wenn man sich mit, ja, 29, 30 Jahren noch wirklich so gibt als wär’ man ’nen kleinkrimineller Straßengangster und äh sagt, ich geh’ jetzt mal die nächste Spielo⁶⁸ überfallen, Hauptsache ich bin authentisch. Das is’ ’nen bisschen wack⁶⁹ und ähm mit dem Trend haben wa’ so ’nen bisschen gebrochen und haben da wat Neues etabliert. (Circus HalliGalli 2014)

Litzbach merkt an, dass durch Darstellung von Authentizität der „Status der Echtheit“ vermittelt werden solle, was im HipHop

68 „Spielo“ steht für Spielothek oder Kasino.

69 „Wack“ hat hier die Bedeutung von ‚weit hergeholt‘ oder ‚verrückt‘.

aber mittlerweile nicht mehr grundsätzlich erforderlich sei (vgl. Litzbach 2011: 15). Die Äußerungen von Kollegah können auf einen bei Gangsta-Rappern stattfindenden Reifeprozess hinweisen. Im Zuge des biologischen Alterns wird über Authentizität (bisheriger Texte) und Darstellung der eigenen Person reflektiert. Von der Inszenierung und Konstruktion einer gewalttätigen jugendlichen Männlichkeit wird ein Stück weit abgelassen. Sido sagt darauf bezogen in einem Interview:

Was erwartet man denn von einem 33-Jährigen? Dass er noch Musik macht wie ein rebellischer Junge, der versuchen muss, auf sich aufmerksam zu machen? Oder kann die Musik auch wirklich authentisch sein und so klingen wie von einem 33-Jährigen. (ampya 2013)

Auch der Musiker Bass Sultan Hengzt, 31 Jahre alt und Vater einer vierjährigen Tochter, wolle kein „Maulheld“ mehr sein, bricht mit dem „Prollscheiß“ (vgl. Saab 2014) und seiner Rolle als Gangsta-Rapper. In diesem Zusammenhang kann nach dem Hinweis im Kapitel 4.3.4 nochmals auf den Übungscharakter des Risikohandelns verwiesen werden, welches von Meuser auch als *Strukturübung* eingeordnet wird, die vor allem Teil der herkömmlichen Entwicklung männlicher Jugendlicher ist. In einer (ritualisierten) Ausübung wird die Strukturlogik des männlichen Geschlechtshabitus (vgl. Meuser 2006b: 171), die sich durch Wettbewerb und Solidarität auszeichnet, übersteigert sowie gleichsam spielerisch im Jugendalter erfahrbar gemacht und erlernt. Dies geschieht, wie bereits beschrieben, in Peergroups bzw. homosozialen Männergemeinschaften (vgl. Meuser 2005b: 312, 314, 318, 320f.). Diese Übungen werden „in späteren Lebensphasen nur noch in abgeschwächter Form praktiziert“ (Meuser 2006b: 171). Im Risikohandeln wird der „Status respektierter Männlichkeit gelernt und verdient“ (Helfferich 1997: 153). Bass Sultan Hengzt, Sido und auch Kollegah kritisieren Authentizität, die sich auf die Schilderung eines nur scheinbar realen Gangster-Lebens bezieht. Die damit in Zusammenhang gebrachte Konstruktion einer aggressiven jugendlichen Männlichkeit wird als nicht (mehr) altersgerecht für einen Erwachsenen und eventuell als inkompatibel mit einer damit in Verbindung gebrachten Vorbildfunktion aufgefasst. Angestrebt wird die Konstruktion einer postadoleszenten oder erwachsenen,

entsprechend dem eigenen Alter als authentischer wahrgenommenen Männlichkeit.

Kollegah wandelt „realness“⁷⁰ im Rap insofern ab, als dass er nicht über das, was für andere real ist oder durch sie als real vorgegeben wird, rappt. Er lässt auf dem Album „King“ „auch spannende Einblicke in das Seelenleben des Felix Antoine Blume zu, dem Menschen hinter der Kunstfigur Kollegah“ (Schieferdecker 2014). Andererseits hebt er Authentizität völlig aus, indem er seit Beginn der Karriere auf Darstellungen in seinen Lyrics zurückgreift, die derart surreal und überzogen sind, dass sie nicht real sein können: „Das ist G-Rap⁷¹, ich kille sie, scheiß auf realness, ich chille nie“ (K1). Extreme Schilderungen und Überzeichnungen lassen sich nicht nur in die gängigen Text- und Bildwelten des Gangsta-Raps und die dabei exemplarisch vorgenommenen geschlechtlichen Konstruktionen einordnen, sondern erfüllen in besonderem Maße den Anspruch von Härte, sind besonders hardcore. Durch ihre lyrisch gewitzte Darstellung und extreme Überspitzung zeugen Kollegahs Texte gleichzeitig von einer reflexiven und sogar als ironisch zu verstehenden Auseinandersetzung mit dem Genre. Er betont in einem Interview dementsprechend den Anspruch seiner Musik: „Testosteronschwangere Filme, in denen Menschen abgeschlachtet werden, wie ‚300‘ zum Beispiel, sind weltweite Kinohits. Unser Rap ist genau so eine Form der Unterhaltung“ (SPIEGEL ONLINE 2013). Die dem Gangsta-Rap innewohnende Verknüpfung von „Fiktion und Wirklichkeit“ bzw. „Schein und Sein“ (vgl. Dietrich/Seeliger 2013: 115, 129) wird von Kollegah ein Stück weit aufgehoben. Kunstfigur und reale Person, exzessive Fiktion und Wirklichkeit sind relativ klar voneinander trennbar. Inszenierung von Männlichkeit, mit der „letztendlich auch kommerzielle Ansprüche befriedigt werden sollen“ (Litzbach 2011: 38), findet bei Kollegah also parallel auf zwei Ebenen und somit in einer anderen, auch lyrisch anspruchsvollen Qualität statt; auf eine stark überhöhte Männlichkeitskonstruktion kann dabei jederzeit zurückgegriffen werden. Gerade diese Faktoren sind es, die den enormen kommerziellen Erfolg von Kollegah, dessen Fans sich

70 „Authentizität ist ebenso wie Rebellion [...] ein männliches Konzept, eine Voraussetzung für ‚realness‘. ‚Realness‘ ist ein emotionaler beladener Begriff, der die Verwurzelung in einer Szene, die als authentisch begriffen wird, betont“ (Grimm 1998, zit. n. Litzbach 2011: 73 f., Herv. i. O.).

71 „G-Rap“ steht stellvertretend für Gangsta-Rap.

Szillus zufolge zu einem großen Teil aus dem Bildungsbürgertum rekrutieren würden (vgl. Szillus 2012: 62), erklärbar machen.

4.7.2 *Schwesta Ewa*

Die Ausgangsannahme für Gangsta-Rapperinnen in der fallspezifischen Betrachtung für Ewa hat sich weitestgehend bestätigt. In Anlehnung an Connell und Messerschmidt erfolgt eine relativ komplexe Eigen-Weiblichkeitskonstruktion, die sich u. a. durch die Übernahme männlicher Hegemonie-Aspekte auszeichnet. Des Weiteren solidarisiert sich Ewa mit anerkannten Gangsta-Rap-Vertretern. Abwertung von Weiblichkeit wird von ihr nicht nur kritisiert, sondern Weiblichkeit wird über bestimmten Männlichkeiten positioniert. Ewa ordnet sich aber auch, anders als Kollegah, in gegenwärtig bezogenen Beschreibungen Männlichkeit unter.

Als besonders markantes Beispiel, bei dem einige der veranschaulichten Paradoxien parallel auftreten, dient die von Haugen für amerikanische Gangsta-Rapperinnen als typisches Thema identifizierte „sexual manipulation of men“. Als Zeichen weiblicher Dominanz und Macht würden Männer dazu angehalten, ein „bidding for sexual pleasure“ bei Frauen zu betreiben (vgl. Haugen 2003: 438 f.). Frauen können Männer aufgrund deren „slavishness to the ‚pussy‘“ (Rose 1994: 174) kontrollieren. Ewa kann diese ‚Schwäche‘ als Prostituierte gezielt ausnutzen und damit Männer besonders wirkungsvoll abwerten. So wird es möglich, die von Haugen bilanzierte Möglichkeit, gängige sexuelle Machtverhältnisse bzw. Unterordnung von Weiblichkeit gegenüber Männlichkeit im Gangsta-Rap ‚umzudrehen‘ (vgl. Haugen 2003: 438 f.), zu nutzen. Dieser Umkehr geht jedoch eine Einordnung als Sexualobjekt voraus, womit sich Ewa in hegemoniale Männlichkeitsvorstellungen einreihet und so Dominanzverhältnisse reproduziert werden. Dabei bleibt zu erwähnen, dass darauf hinweisende Befunde in den Lyrics grundsätzlich im Zusammenhang mit Ewas Prostitutionsarbeit bewertet werden müssen; dieser Tätigkeit liegen Objektifizierung und Subordination von Frauen gegenüber Männern zugrunde, wenn sexuelle Interessen von Männern gegen Zahlung finanzieller Mittel erfüllt werden. Das Ansprechen des damit einhergehenden Überordnungsverhältnisses von Männlichkeit

gegenüber Weiblichkeit bringt zuerst ein ‚reinforcement‘ dieser Relation mit sich, bevor es kritisiert oder umgekehrt werden kann.

Trotzdem kann sich Ewa als legitime Sprecherin im Gangsta-Rap positionieren (vgl. Goßmann/Seeliger 2013). Sie wiederholt im Zuge dessen die genreübliche Aufstiegsfabel von Migranten. Das typisch ambivalente Kritisieren und Adaptieren gesellschaftlicher Ressentiments gegenüber gesellschaftlichen Randgruppen im Gangsta-Rap (vgl. Dietrich/Seeliger 2012: 34f.) wird von ihr übernommen. Dies gilt auch für ihre Rolle als Sexarbeiterin. Zudem bemächtigt sie sich des HipHop-typischen Rebellionskonzeptes, das sich gemäß Grimm ebenfalls durch die diametrale Konstruktion von Weiblichkeit zu Männlichkeit – im Gangsta-Rap üblicherweise besonders stark – auszeichne (vgl. Grimm 1998, zit. n. Litzbach 2011: 77). Ewa hinterfragt die damit verbundene bipolare soziale Machtkonstellation, indem sie Gegnern im Rap-Battle Gewalt androht, antut und Härte gegen den eigenen Körper richtet. Sie kann gegen Unterordnung von Weiblichkeit gerade dadurch rebellieren, indem sie sich als Frau die legitime Repräsentation hegemonialer Männlichkeit und die dazugehörigen Prinzipien zuschreibt, mit denen üblicherweise Dominanz gegenüber Weiblichkeit hervorgebracht wird. Dies wird auch durch ihre Übernahme männlichen Risikohandelns deutlich.

Die zahlreichen weiteren Gemeinsamkeiten zwischen Kollegahs Männlichkeitskonstruktion und Ewas Weiblichkeitskonstruktion, auf die schon im Kapitel 4.6 hingewiesen wurde, sind zusätzliche Belege für die Übernahme gangsta-rap-typischer Prinzipien und Praktiken für Ewas Geschlechtskonstruktion. Diese Übereinstimmungen sprechen für einen relativ eng gefassten Rahmen, innerhalb dessen im Gangsta-Rap Geschlecht konstruiert wird. Trotzdem werden auch Unterschiede zwischen beiden Künstlern deutlich. Ewas Sprachgebrauch ist z. B. sehr viel ethnisch gefärbter als der von Kollegah. Ihre Äußerungen sind insgesamt weniger überspitzt und werden einer street credibility eher gerecht, als das bei Kollegah der Fall ist. ‚Auf der Straße‘ konstruiert Ewa eine Weiblichkeit, die gewaltbereit ist und deren gleichzeitige Gefährdung bspw. durch ständiges Verbergen vor der Polizei deutlich wird. Über den Vergleich der beiden exemplarisch untersuchten Geschlechtskonstruktionen vermittelt, lässt sich die These von Connell und Messerschmidt, wonach

Frauen mittlerweile Aspekte hegemonialer Männlichkeit übernehmen könnten, für das Feld Gangsta-Rap empirisch prüfen und bestätigen. Ewa als Sprecherin bricht größtenteils mit der besonders starken Subordination von Weiblichkeit, die mit hegemonialer Männlichkeit im Gangsta-Rap einhergeht, indem sie Männlichkeiten abwertet und sich ihnen überordnet. Der ‚Modus‘ hegemonialer Männlichkeit wird von ihr übernommen und vor allem auf andere Männlichkeiten angewendet. Die Unterordnung von Weiblichkeit wird vorrangig über die eigene Subordination gegenüber hegemonialer Männlichkeit realisiert, da andere Weiblichkeiten und weibliche Rap-Konkurrenz kaum angegriffen werden.

Dies spricht zum einen für die faktisch männliche Dominanz im Gangsta-Rap und zum anderen für eine derartige Wahrnehmung durch Ewa selbst. Die biologische Grenzziehung zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit mit der im Gangsta-Rap einhergehenden sozialen Überordnung von Männlichkeit gibt ihr als Frau die Möglichkeit, Männlichkeit durch eine Umkehr dieser Verhältnisse besonders stark abwerten zu können.

Goßmann und Seeliger beschreiben, dass bis jetzt eine „Selbstdarstellung als Sexarbeiterin bei gleichzeitiger Legitimität der Sprecherposition im subkulturellen Kosmos [...] im Rap im Allgemeinen und im Gangstarap im Besonderen nahezu undenkbar“ gewesen sei (Goßmann/Seeliger 2013). Das Frankfurter Rotlichtmilieu weise aber zahlreiche Parallelen zu den sonst wiederholten Bildern des Gangsta-Raps auf (vgl. ebd.). Ewa kann sich in diesem Umfeld als erfolgreiche Geschäftsfrau darstellen, die sich durch Prostitution den Reichtum von Männlichkeiten, die vor allem zur Oberschicht gehören, zu eigen macht, Zuhälter beeinflusst und Drogen verkauft. Sie rühmt sich dieser ‚Errungenschaften‘ und ordnet sich den Status der „Strichdiva“ zu (EH8). Genau wie Kollegah postuliert sie Zugehörigkeit zu einer ökonomisch erfolgreichen Geschlechtskonstruktion. Dieser Erfolg steht durch Ewas Prostitutionstätigkeit in direkter Proportionalität zu ihrer physischen Attraktivität, die außerordentlich hoch sein muss, wenn sie mehr Geld als andere Sexarbeiterinnen in Frankfurt am Main, ihrem „Heim und Revier“ (ER12), verdient. In ihrer Rolle als Prostituierte kann Ewa sich somit nicht nur Männern, sondern auch Frauen überordnen. Gleichzeitig ist erkennbar, dass das Riskieren des eigenen Körpers in Gewalthandlungen eine gewisse Paradoxie zu ihrer

Eigendarstellung als körperlich attraktiv darstellt. Ewa besetzt das diffamierende Wort „Hure“ positiv und bedient sich damit des Mittels der Aktualisierung bzw. „Resignifizierung“ (vgl. Böß 2009, zit.n. Goßmann/Seeliger 2013) zur Eigenaufwertung (vgl. Goßmann/Seeliger 2013). Sie deutet die Kategorie der Prostituierten um, kreiert eine „neue Rolle“, ähnlich der von Weller ermittelten Umdeutung der „Bitch“ durch Rapperinnen, die dann Ausdruck einer „selbstbewussten, unabhängigen, starken Frau“ werde (vgl. Weller 2010: 214). Aktualisierung von Geschlecht vollzieht sich bei Ewa auch im Rahmen ihrer Zugehörigkeit zu einer marginalisierten Weiblichkeit, die sich auf Ethnie und Klasse bezieht.

Die Rolle, die sie sich in Gemeinschaften von Frauen zuschreibt, ähnelt der „Queen Mother“, einer von vier Kategorien, in die sich laut Keyes schwarze amerikanische Rapperinnen einordnen ließen. Ewa interpretiert diese Rolle aber nicht als Fürsprecherin einer ethnischen Minderheit (vgl. Keyes 2000: 256 ff.), sondern als Schutzherrin und ‚Sprachrohr‘ ihrer als ‚Nutten‘ und ‚Fotzen‘ bezeichneten Freundinnen, die vor allem als Sexarbeiterinnen eingeordnet werden. Insofern ist Ewas Weiblichkeitskonstruktion auch dadurch gekennzeichnet, dass sie sich sehr viel stärker von Männlichkeit abgrenzt und diese dominiert, als das gegenüber Weiblichkeit der Fall ist. (Eigene) Weiblichkeit wird vor allem dazu genutzt, Männlichkeit abzuwerten. Fremdbewertungen von Weiblichkeit sind im Vergleich zu Männlichkeit minimal.

Die auf Weiblichkeit bezogenen negativen Einordnungen im Gangsta-Rap weisen auf die durch Goßmann und Seeliger beschriebene Fragilität von Männlichkeitsentwürfen in diesem Feld hin (vgl. Goßmann/Seeliger 2013), da sich hier hauptsächlich marginalisierte Männlichkeiten zu Vertretern hegemonialer Männlichkeit erklären. Ewa greift diese Männlichkeiten inner- und außerhalb des Battles an und bezieht sich vor allem auf deren ethnische Herkunft und/oder deren geringes ökonomisches Kapital, um sie abzuwerten.

Gegen Widersacher verwendet sie bestimmte männliche Ängste. Diese Befürchtungen seitens der Rapper können sich darauf richten, dass die hypermaskulinen Männlichkeitsentwürfe im Gangsta-Rap schon durch die Anwesenheit von Frauen hinterfragt werden. Nach Pinn würden sich Verdächtigungen von schwarzen amerikanischen Gangsta-Rappern auf die Annahme gründen,

dass Frauen „emasculate [...] men, negating their manhood and reducing the respect received from others [von Männern]“ (Pinn 1996: 28). Durch Kategorisierungen wie „bitches“, „ho[e]s“ und „skeezer“⁷² würden Frauen sprachlich kontrolliert und dominiert (vgl. ebd.: 28). Ihr Ausschluss aus den Räumen homosozialer Männlichkeit wird so garantiert, legitimiert und abgesichert. Ewa macht ihren Vorstoß in solche „male enclaves“ (vgl. z. B. Arthur 2006: 105) auch durch das Thematisieren von Reaktionen deutlich, die das Eindringen in solche Räume durch sie als ‚Hure‘ nach sich ziehen. Sie droht Rappern, dass sie diese „bloßstellen“, die „Wahrheit ans Licht“ bringen kann (ER4); auf Facebook berichtet sie etwa von einem Rapper, der „jahrelang ein Stammkunde“ von ihr gewesen ist und „Dildos hinten rein bekommen“ hat, wovon es auch Beweisfotos gibt (Facebook 2013).

Ewa verbündet sich auf der anderen Seite mit einer aktualisierten hegemonialen Männlichkeit. Durch die Äußerungen, die sich auf gegenseitige Anerkennung und darauf beziehende Gemeinschaft stützen, werden sowohl ihre eigene Weiblichkeitskonstruktion als auch die homosoziale Männergemeinschaft bzw. die ihr zugrunde liegende Männlichkeitskonstruktion aufgewertet. Es werden von ihr häufig Duette mit Rappern aufgenommen und mit ihnen Konzerte gegeben (vgl. u. a. RUN FFM 2014; Schwesta Ewa feat. SSIO 2012); ein Großteil ihres musikalischen Bekanntenkreises besteht aus Männern (vgl. Goßmann/Seeliger 2013).⁷³ Es ist zweckmäßig, an dieser Stelle auf das *soziale Kapital* nach Bourdieu hinzuweisen, bei dem es sich um „Ressourcen, die auf der *Zugehörigkeit zu einer Gruppe* beruhen“, handle (Bourdieu 1983: 190 f., Herv. i. O.): „Das Gesamtkapital, das die einzelnen Gruppenmitglieder besitzen, dient ihnen allen gemeinsam als Sicherheit und verleiht ihnen – im weitesten Sinne des Wortes – *Kreditwürdigkeit*“ (ebd.: 191, Herv. i. O.). Die bisherigen Feststellungen sind ein Stück weit

72 „Skeezer“ ist ein weiteres Wort für ‚Schlampe‘.

73 Es lassen sich in den Musikvideos von Ewa verschiedene Darstellungen von Geschlechtskonfigurationen finden. Während sie sich im Musikvideo zu „60 Punchbars“ nur mit Frauen zeigt (vgl. Schwesta Ewa 2012), sind in dem Video zum Duett „Märchenrapper“ mit dem Rapper SSIO neben ihr nur Männer sichtbar (vgl. Schwesta Ewa feat. SSIO 2012). „Para Para“ zeigt Ewa und Duettpartnerin Sari vor ausschließlich männlich besetzter Kulisse (vgl. Schwesta Ewa feat. Sari 2012). Im Musikvideo zu „Schwätza“ tritt Ewa mit jeweils einer homogenen Gruppe beider Geschlechter auf, aus denen keine Personen als Rapper/-innen im Song fungieren (vgl. Schwesta Ewa 2011).

Ausdruck eines *male sponsorships*, das definiert werden kann als „prominence of a male producer, songwriter, or fellow artist“ (Emerson 2002: 124). Trotzdem – oder gerade deshalb – wird Ewa laut Goßmann und Seeliger u. a. durch ihre Zugehörigkeit zu einer homosozialen Männergemeinschaft Legitimität verliehen. Andere Gangsta-Rapper müssen Ewas Legitimierung durch eine angesehene Männergruppe zumindestens anerkennen und können sie als Rapperin nicht vollständig ausgrenzen. So wird bereits verständlich, warum die von Goßmann und Seeliger untersuchten Ausgrenzungsstrategien unterschiedlich und teilweise ambivalent ausfallen (vgl. Goßmann/Seeliger 2013).

Im stark männlich besetzten Gangsta-Rap ist Ewa eine der wenigen Frauen. Die Zugehörigkeit zu einer numerischen Minderheit deutet auf Ewas Status als „token“ hin. Kanter benennt drei grundlegende Merkmale, aus denen insbesondere für die token selbst komplexe Handlungsparadoxien und -dynamiken entstehen können: 1.) „visibility“: Als Mitglied einer Minorität sind sie äußerst sichtbar. 2.) „contrast“: Angehörige der Mehrheit tendieren in Anwesenheit von Minderheitsvertretern dazu, durch aktiv hergestellte Grenzziehungen diesen gegenüber Differenz hervorzuheben und (zusätzlich) herzustellen. 3.) „assimilation“: Token werden nicht als Individuen, sondern als explizite Zeichenträger ihrer Minderheitsgruppe wahrgenommen und können so dem Druck ausgesetzt sein, sich der Mehrheit anzupassen (vgl. Kanter 1977: 382 ff.). So läuft Ewa Gefahr, durch Männer außerhalb ihres männlichen Freundes- und Kollegenkreises aufgrund ihrer Weiblichkeit oder einer darauf hinweisenden Akzentuierung nicht als Rapperin akzeptiert zu werden. Ewas Verhalten scheint auf der anderen Seite eine „für Frauen gültige [Denk- und] Handlungsnorm“ zu verletzen (vgl. Goßmann/Seeliger 2013), was durch ihr gangsta-rap-typisches Gebaren und ihre Prostitutionstätigkeit, die sich nicht nur gegen gängige Vorstellungen von Weiblichkeit im Gangsta-Rap richten, befördert wird. Damit ist es für sie schwierig, Akzeptanz als Frau zu erwirken, da sie die Prinzipien der *emphasized femininity* weitestgehend verletzt.

Um die Resultate in einen größeren Kontext einzubetten, ist es zweckmäßig, auf die gesamtgesellschaftlich zunehmenden tiefen Verunsicherungen von Männlichkeit hinzuweisen, die auf strukturelle Veränderungen wie Deregulierung von Erwerbs-

arbeit oder globale Finanzkrise (vgl. z. B. Sauer 2011, zit. n. Goßmann/Seeliger 2013) und das damit verbundene Aufweichen des männlichen Ernährermodells zurückzuführen sind (vgl. Goßmann/Seeliger 2013). Die von Goßmann und Seeliger untersuchten Ausgrenzungsstrategien in Bezug auf Ewa können als Ausdruck von Ängsten aufgefasst werden, die eine Reaktion auf das Eindringen von Frauen in Zonen bislang stabiler, unbedrohter Männlichkeitsentwürfe darstellen, womit Gangsta-Rap als „weiterer männlich dominierter Raum als solcher sichtbar gemacht“ wird (ebd.).

Nach Goßmann sind Konstruktionen von Männlichkeit im Rap „als zugespitzte Konstruktionen von gesellschaftlich akzeptierten Männlichkeitsvorstellungen zu begreifen“ (Goßmann 2010: 98). Das kann u. a. durch die im Kapitel 4.7.1 umrissene Verknüpfung von Rap als Jugendkultur mit der adoleszenten Lebensphase hergeleitet werden oder durch das gangsta-rap-gängige Stilmittel der Überzeichnung von Schilderungen (vgl. ebd.: 98): „Problematische Männlichkeitskonstruktionen in diesem Bereich sind dem zur Folge immer *auch* als ein Problem gesellschaftlich akzeptierter Männlichkeiten zu begreifen“ (ebd.: 98, Herv. i. O.). Frauen wie Ewa, die die von großer Härte geprägten, sonst Männern vorbehaltenen Geschlechterkonstruktionen im Gangsta-Rap übernehmen und sich somit gegen tradierte Normen von Weiblichkeit stellen, etablieren einen Modus von Weiblichkeit, der sich *alternative femininities*, Weiblichkeitskonstruktionen, die Haugen als „counterhegemonic“ kennzeichnet (vgl. Haugen 2003: 429), zuordnen lässt. Diese Weiblichkeiten seien „fundamentally ones that claim social power in discourse and, by making these discursive assertions, claim actual social power“ (ebd.: 429). Im Gangsta-Rap findet nicht nur eine von Männern, sondern auch von Frauen wie Ewa ausgehende Reproduktion männlich-hegemonialer Muster statt. Durch die Übernahme solcher Aspekte durch Frauen bspw. wird ein Wandel der Geschlechterverhältnisse aufgezeigt und entwickelt. Es werden mediale und gesellschaftliche Aushandlungsprozesse in Gang gesetzt, deren Objekte Frauen und ihre (Neu-)Konstruktionen von Weiblichkeit sind. Einerseits sind daran anknüpfende Diskurse und die von Rappern/Rapperinnen aufeinander bezogenen Reaktionen Ausdruck für die von Friedrich und Klein beschriebene permanente „Neukontextualisierung und

Aktualisierung“ im HipHop⁷⁴ (vgl. Friedrich/Klein 2011: 197), da „wechselseitige Referenzen von Genrevertreter_innen“ für Gangsta-Rap – im Gegensatz zu anderen Subgenres der Popmusik – ein grundlegendes Merkmal darstellen (vgl. Goßmann/Seeliger 2013). Andererseits verweisen die auf einen geschlechtlichen Rahmen bezogenen Aushandlungsvorgänge auf Prozesse vor allem auf Meso- und Makroebene. Diese richten sich auf die Konstruktion neuer weiblicher Identitäten und deren Ausgrenzung, aber auch deren Anerkennung durch Frauen und Männer: „Gender hierarchies are also affected by new configurations of women’s identity and practice, especially among younger women – which are increasingly acknowledged by younger men“ (Connell/Messerschmidt 2005: 848).

5 Gegengeschlechtliche Anerkennung und Wertschätzung im deutschen Gangsta-Rap

5.1 Diskursanalyse

Es folgt die Bearbeitung der zweiten Forschungsfrage: *Was sind Muster gegengeschlechtlicher Anerkennung/Wertschätzung deutschsprachiger Gangsta-Rapper/-innen in ihren Songtexten?*

Zusätzlich zu den im Kapitel 1 genannten Argumenten für dieses Untersuchungsvorhaben erscheint es auch unter dem Eindruck der Ergebnisse aus der ersten Forschungsfrage sinnvoll, sich auf gleichrangige Akzeptanz zu beziehen: Schwesta Ewa hat Gemeinschaftsbekundungen (ohne Abwertungen) bzw. Gleichwertigkeit vermittelnde Äußerungen auch auf andersgeschlechtliche Personen projiziert. Kollegah hat, sieht man von der eigenen Mutter ab, abwertungsfreie Äußerungen nur auf Personen seines eigenen Geschlechts bezogen. Als zentrales Thema werden jetzt

74 Friedrich und Klein beziehen diese Feststellung vor allem auf einen Kontext, der sich auf kulturelle Erlebniswelt, Performativität und kulturell-leibliche Einschreibung richtet (vgl. Friedrich/Klein 2011: 196 ff.).

aber gegengeschlechtliche Konstruktionen bearbeitet, durch die keine Abwertungen vorgenommen werden.

Gegengeschlechtliche Anerkennung/Wertschätzung wurde im Rahmen von Gangsta-Rap bisher kaum behandelt und es ist schwierig, ein greifbares theoretisches Konzept heranzuziehen, das diesen umfassenden Komplex behandelt. Dieser Sachverhalt und eingeschränkt mögliche Vorannahmen hätten es problematisch gemacht, vorab ein elaboriertes Kategoriensystem zu entwickeln bzw. ein rein inhaltsanalytisch angelegtes Verfahren anzuwenden. Mit dieser methodischen Vorgehensweise wäre der Erkenntnisgewinn von vornherein eingegrenzt worden. Ein fallspezifisch angelegtes Vorgehen wäre ebenfalls nicht sinnvoll gewesen: Bei der ersten Forschungsfrage hat sich beim untersuchten Datenmaterial des Gangsta-Rappers Kollegah gezeigt, dass es kaum Textstellen gab, die sich auf die bloße Anerkennung des anderen Geschlechts beziehen. Es war daher sinnvoll, für viele Songs verschiedener Rapper/-innen Musterhaftigkeiten herauszuarbeiten. Da diese erst nach Sichtung einer großen Datenmenge offenbar werden, wäre die Überprüfung eines Kategoriensystems im Rahmen eines Pretests sowohl zeitaufwändig als auch wenig zweckmäßig gewesen. Aufgrund dieser Überlegungen wurde entschieden, das „empirische Forschungsprogramm“ der *Diskursanalyse* (vgl. Keller 2011: 186) zu verwenden, um eine Vielzahl von Gangsta-Rappern und -Rapperinnen bzw. ihren Musikstücken zu untersuchen. Die Diskursanalyse verleiht dem Forscher zusätzlich die Möglichkeit, eine relativ individuell anpassbare methodische Vorgehensweise zu wählen, um dem diskursiven Thema die ihm innewohnende, eigene Theorie abzugewinnen.

In den folgenden Kapiteln werden wichtige Begriffe, das diskurstypische Interpretationsrepertoire und die Präzisierung des Forschungsinteresses vorgestellt. Es schließen sich die Erläuterung des methodischen Vorgehens und die Darstellung der Datenauswahl an. Danach werden die Ergebnisse dargelegt.

5.1.1 Begriffe

Ein Diskurs wird als eine „nach unterschiedlichen Kriterien abgrenzbare Aussagepraxis bzw. Gesamtheit von Aussageereignissen“ bezeichnet (ebd.: 234). Die Anwendung einer darauf bezogenen empirischen Methode geht über eine fallspezifische Be-

trachtung, die der ersten Forschungsfrage zugrunde lag, hinaus und ist „in der Annahme textübergreifender Verweisungszusammenhänge in Gestalt von diskursiven Strukturen der Aussageproduktion“ begründet (ebd.: 275). Ziel einer Diskursanalyse ist die Identifikation diskursiver Regelmäßigkeiten (vgl. Fegter 2013: 116). Diskurse werden durch Sprachakte von sozialen Akteuren „lebendig“ gemacht, aktualisiert und können Einfluss auf soziale Wirklichkeit ausüben (vgl. Keller 2011: 236, 253). Dennoch sind diskursive und soziale Praxis nicht identisch, da „wisSENSsoziologische Diskursforschung [...] *einen* spezifischen theoretisch, methodologisch und methodisch angeleiteten Blick auf Prozesse der (eben) diskursiven Konstruktion von Wirklichkeit“ bietet (Keller 2013: 32, Herv. i. O.). Abbildung finden Diskurse „als Manifestationen gesellschaftlicher Wissensordnungen und -politiken“ (Keller 2011: 275) in einer Reihe von Dokumenten aus dem Untersuchungsfeld selbst, die beobachtbar, mündlich und schriftlich sein können (vgl. ebd.: 236, 274 f.). Eriksson und Kovalainen beschreiben die Diskursanalyse als „research *methodology* [...], which focus [sic!] on the cultural meanings attached to people, artefacts, events and experiences“ (Eriksson/Kovalainen 2008: 227, Herv. i. O.).

Die Diskursanalyse gibt dem Forscher ‚Werkzeuge‘ an die Hand, die dazu genutzt werden können, um die diskursive Praxis gegengeschlechtlicher Anerkennung/Wertschätzung und damit zusammenhängende soziale Phänomene zu untersuchen. Diese Werkzeuge bzw. Elemente werden nachfolgend vorgestellt.

5.1.2 Diskurstypisches Interpretationsrepertoire

Anhand der Ausführungen zur inhaltlichen Strukturierung von Diskursen entwickelt Keller ein diskurstypisches Interpretationsrepertoire. Mit Hilfe der darin benannten Elemente kann ein Diskurs inhaltlich erschlossen werden. Sie werden grundsätzlich als sich einander ergänzend eingeordnet. Mit ihnen ist es möglich, eine Vielzahl unterschiedlich ausgerichteter Fragestellungen zu bearbeiten (vgl. Keller 2011: 262 ff.; Keller 2013: 32). Das Interpretationsrepertoire enthält Klassifikationen, Phänomenstruktur, Deutungsmuster und narrative Strukturen:

Klassifikationen konstituieren die Erfahrung sozialer Wirklichkeit und dadurch ihre Deutung; sie sind auch als Kategorisierungen zu begreifen (vgl. Keller 2011: 243 f., 247). Folgt man

Popitz, würden sozialen Rollen Kategorien zugrunde liegen: „Als soziale Rolle bezeichnen wir Bündel von *Verhaltensnormen*, die eine bestimmte Kategorie von Gesellschafts- bzw. Gruppenmitgliedern im *Unterschied* zu anderen Kategorien zu erfüllen hat“ (Popitz 1967, zit. n. Miebach 2010: 44, Herv. i. O.). Rollen basieren auf einem Wissensfundus „gesellschaftlich objektiviert[e] Verhaltenstypisierungen“, „der einer Mehrheit von Handelnden gemeinsam zu eigen ist“ (Berger/Luckmann 2004: 78). Klassifikationen beziehen sich auch auf konkret benannte oder angedeutete Personenkategorien. Fegter etwa stützt sich in ihrer Diskursanalyse auf Jungen und Mädchen (vgl. Fegter 2013: 114), die stellvertretend für Geschlechterrollen stehen. Neben solchen Einteilungen sind auch (gegensätzliche) Bewertungen von Phänomenen, bspw. moralischer Natur, zu beachten (vgl. Keller 2011: 246, 248).

„*Deutungsmuster* sind Interpretationsschemata für weltliche Phänomene, Situationen, Ereignisse und Handlungen“ (Keller 2013: 46, Herv. d. Verf.). Als allgemeine Deutungsfiguren bzw. „kollektive Produkte [...], die im gesellschaftlichen Wissensvorrat vorhanden sind“, werden sie „in konkreten sprachlichen Äußerungen“ manifest (Keller 2011: 240) und können verschiedene Elemente verbinden: „Faktisches mit Normativem, Argumentationen mit Beispielen und moralischen Schlussfolgerungen“ (Keller 2013: 46). Als Beispiel nennt Keller „Mutterliebe“, die sich etwa „zwischen einer behütenden, emotionalen Fürsorge und Schutzräumen oder der Verpflichtung zur Förderung frühkindlichen Kompetenzerwerbs (um nur zwei unterschiedliche Deutungsmuster zu erwähnten [sic!])“, entfalten kann (ebd.: 46). Das heißt, zu einem Phänomen können verschiedene Deutungsmuster rekonstruiert werden. Ein Diskurs kann mehrere miteinander verbundene Deutungsmuster enthalten (vgl. ebd.: 47), die einander ergänzen, miteinander konkurrieren, sich gegenseitig ausschließen (vgl. Zeier/Zeier-Draxl 2001: 211) und sich auf verschiedene Phänomene beziehen können. Deutungsmuster sind begrifflich von *Mustern* abzugrenzen: Schünemann macht mit Bezug auf Foucault deutlich, dass Muster sich auf wiederkehrende (Haupt-)Aussagen mit der gleichen inhaltlichen Richtung bezögen, die jeweils in einer Vielzahl von Äußerungen deutlich würden (vgl. Foucault 1981, zit. n. Schünemann 2014: 78). Keller zeigt auf, dass Muster – und damit auch Deutungsmuster – auf den „Aspekt des Typischen“ hinweisen (vgl. Keller

2011: 240). So sind Deutungsmuster einer Menge inhaltlich kongruenter Äußerungen zuordenbar (vgl. Keller 1998, zit. n. Keller 2013: 62f.) und damit aus diesen bzw. den dazugehörigen Aussagen/Mustern rekonstruierbar.

Die *Phänomenstruktur* bezeichnet dem Diskurs eigene „unterschiedliche Elemente oder Dimensionen“, die sich zu einer „spezifischen Gestalt, einer Phänomenkonstellation verbinden“ (Keller 2011: 248).

In *narrativen Strukturen* kommen die maßgeblichsten Aussagen eines Diskurses, die sich auf das Interpretationsrepertoire beziehen, in einer spezifischen Konstellation zusammen. Die durch den Forscher herauszuarbeitende *story line* kann diese Diskursbestandteile (vgl. ebd.: 251f.) oder Kategorien miteinander verknüpfen (vgl. Corbin/Strauss 1990: 116); im Kapitel 5.3 wird dieser Begriff eingehender erläutert.

5.2 Präzisierung des Forschungsinteresses

Die untersuchten Äußerungen beziehen sich auf *heterosoziale Akzeptanz* bzw. *gegengeschlechtliche Anerkennung/Wertschätzung*, also Ausführungen, bei denen Abwertungen (vordergründig) keine Rolle spielen.

Folgende, vor der Untersuchung aufgestellte und an die Elemente des diskurstypischen Interpretationsrepertoires angelehnte Fragen sollten Orientierung geben und das Forschungsinteresse präzisieren:

1. Welche Muster von Kategorien (z. B. Personen, Aktivitäten) lassen sich auffinden? Welche anderen damit im Zusammenhang stehenden Klassifikationen werden regelhaft thematisiert (denkbar sind bspw. moralische Bewertungen)?
2. Welche Deutungsmuster lassen sich aus identifizierten Mustern rekonstruieren?
3. Unter welchen regelmäßig genannten Bedingungen wird Zuschreibung zu Kategorien aufgelöst und/oder erfolgt ein Wechsel zu anderen Kategorien?
4. Wie wird auf welche anderen Kategorien musterhaft verwiesen und welche Vergleiche werden dabei angestellt?

5.3 Methodisches Vorgehen

Keller weist ausdrücklich darauf hin, dass sich das konkrete Vorgehen einer Diskursanalyse nach dem Forschungsvorhaben richtet und individuell anpassbar ist:

Der Begriff der wissenssoziologischen Diskursanalyse formuliert zuallererst einen Gegenstandsbereich und ein Untersuchungsprogramm, aber keine eigenständige Methode. [...] Das konkrete methodische Vorgehen bei sozialwissenschaftlichen Diskursanalysen lässt sich [...] nicht vorab, ein für allemal festlegen oder auf eine spezifische Methode einengen. Es hängt ab von der jeweiligen Fragestellung, von Untersuchungsinteressen und Untersuchungsgegenständen. (Keller 2001: 135 f.)

Er unterstreicht jedoch die methodologische Nähe zu der *Grounded Theory* von Strauss und Corbin; wie die *Grounded Theory* ist die wissenssoziologische Diskursanalyse ebenfalls ein „zur Selbstkorrektur fähiger Prozess der Theoriebildung auf empirischer Grundlage“ (Keller 2011: 11). Keller macht daher Vorschläge zur methodischen Vorgehensweise, die der *Grounded Theory* entnommen sind, wobei jedoch grundsätzlich zu beachten ist: „Es geht dabei nicht darum, diese Konzepte im Verhältnis 1:1 in die Diskursforschung zu übernehmen; vielmehr bedürfen sie als sensibilisierende Optionen einer mehr oder weniger weitgehenden Adaption an diskursanalytische Zwecke“ (Keller 2013: 55 f.). Ein solches erwähnenswertes Konzept ist das „theoretical sampling“ (vgl. ebd.: 49): Im Laufe des Forschungsprozesses sollen vor dem Hintergrund einer theoretischen Sättigung und des ständigen Vergleichs mit bisherigen Daten weitere Quellen einbezogen werden, bis das Material keine neuen Erkenntnisse mehr offenbart (vgl. Strauss 2003: 16 f., 21). Datenerhebung und -analyse finden daher nicht voneinander getrennt, sondern wechselseitig statt und an das Analysematerial werden ständig Fragen gerichtet (vgl. Corbin/Strauss 1990: 63, 77 ff.). Als eine methodologische Richtlinie verweist Keller auf das Nutzen von Sekundärliteratur für die Interpretation und den Wissensgewinn über das Forschungsfeld (vgl. Keller 2011: 276). Es wird angedeutet, dass das „Verhältnis zwischen Sprecherpositionen und Subjekt- bzw. Adressatenpositionen“ (ebd.: 209)

bei der Erschließung eines Diskurses von Bedeutung sein kann. Dies war bei der Bearbeitung der zweiten Forschungsfrage zu berücksichtigen, da hier sowohl Stellungnahmen von Gangsta-Rappern als auch -Rapperinnen untersucht wurden und bei gegenseitiger Bezugnahme Unterschiede zu erwarten waren.

Keller betont, dass „Diskursanalyse immer und notwendig ein hermeneutischer Prozess der Textauslegung“ ist (ebd.: 273). Von extensiven, ressourcenaufwändigen hermeneutischen Feininterpretationen (vgl. Keller 2013: 54) musste aufgrund fehlender zeitlicher Ressourcen jedoch Abstand genommen werden. Vielmehr dienten mit der Hermeneutik verbundene Forschungsperspektiven als Orientierung: An das Material gerichtete Fragen liefern Antworten, die dann zu interpretieren sind (vgl. ebd.: 43). Auf dabei zu erstellenden Memos können Lesarten festgehalten werden: „Die Vergabe eines Kodes für eine Textpassage entsprechend dem Kodierverständnis der *Grounded Theory* wäre ein Beispiel für das Festhalten einer Lesart, die gegenüber anderen präferiert wird“ (ebd.: 61, Herv. i. O.).

Im Anschluss werden die drei Kodierschritte der *Grounded Theory* dargestellt und das in Abhängigkeit davon zur Anwendung gekommene methodische Vorgehen zur Bearbeitung der zweiten Forschungsfrage erläutert.

1.) Beim *Offenen Kodieren* werden Kodes bzw. Konzepte benannt, festgehalten und zu übergreifenden Kategorien oder Subkategorien aggregiert, sofern sie ein ähnliches Phänomen ansprechen (vgl. Corbin/Strauss 1990: 61 ff.). Üblicherweise ergeben sich Kategorien so erst im Laufe der Untersuchung (vgl. Strauss 2003: 23 f.).

Durch Beschäftigung mit Sekundärliteratur und Bearbeitung der ersten Forschungsfrage war mein Wissen jedoch vorstrukturiert, wodurch das Forschungsinteresse fokussiert wurde. Daher war es sinnvoll, dass folgende drei Hauptkategorien die Untersuchung leiten:

1. Non-sexualisierte Beziehungen
2. Sexualisierte Beziehungen
3. Verwandtschaft

Sie haben den Anspruch, als alleinige Dimensionen die Phänomenstruktur ‚gegengeschlechtliche Anerkennung/Wertschät-

zung‘ zu kennzeichnen.⁷⁵ Lyrics bzw. Textpassagen, sofern sie für das diskursive Thema relevant waren, wurden den benannten Hauptkategorien zugeordnet und anschließend kodiert. Nach Maßgabe des ständigen Vergleichs wurde weiteres Datenmaterial herangezogen und neuen Inhalten neue Codes zugewiesen. Alte Codes wurden gegebenenfalls bearbeitet oder erweitert. Codes, die sich auf nicht musterhafte Inhalte bezogen, wurden als solche markiert. Da Regelmäßigkeiten nicht von Beginn an erkennbar waren, konnten die großen Datenmengen so erst im Verlauf der Untersuchung reduziert werden. Es ergaben sich allmählich Muster/Kategorien, z. B. ‚Aktivitäten‘, die sich in weitere (Unter-)Kategorien aufspalteten. Der Kodiervorgang wurde beendet, als die theoretische Sättigung erreicht war. Die Berücksichtigung von Befunden nach Maßgabe ihrer Musterhaftigkeit wurde auch für die nächsten zwei Schritte angewendet.

2.) Beim *Axialen Kodieren* werden gewonnene Daten entlang eines Kodierparadigmas neu angeordnet (vgl. Corbin/Strauss 1990: 96). Das von Strauss und Corbin vorgeschlagene Paradigma lautet: „(A) causal conditions → (B) phenomenon → (C) context → (D) intervening conditions → (E) action/interaction strategies → (F) consequences“ (ebd.: 99).

Dieses Modell ist jedoch eher für Interviews und/oder die Untersuchung komplexer Phänomene geeignet, die sich in das Paradigma auch sinnvoll integrieren lassen (vgl. ebd.: 100 ff., 118). Deshalb wurde diesem Analyseschritt so nicht gefolgt.

75 Es wurde begründet, warum ein inhaltsanalytisches Vorgehen für die Fragestellung nicht geeignet ist. Diese Feststellung bezieht sich auf die Bildung solcher Kategoriensysteme, die den Anspruch haben, die in dem Diskurs behandelten sozialen Phänomene wie Liebe und Freundschaft in untersuchungsleitende Kategorien zu übersetzen. Liebe kann als die „größte Zuneigung, die ein Mensch für einen anderen entwickeln kann“, beschrieben werden (Asef 2008: 5). Sie kann aber nicht nur auf Partner- oder Elternliebe beschränkt werden (vgl. ebd.: 5), sondern auch enorme Wertschätzung für platonische Freunde und Freundinnen abdecken, ohne dass damit im Zusammenhang konkret ‚Liebe‘ genannt wird. Insofern war es zielführend, die in Verbindung mit Anerkennung/Wertschätzung möglichen Beziehungskonstellationen als Hauptkategorien zu nutzen. Indem durch diese Kategorien die Analyse geleitet wurde, war es möglich, Muster zu gegengeschlechtlicher Anerkennung/Wertschätzung sowie zu den damit in Relation stehenden Kategorien aufzufinden und darauf verweisende Deutungsmuster frei zu rekonstruieren. Soziale Rollen wie Freund/-in, Partner/-in und Mutter vermitteln als bekannte, sogenannte „borrowed concepts“ bereits grundlegende Bedeutungsinhalte und „are loaded with analytic meaning“ (Corbin/Strauss 1990: 68). Jedoch sollten damit im Zusammenhang stehende Muster und Deutungsmuster spezifisch für den Gangsta-Rap aufgedeckt werden.

Dem Untersuchungsthema und der starken Verdichtung von Lyrics geschuldet, wurden stattdessen nur einfachen Wenn-Dann-Beziehungen Beachtung geschenkt.

3.) Das *Selektive Kodieren* wird innerhalb der Grounded Theory als letzter Schritt durchgeführt. Um das (zu identifizierende und zu benennende) zentrale Phänomen – die Kernkategorie – werden gemäß Strauss und Corbin bis dahin ermittelte Kategorien angeordnet und miteinander in Beziehung gesetzt. Auf Grundlage dessen kann die Theorie gebildet werden, die sich auf das zentrale Phänomen bezieht und mit einer story line analytisch konzeptualisiert und veranschaulicht wird (vgl. ebd.: 57, 116 ff.). Keller beschreibt die story line als „roten Faden“ des Diskurses, jene „strukturierenden Momente von Aussagen“, durch die seine unterschiedlichen Deutungselemente – z. B. Muster und Deutungsmuster – und ihre Beziehungen zueinander in einer konzisen Erzählung zusammenkommen würden (vgl. Keller 2011: 235, 251 f.). Somit stellt die story line die dem Diskurs eigene Theorie dar.

Das zentrale Phänomen stand vor der Beginn der Untersuchung fest und wurde als ‚gegengeschlechtliche Anerkennung/Wertschätzung‘ gekennzeichnet. In der story line, die im Kapitel 5.5.4 festgehalten ist, sind die wichtigsten Befunde aus den Kapiteln 5.5.1 bis 5.5.3 konzentriert dargestellt; dabei hat sie gleichzeitig den Anspruch, Beziehungen zwischen den diskurs-spezifischen Klassifikationen, Mustern und Deutungsmustern abzubilden. Sofern diese Verbindungen nicht bereits in den Kapiteln 5.5.1 bis 5.5.3 thematisiert wurden, sind sie in der story line mit Belegen versehen worden. Somit ist die story line in diesem Buch auch als prägnante Darstellung der gewonnenen Erkenntnisse mit Hilfe der im Kapitel 5.1.2 benannten Elemente des diskurstypischen Interpretationsrepertoires zu verstehen, die Resultate darüber hinaus in Relation zueinander setzt.

5.4 Datenauswahl

Das Forschungsinteresse strukturiert maßgeblich die Datenauswahl (vgl. ebd.: 186). Es wurden Lyrics sowohl von Gangsta-Rappern als auch Gangsta-Rapperinnen untersucht. Die Auswahl von Sprecherinnen wurde auf die im Kapitel 1 erwähnten namhaften Künstlerinnen – Caroline Kebekus blieb außen vor

– eingeschränkt. Für diese Interpretinnen wurden alle verfügbaren Lieder bzw. Lyrics in die Analyse aufgenommen. Lyrics des Mixtapes von Schwesta Ewa und des Albums von Kollegah, die in der ersten Forschungsfrage als Untersuchungsmaterial dienten, wurden bei entsprechender thematischer Eignung ebenfalls berücksichtigt. Bei den Gangsta-Rappern stand eine nahezu unbegrenzte Anzahl an Songs zur Auswahl. Es wurden anfangs vor allem die aktuelleren Alben der prominentesten Künstler gehört und kodiert. Dem folgend, wurden dort häufig vorkommende soziale Phänomene und Rollen – wie z. B. ‚Liebe‘ und ‚Freundin‘ – als Schlüsselwörter für die Internetmaschinensuche genutzt, um mit ihrer Hilfe Lyrics bisher nicht begutachteter Alben, auch von vorher unberücksichtigten Musikern, aufzufinden. Von Künstlern, die auf diese Weise ermittelt wurden, mussten weitere durch sie veröffentlichte Lieder überprüft werden, um zu verifizieren, ob sie meiner Ansicht nach auch als Gangsta-Rapper gelten. Bei entsprechender Kategorisierung wurden relevante Songs als potenziell geeignet für die Untersuchung eingestuft und einer Kodierung unterzogen. Das Suchen weiterer Lyrics fand unter der Maßgabe des ständigen Vergleichs und der abschließenden Bestimmung der theoretischen Sättigung statt.

Aus allen gesichteten Musiktexten konnte letztendlich eine Auswahl von 139 Liedern für die Analyse berücksichtigt werden. Dazu zählen vereinzelt Songs, deren Inhalte nach Abschluss des Kodiervorgangs keine Regelmäßigkeiten herausbildeten, da auch die Abwesenheit von Mustern stellenweise thematisiert werden musste.⁷⁶

76 Die Songs wurden nachfolgend entsprechend ihrer alphabetischen und chronologischen Reihenfolge in der Diskografie angeordnet und nummeriert. Aus diesen Nummerierungen leiten sich die Kodierungen ab. Für jedes Muster/Deutungsmuster und pro Geschlecht von Sprecherinnen/Sprechern wird in der Regel ein Song als Beleg in der Ergebnisdarstellung angeführt.

Tab. 3: Berücksichtigte Songs für die Beantwortung der zweiten Forschungsfrage

Kodierung	Rapper/-innen	Song
S1	B-Tight, Kitty Kat, Sido & Tony D	Scheiß Egal
S2	Baba Saad	Weißt Du wie es ist
S3	Bushido feat. Fler	Dreckstück
S4	Bushido	Schmetterling
S5	Bushido	Gibt es Dich?
S6	Bushido feat. J-Luv	Dankbar
S7	Bushido	Anis Ferchichi
S8	Bushido	Nie ein Rapper II
S9	Bushido	Sonny
S10	Bushido	Sturmmaske
S11	Celo & Abdi feat. Capo & Schwesta Ewa	Frauen
S12	Celo & Abdi feat. Veysel & Xatar	Besuchstag
S13	Farid Bang feat. Zemine	Mein Mann ist ein Gangster
S14	Farid Bang	Keine Träne
S15	Farid Bang feat. Ramsi Aliani	Irgendwann
S16	Farid Bang feat. Zemine	Du fehlst mir
S17	Farid Bang	Dein Weg
S18	Farid Bang feat. Julian Williams	Ohne Bang
S19	Farid Bang feat. Julian Williams	Zeitmaschine
S20	Favorite	Schwesterherz
S21	Favorite & Hollywood Hank	Schläge für HipHop
S22	Fler	Junge mit Charakter
S23	Grüne Medizin & Greckoe	Lieben oder hassen
S24	Haftbefehl feat. Jonesmann	Lass los
S25	Haftbefehl feat. Marcella McCrae	Es geht weiter und weiter
S26	Kay One feat. Cassandra Steen	Scheiß auf Dein Tut mir leid
S27	Kay One	Herz aus Stein
S28	Kay One	Ich liebe Euch
S29	Kay One feat. Mario Winans	I Need A Girl Part 3
S30	Kay One feat. Emory	My First Love
S31	Kitty Kat	Meine Jungs
S32	Kitty Kat & Tony D	Fiesta
S33	Kitty Kat	Bitchfresse (L.M.S.)
S34	Kitty Kat	Heiß
S35	Kitty Kat	Ich bin eine von Euch
S36	Kitty Kat	Kitty Kat
S37	Kitty Kat	Spiel mit mir
S38	Kitty Kat	Warum?
S39	Kitty Kat feat. Cassandra Steen	Du bist Vergangenheit
S40	Kitty Kat feat. Sido	Mit Dir

Kodierung	Rapper/-innen	Song
S41	Kitty Kat	Nie geliebt
S42	Kitty Kat feat. Chefket	Jag ihn hoch
S43	Kitty Kat	Ich und meine Gang
S44	Kitty Kat	In meinem Team
S45	Kitty Kat	Aus und vorbei
S46	Kitty Kat	Bad Boy
S47	Kitty Kat	Eine unter Millionen
S48	Kitty Kat	Nur für eine Nacht
S49	Kitty Kat feat. Luis Laserpower	900 Meilen
S50	Kool Savas feat. Azad & Chabs	Merkst Du was!
S51	Kollegah	Sommer
S52	Kollegah feat. Slick One	Rauch
S53	Kollegah	Alles was ich hab
S54	Kollegah & Farid Bang	Bossmodus
S55	Kollegah	Alpha
S56	Kollegah	Du bist Boss
S57	Kollegah	Königsaura
S58	Kollegah	Morgengrauen
S59	Kollegah	Regen
S60	Kollegah feat. Genetikk	Es ist Rap
S61	Lumaraa	Alles zerstört
S62	Lumaraa	Kalte Tage
S63	Lumaraa	Mein Leben
S64	Lumaraa feat. G-Ses	Nicht wie wir
S65	Lumaraa feat. George Young	Getrennte Wege
S66	Lumaraa feat. Shadow	Echte Freunde
S67	Lumaraa	Der Beweis (Kitty Kat Diss 2009)
S68	Lumaraa	Mädchensachen
S69	Lumaraa	Mein Bruder
S70	Lumaraa	Outro
S71	Lumaraa	Willst Du mich so sehen?
S72	Lumaraa feat. Killer Instinkt	Nimm meine Hand
S73	Lumaraa feat. Richter	Mein Jahr
S74	Lumaraa feat. Sonic	1001 Nacht
S75	Lumaraa feat. Sonic	Der Anfang einer neuen Zeit
S76	Lumaraa feat. Sonic	Warum?
S77	Lumaraa	Einsamkeit
S78	Lumaraa	Er
S79	Lumaraa	Ich kenne
S80	Lumaraa	Mädchensache
S81	Lumaraa	Atemlos
S82	Majoe & Jasko	Falsches Spiel
S83	Majoe feat. Juh-Dee	Kein Abschied

Kodierung	Rapper/-innen	Song
S84	Massiv	Massiv vs. Teufel
S85	Massiv feat. Schwesta Ewa	Wo sind Eure Eier hin?
S86	Olexesh feat. Schwesta Ewa	Bonnie & Clyde
S87	PA Sports feat. KC Rebell & Moe Phoenix	Sie ist eine Hure
S88	PA Sports	Nur wir zwei
S89	Richter & Lumaraa	In Love
S90	Richter & Lumaraa	Nur ein Tag
S91	Sabrina Setlur	Deine kleine Schwester
S92	Sabrina Setlur	Mutter
S93	Sabrina Setlur	S begab sich
S94	Sabrina Setlur	Du liebst mich nicht
S95	Sabrina Setlur	Ich fühl' Dich
S96	Sabrina Setlur	Nur mir
S97	Sabrina Setlur	Sanft
S98	Sabrina Setlur	Wie ein Spiegel
S99	Sabrina Setlur feat. Moses P.	Teil II
S100	Sabrina Setlur	Ohne Worte
S101	Sabrina Setlur	Ich bin so
S102	Sabrina Setlur	Was immer Du da tust
S103	Sabrina Setlur	Fühlt sich gut an
S104	Sabrina Setlur	Lass mich los
S105	Sabrina Setlur	Rot
S106	Sabrina Setlur	Überleben
S107	Sabrina Setlur	Zweifellos
S108	Sabrina Setlur feat. Moses P.	Discolampen
S109	Schwesta Ewa	60 Punchbars
S110	Schwesta Ewa	For Ever Ewa
S111	Schwesta Ewa	Mein Mann und ich
S112	Schwesta Ewa	Realität
S113	Schwesta Ewa	Schwätza
S114	Schwesta Ewa feat. Celo & Abdi	Hemshos und so
S115	Schwesta Ewa feat. Emo	Hektisch
S116	Schwesta Ewa feat. Sari	Para Para
S117	Schwesta Ewa feat. Xatar	Peep Show
S118	Sido	Mama ist stolz
S119	Sido & Harris	Steh wieder auf
S120	Sido	Ein Teil von mir
S121	Sido	Mein Testament
S122	Sido feat. Kitty Kat	Mach keine Faxen
S123	Sido feat. Kitty Kat & Tony D	Ficken
S124	Sido	Danke
S125	Sido feat. Fler & Shizoe	Unser Leben
S126	Sido feat. Kitty Kat	Ich und meine Katze

Kodierung	Rapper/-innen	Song
S127	Sido, Kitty Kat, Fler, Tony D & B-Tight	5 krasse Rapper
S128	Sido	Hey Du!
S129	Sido	Sicher?
S130	Sido	Sie bleibt
S131	Sido feat. Doreen	Schlampen von gestern
S132	Sido	Hier bin ich wieder
S133	Sido	Liebe
S134	Sido feat. Mark Forster	Einer dieser Steine
S135	Silla feat. Kitty Kat	Vogel flieg
S136	Silla feat. JokA & MoTrip	Navigation
S137	SSIO feat. Schwesta Ewa	Jung, wat is los?
S138	SSIO feat. Samy	Meine Freunde
S139	SSIO feat. Schwesta Ewa	Du hast noch nicht mal Kekse zu hause

5.5 Darstellung der Ergebnisse

Angemerkt werden muss, dass gegenseitige Wertschätzung, ungeachtet dessen, mit welchem Begriff sie beschrieben wird, dem allgemeinen Verständnis nach immer gegenseitige Unterstützung und Hilfe inkludiert. Auch dadurch findet emotionale Anerkennung ihren Ausdruck. Es wurde bei der Ergebnisdarstellung jedoch nichts außer acht gelassen, nur weil etwas ‚selbstverständlich‘ erscheint. Über die Aufnahme von Inhalten hat allein ihre Musterhaftigkeit entschieden. Nicht regelmäßig vorkommende Befunde wurden als solche gekennzeichnet. Dieses Prinzip gilt auch für Überlegungen zu Mustern und Deutungsmustern sowie für Hinweise auf Sekundärliteratur.

Die Erläuterungen zu Befunden erfolgen innerhalb der drei benannten Hauptkategorien *Non-sexualisierte Beziehungen*, *Sexualisierte Beziehungen* sowie *Verwandschaft*. Zentrale Muster und Deutungsmuster wurden hervorgehoben.

5.5.1 Non-sexualisierte Beziehungen

Non-sexualisierte Beziehungen teilen sich in mehrere Kategorien auf; u. a. werden auch *Fans* genannt. Diese konkrete Bezeichnung oder damit im Zusammenhang stehende Beschreibungen werden meistens auf eine geschlechtlich nicht definierte Masse angewendet (S7). Als zentraler Bezugspunkt werden Charakteristika herangezogen, die mit dem Fan-Sein verbunden

sind. Dazu zählt vor allem, dass die Musik des Gangsta-Rappers oder der -Rapperin gerne gehört werde (S54, S109), was als Bedingung für Anhängerschaft verstanden werden kann. Zum jeweils anderen Geschlecht gehörende Fans werden auch thematisiert (S60, S117). Für genauere Beschreibungen von Fans im Rahmen gegengeschlechtlicher Anerkennung sind keine Muster auffindbar, weil entsprechende Ausführungen selten vorkommen und daher keine Regelmäßigkeiten erkennbar sind.

Sowohl bei der gemeinsamen Aufführung durch Interpreten und Interpretinnen als auch bei dem Vortrag durch Einzelsprecherinnen werden musterhaft auf zwei Personen bezogene Einordnungen genannt (S112, S127). Diese können auf Zusammengehörigkeit hinweisen. Bezeichnungen wie „Kombination stabil“ (S114) und „Dream-Team Nummer eins“ (S75) deuten darüber hinaus zwischenmenschliches und musikalisches Verständnis an. Solche Etikettierungen sind aber nicht ausschlaggebend für die Einordnung von Beziehungen als non-sexualisiert, denn auch bei der Umschreibung von sexualisierten Verbindungen besteht die Möglichkeit, dass Zweisamkeit z. B. mit „Team“ bezeichnet wird (S65). Als Abgrenzungskriterium zu sexualisierten Beziehungen spielt zum einen die Abwesenheit von Beschreibungen, die auf solche Verbindungen hinweisen, eine Rolle. Zum anderen können Erklärungen, die Rapper und Rapperinnen bspw. als Mitglieder einer *Gang*, *[Rap-]Crew*, *[(Rap-)]Clique* (S43, S116, S122) oder als *Freunde* markieren (S44), non-sexualisierte Wertschätzung direkt aufzeigen. Sowohl bei gemeinsamen Songs von Künstlern mit Künstlerinnen als auch bei Soloaufführungen sind keine Muster erkennbar, die inhaltlich zwischen Freundeskreis und Rap-Crew/(Rap-)Clique differenzieren oder Unterschiede behandeln (S1). Mitglieder einer Rap-Crew und Duettpartner sowie -partnerinnen können solange als platonische Freunde eingeordnet werden (S92), bis keine anderslautenden Bekundungen geäußert werden.

Das verweist auf die von Sprecherinnen erklärte Bedingung, dass man mit Freunden keinen Geschlechtsverkehr habe:

Meine Jungs sind in Deutschland verteilt [...]
doch die Träume sind gleich
Volles Magazin, das sind Jungs, die korrekt sind
aber das heißt nicht, dass ich mit diesen Jungs im Bett bin
(S63)

Dies war schon in der Abgrenzung der drei Hauptkategorien zugrunde gelegt worden. Interessant ist, welche weiteren Muster von Bedingungen für gegengeschlechtliche non-sexualisierte Anerkennung/Wertschätzung thematisiert werden: Es handelt sich hierbei um *Respekt* und *Loyalität*. Die erste Bedingung wird auch konkret benannt (S31). Respekt bezieht sich auf eines der im Kapitel 2.2 erläuterten Kernkonzepte von HipHop. Er wird im non-sexualisierten Kontext aber nicht als Anerkennung durch besondere Authentizität, erfolgreiches Dissen oder Betonen von street credibility erreicht, sondern entsteht durch gegenseitige Wertschätzung und faire Behandlung. Loyalität als Bedingung für Freundschaft kann vor allem durch die in den Lyrics immer wieder behandelten non-materiellen Unterstützungsleistungen herausgearbeitet werden:

Du hast Freunde an der Seite, schau Dich an
und wir helfen Dir, sag uns einfach wo und wann (S66)

Dazu kann musterhaft zählen, dass man für Freunde vors Gericht gehe (S31) oder sein Leben lasse (S122). Diese ‚Freundschaftsdienste‘ stellen einen Bezug zu den regelmäßig geschilderten illegalen Aktivitäten her, die miteinander Befreundete gemeinsam betreiben oder die in Cliquen ausgeübt werden. Das können z. B. Raubzüge (S126), Waffengewalt (S113) und Drogenbeschaffung, -herstellung, -schmuggel und -verkauf sein (S114, S117, S139). Insofern integriert sich das Muster *gewaltbereite, kriminelle Clique/Freunde* in die kriminelle Erlebniswelt von Gangsta-Rap.

Für das soziale Phänomen ‚Freundschaft‘ im Rahmen gegengeschlechtlicher Verhältnisse lassen sich durch die bisherigen Aussagen die Deutungsmuster *Freundschaft als Verpflichtung* und *Freundschaft als Verpflichtung bis zum Tod* rekonstruieren. Damit steht Freundschaft in einer sozial realen Bedeutung – sieht man vom martialischen Sterben für Freundschaft oder Freundeskreis ab –, innerhalb derer „nicht nur aus der Freundschaft Verpflichtungen zu Wohltaten, sondern auch umgekehrt aus dem loyalen Dienst eine Verpflichtung zur Freundschaft“ erwachsen (Kühner 2013: 153). Loyalität „bedeutet auch eine Treue zum gegebenen Wort und somit die Einhaltung von Verpflichtungen“ (ebd.: 154). Neben diesen Erfordernissen lassen sich Muster legaler Freizeitaktivitäten wie das gemeinsame „Chill[en]“ (S137) und

Feiern finden (S108). Gemeinsame Tätigkeiten können nicht nur geteilte Interessen bezeugen, denn ein „grundlegender Aspekt von Freundschaft ist, sich in Gesellschaft des anderen wohl zu fühlen oder gemeinsam etwas zu unternehmen“ (Kolb 2011: 243). Loyalität bzw. Verpflichtung – im Sinne von gemeinsam ausgeführten Aktivitäten sowie Unterstützung – stehen somit in Wechselwirkung zu gegenseitigem Respekt und damit einhergehender Wertschätzung. Wird eine dieser Bedingungen nicht erfüllt, hat Freundschaft keine Grundlage mehr. Durch Verletzen von Respekt und Loyalität können ehemalige Freunde zu ‚Feinden‘ werden, was jedoch in der gegengeschlechtlichen Konstellation in dem untersuchten Datenmaterial nicht thematisiert wird.⁷⁷

Auffällig ist, dass das Thematisieren gegengeschlechtlicher non-sexualisierter Beziehungen – schließt man Fans aus – im Vergleich zu Rappern öfter von Rapperinnen und musterhaft nur in Solo-Songs von Frauen oder in gemeinsamen Liedern von Musikern und Musikerinnen vorgenommen wird.⁷⁸ Das Mitwirken von Künstlern, auch als Musikproduzenten, und das in Liedern verbal praktizierte Promoten und Aufwerten von Rapperinnen durch Männer (S85, S99) ist Beleg eines male sponsorships. Darauf weist auch der Dank – im Datenmaterial gibt es dazu eine Fundstelle – an den Produzenten durch Rapperinnen hin (S67). Auf einen nicht-musikalischen Kontext bezogen sind sie es, die über ihre Zugehörigkeit zu Männergemeinschaften Gegner abwerten (S36) oder durch solche ‚beschützt‘ würden: „Denn im fernen Rödelheim lebt, von den 3ps bewacht, die kleine Schwester S“ (S93).

- 77 Als ein auf Gleichgeschlechtlichkeit bezogenes Beispiel dient der Ende des Jahres 2013 von Bushido veröffentlichte Diss-Track „Leben und Tod des Kenneth Glöckler“. In diesem Song wirft Bushido dem Rapper Kay One – auch bekannt unter dem Namen Prince Kay One, mit bürgerlichem Namen Kenneth Glöckler – Verrat an ihrer und anderen Freundschaften vor (vgl. Bushido 2013). Diese Anschuldigungen können mit fehlendem Respekt und dem Nichteinhalten gegenseitiger Verpflichtungen in Verbindung gebracht werden. Kay One wird im Zuge dessen von Bushido als Gegner markiert, der verbal abgewertet und symbolisch am Ende des Musikvideos – verdeutlicht durch einen schwarzen Bildschirm und Schussgeräusche einer Waffe – getötet wird.
- 78 Berichten Künstler von heterosozialer non-sexualisierter Akzeptanz, kann über die erklärte Zugehörigkeit der gegengeschlechtlichen Person zum Gegner dieser abgewertet werden: „Du läufst zum Busbahnhof, willst Deine Freundin und ein’ Kuss abholen, doch die chillt mit uns, denn wir sind auf Sustanon“ (S137). Die gleiche Praktik (in einem sexualisierten Kontext) wird von Schwesta Ewa und Kollegah regelmäßig genutzt, um beide geschlechtlichen Parteien abzuwerten.

Unabhängig davon können sich Rapper und Rapperinnen als ein weiteres Muster bei der gemeinsamen Performance direkt auf ‚gleicher Augenhöhe‘ darstellen: „Und egal was Ihr macht, Ihr seid nicht wie wir“ (S64). Oft finden gemeinsames Starkmachen und die Abwertung von Kontrahenten durch die männliche Clique, den Kollaborationspartner oder den Vergleich mit der Duettteilnehmerin nebeneinander statt (S33, S43, S85, S115). Unterschiedliche Abwertungsmuster sollen an dieser Stelle aber nicht näher ausgeführt werden, da das Hauptaugenmerk auf gegengeschlechtlicher Anerkennung/Wertschätzung liegt.

Wohl aus der faktisch männlichen Dominanz und der gängig vorgenommenen Abwertung von Weiblichkeit durch Männer im Gangsta-Rap resultierend, wertet sich kein Rapper durch die Zugehörigkeit zu einer weiblichen Crew auf und durch eine solche Gruppe andere Männer ab. Beim gemeinsamen Musizieren und dem dabei betriebenen Aufwerten der Künstlerinnen durch Rapper werden in der Konsequenz stets beide geschlechtlichen Parteien gestärkt, so dass Gangsta-Rapper nicht ihr ‚Gesicht verlieren‘ (S126).

5.5.2 Sexualisierte Beziehungen

Es wird nur von heterosexuellen Beziehungen berichtet. Genannte Voraussetzungen für Partnerschaft sind neben *Liebe* (S49, S133) auch *Respekt* (S5, S68) und *Vertrauen* (S88). Vertrauen und Respekt werden darüber hinaus häufig, ohne sie immer konkret zu benennen, vor dem Hintergrund der *sexuellen Treue* bzw. damit verbunden im Rahmen von *Loyalität* behandelt und sowohl von Männern als auch Frauen in der Partnerschaft eingefordert (S5, S45). Dies verweist auf die Bedingung der sexuellen Kontakte als Voraussetzung für die sozialen Rollen, die mit *Freund* und *Freundin* (S22, S63) (als Hinweis auf nicht eheliche Liebschaft), *[Ehe-]Mann* und *[Ehe-]Frau* (S39, S132) oder ähnlichen Bezeichnungen benannt werden. Der eingeforderte Respekt kann zusätzlich – wie bei non-sexualisierten Beziehungen – auf die gegenseitige faire Behandlung bezogen werden. Das kann bei unplatonschen Beziehungen die Forderung nach (sexueller) Treue/Loyalität inkludieren.

5.5.2.1 Deutungsmuster von Liebe

In Bezug auf Liebe zwischen Partnern lassen sich eine Reihe von Deutungsmustern rekonstruieren.⁷⁹ Es wird von Musikern und Musikerinnen innerhalb dieses Kontextes immer wieder eine gegenseitige ideelle und moralische Unterstützung betont (S135, S136). Ebenfalls wird oft *Schutz* behandelt: Man wolle die Partnerin schützen, selbst geschützt werden oder bitte Gott um Schutz des anderen (S80, S83, S133, S135). Sabrina Setlur benennt in einem Song, dass sie ihrem Liebsten „eher wie eine Festung sein“ wolle (S107). Diese Bezeichnung scheint den geäußerten gegenseitigen immateriellen Beistand am passendsten zu umschreiben, im Zuge dessen sich Lebensabschnittsgefährten Stärke verleihen, einander schützen und stützen. *Liebe als Festung* ist daher ein erstes, auf das soziale Phänomen ‚Liebe‘ bezogenes, rekonstruierbares Deutungsmuster.

Gangsta-Rapper unterstützen Partnerinnen finanziell (S132), wodurch das „male breadwinner model“ (vgl. Lewis 2003: 177) hervorgehoben wird. Ein anderes Muster ist, dass Rapper bestätigen, dass sie in Zeiten, in denen sie noch nicht viel Geld besessen hätten, auf materielle Unterstützung durch eine Frau angewiesen gewesen seien (S120). Dadurch wird auf den Bedeutungsinhalt des weiblichen Ernährermodells Bezug genommen. Eine solche Verfahrensweise wird auch von Frauen angeführt:

Hab' Dich gefüttert wie'n Baby
hattest dauernd meine Karre
hattest alles, was Du brauchst
Mein Haus, meine Couch
mehr als Du verdient hast (S45)

79 Der Begriff ‚Liebe‘ wurde für Deutungsmuster innerhalb der Hauptkategorien ‚Sexualisierte Beziehungen‘ und ‚Verwandtschaft‘ (Kapitel 5.5.3) verwendet, weil dort ‚Liebe‘ konkret genannt wird. Mit ihr wird im Rahmen sexualisierter Beziehungen auf Sexualekontakte hingewiesen. Bei non-sexualisierten Beziehungen wird der Begriff ‚Liebe‘ auch herangezogen, ist aber kein Muster. Eine sich darauf beziehende Äußerung wird nur einmal getätigt: „Ich liebe meine Jungs, meine Jungs lieben mich“ (S31); diese werden im Song als platonische Freunde eingeordnet. Deshalb wurde bei den ‚Non-sexualisierten Beziehungen‘ im Kapitel 5.5.1 für die auf Anerkennung/Wertschätzung bezogenen Deutungsmuster der Begriff ‚Freundschaft‘ verwendet, da die Kennzeichnung gegengeschlechtlicher non-sexualisierter Wertschätzung häufig mit der konkreten Bezeichnung oder Einordnung als ‚Freunde‘ o.ä. einhergeht.

Durch die Stilisierung als der Part, der den Großteil des gemeinsam verfügbaren Einkommens verdient, kann auch auf mögliche Dominanz gegenüber dem Partner/der Partnerin und gleichzeitig auf dessen/deren Abhängigkeit hingewiesen werden. Das Deutungsmuster *Liebe als Verpflichtung* zielt auf gegenseitige materielle Unterstützung ab, inkludiert aber auch moralischen und ideellen Beistand, der durch *Liebe als Festung* gekennzeichnet ist.

Als ein weiteres Deutungsmuster ist *Liebe als Veränderung/Verbesserung* aus dem untersuchten Material herauszuarbeiten. Darauf bezogene Äußerungen von Frauen und Männern sind etwa, dass durch den anderen seelische Wunden geheilt werden könnten (S77), der Charakter oder die Lebenswelt – wie bisher nicht gekannt – verbessert worden seien: „Du hast mich auf neue Wege geführt, ich hab’ zum ersten Mal das Leben gespürt“ (S134).

Liebe als Vervollkommnung ist ein weiteres positives Deutungsmuster. Das Paar sei eine ‚Entität‘, „eins“ geworden (S90). Man habe dem anderen oder sich gegenseitig „Frieden“, „Sinn“ und „Zweck“ gegeben (S88, S89, S103). Dies machen auch Textpassagen wie „Fühlt sich gut an Baby, wenn eine Frau eine Frau sein kann und ein Mann ein Mann“ (S103) oder folgende Textsequenz deutlich:

Meine Welt ist leer und voller Dunkelheit
und Du warst in ihr Licht [...]
Mein Planet, der sich einst um Dich gedreht, er steht still
sinnlos wie ein Spielplatz ohne Kinder
wie ein Rahmen ohne Bild [...]
Zusammen war’n wir reich
doch nun sind wir beide arm (S100)

Ein in seiner Konnotation negatives Deutungsmuster stellt *Liebe als Gefängnis* dar. Personen beider Geschlechts beziehen sich auf fehlende Möglichkeiten, ihre Persönlichkeit entfalten zu können und/oder würden sich durch den anderen (zunehmend) eingeeignet fühlen (S14, S96). Dieses Deutungsmuster ist auch aus dem Kontext einer sich abzeichnenden abebbenden Liebe rekonstruierbar, bei der die Beziehung zwar noch weitergeführt wird, aber kurz vor dem Ende steht, da einstige Gefühle nicht mehr vorhanden sind:

Der gute Rhythmus und die Zeit
 wir haben den Absprung verpasst, man
 Es tut weh, ich bin uns leid, und es fühlt sich wie Knast an [...]
 Ich bin nich', was Du glaubst, vor allem will ich so nich' sein
 Da gibt's nichts groß zu raffen
 hier liegt die Scheiße in Scherben
 besser jetzt loszulassen, als mitgeschleift zu werden (S104)

Es findet ein Prozess statt, bei dem vormals empfundene Wertschätzung gegenüber einer Person oder seitens beider Beziehungsbeteiligten ‚abkühlt‘ und wahrscheinlich irgendwann nicht mehr existiert.

Gewaltanwendung gegen Frauen in einer Beziehung wird von Männern zugegeben (S24), aber auch von ihnen kritisiert:

Dieser Junge ist ein Gangster, doch auch Gentleman
 Du schlägst jeden Tag deine kleine Freundin
 Das macht dich nicht zum Mann, Chab⁸⁰, sei kein Kind [...]
 Wird mal erwachsen, Frauen klatschen?
 Glaub mir, das ist Schwachsinn (S25)

Gewalt durch den Partner wird von Musikerinnen nur einmal thematisiert (S78). Frauen sind dann sowohl physischer als auch psychischer Gewalt ausgesetzt. Fehlverhalten und Gefühlslosigkeit des Mannes können durch seine Existenz als Gangster und der damit einhergehenden Erlebnisse durch ihn selbst legitimiert werden: Er sei bspw. ein „kalter Typ“ (S17) und seine „Welt [...] grau und so eisig“ (S24). Durch Bezug auf solche negativ gefärbten Eigenschaften stützen sich Sprecher/-innen auf das Deutungsmuster *Liebe als nicht sinnvoll*: Gemeinsame Liebe ist/war aufgrund der Eigenarten und Persönlichkeit des Mannes von vornherein zum Scheitern verurteilt, obsolet (S41, S65). Daraus ließe sich schließen, dass eine sexualisierte Beziehung nur weitergeführt bzw. wieder aufgenommen werden kann, wenn der Mann sich ändert. Diese Möglichkeit kann aber von Männern musterhaft negiert werden: „Ich wär' gern anders, doch Du weißt, dass ich mich niemals ändern kann“ (S2). Wegen Untreue (S94) oder physischer Gewalt durch Männer können Frauen z. B. eine Beziehung als nicht mehr tragfähig einordnen:

80 „Chab“ heißt soviel wie ‚Kerl‘ oder ‚Typ‘.

Ich kann die Schläge nicht mehr ertragen
 verdammt, ich kann's nicht
 Bitte fass mich nicht mehr an [...]

Das war das letzte Mal, dass Du mich erniedrigt hast (S78)

Männer können – mitunter schweren Herzens – die Beziehung aufgrund ihrer eigenen negativen Eigenschaften und Handlungen als beendet erklären, würden ihren eigenen Weg gehen und die Liebesgefährtin von sich ‚befreien‘ (S135). Das Deutungsmuster *Liebe als nicht sinnvoll* überschneidet sich mit *Liebe als Gefängnis* insofern, als dass Gangsta-Rapper auch in diesem Rahmen regelhaft emotionale Abhängigkeit beklagen können, die sich mit der Rolle als ‚Gangster‘ offenbar nicht vereinbaren lässt:

Lass nich' mein Herz bestimm'n und auf mein Leben
 spucken [...]

Und wie oft muss ich durch Tränen gucken
 denn echte Frauen habe ich verlassen wegen Nutten (S18)

Es besteht also immer die Möglichkeit, dass eine sexualisierte Beziehung durch Männer als Widerspruch zu der im Gangsta-Rap oft herangezogenen Inszenierung als „lonesome rider“ (vgl. Kuckeruz 2014) eingeordnet und Partnerschaft deshalb aufgegeben wird. Allerdings kann sich eine dahingehende Eigenwahrnehmung innerhalb der Deutungsmuster *Liebe als Veränderung/Verbesserung* oder *Liebe als Vervollkommnung* ändern.

5.5.2.2 Muster gemeinsamer Bezeichnungen

Eine von Männern und Frauen oft explizit angebrachte gemeinsame Bezeichnung findet sich in *Bonnie und Clyde* wieder (S65, S86). Dieses Begriffspaar bezieht sich auf die oft verfilmte und reale Geschichte von Bonnie und Clyde, die im Jahr 1932 in den USA begann. Sie waren ein Liebespaar, das Überfälle und dabei zahlreiche Morde an Polizisten beging. Ihre kriminellen Eskapaden endeten mit ihrem eigenen Tod (vgl. Prassel 1993: 297, 301 ff.). Eine solche Kategorisierung deutet eine romantisierte und glorifizierte Vorstellung von Liebe an, die im Kontext von Gewalthandlungen gelebt und bestätigt wird. Als „outlaws“ agierten Bonnie und Clyde außerhalb von Gesetz und Gesell-

schaft. Sie waren spätestens nach ihrem Tod und dem gleichnamigen Hollywood-Film aus dem Jahr 1967, dem weitere Filme folgten, weltweit berühmt-berüchtigt (vgl. ebd.: 297, 301 f.). Die Liebe bis zum Äußersten, bei der sogar der eigene Tod oder die polizeiliche Festnahme in Kauf genommen wird, kann als besonders starke emotionale Bindung interpretiert werden. Jeder mit dem anderen gelebte Moment könnte der letzte sein und erfährt damit eine Intensivierung. Die Isolation von anderen und die Verfolgung durch einen Polizeiapparat erhöhen gegenseitige Abhängigkeit und bedürfen einer perfekt funktionierenden Zusammenarbeit und gemeinsamen, absoluten Vertrauens. Gegenseitige Aufopferungsbereitschaft wird als ultimativer Liebesbeweis herangezogen:

Du bist alles, was ich hab', mein Ein und Alles
Ich weiß, ohne Dich wär' ich nich' hier
Für Dich, mein Schatz, tu' ich einfach alles
Ich will leben und sterben mit Dir (S40)

Äußerungen, die wie in diesem Beispiel im Zusammenhang gemeinsam verübter Verbrechen stehen, verweisen inhaltlich auf das Muster ‚Bonnie und Clyde‘, ohne es konkret zu benennen.

Ein weiteres Muster der gemeinsamen Bezeichnung von Partnern findet sich in *König und Königin* (S123) bzw. *King und Queen* (S89). Im Kapitel 4.6.3.1 wurde die besondere Eignung der Erklärung zum König im Gangsta-Rap erläutert. Dem allgemeinen Verständnis nach bilden die Begriffe „König“ und „Königin“ eine Einheit. Gemeinsam gebieten sie über andere und besitzen einen distinkten Habitus. Beide erfüllen das Anspruchsdenken des jeweils anderen sowie Erwartungen, die von außerhalb an die royale(n) Rolle(n) herangetragen werden. Der/die Partner/-in repräsentiert den anderen mit, steht für dessen/deren Geschmack und Eignung als König bzw. Königin. Sie sind sich dem Begriffsverständnis nach ebenbürtig.

Die von beiden geschlechtlichen Parteien geäußerte gegenseitige körperliche Anziehungskraft und Konzentration auf Sexualität ist ein weiteres Muster (S37, S74, S123). Dies soll jedoch nicht näher ausgeführt werden, da auf (eigene) sexuelle Objektifizierung innerhalb der Bearbeitung der ersten Forschungsfrage zur Genüge eingegangen wurde.

5.5.2.3 Muster bipolarer Kategorisierungen

Männer teilen Frauen entlang verschiedener bipolarer Kategorien ein. Die benannten *Huren/Schlampen/Bitches/Nutten* (S3, S21, S85, S131; vgl. z. B. Pinn 1996: 28) als wahrgenommene Exempel ‚schlechter Frauen‘ stehen den ‚guten Frauen‘ gegenüber. Darauf verweist auch die Bezeichnung der Frau als *Teufel* (S14) oder dem diesen Begriff gegenüberstehenden *Engel* (S83). Ein Muster ist die konkret geäußerte Aussage „Trau niemals einer Frau“ (S16) bzw. adäquate Hinweise darauf (S23). Eine weitere regelhafte Feststellung seitens der Rapper besteht darin, dass es nur „Die Eine unter Tausenden“ gebe (S83). Nur einmal im Datenmaterial wird „Die Eine unter Hunderttausend[en]“ erwähnt (S30). Die These ‚Die Eine unter 1.000‘ wird auf die Begriffe ‚Engel‘ und ‚Hure‘ o. ä. bezogen, die als diametral aufgefasst werden können, da nur „dieser [eine] Engel unter tausend Huren“ existiere (S26), es also nur eine ‚gute Frau‘ unter 1.000 ‚schlechten Frauen‘ gibt.

Die ‚schlechte Frau‘, somit das gängige Frauenbild, betrüge den Mann letztendlich: „Du hast mir gezeigt, dass eine Hure eine Hure bleibt“ (S87). Solche Erfahrungen unterstützen und bestätigen Vorurteile und Stereotypen. Ausnahmen wie ‚Die Eine unter 1.000‘ bestätigen so die Regel ‚Trau keiner Frau‘, da sie (fast) alle als ‚Huren/Schlampen/Bitches/Nutten‘ eingeordnet werden. ‚Schlechte Frauen‘ sind allein auf den Ruhm und das Geld des Mannes aus (S29). ‚Gute Frauen‘ haben daran kein Interesse, sondern nur an der Person hinter der prominenten Fassade ‚Gangsta-Rapper‘. Sie wollen mit ihm zusammen sein, auch wenn dieser mittellos oder nicht berühmt ist (S13):

Du hast nicht gewusst, dass ich ein Rapper bin
 doch ich wusste damals schon, Du bist mein
 Schmetterling (S4)

Freizeitaktivitäten werden hauptsächlich vor dem Hintergrund dieser Erwartungen thematisiert. Die ‚gute Frau‘ würde Interesse an Unternehmungen haben, die ihr selbst keine Aufmerksamkeit bescheren würden oder eher der Zweisamkeit gewidmet seien: Dazu zählt z. B. Kino statt Disco (S5, S29). Eigene Unfähigkeit, Beziehungen zu führen und anderweitiges Fehlverhalten werden von Männern durch bisherige Erfahrungen mit ‚Huren‘ oder

ähnlich negativ bezeichneten Frauen legitimiert (S16): „Denn durch tausend Schlampen ist mein Herz erfroren“ (S82).

Rapper können in frühere, wie auch im Kapitel 5.5.2.1 thematisierte, auf Frauen bezogene negative Denk- und Verhaltensweisen zurückfallen. Das wird durch wiederholt vorgebrachte Äußerungen wie „Bei einer Schlampe wird ein Mann doch automatisch kühl“ (S5) begründet. Dem Deutungsmuster *Liebe als nicht sinnvoll* muss daher ergänzend hinzugefügt werden, dass männliche Beziehungsunfähigkeit, Gewalt, notorische Untreue o. ä. zu einem Teil ursächlich den ‚schlechten Frauen‘ zugeschrieben wird. Denn Interpreten sagen mitunter aus, dass diese Eigenschaften und entsprechende Verhaltensmuster erst durch das beschriebene Wesen einer negativ besetzten Weiblichkeit entstanden seien. Gangsta-Rapper können Beziehungen grundsätzlich als nicht sinnvoll einordnen, weil alle Frauen als ‚Huren/Schlampen/Bitches/Nutten‘ wahrgenommen werden, man ihnen letztendlich nie trauen könne (S16). Sinnvoll wäre eine Beziehung also nur dann, wenn der Mann den einen „Engel“ finden würde (S2). Diesem Umstand können sich Musiker aber nie sicher sein, weil sich dieser später als „Teufel“ entpuppen könne (S14).

Frauen wechseln z. B. von der Kategorie ‚Freundin‘ zur Gegnerin, wenn sie mit anderen Männern fremdgehen (S3). Bezeichnungen wie ‚Hure/Schlampe/Bitch/Nutte‘ inkludieren durch den möglichen Bezug zu Prostitution bereits die latente Gefahr und den Vorwurf an Frauen, dass sie mit anderen Männern schlafen und den Künstler betrügen könnten. Die Kategorisierung als „Teufel“ beinhaltet die regelhaft angebrachte Anschuldigung, dass Frauen Männer mit einem „Bann“ belegen, sie emotional abhängig machen, ihr „Herz ficken“ würden (S14). „Engel“ ist dann die Kategorie von Personen weiblichen Geschlechts, die ihren Partner nicht (ent-)täuschen und betrügen, denn einem „Engel“ könne man laut Gangsta-Rappern vertrauen (S83). Diese Zuschreibung hat etwas von einer Heiligsprechung; Künstler/-innen verwenden auf Partner/-innen bezogen auch den Begriff „Licht“ (S72, S100). Ebenso benutzen Frauen die Kategorisierung „Engel“ für Männer (S72). Es wird damit die Einzigartigkeit des anderen, seine/ihre Unverfälschtheit sowie die (moralische) Reinheit der Beziehung deutlich gemacht. Gangsta-Rapper würden sich nach dieser einen „vernünftige[n]“ (S15), „echte[n]“ Frau sehnen (S56). Diese sei aber entsprechend der Faustregeln ‚Die Eine unter 1.000‘ und

„Ein Engel unter 1.000 Huren“ nur sehr schwierig zu finden. Es bestätigt sich somit die von Güngör gemachte Feststellung eines idealisierten, „marienähnliche[n] Frauenbild[s]“ im Rap (vgl. Güngör 2006, zit. n. Goßmann/Seeliger 2013). Dieses steht der ‚Prostituierten‘ und der damit verknüpften Leitlinie moralischer Fragwürdigkeit infolge der Ausübung einer als sittlich anstößig kategorisierten Tätigkeit diametral gegenüber.

An dieser Stelle ist es zweckmäßig, noch einmal darauf hinzuweisen, dass auch durch Etikettierungen wie ‚Bitch‘ oder andere Schimpfwörter Geschlecht konstruiert werden kann. Geschlechterkonstruktionen müssen sich nicht auf die von z. B. Connell genannten, für marginalisierte und untergeordnete Männlichkeiten als konstitutiv eingeordneten sozialen Diskriminierungsformen wie Alter und Klasse beschränken. Geschlechterkonzeptionen können auch, wie bei der Bearbeitung der ersten Forschungsfrage dargelegt wurde, durch Merkmale wie besondere Härte, Gefährlichkeit und Verwahrlosung gekennzeichnet sein. Goßmann führt aus, dass durch die Beschreibung der „Huren“ in dem Lied „Gibt es dich?“ (S5) von Bushido eine bestimmte Weiblichkeit konstruiert werde: „Hure“ sei Ausdruck für eine „angeblich ‚verkommene‘ und ‚hinterhältige‘ Weiblichkeit, die zum Beispiel durch sexuelle Selbstbestimmung gekennzeichnet ist“ (Goßmann 2010: 92). Insofern sind Konnotationen, die durch Personenkategorien und deren Attribuierungen hervorgebracht werden, gleichzeitig als Bedeutungsinhalte einer damit vorgenommenen, bestimmten Geschlechterkonstruktion zu verstehen. ‚Engel‘ weist auf eine positiv belegte Konstruktion von Weiblichkeit oder Männlichkeit hin. Diese erscheint besonders von ‚guten‘ Eigenschaften wie Sittsamkeit, Treue, Gutherzigkeit geprägt. Im Fall von Frauen resultiert das zusätzlich aus der direkten als auch indirekten Gegenüberstellung mit ‚Huren/Schlampen/Bitches/Nutten‘ und ‚Teufeln‘.

Im Kontrast zu der möglichen Einordnung von Männern als ‚Engel‘ durch Frauen stehen die regelhaft vorkommenden Schilderungen, wie sie von Männern betrogen worden seien (S71). Hier wird deutlich, dass der treuen Männlichkeitskonstruktion – z. B. im Rahmen der Einordnung als ‚Engel‘ – eine Konstruktion von Männlichkeit gegenübergestellt wird, die ähnlich wie die mit der Kategorisierung als ‚Teufel‘ in Verbindung gebrachte Weiblichkeitskonstruktion durch Untreue und andere negative Eigenschaften gekennzeichnet ist. Frauen stellen Männer aber, anders

als diese sie, nicht unter einen mit einer bestimmten Kategorie benannten Generalverdacht, die darauf hinweist, dass (alle) Männer untreu wären. Das heißt, es gibt keine konkret bezeichnete, musterhaft auf Männer bezogene Einordnung, mit der sie in der Art universell hinterfragt werden, wie dies durch die Bezeichnung mit ‚Hure‘ oder ‚Teufel‘ für eine negativ besetzte Weiblichkeit durch Gangsta-Rapper realisiert wird. Durch das von Frauen regelhaft vorgenommene Berichten von Untreue könnte man jedoch annehmen, dass (sexuelle) Treue der Männer generell hinterfragt wird. Gleichzeitig ergibt sich daraus die Forderung von Rapperinnen an ‚gute Männer‘. Es sind solche, die treu seien und die (nur) ihre Partnerin ‚wahrhaftig‘ lieben würden (S39, S111), denn Männer, die einen Seitensprung wagen, werden zu Gegnern:

Ich bin nur eine von den vielen, die Du betrogen hast
aber die, um die Du lieber einen Bogen machst
Denn die, die hier steht, empfindet so großen Hass
und wenn's nach ihr geht, dann endest Du tot im Knast (S105)

Ein weiterer regelmäßig vorgebrachter Anspruch von Frauen an die Eigenschaften eines Mannes ist, dass er z. B. ein „tougher Typ“ (S46), „stark“ (S103), ein „Boss“ (S34) und ein „großer Junge“ sein solle, der die Frau „schützt“ (S80). Solche Beschreibungen verweisen auf traditionelle Definitionen von Männlichkeit (vgl. z. B. Garbe 2007: 26).

Insgesamt ist auffällig, dass Erwartungen an Frauen von Männern sehr viel drastischer formuliert werden, als es für die umgekehrte Konstellation der Fall ist. Dies wird auch dadurch deutlich, dass für etablierte, kontrastierende weibliche Geschlechtsstereotype, die sich in den Begriffspaaren „Hure“ und „Heilige“ (vgl. Weller 2010: 214) sowie ‚Engel‘ und ‚Teufel‘ wiederfinden, keine entsprechenden, sich voneinander abgrenzenden männlichen Äquivalente von Frauen genutzt werden bzw. im Gangsta-Rap nicht zur ‚Anwendung‘ bereitstehen. Dafür greifen Rapperinnen jedoch das von Männern genutzte Muster ‚Die Eine unter 1.000 Huren‘ auf: „Es ist nicht leicht, auf dieser Welt ein Mann zu werden [...] und unter tausend Huren die große Liebe [zu] finden“ (S62). Frauen würden sich zu den ‚Ausgewählten‘, nicht zu den „meisten Hoes“ zählen (S107): „Ich bin eine unter Millionen, der ganze Stress wird sich irgendwann lohnen“ (S47).

5.5.3 Verwandtschaft

Leibliche Angehörige wie *Mutter* und *Vater* als *Eltern* sowie *Schwester* und *Bruder* können unter ‚Verwandtschaft‘, der gleichnamigen Bedingung für die Zuordnung von Personen zu dieser Hauptkategorie, subsumiert werden.

Interpretinnen äußern sich selten zu Vater oder Bruder (S35, S69). In diesem Kontext sind für Künstlerinnen keine Muster identifizierbar. Geschilderte Beziehungen zur Schwester und Mutter – zumal nicht mit viel Datenmaterial belegbar – werden in dieser Analyse ebenfalls nicht besprochen, da beide soziale Rollen für Musikerinnen in keine gegengeschlechtlichen Beziehungsverhältnisse münden.⁸¹

Rapper äußern sich einige Male zu ihren leiblichen Schwestern (S20). Sie werden ausnahmslos nicht abgewertet (S52). Dieses Muster wird ebenfalls nicht näher beschrieben, da keine Erklärungen auffindbar sind, die das Verhältnis tiefer gehend erläutern. Es werden unterschiedliche Stadien von Zusammengehörigkeit innerhalb der *Familie* geschildert. Die Rede ist oft von zerbrochenen Elternhäusern, in denen Mütter ihre Söhne allein großgezogen hätten (S51). Die von Güngör identifizierte Inszenierung von Gangsta-Rappern als „vaterlose Söhne“ (vgl. Güngör 2006, zit. n. Goßmann/Seeliger 2013) bildet insofern zwar ein dominantes, aber nicht allein existentes Muster ab. Denn an anderen Stellen wird Liebe zum Vater (S66), Stiefvater (S53) oder zu einer nicht näher beschriebenen Vaterfigur ausgedrückt:

Olli, ich dank' Dir, Du hast mir gezeigt [...], wie man
ein Mann wird
Und das hier ist Dein Lied, warst immer ein Vorbild
ein Mann, der nie aufgibt
Ich wollte Dir nur sagen, dass ich Dich auch lieb' (S28)

Festzuhalten bleibt, dass alle Mitglieder der leiblichen Familie, außer dem Vater, immer wertgeschätzt werden. Dies gilt sowohl für Gangsta-Rapper als auch Gangsta-Rapperinnen. Im Umkehrschluss heißt das, dass Blutsverwandtschaft nicht alleiniges Kriterium dafür ist, über gefühlte Zugehörigkeit zur Familie und

81 So wie Sido einen Song explizit für seine Mutter geschrieben hat, in dem gegenseitige Wertschätzung deutlich wird, hat z. B. Lumaraa ein thematisch ähnliches Lied veröffentlicht, das „Mama“ heißt (vgl. Lumaraa 2012).

emotionale Nähe zu Familienmitgliedern sowie über die damit einhergehende Anerkennung/Wertschätzung ihnen gegenüber zu entscheiden. Sowohl Musiker und Musikerinnen berichten vom tatsächlichen oder gefühlten Fehlen eines leiblichen Vaters (S35, S55), der seiner Erziehungspflicht nicht nachgekommen ist und dem daher keine positiven Gefühle entgegengebracht werden. Für die anderen Familienangehörigen dagegen wird üblicherweise Liebe ausgedrückt bzw. explizit benannt (S82).

Da die Thematisierung der Bindung von Rappern zu ihren Vätern eine gleichgeschlechtliche Konstellation bildet, soll nachfolgend die soziale Beziehung von Interpreten zu der sozialen Rolle der Mutter eingehend betrachtet werden, da sie von ihnen im Rahmen von Verwandtschaft am häufigsten beschrieben wird.

Als ein Muster hat sich dabei die Erwähnung von *Stolz* herausgestellt: Es wird bestärkt, dass die Mutter auf ihren Sohn stolz sei, ungeachtet dessen, was dieser in der Vergangenheit (S8) oder gegenwärtig ‚verbrochen‘ habe (S118). Dadurch ist es mitunter möglich, einen Vergleich zwischen Müttern herzustellen, bei dem die Mutter des Musikers fürsorglicher und stolzer als andere Mütter gekennzeichnet wird:

Wärst Du ein Sohn wie ich, wär' Mama nich' stolz auf Dich
 doch meine is' stolz auf mich [...]
 Ich geh' klau'n, scheiß' auf Frauen und nehm' Drogen
 doch Mama kann mir vertrauen, ich bleib' auf'm Boden
 (S118)

Diese Äußerung nimmt auch auf einen kriminellen und/oder gewalttätigen Hintergrund des Rappers Bezug. Daraus entstehende Konsequenzen wie Gefängnisaufenthalt sind kein Grund für die Mutter, die Verbindung zum Sohn abzubrechen:

Butzbach, Erwachsenenvollzug
 Mutter ist im Knast heute zu Besuch
 Ihr Kopftuch erkenn' ich schon vom Fenster
 Samhayi a yemma⁸², Dein Sohn ist ein Gangster (S12)

82 „Samhayi a yemma“ heißt soviel wie ‚Es tut mir leid, Mama‘.

Daher ist ein weiteres Muster, dass von Künstlern das Bild einer „Über-Mutter“ (vgl. Gordon 2012: 66) konstruiert werden kann. In einem Song, der die soziale Rolle der Mutter behandelt, könnten dahingehend mindestens eine der folgenden drei Perspektiven akzentuiert werden: 1.) Gordon bringt mit diesem Begriff die überhöhte Vorstellung einer idealen, guten Mutter in Verbindung. Sie ist immer auf das Wohl des Kindes bedacht, steht ihm stets beiseite, lädt sich dessen Probleme auf, führt „immer das große Wort“ (vgl. ebd.: 66), erteilt ihrem Kind also Ratschläge (S9). 2.) Es ist eine Mutter, deren Liebe und Fürsorge in der Wahrnehmung der Männer den Müttern anderer Kinder, wie bereits dargestellt, überlegen ist. 3.) Die Liebe und Loyalität der Mutter kann bei dem Vergleich mit anderen Frauen diesen gegenüber größer eingeschätzt werden:

Die einzige Frau, die mich nie verlassen hat
 die einzige Frau, die mich bedingungslos liebt
 und ich danke Gott, dass es Dich gibt (S28)

Solche Äußerungen, die Punkt 3 zuzuordnen sind, können auf den Begriffsinhalt des positiven Ödipuskomplexes hindeuten: In der ödipalen bzw. (früh-)kindlichen Phase „wird der gegengeschlechtliche Elternpart begehrt“ (Ermann 2007: 60). Wenn dieses Dilemma im Erwachsenenalter psychisch nicht überwunden wird, ist man dann „innerlich verheiratet mit der Mutter bzw. dem Vater“ (Voos 2013).

Wie aus den bisher dargestellten Hauptaussagen deutlich wird, kann auf die zwischen Mutter und Sohn bestehende Liebe bezogen das Deutungsmuster *gegenseitige bedingungslose Liebe* rekonstruiert werden. Wenn man das Beispiel von Keller zu möglichen, auf „Mutterliebe“ gerichtete Deutungsmuster heranzieht, kann sie im Gangsta-Rap gleich einer *behütenden, emotionalen Fürsorge und zu Schutzräumen verpflichtenden Liebe* (Keller 2013: 46) bestimmt werden: „Ich fühl' mich wie in Mamas Bauch“ (S124).

Die eigene Mutter kann, ebenso wie die Partnerin in sexualisierten Beziehungen, als „Engel“ bezeichnet werden (S6). Sie steht aber außerhalb der kontrastierenden Etikettierungen ‚Huren/Schlampen/Bitches/Nutten‘, mit denen andere Frauen

bezeichnet werden.⁸³ Diese Feststellung wird dadurch gestützt, dass die Liebe der Mutter als immerwährend und abseits jeglicher Bedingungen bestehend, dargestellt wird.

Obwohl Männer immer wieder zum Ausdruck bringen, dass sie ihre Mütter lieben, wird auch des öfteren angebracht, wie viel Gram man ihnen bereitet hat und dies bereut:

Ich hab' Dir Kummer gemacht und Sorgen, ich weiß
doch tief drin gehofft, dass Du's morgen verzeihst (S6)

Dass die Mutter trotzdem immer zu ihm hält, loyal ist, bringt den Stolz eines Künstlers auf sie hervor (S12) und dient gleichzeitig als Antrieb, mütterlichen Stolz und Treue zu bestätigen als auch ihr bereitete Sorgen wiedergutzumachen (S52). Dies äußert sich vor allem in der wiederholt vorgebrachten Absicht und der Schilderung materieller Unterstützung der Mutter (S60): „Irgendwann kaufe ich durch Mucke ein Haus, und irgendwann hol' ich meine Mutter hier raus“ (S15). Folglich kann Liebe innerhalb der Verwandtschaft als ein weiteres Deutungsmuster in *Liebe als Verpflichtung* übersetzt werden, das sich – genauso wie bei sexualisierten Beziehungen – vorrangig auf den materiellen Aspekt bezieht. Innerhalb dieses Deutungsmusters kann Liebe durch die Mutter als verpflichtend für den Rapper eingeordnet werden, erfahrene Zuneigung und immerwährende Loyalität der Mutter (nicht nur materiell) zu bestätigen und an sie ‚zurückzuführen‘. Eine damit in Zusammenhang stehende Argumentation ist, dass die schlechte finanzielle Lage der Mutter erst dazu geführt habe, den Rapper in jungem Alter kriminell werden zu lassen, um sie früh unterstützen zu können: „Denn Mama fehlte es am Geld, also hab' ich gelernt, wie man's anstellt auf der Straße“ (S128). Dies wiederum weist auf die Abwesenheit eines Vaters oder einer Vaterfigur hin.

83 Sonny Black und Frank White – Pseudonyme für Bushido und Fler – fassen in dem Song „Highlife“ diesen Befund folgendermaßen zusammen: „Alles Schlampen außer Mutti“ (Sonny Black & Frank White 2009).

5.5.4 *Story line*

Gangsta-Rapper und -Rapperinnen versichern sich gegenseitiger non-sexualisierter Wertschätzung. Dieses Bekunden kommt nur unter Beteiligung von Künstlerinnen oder in Songs, die Musikerinnen allein aufführen, zustande. Eine derartige Zuneigung, die Geschlechtsverkehr ausschließt und z. B. mit Freundschaft bezeichnet wird, beruht auf Respekt und Loyalität. Sie ist eine stillschweigende und aktiv bestätigte Verpflichtung, die mitunter die Bereitschaft inkludiert, im Namen von Freundschaft zu sterben. Dies stellt eine Verbindung zu gemeinsam verübten illegalen Aktivitäten her. Gangsta-Rapper fungieren als male sponsors. Sie bringen sich aber nicht mit aus Frauen bestehenden Gruppen in Verbindung. Dagegen äußern Musikerinnen Zugehörigkeit zu männlichen Cliques. An platonischen Beziehungen Beteiligte können mit sozialen Rollen der Familie – vor allem als „Schwester“, „Bruder“ (S32, S106) oder auch „Familie“ (S91) – bezeichnet werden, was Stärke und Bindekraft einer Freundschaft oder eines Freundeskreises ausdrückt.

Beschreibungen der Beziehung zu leiblichen Familienmitgliedern – sowohl von Künstlern als auch Künstlerinnen – sind durchweg positiv. Einzige Ausnahme ist der Vater, auf den dies nicht immer zutrifft. Verwandtschaft bringt nicht automatisch immerwährende Anerkennung/Wertschätzung der Gangsta-Rapper/-innen hervor. Sie muss durch emotionale Fürsorge bzw. Liebe verdient werden. Der Künstler ‚vergütet‘ diese Zuneigung auch mit Geld, das er als Gangster und/oder Musiker erhält. Für den Sohn ist das auf die Mutter bezogen besonders konsequent, weil sie für ihren Sohn schon immer alles tat und auch heute stets für ihn da ist. Mutter, aber auch Familie sind mitunter die einzigen Klassen von Personen, die einen wirklich lieben und denen man voll und ganz vertrauen kann (S6, S82). Lebensabschnittsgefährtingen sowie die eigene Mutter können von Männern mit ähnlichen Beschreibungen ausgeschmückt werden. Entscheidend ist, dass die Beziehung zwischen Mutter und Sohn von gegenseitiger bedingungsloser Liebe und immerwährender mütterlicher Fürsorge geprägt, beschrieben wird. Zudem sind der Gangsta-Rapper und seine Mutter stolz aufeinander, egal was passiert. Sie läuft daher nie Gefahr, wie andere Frauen, vom Mann bspw. als ‚Hure‘ eingeordnet zu werden und wird mitunter als die einzige geliebte, ‚wahre‘ Frau in seinem Leben umschrieben.

Unplatonische Wertschätzung zwischen einem Mann und einer Frau kann dagegen in die Brüche gehen. Partner trennen sich, wenn sie sich als Individuen nicht mehr verwirklichen können oder keine Gefühle mehr füreinander hegen. Sexualisierte Beziehungen gründen sich neben Liebe auf Respekt, Vertrauen, Loyalität bzw. (sexuelle) Treue und sind nur heterosexueller Natur. Fremdgehen macht das Weiterführen einer Beziehung unmöglich. Männer und Frauen, die sich dessen schuldig machen, werden zu Gegnern und Gegnerinnen, die durch (Ex-)Freund/-in abgewertet werden und/oder denen Gewalt angedroht wird. Diese Gewalt wird zumeist von Männern ausgeübt und erfolgt im Auftrag von Frauen, wenn diese betrogen und getäuscht wurden (S3, S21, S45, S105). Sie bestätigen mit ihrer sexuellen Untreue das Klischee ‚Trau keiner Frau‘ bzw. das Bild aller Frauen als ‚Huren/Schlampen/Bitches/Nutten‘. Gangsta-Rapper können Gefühlskälte und gegen Frauen gerichtetes Fehlverhalten, wie Untreue und Gewalt, legitimieren, indem sie Erfahrungen mit diesen moralisch verwerflichen, ‚besitzgierigen‘ und ‚ruhmbesessenen‘ Frauen – auch ‚Teufel‘ genannt – als ursächlich dafür heranziehen. Liebe kann dann von Männern und/oder Frauen als nicht mehr sinnvoll eingeordnet werden. Diesen Entschluss kann der Musiker auch durch seine Existenz als Gangster begründen. Trifft er die ‚echte‘ Liebe, so ist die Frau solange ‚ein Engel unter 1.000 Huren‘, bis das Gegenteil bewiesen wird. Im Rahmen einer ideellen und moralischen Unterstützung kann Liebe als Festung gedeutet werden. Es ist möglich, dass sie zu ein- oder gegenseitigen finanziellen Unterstützungsleistungen verpflichtend wirkt. Durch Liebe besteht die Möglichkeit, dass eine Person oder beide an der Beziehung Partizipierenden vollkommene Erfüllung erfahren. In diesem Fall ist dann bereits die Kraft der Liebe eingeschlossen, um z. B. charakterliche Attribute zu verbessern oder besonders die von Männern auf Frauen bezogenen negativen Vorurteile und Stereotypen auszuräumen. Kriminelle Aktivitäten von Paaren werden in der angedeuteten oder konkret benannten Bezeichnung ‚Bonnie und Clyde‘ ausgewiesen. Als ‚König und Königin‘ werden gemeinsames Dominanzdenken und -handeln ausgedrückt. Das Idealbild eines Mannes kann von Frauen als unabhängig sowie als körperlich und charakterlich stark beschrieben werden. Sprecherinnen wollen keinen Partner, für den sie die ‚Ersatzmutter‘ sein müssen (S71). Gangsta-Rapper wiederum suchen und akzeptieren mitunter den Einfluss ihrer Mutter auf die Partnerschaft (S29, S118).

5.6 Fazit

In diesem Teil werden Ergebnisse aus der ersten und zweiten Forschungsfrage gemeinsam betrachtet und miteinander verknüpft. Eine gesonderte Zusammenfassung der Muster und Deutungsmuster zu gegengeschlechtlicher Anerkennung/Wertschätzung ist nicht mehr nötig. Dies wurde bereits innerhalb des vorangegangenen Kapitels durch die story line verwirklicht.

Eine verbindende Betrachtung der Resultate beider Forschungsanliegen ist trotz der Nutzung zweier unterschiedlicher methodischer Herangehensweisen legitim.

Die erste Forschungsfrage lautet: *Wie positionieren sich deutschsprachige Gangsta-Rapper/-innen in Bezug auf andere Männer und Frauen in ihren Songtexten und welche Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen werden dabei hergestellt?* Es wurden auf Männlichkeit und Weiblichkeit bezogene Geschlechterkonstruktionen untersucht. Festgestellt wurde, dass sich Geschlechterkonzeptionen im Gangsta-Rap, wie in der Ausgangsannahme vermutet, maßgeblich durch aktive Eigenaufwertung und Fremdadwertung von Geschlecht auszeichnen. Äußerungen zu heterosozialer Akzeptanz waren nur bei Schwesta Ewa auffindbar, bei Kollegah gar nicht; dessen Wertschätzung für die eigene Mutter wurde durch das aufgestellte Kategoriensystem nicht erfasst. Solche Aspekte wurden gezielt durch die zweite Forschungsfrage bearbeitet. Diese heißt: *Was sind Muster gegengeschlechtlicher Anerkennung/Wertschätzung deutschsprachiger Gangsta-Rapper/-innen in ihren Songtexten?* Mit dem Forschungsprogramm der Diskursanalyse wurden eine große Anzahl an Lyrics verschiedener Gangsta-Rap-Künstler/-innen untersucht und nach thematischer Relevanz Kodes vergeben.

Die für diese Fragen genutzten Methoden/Methodologien erfüllen den Anspruch von Repräsentativität bzw. zielen durch ihre durch sie bearbeiteten Forschungsinhalte darauf ab. Bei der ersten Frage geschah das vor allem aufgrund der Untersuchung des für Gangsta-Rap bzw. für die Kategorie ‚Gangsta-Rapper/-in‘ stark identitätsbildenden, konstitutiven Moments der Fremdadwertung von (geschlechtlichen) Personengruppen und der Aufwertung der eigenen Sprecherposition. Mit Hilfe der Konzepte zu Männlichkeit, Weiblichkeit und männlichem Geschlechtshabitus, aus denen das inhaltsanalytische Kategoriensystem hergeleitet wurde, konnten diese Aspekte als auch dar-

über hinaus die homosoziale Dimension berücksichtigt werden. Bei der zweiten Forschungsfrage wurde Repräsentativität über die Untersuchung von Regelmäßigkeiten und das Erreichen der theoretischen Sättigung gesichert. Die gewonnenen Erkenntnisse sowie die story line bzw. Theorie haben den Anspruch, die diskursive Darstellung des Themenkomplexes ‚gegengeschlechtliche Anerkennung/Wertschätzung‘ im deutschen Gangsta-Rap umfassend abzubilden.⁸⁴ Somit sind die beiden verwendeten Methoden kompatibel und dadurch die jeweiligen Resultate grundsätzlich vergleichbar sowie in Relation zueinander zu betrachten.

Bei der Ergebnisdarstellung zur ersten und zweiten Forschungsfrage sowie im Kapitel 4.3.2 konnte aufgezeigt werden, dass durch Kategorisierungen, die auf Frauen und Männer bezogen sind, Geschlechterkonstruktionen hervorgebracht werden, auch wenn diese sich nicht auf soziale Konstrukte wie Rasse und Klasse stützen. Demzufolge ist eine inhaltliche Relationierung zwischen den Befunden aus der ersten und zweiten Forschungsfrage sinnvoll; ihre methodische Kompatibilität macht dies möglich.

Wie in einer der Ausgangsannahmen zur zweiten Forschungsfrage vermutet, wurde empirisch ermittelt, dass die eigene Mutter von Gangsta-Rappern stark idealisiert wird. Damit wird eine positiv besetzte Weiblichkeit konstruiert. Diese steht im Gegensatz zur Abwertung von Weiblichkeit im Gangsta-Rap, die am Fallbeispiel ‚Kollegah‘ nachvollzogen werden kann. Die Mutter wird von allen Sprechern als einer Weiblichkeitskonstruktion zugehörig markiert, die als edel, gütig, Stolz ausstrahlend und vermittelnd eingeordnet wird. Sie ist in ihrer Darstellung dem Mann eine ‚helfende Hand‘. Dies wird vor allem durch den möglichen Bezug auf das Konstrukt der ‚Über-Mutter‘ deutlich. Dadurch wird verständlich, warum auf fremde Mütter

84 Hier könnte sich jedoch das Problem einer mangelnden Intersubjektivität durch die Einordnung von Musikern und Musikerinnen als Gangsta-Rapper/-innen ergeben. Wie bereits im Kapitel 1 betont, bleibt dies eine Zuschreibung, die im Auge des Betrachters liegt. Insofern muss man davon ausgehen, dass Diskursanalysen, die ihr Thema dahingehend klarer umreißen können und ihr Forschungsvorhaben zusätzlich eingrenzen – bspw. durch die Untersuchung eines vorher festgelegten Zeitraums –, also valider sind, gesichertere Theorien aufstellen. Als Resümee zum methodischen Vorgehen bleibt festzuhalten, dass aufgrund der quasi unbegrenzten Song-Anzahl von Personen männlichen Geschlechts die Problematik darin bestand, die Materialsuche zu einem gegebenen Zeitpunkt abzubrechen bzw. die theoretische Sättigung genau zu bestimmen.

bezogene Abwertungen einen hohen Stellenwert im Gangsta-Rap einnehmen: Die große, immerwährende Wertschätzung der Mutter – oder auch anderer weiblicher Familienmitglieder wie der Schwester – durch den Gegner braucht nicht hinterfragt zu werden. Die Verehrung der Mutter erscheint logisch, da die Anerkennung der damit einhergehenden Weiblichkeitskonstruktion im Gangsta-Rap offenbar nicht als Verletzung der in diesem Bereich konstruierten hegemonialen Männlichkeit wahrgenommen wird. Sich auf diese ‚Abhängigkeit‘ beziehende negative Hinweise werden im Diskurs nur durch Sprecherinnen im Gangsta-Rap getätigt. Der Kontrahent kann durch Abwertung seiner Mutter somit besonders hart gedissst werden.⁸⁵ Diese Praktik konnte durch die Analyse der Texte von Kollegah innerhalb der ersten Forschungsfrage bestätigt werden.

Eine besonders starke und hochfrequente Abwertung anderer Mütter im Gangsta-Rap könnte deshalb gerade der Beweis der von allen Gangsta-Rappern geäußerten immerwährenden Wertschätzung für die eigene Mutter bzw. die durch sie etablierte Weiblichkeit sein.⁸⁶ Die sexuelle Abwertung einer fremden Mutter eignet sich wegen ihrer Zugehörigkeit zum biologisch weiblichen Geschlecht dazu, eine hypermaskuline Männlichkeitskonstruktion zu unterstreichen, da diese gegen Frauen gerichtetes sexuell kaltschnäuziges Verhalten ausdrückt. Das wiederum verweist auf das Einnehmen sexueller Aktivität und Dominanz im Rahmen gangsta-rap-typischer Geschlechterkonstruktionen, was durch die Resultate der ersten Forschungsfrage sowohl Kollegah als auch Schwesta Ewa attestiert werden kann. Schwesta Ewa schildert in ihren Texten aber nicht die sexuel-

85 Rapper können Gegner und ihre Männlichkeitskonstruktionen z.B. durch die Kategorisierung als „Mutterficker“ (vgl. Massiv feat. RAF Camora 2013) moralisch verunglimpfen. Paradoxiertweise ordnet sich der Musiker in diese Kategorie selbst ein, wenn Äußerungen wie „Ich fick’ Deine Mutter, Deine Schwester“ (Farid Bang feat. Tony Yayo 2014) getätigt werden. Hier stehen aber nicht die eigene Bezeichnung und Degradierung als „Mutterficker“ im Vordergrund, sondern die sexuelle Dominanzherstellung gegenüber den Verwandten eines Kontrahenten. Die eigentlich amoralische Handlung eines „Mutterfickers“ wird durch die damit wahrgenommene Möglichkeit, vor allem den Kontrahenten stark abwerten zu können, überlagert und legitimiert. Zudem kann ein solches Vorgehen für denjenigen, der damit Abwertung von Männlichkeit und Weiblichkeit in einem Schritt inszenieren kann, als ein Nichtbeachten von Konventionen im Gangsta-Rap gewertet werden – „Mütter sind so heilig“ (Facebook 2011) –, wodurch seine Männlichkeit aufgewertet und gleichzeitig als besonders rebellisch ausgewiesen wird.

86 Die These, dass Mütter gegenüber Repräsentantinnen anderer Weiblichkeiten häufiger gedissst werden, müsste empirisch geprüft werden.

le Abwertung von Müttern, da dies für sie eine homosexuelle Handlung darstellen würde und homosexuelle Weiblichkeit von ihr als untergeordnet eingestuft wird. Insofern stellt die sexuelle Dominanz anderer Mütter durch Interpretieren eine Entsprechung zu der typisch heterosexuell ausgerichteten Geschlechtskonstruktion im Gangsta-Rap dar; diese normative Ausrichtung wird durch Befunde beider Forschungsfragen bestätigt.

Durch auf ihre Mütter bezogene Darstellungen können Männer einer von Härte, street credibility geprägten und kriminellen Geschlechtskonstruktion, die als gängig für Gangsta-Rap durch die Ergebnisse beider Forschungsvorhaben bewiesen werden konnte, entsprechen: Motiviert durch den geringen familiären Besitz an ökonomischem Kapital, beginnen Gangsta-Rapper aus Wertschätzung für ihre Mütter, diese durch illegale Aktivitäten finanziell zu unterstützen. Damit können sie sich früh zum männlichen Ernährer erklären. In diesem Kontext steht kriminelle Energie einer Wertschätzung von gegengeschlechtlichen Personen nicht konträr gegenüber, sondern erwächst aus selbiger. Durch solche Schilderungen, die auch als Strategien aufzufassen sind, gelingt es Künstlern, auf das Geschlecht bezogene Perspektiven von Anerkennung auf der einen und Dominanz auf der anderen Seite möglichst widerspruchsfrei zu integrieren. Gegengeschlechtliche Wertschätzung müsste dem Begriffsverständnis nach einen Gegensatz zum konstitutiven Moment der Dominanz- und Differenzherstellung gegenüber Weiblichkeit(en) und Männlichkeit(en) bei der männlichen Hegemonie darstellen. Die eigene Mutter bildet allerdings die einzige, unangefochtene Ausnahme, mit der in Verbindung Weiblichkeit nicht abgewertet wird.

Frauen in sexualisierten Beziehungen können, wie die eigene Mutter auch, als ‚Engel‘ bezeichnet werden. Durch diese Kategorisierung wird eine positiv besetzte Weiblichkeit konstruiert, die ähnlich wie die Mutter als moralisch rein, gutherzig, liebevoll, treu, darüber hinaus auch als sexuell sittsam und loyal eingeordnet wird. Frauen können aber auch als ‚Huren/Schlampen/Bitches/Nutten‘ kategorisiert werden. Damit geht eine Konstruktion von Weiblichkeit einher, die durch moralische und sittliche Verwerflichkeit als auch sexuelle Selbstbestimmung gekennzeichnet ist. Diese Konstruktion kollidiert mit dem Anspruch männlich-sexueller Aktivität im Rahmen männlicher Hegemonie im Gangsta-Rap. Da zwischen Mutter und Sohn eine immerwährende Liebe besteht und es sich zudem

um eine non-sexualisierte Verbindung handelt, wird die Mutter nie als ‚Nutte‘ o. ä. von ihm bezeichnet. Somit ist festzustellen, dass die größte qualitative Diskrepanz zwischen kontrastierenden Weiblichkeitskonstruktionen nicht in den Kategorien wie ‚Hure‘ und ‚Engel‘ vorzufinden ist, sondern in ‚Hure‘ und ‚Mutter‘. Die Verehrung der Mutter bzw. der damit einhergehenden Weiblichkeitskonstruktion erscheint legitim, weil sie der äußerst negativen Weiblichkeitskonzeption, die mit der Bezeichnung als z. B. ‚Hure‘ in Verbindung gebracht wird, (besonders) diametral gegenübersteht. Ausdruck dieser außerordentlichen Gegensätzlichkeit können Abwertungen sein, die sich gegen fremde Mütter richten und gleichzeitig mit Etikettierungen wie ‚Hure‘ verknüpft werden. Diese stellen in der Konsequenz auch sehr starke, auf den Konkurrenten bezogene Herabsetzungen dar.⁸⁷

Männer schätzen Frauen in sexualisierten Beziehungen durch das Muster ‚Ein Engel unter 1.000 Huren‘ wert. Damit wird zwar auf den ersten Blick eine Anerkennung für die Partnerin ausgedrückt, andere Frauen werden aber diskreditiert. Männern gelingt es somit, sexualisierte Beziehungen mit Frauen zu legitimieren, ohne dass die übliche Abwertung von Weiblichkeit im Gangsta-Rap infrage gestellt werden muss. Durch den aktiven Bezug auf dieses Muster durch Sprecherinnen und die durch sie betonte Nichtzugehörigkeit zu Kategorien wie ‚Schlampe‘ reproduzieren auch sie Abwertung von Weiblichkeit; die Partnerin, ergo sie selbst, sei eine Ausnahme der Regel. Nach der Beendigung des Liebesverhältnisses kann sie aber in die Kategorie ‚Hure‘ o. ä. und der damit verbundenen Weiblichkeitskonstruktion vom Mann (zurück) eingeordnet werden.

Gewalt in der Beziehung durch Männer verweist auf die im Gangsta-Rap konstruierte gewaltbereite hegemoniale Männlichkeit. Ex-Partner/-innen werden zu Gegnern/Gegnerinnen, die Zielscheibe von Abwertung und Gewalt werden.⁸⁸

87 In diesem Kontext variierende Beschimpfungen können bspw. sein: Der Gegner wird als „Hurensohn“ beschimpft (vgl. Baba Saad feat. Punch Arogunz 2013). Seine Mutter kann als „Hurenmutter“ (vgl. Bushido 2014a) oder „Hurentochter“ (vgl. Bushido 2014c) bezeichnet werden.

88 In dem Lied „Mein Mann und ich“ schießt Ewa ihrem Partner mit einer Waffe in sein Geschlechtsteil, als sie feststellt, dass dieser sie betrogen habe: „Sag zu Deinem Schwanni 'bye“ (gefolgt von Schussgeräuschen) (S111). Geschilderte Gewaltanwendung gegen den fremdgehenden Mann durch die Frau selbst stellt jedoch kein Muster im untersuchten Diskurs dar. Abseits dieser selbst ausgeführten Gewalt in sexualisierten Beziehungen ist allein schon ihre Androhung oder Aus-

Sowohl Männer und Frauen reklamieren für sich musterhaft bei der Beendigung von Beziehungen die aktive Rolle (S94, S135). Sie konstruieren dadurch Geschlecht, das mit Eigenübernahme von Aktivität verbunden ist. Die damit einhergehende Zuordnung von Passivität an die Ex-Partner/-innen stellt eine lose Entsprechung zu der – innerhalb der ersten Forschungsfrage identifizierten – Zuweisung von sexueller Passivität an Weiblichkeit, männliche Rap-Konkurrenz und untergeordnete homosexuelle Männlichkeit dar.

Im Rahmen des Musters ‚Bonnie und Clyde‘ können gewaltbereite Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen, die in den Ergebnissen zur ersten Forschungsfrage offenbar werden, mit gegengeschlechtlicher Anerkennung/Wertschätzung in Einklang gebracht werden. So verweist ‚Bonnie und Clyde‘ zwar auf kriminelle Energie und Laufbahn, erklärt gemeinsam empfundene Liebe aber gleichzeitig zu etwas Besonderem (S103).

Die vorangegangenen Beispiele zeigen, dass die Darstellung von Verhältnissen gegenseitiger Anerkennung/Wertschätzung zwischen Männern und Frauen insgesamt vielschichtiger abläuft als die Herstellung von Dominanz zwischen ihnen, da die Perspektive heterosozialer Akzeptanz gleichzeitig (mitunter auch subtil) ablaufende Abwertung beibehalten kann. In Anbetracht dessen hat sich die dahingehende Ausgangsannahme zur zweiten Forschungsfrage bestätigt. Vordergründig im Bereich der sexualisierten Beziehungen verortet vorgenommene Abwertungen gehen verstärkt von Männern aus. Äußerungen zu gegengeschlechtlicher Aufwertung/Anerkennung sind (mitunter) weniger direkt als die, die sich auf gegen- und gleichgeschlechtliche Abwertung beziehen. Letztere zielt auf unmittelbare Dominanzherstellung ab und soll für potenzielle Adressaten und Gegner als solche auch klar identifizierbar sein. Aus dem Vergleich mit geschlechtlich beschreibbaren Kategorien, die als unterlegen konstruiert werden, kann gegengeschlechtliche Anerkennung aber auch erst abgeleitet werden. Das zeigt sich etwa in dem thematisierten Muster ‚Ein Engel unter 1.000 Huren‘. Somit bleibt festzuhalten, dass gegengeschlechtliche Anerkennung/

übung durch homosoziale Männergemeinschaften Ausdruck der Konstruktion einer latent gewaltbereiten Weiblichkeit. Gleichzeitig wird durch die gewaltanwendende Männergruppe gewaltbereite und -tätige Männlichkeit im Gangsta-Rap konstruiert und etabliert.

Wertschätzung den gängigen Modus der Dominanzerzeugung gegenüber Männlichkeit und Weiblichkeit im Gangsta-Rap inkludieren kann. Es gibt aber auch Verhältnisse, in denen keine Abwertungen von Geschlecht eingelagert sind. Dies wird bspw. durch die positiv besetzten Deutungsmuster zu Liebe deutlich.

Gangsta-Rapperinnen äußern sich häufiger als Gangsta-Rapper zu sexualisierten Beziehungen. Umso deutlicher wird das, wenn man die begrenzte Menge an verfügbarem Datenmaterial von Musikerinnen berücksichtigt. Äußerungen, die sich auf heterosoziale non-sexualisierte Akzeptanz beziehen, werden in der Regel von Frauen getätigt und kommen nur in ihren Solo-Songs oder in der Zusammenarbeit mit Interpreten zustande. Damit wird ein Stück weit die Besetzung des privaten Raums durch Frauen, wie von Bourdieu beschrieben und z. B. in dem Herausbilden und Etablieren der Polarisierung von „Geschlechtscharakteren“ im 18. bzw. 19. Jahrhundert maßgeblich eine Rolle spielend (vgl. Hausen 2001: 162, 173 ff.), lyrisch widergespiegelt. Dem stehen jedoch die durch Männer oft thematisierten verwandtschaftlichen Bindungen entgegen, insbesondere weil sie die Beziehung zu ihren Müttern verhältnismäßig häufig behandeln.

Durch ausgewählte Befunde der zweiten Forschungsfrage wird deutlich, dass im Zusammenhang mit hegemonialen Männlichkeitskontexten geäußerte Vorstellungen von Geschlecht auch als Ausdruck historisch-konservativer Geschlechterbilder verstanden werden können: „Der kulturgeschichtliche Ursprung des modernen Verständnisses von *sorgender Liebe zum Kind* liegt in der bürgerlichen Kleinfamilie des 18. Jahrhunderts“ (Drieschner/Gaus 2011: 10, Herv. i. O.). Elternliebe wurde vorwiegend als Mutterliebe, einem normativen „Ideal der Liebe“ als „emotionalisierte Beziehung“ der Mütter zu ihren Kindern, gedeutet (vgl. ebd.: 10). Dies stellt ein Passungsverhältnis zu Darstellungen vieler Gangsta-Rapper dar, insofern sie beschreiben, dass sie von ihrer Mutter allein aufgezogen worden seien und Mutterliebe durch Eigenschaften wie Liebe und Behutsamkeit geprägt sei. Die aus den Rap-Texten herausgearbeitete überhöhte und idealisierte Darstellung von Personen weiblichen Geschlechts mit Bezeichnungen, die einem religiösen Bedeutungshintergrund entliehen sind, wie ‚Engel‘ oder ‚Licht‘, ordnen Mütter – oder

andere Frauen – als etwas ‚Heiliges‘ ein. Des Weiteren wird Weiblichkeit durch Männer mit Bedeutungsinhalten althergebrachter Geschlechtersemantiken beschrieben. Dafür sind als Beispiele die den Frauen zugewiesene sexuelle Passivität oder die Betonung der weiblichen Besetzung privater Räume in Betracht zu ziehen.

Der Vergleich der Befunde der ersten mit der zweiten Forschungsfrage macht klar: Auch abseits der von Goßmann für Rap angeführten – und durch den ersten Forschungsteil im besonderen Maße für Gangsta-Rap bestätigten – „zugespitzte[n] Konstruktionen von gesellschaftlich akzeptierten Männlichkeitsvorstellungen“ (Goßmann 2010: 98) besetzen Konstruktionen von Weiblichkeit sowie Männlichkeit einen Platz. Damit kann mitunter eine größere Nähe zu geschlechtlichen, außerhalb des Gangsta-Raps situierten nicht-diskursiven Verhältnissen (und Interaktionen) vor allem auf Mikro- und Mesoebene hergestellt werden. Der lyrische Inhalt wird somit ‚geerdet‘. Rezipienten der Musik werden nicht nur durch überhöhte Männlichkeits- oder Weiblichkeitsphantasien angesprochen, sondern finden Erzählungen vor, die sich in Erfahrungen der eigenen Lebenswelt gut integrieren lassen. Zu alltäglich erfahrbaren sozialen Phänomenen gleich- und gegengeschlechtlicher Anerkennung/Wertschätzung werden Bedeutungsinhalte beschrieben, die nachvollziehbar sind und vermutlich im persönlichen Erfahrungsschatz besser verortbar sind als die fiktional erscheinenden, weil stark überzeichneten gangsta-rap-typischen Geschlechterkonstruktionen. Sowohl diese als auch die dem nicht Fiktionalen zugewandten, auf das Geschlecht bezogenen Konstruktionen sind aber – zusammen eingesetzt – ein geeignetes Mittel, (mehr) Konsumenten anzusprechen. Es wird durch gemeinsames Heranziehen von überhöhten und diesen gegenüber realistischer erscheinenden Geschlechterkonzeptionen erst ein Stück weit möglich, die dem Gangsta-Rap eigene Vermischung von Fiktion und Wirklichkeit – auf die untersuchten gegengeschlechtlichen Verhältnisse bezogen – realisieren zu können.

Durch die Befunde der zweiten Forschungsfrage kann die innerhalb der ersten Forschungsfrage festgestellte, fast durchgängige Abwertung von Weiblichkeit (und Männlichkeit) durch Einbeziehen weiterer Gangsta-Rapper/-innen und einer Vielzahl von Lyrics inhaltlich relativiert werden. Insofern hat sich die zweite Forschungsfrage in der Tat als sinnvolle Erweiterung des ersten Forschungsvorhabens herausgestellt. Denn durch das Einbeziehen der Ergebnisse beider Forschungsfragen wird deutlich, dass Fremdkonstruktionen des anderen Geschlechts sich nicht nur auf Abwertungen beziehen, sondern ebenso wie die eigene Geschlechtskonstruktion aufgewertet, anerkannt und wertgeschätzt werden. Obwohl für Gangsta-Rap Eigenaufwertung und Fremdadwertung stark fundamental bleiben, lässt sich daher, auf den untersuchten geschlechtlichen Kontext bezogen, die von Straub geäußerte Feststellung anwenden, dass „Gangsta-Rap eine ziemlich heterogene Erscheinung ist“ (Straub 2012: 11).

6 Zusammenfassung

Innerhalb der ersten Forschungsfrage wurde durch die Analyse von Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen seitens eines Rappers und einer Rapperin empirisch nachgewiesen, dass Dominanz- und Differenzherstellung im (deutschen) Gangsta-Rap eine große Rolle spielen. Die sich sowohl durch Härte gegen sich selbst als auch gegen andere auszeichnenden Geschlechterkonstruktionen sind mit den im Gangsta-Rap gängig dargestellten Text- und Bildwelten kompatibel. Dazu zählt etwa die erklärte Zugehörigkeit zu einer rauen Straßenswelt und die dadurch geförderte sowie von Rappern und Rapperinnen daraus als notwendig abgeleitete Gewaltanwendung. Eine Verwendung darauf bezogener und weiterer narrativer Elemente und Praktiken, sowohl von Kollegah als auch Schwesta Ewa, sprechen grundsätzlich für den engen Rahmen, in dem Geschlecht im Gangsta-Rap konstruiert wird.

Durch die Untersuchung von Kollegah und das Einbeziehen anderer Gangsta-Rapper innerhalb der ersten Forschungsfrage wird nachvollziehbar, dass Geschlechterkonstruktionen von

Künstlern im Gangsta-Rap einem Wandel unterzogen sein können. Zudem wird deutlich, dass Kollegah hegemoniale Männlichkeit nicht vollständig aktualisiert. Er inszeniert sich zwar als Drogenboss, aber auch als Mitglied einer als legitim anerkannten Vertreterschaft männlicher Hegemonie. Dafür spricht z. B. seine auf sich bezogene Einordnung als vor Milliarden strotzender Geschäftsmann, der Kenner und Genießer von Hochkultur ist. Zudem nimmt Kollegah durch sein Studium eine Sonderrolle im Gangsta-Rap ein, die in die gängige, durch marginalisierte Männlichkeiten aktualisierte Hegemonie nur bedingt integrierbar ist. Kollegah kann dieses ‚Defizit‘ an street credibility bspw. dadurch mehr als wettmachen, indem er Erwartungen, die an die Rolle ‚Gangsta-Rapper‘ gestellt werden, in besonderer Weise durch extrem überzogene Darstellungen von Fremdadwertung und Eigenaufwertung erfüllt.

Schwesta Ewa wandelt bereits durch die Übernahme von Prinzipien der hegemonialen Männlichkeit die im Gangsta-Rap üblichen Vorstellungen und Fremdkonstruktionen von Weiblichkeit ab. Infolge dessen wird eine relativ komplexe alternative femininity entwickelt. Schwesta Ewas legitime Zugehörigkeit zum Gangsta-Rap wird z. B. über die Konstruktion einer harten, gewaltbereiten, von ‚Straßenexpertise‘ gekennzeichneten Weiblichkeit abgesichert. Sie wird als Mitglied einer homosozialen Männergemeinschaft, die aus bekannten Gangsta-Rap-Interpreten besteht, anerkannt. Speziell ihre Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht sowie die Tätigkeit als Prostituierte geben Schwesta Ewa die Möglichkeit, Männlichkeit besonders stark abwerten zu können. Die Weiblichkeitskonstruktion, die mit Kategorisierungen wie ‚Hure‘ oder ‚Nutte‘ einhergeht, wird als positiv resignifiziert, da sie u. a. ökonomisch äußerst erfolgreich ist.

Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen abseits der Herstellung von Differenz und Dominanz sind vor allem mit der zweiten Forschungsfrage bearbeitet worden. Die vorliegende Arbeit kann insbesondere deshalb einen Beitrag zur qualitativ genaueren Bestimmung der Kategorie ‚Gangsta-Rapper/-in‘ leisten, weil sie den Aspekt ‚gegengeschlechtliche Anerkennung/Wertschätzung‘ empirisch und ganzheitlich für deutschen Gangsta-Rap untersucht. In diesem Zusammenhang konnte z. B. eine genauere Ausdifferenzierung von Weiblichkeitskonstruktionen, die etwa mit Kategorisierungen als ‚Hure‘ oder demgegenüber ‚Mutter‘ einhergehen, herausgearbeitet werden.

Die Resultate sprechen insgesamt dafür, dass die vor allem an Gangsta-Rapper herangetragene Kritik im medial-öffentlichen Diskurs, die sich auf eine generell unterstellte Abwertung von Weiblichkeit beziehen kann, relativiert werden muss. Denn wie auch bei der Forschung zum (Gangsta-)Rap, die sich häufig am männlichen Hegemonialkontext orientiert, wird die Perspektive heterosozialer Akzeptanz damit außer acht gelassen. Wie legitim eine an bestimmte Sprecher/-innen gerichtete Kritik – die sich neben Misogynie auch z. B. auf Homophobie richtet – tatsächlich ist, kann demnach erst durch eine (genauere) Überprüfung von Songinhalten festgestellt werden.

Durch das Einbeziehen der Lyrics einer Vielzahl von Gangsta-Rappern und -Rapperinnen ist innerhalb der zweiten Forschungsfrage die Akteurabhängigkeit von Befunden offenbar geworden. Diese wurde bei der ersten Forschungsfrage aufgedeckt, indem die Geschlechtskonstruktion von Kollegah mit der von Schwesta Ewa und – in einem kleinen Rahmen – der von Bushido verglichen wurde. Da es auf diese Weise in Abhängigkeit von Künstlern und Künstlerinnen zu unterschiedlichen Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen in bestimmten Aspekten kommen kann, scheint es zielführend, Geschlechterkonstruktionen zu vergleichen. Das in der ersten Forschungsfrage theoretisch hergeleitete Kategoriensystem macht es möglich, Geschlechterkonzeptionen von Akteuren als auch Akteurinnen im Rap, aber auch aus anderen sub- oder populärkulturellen Bereichen zu analysieren und gegenüberzustellen. Dieses Vorgehen eröffnet Vergleichbarkeit. Damit wäre es möglich, die in Lyrics vorhandene Schnittmenge und Unterschiedlichkeit von Aussagen der Akteure und Akteurinnen – isoliert für das jeweilige biologische Geschlecht – noch genauer zu bestimmen. Andererseits könnten geschlechterübergreifende Gemeinsamkeiten aufgedeckt werden. So würde die Möglichkeit bestehen, den Gegenstand ‚Gangsta-Rap‘ sowie die dazugehörige Personenkategorie inhaltlich noch exakter zu bestimmen.

Durch die Resultate der zweiten Forschungsfrage ist eine Grundlage für anschließende Forschungsfragen geschaffen worden. Es wäre etwa denkbar, durch weiterführende Kopplung der erarbeiteten Resultate mit Erkenntnissen der Geschlechterforschung zu ergründen, inwiefern die Idealisierung der Mutter ein wesentliches Merkmal verschiedener hegemonialer Männlich-

keitsentwürfe darstellt. Zu klären wäre dann auch, ob Kontrastierung mit stark negativ besetzter Weiblichkeit notwendiges Kernelement bzw. Voraussetzung solch überhöhter Darstellungen ist.

Bezüglich des Einflusses von Gangsta-Rap auf Konsumenten und deren geschlechtliche Identitäten könnten andere empirische Studien diesen Zusammenhang genauer prüfen. Was sind mögliche Auswirkungen der in den Songtexten aufgestellten Weiblichkeits- und Männlichkeitskonstruktionen auf die Hörer solcher Musik? Inwiefern und wie stark orientieren sich voneinander nach zu bestimmenden Kriterien abzugrenzende Rezipienten entsprechend den lyrischen Inhalten in ihren Handlungs- und Denkweisen?

In der Arbeit wurde einige Male auf Musikvideos verwiesen. Eine gesonderte Betrachtung scheint ertragreich. Durch Methoden der visuellen Soziologie könnten interne Botschaften und der zugrunde liegende Sinn von Musikvideos, die Art der Repräsentation von sowie das Zusammenspiel mit Lyrics und den damit vermittelten Geschlechterkonstruktionen untersucht werden. Auch hier könnten sowohl Vergleiche unter Männern und Frauen als auch zwischen ihnen angestellt werden. Interessant wäre, wie der gemeinsame Auftritt von Sprechern und Sprecherinnen in einer visuellen Perspektive zusammengeführt und inszeniert wird.

Es wurde ermittelt, dass auch bei der Schilderung heterosexueller Akzeptanz Abwertungen eine Rolle spielen können. Diese sind etwa in einer möglichen Auflösung von und/oder dem Wechsel zu anderen Personenkategorien sowie in bestimmten Mustern und Deutungsmustern eingelagert. Es wird z. B. häusliche männliche Gewalt thematisiert. Diese Praktik kann einer bestimmten männlichen Geschlechtskonstruktion zugeordnet werden. Sowohl solche als auch die im Gangsta-Rap ebenso präsenten, stark überhöhten Geschlechterkonstruktionen werden gesellschaftlich-diskursiv besonders umfassend diskutiert.

Literaturverzeichnis

- 16bars.de (07.10.2012). Interview: Schwesta Ewa über „Realität“. <http://www.16bars.de/magazin/4107/interview-schwesta-ewa-ueber-realitaet> (zuletzt abgerufen am 16.04.2014).
- 16bars.de (01.12.2014). Schwesta Ewa: Debütalbum „Kurwa“ im Januar // UPDATE: Tracklist veröffentlicht. <http://www.16bars.de/newsartikel/4541/schwesta-ewa-debutalbum-kurwa-im-januar-update-tracklist-veroeffentlicht> (zuletzt abgerufen am 18.03.2015).
- 3p (29.05.2014). Moses Pelham Biografie. <https://www.3-p.de/biografie-mp> (zuletzt abgerufen am 29.05.2014).
- Adams, Terri M./Fuller, Douglas B. (2006). The Words Have Changed But the Ideology Remains the Same: Misogynistic Lyrics in Rap Music. In: *Journal of Black Studies*, 36(6), S. 938–957.
- Amirpur, Donja (18.11.2005). Sprachvariationen in deutschen Ghettos. <http://heimatkunde.boell.de/2005/11/18/sprachvariationen-deutschen-ghettos> (zuletzt abgerufen am 23.06.2014).
- ampya (28.11.2013). Sido im Interview. Was die Öffentlichkeit sagt, das ist mir egal. <http://www.ampya.com/news/Interviews/Was-die-Oeffentlichkeit-sagt-das-ist-mir-egal-SN103826> (zuletzt abgerufen am 11.06.2014).
- Armstrong, Edward G. (2001). Gangsta misogyny: A content analysis of the portrayals of violence against women in rap music, 1987–1993. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 8(2), S. 96–126.
- Arthur, Damien (2006). Hip Hop Consumption and Masculinity. In: Borgerson, Janet/ Stevens, Lorna (Hg.), *Gender, Marketing and Consumer Behaviour*, 8, S. 105–116.
- Asef, Shekeb (2008). Vorwort. In: Ghebru, Amdom (Verf.)/Asef, Shekeb (Hg.), *ein feld zum (t)räumen. Eine Reise durch mein Leben*. Norderstedt: Books on Demand, S. 5–7.
- bab.la (19.07.2014). Wörterbuch. <http://de.bab.la/woerterbuch> (zuletzt abgerufen am 19.07.2014).
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (2004). *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. 20. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Biskoping, Ricarda (06.05.2014). Nach Fan-Konflikt: Jetzt spricht Schwesta Ewa. <http://www.bild.de/regional/frankfurt/streit/mit-fan-jetzt-spricht-schwesta-ewa-35845796.bild.html> (zuletzt abgerufen am 07.06.2014).
- Blog Zimbalam (17.09.2013). Artist der Woche: Lumaraa. <http://www.blogzimbalam.de/tag/lumaraa> (zuletzt abgerufen am 07.06.2015).
- Böß, Raphael (2009). *Step into a world. HipHop zwischen Marginalität und Mitte*. Münster: Unrast, zit. n. Goßmann/Seeliger 2013.
- Bourdieu, Pierre (1983). *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*. In: Kreckel, Reinhard (Hg.), *Soziale Ungleichheiten (Soziale Welt, Sonderband 2)*. Göttingen: Schwartz, S. 183–198.
- Bourdieu, Pierre (1985). *Sozialer Raum und „Klassen“*. *Leçon sur la leçon*. Zwei Vorlesungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1997a). *Die männliche Herrschaft*. In: Dölling, Irene/Krais, Beate (Hg.), *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 153–217.

- Bourdieu, Pierre (1997b). Eine sanfte Gewalt. Pierre Bourdieu im Gespräch mit Irene Dölling und Margareta Steinrücke. In: Dölling, Irene/Krais, Beate (Hg.), Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 218–230, zit. n. Meuser 2006a.
- Bourdieu, Pierre (1998). Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Boyd, Todd (1997). *Am I Black Enough for You? Popular Culture from the Hood and Beyond*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Brandes, Holger (2004). Hegemoniale Männlichkeit und männlicher Habitus. Thesen zu Connell und Bourdieu. Diskussionspapier zur 3. AIM-Gender-Tagung 2004. http://www.ruendal.de/aim/tagung04/pdfs/holger_brandes.pdf (zuletzt abgerufen am 25.06.2014).
- breitband (23.07.2011). Mixtape-Spezial. <http://breitband.deutschlandradiokultur.de/nm110723> (zuletzt abgerufen am 07.06.2015).
- BUNTE (25.09.2013). Sabrina Setlur: Sie hat jetzt einen ganz normalen Job. <http://www.bunte.de/panorama/sabrina-setlur-sie-hat-jetzt-einen-ganz-normalen-job-52986.html> (zuletzt abgerufen am 26.07.2014).
- Chaney, Cassandra/Mincey, Krista D. (2014). Typologies of Black Male Sensitivity in R&B and Hip Hop. In: *Journal of Hip Hop Studies*, 1(1), S. 121–156.
- Circus HalliGalli (26.05.2014). Zu Gast: Kollegah. <http://www.prosieben.de/tv/circus-halligalli/videos/313-zu-gast-kollegah-clip> (zuletzt abgerufen am 20.06.2014).
- Connell, Robert W. (1995). *Gender & Power. Society, the Person, and Sexual Politics*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, Robert W. (2000). Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. 2. Aufl. Opladen: Leske + Budrich.
- Connell, Robert W./Messerschmidt, James W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. In: *Gender & Society*, 19(6), S. 829–859.
- Corbin, Juliet M./Strauss, Anselm L. (1990). *Basics of Qualitative Research. Grounded Theory Procedures and Techniques*. Newbury Park: SAGE.
- Craig, Ronald O. (2009). Hypermasculinity. In: Gabbidon, Shaun L./Greene, Helen T. (Hg.), *Encyclopedia of Race and Crime*. Thousand Oaks: SAGE, S. 366–368.
- dict.cc (17.07.2014). *Deutsch-Englisch-Wörterbuch*. <http://browse.dict.cc> (zuletzt abgerufen am 17.07.2014).
- Diekmann, Andreas (1995). *Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen*. Reinbek: Rowohlt.
- Dietrich, Marc/Leibnitz, Kimiko (2012). „The world is yours“. Schlaglichter auf das Gangstermotiv in der amerikanischen Populärkultur. In: Dietrich, Marc/Seeliger, Martin (Hg.), *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript, S. 309–344.
- Dietrich, Marc/Seeliger, Martin (2012). G-Rap auf Deutsch. Eine Einleitung. In: Dietrich, Marc/Seeliger, Martin (Hg.), *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript, S. 21–40.
- Dietrich, Marc/Seeliger, Martin (2013). Gangsta-Rap als ambivalente Subjektkultur. In: *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 37(3/4), S. 113–135.

- Drieschner, Elmar/Gaus, Detlef (2011). Pädagogische Liebe. Anspruch oder Widerspruch von professioneller Erziehung? In: Drieschner, Elmar/Gaus, Detlef (Hg.), *Liebe in Zeiten pädagogischer Professionalisierung*. Wiesbaden: VS, S. 7–26.
- eHow (19.06.2014). How to form a Rap Crew. http://www.ehow.com/how_10002942_form-rap-crew.html (zuletzt abgerufen am 19.06.2014).
- Eisner, Manuel/Ribeaud, Denis (2003). Erklärung von Jugendgewalt – eine Übersicht über zentrale Forschungsbefunde. In: Mansel, Jürgen/Raithel, Jürgen (Hg.), *Kriminalität und Gewalt im Jugendalter: Hell- und Dunkelfeldbefunde im Vergleich*. Weinheim und München: Juventa, S. 182–206.
- Emerson, Rana A. (2002). „Where My Girls At?“ Negotiating Black Womanhood in Music Videos. In: *Gender & Society*, 16(1), S. 115–135.
- Emmilius, Caroline (2010). *Gesellige Ordnung. Literarische Konzeptionen von geselliger Kommunikation in Mittelalter und früher Neuzeit*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Eriksson, Päivi/Kovalainen, Anne (2008). *Qualitative Methods in Business Research*. Thousand Oaks: SAGE.
- Ermann, Michael (2007). *Psychosomatische Medizin und Psychotherapie. Ein Lehrbuch auf psychoanalytischer Grundlage*. 5., überarbeitete Aufl. Stuttgart: Kohlhammer.
- Facebook (04.06.2011). PA Sports. <https://www.facebook.com/PaSports45/posts/227692890591087> (zuletzt abgerufen am 29.07.2014).
- Facebook (11.06.2013). Schwesta Ewa. <https://www.facebook.com/SCHWESTA.EWA/posts/583256325027930> (zuletzt abgerufen am 08.06.2014).
- Fegter, Susann (2013). Phänomenstruktur Jungenkrise: Diskursive Regelhaftigkeiten und die Bedeutung der Sprecherposition in den medialen Thematisierungen 1999–2009. In: Keller, Reiner/Truschkat, Inga (Hg.), *Methodologie und Praxis der Wissenssoziologischen Diskursanalyse*. Band 1: Interdisziplinäre Perspektiven. Wiesbaden: Springer VS, S. 113–134.
- Fisch, Rudolf (2004). Gruppe/Group. In: Ammon, Ulrich/Dittmar, Norbert/Mattheier, Klaus J./Trudgill, Peter (Hg.), *Sociolinguistics/Soziolinguistik. An International Handbook of the Science of Language and Society/Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft*. 2. Aufl. Berlin: De Gruyter, S. 423–429.
- FOCUS Online (22.12.2011). Acht Jahre Gefängnis für „Xatar“. Gangster-Rapper landet für Goldraub hinter Gitter. http://www.focus.de/panorama/boulevard/acht-jahre-gefaengnis-fuer-xatar-gangster-rapper-landet-fuer-goldraub-hinter-gitter_aid_696764.html (zuletzt abgerufen am 19.06.2014).
- Foucault, Michel (1981). *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, zit. n. Schünemann 2014.
- Friedman, Andrew (10.12.2013). The Real Difference Between a Mixtape and an Album. <http://noisey.vice.com/blog/the-real-difference-between-a-mixtape-and-an-album> (zuletzt abgerufen am 07.06.2014).
- Friedrich, Malte/Klein, Gabriele (2011). *Is this real? Die Kultur des HipHop*. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Friedrichs, Jürgen (1990). *Methoden empirischer Sozialforschung*. 14. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag.

- Fritzsche, Peter K. (2000). Gewalt zwischen Frust und Lust. Erklärungsansätze der Sozialwissenschaften und Chancen für die politische Bildung. In: Butterwegge, Christoph/Lohmann, Georg (Hg.), *Jugend, Rechtsextremismus und Gewalt. Analysen und Argumente*. Opladen: Leske + Budrich, S. 37–50.
- Garbe, Christine (2007). „Echte Kerle lesen doch?!“ Konzepte einer geschlechtsdifferenzierenden Leseförderung aus den angelsächsischen Ländern. In: Brittnacher, Hans R./Harder, Matthias/Hille, Almut/Kocher, Ursula (Hg.), *Horizonte verschmelzen. Zur Hermeneutik der Vermittlung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 21–34.
- Genius (19.06.2014a). King (2014). Kollegah. <http://genius.com/albums/Kollegah/King> (zuletzt abgerufen am 19.06.2014).
- Genius (19.06.2014b). Schwesta Ewa (2012). Realität. <http://genius.com/albums/Schwesta-ewa/Realitat> (zuletzt abgerufen am 19.06.2014).
- Goffman, Erving (2005). *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. 3. Aufl. München: Piper.
- Gordon, Thomas (2012). *Familienkonferenz in der Praxis. Wie Konflikte mit Kindern gelöst werden*. München: Heyne.
- Gorlov, Viktoria (2009). *Warum gibt es kaum Ingenieurinnen? Gründe für eine geschlechts(un)spezifische Berufswahl. Deutschland und Schweden im Vergleich*. Bamberg: University of Bamberg Press.
- Goßmann, Malte (2010). Männlichkeitskonstruktionen in deutschsprachigen Rap-Texten. In: *Studentische Untersuchungen der Politikwissenschaften & Soziologie*, 2(2), S. 83–101.
- Goßmann, Malte/Seeliger, Martin (13.05.2013). „Ihr habt alle Angst, denn ich kann euch bloßstellen!“ Weibliches Empowerment und männliche Verunsicherung im Gangstarap. <http://www.pop-zeitschrift.de/2013/05/13/ihr-habt-alle-angst-denn-ich-kann-euch-blosstellenweibliches-empowerment-und-mannliche-verunsicherung-im-gangstarapvon-malte-gosmann-und-martin-seeliger13-5-2013> (zuletzt abgerufen am 05.05.2014).
- Grimm, Stephanie (1998). *Die Repräsentation von Männlichkeit im Punk und Rap*. Tübingen: Stauffenburg, zit. n. Litzbach 2011.
- Güngör, Murat (2006). „in meinem block träumt jeder von dem großen geld“. Ein Gespräch mit Murat Güngör über Getto, Gangsta-Rap und Migration. In: Loh, Hannes/Verlan, Sascha (Hg.), *25 Jahre HipHop in Deutschland. 1980–2005*. Höfen: Hannibal, S. 69–83, zit. n. Goßmann/Seeliger 2013.
- Hahn, Alois (1991). Vorwort. In: Bohn, Cornelia (Verf.), *Habitus und Kontext. Ein kritischer Beitrag zur Sozialtheorie Bourdieus*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 5–8.
- Haugen, Jason D. (2003). „Unladylike Divas“: Language, Gender, and Female Gangsta Rappers. In: *Popular Music and Society*, 26(4), S. 429–444.
- Hausen, Karin (2001). Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Hark, Sabine (Hg.), *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie*. Opladen: Leske + Budrich, S. 162–185.
- Helfferrich, Cornelia (1994). *Jugend, Körper und Geschlecht. Die Suche nach sexueller Identität*. Opladen: Leske + Budrich, zit. n. Meuser 2005b.
- Helfferrich, Cornelia (1997). „Männlicher“ Rauschgewinn und „weiblicher“ Krankheitsgewinn? Geschlechtsgebundene Funktionalität von Problemverhalten und die Entwicklung geschlechtsbezogener Präventionsansätze. In: *Zeitschrift für Sozialisationsforschung und Erziehungssoziologie*, 17(2), S. 148–161.

- Herschelmann, Michael (2009). Jungen und deutscher (Gangsta)Rap – Sinnrealisation in (stereotypen) Bedeutungen. In: Pech, Detlef (Hg.), *Jungen und Jungenarbeit. Eine Bestandsaufnahme des Forschungs- und Diskussionsstandes*. Baltmannsweiler: Schneider, S. 171–188, zit. n. Weller 2010.
- HIPHOP.DE (03.07.2009). Das erste große Kitty Kat Interview. <http://hiphop.de/magazin/interview/das-erste-gro%C3%9Fe-kitty-kat-interview-167336?page=2%252C1%2C0#.U49nYihu651> (zuletzt abgerufen am 04.06.2014).
- Hirschauer, Stefan (1993). Die soziale Konstruktion der Transsexualität. Über die Medizin und den Geschlechtswechsel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, zit. n. Meuser 2006a.
- Höss, Tilman (2007). Kapital, Feld, Habitus und sozialer Raum: Pierre Bourdieu für Anglisten. In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 55(2), S.173–189.
- Hüffer, Marcel (08.05.2011). Carolin Kebekus. Ghetto Kabarett. Eine Persiflage an den Gangster Rap. <http://www.musikansich.de/review.php?id=9902> (zuletzt abgerufen am 22.06.2014).
- Huq, Rupa (2007). Resistance or incorporation? Youth policy making and hip hop culture. In: Deicke, Wolfgang/Hodkinson, Paul (Hg.), *Youth Cultures. Scenes, Subcultures and Tribes*. Abingdon: Routledge, S. 79–92, zit. n. Seeliger 2013.
- Hurrelmann, Klaus (01.08.1996). Steht unter Dampf. Der Kessel. <http://www.berlinerzeitung.de/archiv/steht-unter-dampf-der-kessel,10810590,9160082.html> (zuletzt abgerufen am 20.06.2014).
- Janitzki, Lena (2012). Sozialraumkonzeptionen im Berliner Gangsta-Rap. Eine stadtsoziologische Perspektive. In: Dietrich, Marc/Seeliger, Martin (Hg.), *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript, S. 285–308.
- Johnston, Jessica R. (2001). Social Bodies. In: Johnston, Jessica R. (Hg.), *The American Body In Context. An Anthology*. Wilmington: Scholarly Resources, S. 61–78.
- Kage, Jan (2004). *American Rap. US-HipHop und Identität*. 2. Aufl. Mainz: Ventil, zit. n. Weller 2010.
- Kanter, Rosabeth M. (1977). *Men and Women of the Corporation*. New York: Basic Books.
- Kargoll, Tobias (2011). Kings of HipHop. Kool G Rap. *New York State Of Mind*. In: JUICE, 136(3), S. 56–61.
- Keller, Reiner (1998). Müll – Die gesellschaftliche Konstruktion des Wertvollen. Die öffentliche Diskussion über Abfall in Deutschland und Frankreich. Opladen: Westdeutscher Verlag, zit. n. Keller 2013.
- Keller, Reiner (2001). Wissenssoziologische Diskursanalyse. In: Hirsland, Andreas/Keller, Reiner/Schneider, Werner/Viehöfer, Willy (Hg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1: Theorien und Methoden*. Opladen: Leske + Budrich, S. 113–144.
- Keller, Reiner (2011). Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms. 3. Aufl. Wiesbaden: VS.
- Keller, Reiner (2013). Zur Praxis der Wissenssoziologischen Diskursanalyse. In: Keller, Reiner/Truschkat, Inga (Hg.), *Methodologie und Praxis der Wissenssoziologischen Diskursanalyse. Band 1: Interdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS, S. 27–68.
- Kempkens, Sebastian (30.01.2013). Männer-Prostitution. Alles außer küssen. <http://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2013-01/prostitution-maenner-strich-roma> (zuletzt abgerufen am 03.06.2014).

- Keyes, Cheryl L. (2000). Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces. Black Female Identity via Rap Music Performance. In: *The Journal of American Folklore*, 113(449), S. 255–269.
- Kimminich, Eva (2003). „Lost Elements“ im „MikroKosmos“. Identitätsbildungsstrategien in der Vorstadt- und Hip-Hop-Kultur. In: Kimminich, Eva (Hg.), *Kulturelle Identität. Konstruktionen und Krisen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 45–88, zit. n. Seeliger 2013.
- Kitwana, Bakari (1994). *The Rap on Gangsta Rap. Who Run It? Gangsta Rap and Visions of Black Violence*. Chicago: Third World Press, zit. n. Kubrin/Weitzer 2009.
- Klein, Uta (2004). Die Wehrpflicht von Männern – Ausdruck überkommener Geschlechterpolitik. In: Werkner, Ines-Jacqueline (Hg.), *Die Wehrpflicht und ihre Hintergründe. Sozialwissenschaftliche Beiträge zur aktuellen Debatte*. Wiesbaden: VS, S. 131–153.
- Knüttel, Katharina/Seeliger, Martin (2011). Intersektionalität und Kulturindustrie – Eine Einleitung. In: Knüttel, Katharina/Seeliger, Martin (Hg.), *Intersektionalität und Kulturindustrie. Zum Verhältnis sozialer Kategorien und kultureller Repräsentationen*. Bielefeld: transcript, S. 7–23.
- Kolb, Daniel (2011). *Soziale Beziehungen unter die Lupe genommen!* Norderstedt: Books on Demand.
- Kolip, Petra (1997). Geschlechtlichkeit im Jugendalter – oder: Der blinde Fleck der Jugendgesundheitsforschung. In: *Zeitschrift für Sozialisationsforschung und Erziehungssoziologie*, 17(2), S. 135–147.
- Kölner Stadt-Anzeiger (25.04.2009). Kölner Gangsta-Rapper. „Drogen, Nutten, Hass und Geld“. <http://www.ksta.de/medien/koelner-gangsta-rapper--drogen--nutten--hass-und-geld-15189656,12950112.html> (zuletzt abgerufen am 29.05.2014).
- Krims, Adam (2000). *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press, zit. n. Friedrich/Klein 2011.
- Kubrin, Charis E./Weitzer, Ronald (2009). Misogyny in Rap Music: A Content Analysis of Prevalence and Meanings. In: *Men and Masculinities*, 12(1), S. 3–29.
- Kuckeruz (19.02.2014). „Sonny Black“ Review – Auf die Fresse, fertig, los! <https://kuckeruz.wordpress.com/2014/02/19/sonny-black-review-auf-die-fresse-fertig-los/#more-89> (zuletzt abgerufen am 14.07.2014).
- Kühner, Christian (2013). *Politische Freundschaft bei Hofe. Repräsentation und Praxis einer sozialen Beziehung im französischen Adel des 17. Jahrhunderts*. Göttingen: V&R unipress.
- laut.de (16.04.2014a). Sabrina Setlur. <http://www.laut.de/Sabrina-Setlur> (zuletzt abgerufen am 16.04.2014).
- laut.de (16.04.2014b). Schwesta Ewa. <http://www.laut.de/Schwesta-Ewa> (zuletzt abgerufen am 16.04.2014).
- laut.de (31.05.2014c). Rap. <http://www.laut.de/Genres/Rap-69> (zuletzt abgerufen am 31.05.2014).
- Lautmann, Rüdiger (1995). Authentizität. In: Fuchs-Heinritz, Werner/Lautmann, Rüdiger/Rammstedt, Otthein/Wienold, Hanns (Hg.), *Lexikon zur Soziologie*. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Aufl. (1994), durchgesehener Nachdruck (1995). Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 75, zit. nach Seeliger 2013.
- Lewis, Jane (2003). Economic Citizenship: A Comment. In: *Social Politics*, 10(2), S. 176–185.

- Lipman-Blumen, Jean (1976). Toward a Homosocial Theory of Sex Roles: An Explanation of the Sex Segregation of Social Institutions. In: *Signs*, 1(3), S. 15–31, zit. n. Meuser 2001.
- Litzbach, Andreas (2011). „Real Niggaz Don’t Die“. Marburg: Tectum.
- Maitri, Sophia (19.01.2015). Charts: Schwesta Ewa mit „Kurwa“ in den Top 15. <http://rap.de/news/52530-charts-schwesta-ewa-mit-kurwa-den-top-15> (zuletzt abgerufen am 18.03.2015).
- Mayring, Philipp (2010). *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. 11., aktualisierte und überarbeitete Aufl. Weinheim, Basel: Beltz.
- Meissner, Hanna (06.2008). Die soziale Konstruktion von Geschlecht – Erkenntnisperspektiven und gesellschaftstheoretische Fragen. http://www.fu-berlin.de/sites/gpo/soz_eth/Geschlecht_als_Kategorie/Die_soziale_Konstruktion_von_Geschlecht_-----Erkenntnisperspektiven_und_gesellschaftstheoretische_Fragen/hanna_meissner.pdf (zuletzt abgerufen am 26.05.2015).
- Merton, Robert K. (1993). Die Eigendynamik gesellschaftlicher Voraussagen. In: Topitsch, Ernst (Hg.), *Logik der Sozialwissenschaften*. 12. Aufl. Frankfurt a.M.: Hain, S. 144–161.
- Meuser, Michael (2001). Männerwelten. Zur kollektiven Konstruktion hegemonialer Männlichkeit. In: *Schriften des Essener Kollegs für Geschlechterforschung*, 1(2), S. 4–32.
- Meuser, Michael (2005a). Frauenkörper – Männerkörper. Somatische Kulturen der Geschlechterdifferenz. In: Schroer, Markus (Hg.), *Soziologie des Körpers*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 271–294.
- Meuser, Michael (2005b). Strukturübungen. Peergroups, Risikohandeln und die Aneignung des männlichen Geschlechtshabitus. In: Flaake, Karin/King, Vera (Hg.), *Männliche Adoleszenz. Sozialisation und Bildungsprozesse zwischen Kindheit und Erwachsensein*. Frankfurt a. M.: Campus, S. 309–323.
- Meuser, Michael (2006a). *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. 2., überarbeitete und aktualisierte Aufl. Wiesbaden: VS.
- Meuser, Michael (2006b). Riskante Praktiken. Zur Aneignung von Männlichkeit in den ersten Spielen des Wettbewerbs. In: Bilden, Helga/Dausien, Bettina (Hg.), *Sozialisation und Geschlecht. Theoretische und methodologische Aspekte*. Opladen: Leske + Budrich, S. 163–178.
- Miebach, Bernd (2010). *Soziologische Handlungstheorie. Eine Einführung*. 3., aktualisierte Aufl. Wiesbaden: VS.
- Mishkind, Marc E./Rodin, Judith/Silberstein, Lisa R./Striegel-Moore, Ruth H. (1987). The Embodiment of Masculinity: Cultural, Psychological, and Behavioral Dimensions. In: Kimmel, Michael S. (Hg.), *Changing Men. New Directions in Research on Men and Masculinity*. Newbury Park: SAGE, S. 37–52.
- Mispagel, Nathalie (26.07.2014). Mythos DER PATE. <http://www.academicworld.net/artikel-allgemein/article/mythos-der-pate> (zuletzt abgerufen am 26.07.2014).
- Morgenthaler, Jonas/Sander, Kathrin (11.01.2011). Paris. Streifzüge für Flaneure. <http://www.manager-magazin.de/lifestyle/reise/a-738152.html> (zuletzt abgerufen am 03.07.2015).
- Müller, Daniel (2009). *Die sexualisierte Sprache im HipHop*. Unveröffentlichte Bachelorarbeit Hochschule Merseburg, zit. n. Weller 2010.

- musicline.de (07.06.2014). Schwesta Ewa. Longplay-Chartverfolgung. http://www.musicline.de/de/chartverfolgung_summary/artist/Schwesta+Ewa/longplay (zuletzt abgerufen am 07.06.2014).
- musikmarkt (20.05.2014). Charts Deutschland KW 21: King of HipHop schlägt King of Pop. <http://www.musikmarkt.de/Aktuell/News/Charts-Deutschland-KW-21-King-of-HipHop-schlaegt-King-of-Pop-mit-Videos> (zuletzt abgerufen am 07.06.2014).
- Ortmann, Jörg (01.09.2012). Schwesta Ewa über ihre schlimme Zeit im Rotlicht-Milieu. Früher Hure, heute Rap-Star. <http://www.bild.de/regional/frankfurt/rap-musik/schwesta-ewa-frueher-hure-heute-rap-star-25980362.bild.html> (zuletzt abgerufen am 05.07.2015).
- Oware, Matthew (2009). A „Man’s Woman“? Contradictory Messages in the Songs of Female Rappers, 1992–2000. In: *Journal of Black Studies*, 39(5), S. 786–802.
- Oware, Matthew (2011). Brotherly Love: Homosexuality and Black Masculinity in Gangsta Rap Music. In: *Journal of African American Studies*, 15(1), 22–39.
- Paur, Jakob (24.01.2014). Bushido feat. Kollegah & Farid Bang – Gangsta Rap Kings [Video]. <http://juice.de/bushido-feat-kollegah-farid-bang-gangsta-rap-kings-video> (zuletzt abgerufen am 07.05.2014).
- Pinn, Anthony B. (1996). „Gettin’ Grown“: Notes on Gangsta Rap Music and Notions of Manhood. In: *Journal of African American Men*, 1(4), S. 23–35.
- Pohl, Rolf (2005). Sexuelle Identitätskrise. Über Homosexualität, Homophobie und Weiblichkeitsabwehr bei männlichen Jugendlichen. In: Flaake, Karin/King, Vera (Hg.), *Männliche Adoleszenz. Sozialisation und Bildungsprozesse zwischen Kindheit und Erwachsensein*. Frankfurt a. M.: Campus, S. 249–264.
- Popitz, Heinrich (1967). *Der Begriff der sozialen Rolle als Element der soziologischen Theorie*. Tübingen: Mohr Siebeck, zit. n. Miebach 2010.
- Prassel, Frank R. (1993). *The Great American Outlaw. A Legacy of Fact and Fiction*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Preuk, Monika (15.07.2014). Männlichkeit. Die ganze Wahrheit über den Penis. http://www.focus.de/gesundheit/ratgeber/sexualitaet/tid-11625/maennlichkeit-die-wahrheit-ueber-den-penis_aid_328004.html (zuletzt abgerufen am 20.07.2014).
- Psaiko.Dino (22.01.2014). Track by Track – Werdegang feat. Schwesta Ewa & Kaas. <https://www.youtube.com/watch?v=lwKven7wjZA> (zuletzt abgerufen am 18.06.2014).
- rap.de (12.05.2014). Kollegah: „King“ schon jetzt mit Goldstatus. <http://www.rap.de/news/news/17467-kollegah-qkingq-schon-jetzt-mit-goldstatus> (zuletzt abgerufen am 07.06.2014).
- Raue, Wiebke (23.07.2014). Hanf, Cannabis, Haschisch & Marihuana. http://www.onmeda.de/drogen/hanf_cannabis_haschisch.html (zuletzt abgerufen am 20.06.2015).
- Rose, Tricia (1994). *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: University Press of New England.
- RUN FFM (19.06.2014). SSIO „Spritztour“ Support am 16.02.: Schwesta Ewa & Kalim (Konzert). <http://www.runffm.com/2014/01/ssio-support-am-16-2-schwester-ewakalim> (zuletzt abgerufen am 19.06.2014).
- Saab, Karim (31.05./01.06.2014). Es war bescheuert, ein Maulheld zu sein. Der Rapper Bass Sultan Hengzt will niemanden mehr beleidigen und hofft auf ein Leben im Mainstream. In: *Die Märkische, Wochenmagazin der Märkischen Allgemeinen*, 31.Mai/1. Juni 2014, S. 1.

- Sauer, Birgit (2011). Restrukturierung von Männlichkeit. Staat und Geschlecht im Kontext von ökonomischer Globalisierung und politischer Internationalisierung. In: Bereswill, Mechthild/Neuber, Anke (Hg.), *In der Krise? Männlichkeiten im 21. Jahrhundert*. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 80–103, zit. n. Goßmann/Seeliger 2013.
- Scharrer, Erica (2004). Virtual Violence: Gender and Aggression in Video Game Advertisements. In: *Mass Communication & Society*, 7(4), S. 393–412.
- Schieferdecker, Daniel (16.05.2014). Review: Kollegah – King. <http://juice.de/review-kollegah-king> (zuletzt abgerufen am 11.06.2014).
- Schippers, Mimi (2007). Recovering the feminine other: masculinity, femininity, and gender hegemony. In: *Theory and Society*, 36(1), S. 85–102.
- Scholz, Sylka (2004). „Hegemoniale Männlichkeit“ – Innovatives Konzept oder Leerformel? In: Hertzfeldt, Hella/Schäffgen, Katrin/Veth, Silke (Hg.), *GeschlechterVerhältnisse. Analysen aus Wissenschaft, Politik und Praxis*. Berlin: Dietz, S. 33–45.
- Schünemann, Wolf J. (2014). *Subversive Souveräne. Vergleichende Diskursanalyse der gescheiterten Referenden im europäischen Verfassungsprozess*. Wiesbaden: Springer VS.
- Seeliger, Martin (2013). *Deutscher Gangstarap. Zwischen Affirmation und Empowerment*. Berlin: Posth.
- Simmel, Georg (1985). *Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, zit. n. Meuser 2006a.
- SPiegel ONLINE (22.04.2009). Massiv: Gangster-Rapper kommt mit Bewährung davon. <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/massiv-gangster-rapper-kommt-mit-bewaehrung-davon-a-620576.html> (zuletzt abgerufen am 07.05.2014).
- SPiegel ONLINE (21.02.2013). Gangster-Rap-Star Kollegah über „Jung, brutal, gutaussehend 2“. <http://www.spiegel.de/kultur/musik/gangster-rap-star-kollegah-ueber-jung-brutal-gutaussehend-2-a-884598.html> (zuletzt abgerufen am 11.06.2014).
- Straub, Jürgen (2012). South Bronx, Berlin und Adornos Wien: Gangsta-Rap als Popmusik. Eine Notiz aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive. In: Dietrich, Marc/Seeliger, Martin (Hg.), *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript, S. 7–20.
- Strauss, Anselm L. (2003). *Qualitative analysis for social scientists*. 14. Nachdruck der 1., unveränderten Aufl. Cambridge: Cambridge University Press.
- Süddeutsche Zeitung (19.11.2014). Prozess um Körperverletzung. Freispruch für „Kollegah“. <http://www.sueddeutsche.de/panorama/prozess-um-koerperverletzung-freispruch-fuer-kollegah-1.2227976> (zuletzt abgerufen am 18.03.2015).
- SWR.de (10.11.2011). Integration. Proteste gegen Bambi-Preis für Bushido. <http://www.swr.de/international/proteste-gegen-bambi-preis-fuer-bushido/-/id=233334/did=8856870/nid=233334/1sjmmlr/index.html> (zuletzt abgerufen am 16.02.2015).
- Szillus, Stephan (2012). UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland. Ein popkulturell-historischer Abriss. In: Dietrich, Marc/Seeliger, Martin (Hg.), *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript, S. 41–64.
- Tenbruck, Friedrich H. (1996). *Perspektiven der Kulturosoziologie. Gesammelte Aufsätze*. Opladen: Westdeutscher Verlag, zit. n. Seeliger 2013.
- Tertilt, Hermann (1996). *Turkish Power Boys. Ethnographie einer Jugendbande*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, zit. n. Meuser 2006a.

Thomas, Jens (2008). Ich bin nicht schwul, und das ist auch cool so. Homophobie im deutschen HipHop: Sexismus in Reinform oder Fiktion nach Maß? <http://www.oeko-net.de/kommune/kommune-2008/kommune-01-08/khiphop.htm> (zuletzt abgerufen am 29.05.2014).

Voos, Dunja (17.12.2013). Der sichere Vater – oder: Der Ödipuskomplex und die Sehnsucht nach Ruhe. <http://www.medizin-im-text.de/blog/2013/25060/oedipuskomplex-und-die-sehnsucht-nach-ruhe> (zuletzt abgerufen am 18.07.2014).

Walter, Christel (1999). Geschlecht und Technik – jenseits von Stereotypisierungen. In: Neusel, Aylä/Wetterer, Angelika (Hg.), *Vielfältige Verschiedenheiten. Geschlechterverhältnisse in Studium, Hochschule und Beruf*. Frankfurt a. M.: Campus, S. 87–106, zit. n. Gorlov 2009.

Ward, Monique L. (2002). Does Television Exposure Affect Emerging Adults' Attitudes and Assumptions About Sexual Relationships? Correlational and Experimental Confirmation. In: *Journal of Youth and Adolescence*, 31(1), S. 1–15.

Weller, Konrad (2010). Explizite Lyrik – „Porno-Rap“ aus jugendsexuologischer Perspektive. In: Schetsche, Michael/Schmidt, Renate-Berenike (Hg.), *Sexuelle Verwahrlosung. Empirische Befunde – Gesellschaftliche Diskurse – Sozialethische Reflexionen*. Wiesbaden: VS, S. 207–230.

Zeier, Ludwig/Zeier-Draxl, Edith (2001). Der freie Wille – Eine theologische Perspektive und ihre Implikationen für die Psychotherapie. In: Petzold, Hilarion G. (Hg.), *Wille und Wollen. Psychologische Modelle und Konzepte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 197–234.

Diskografie

Songs, die nicht Teil der Datenauswahl einer der beiden Forschungsfragen sind (und Musikvideos):

Baba Saad feat. Punch Arogunz (2013). Hurensohn. Auf: Verschiedene, Beuteschema (Sampler). Label: Halunkenbande.

Bushido (2013). Leben und Tod des Kenneth Glöckler. Auf: Bushido, Leben und Tod des Kenneth Glöckler (Freetrack). <https://www.youtube.com/watch?v=uT-hBZXtWEI> (zuletzt abgerufen am 22.07.2014).

Bushido (2014a). Blei-Patronen. Auf: Bushido, Sonny Black (Album). Label: ersguterjunge.

Bushido (2014b). Fotzen. Auf: Bushido, Sonny Black (Album). Label: ersguterjunge.

Bushido (2014c). Osama Flow. Auf: Bushido, Sonny Black (Album). Label: ersguterjunge.

Bushido feat. Farid Bang & Kollegah (2014). Gangsta Rap Kings. Auf: Bushido, Sonny Black (Album). Label: ersguterjunge.

Farid Bang feat. Tony Yayo (2014). Machogelaber. Auf: Farid Bang, Killa (Premium Edition) (Album). Label: Banger Musik.

Kollegah (2014). AKs im Wandschrank. Auf: Kollegah, King (Album). Label: Selfmade Records.

Kollegah feat. Game (2014). Rolex Daytona. Auf: Kollegah, King (Album). Label: Selfmade Records.

Lumaraa (2012). Mama. Auf: Lumaraa, Mädchensache (Album). Label: Mozcito.

Massiv feat. RAF Camora (2013). H-S. Auf: Massiv, Blut gegen Blut 3 (Album). Label: Al Massiva.

Plattenpapzt feat. Kool Savas (2000). King of Rap. Auf: Plattenpapzt, King of Rap (Single). Label: Jive.

Schwesta Ewa (26.12.2011). Schwätza. <https://www.youtube.com/watch?v=4Cot9ZpH3s> (zuletzt abgerufen am 19.06.2014).

Schwesta Ewa (26.09.2012). 60 Punchbars. <http://www.rtl-hessen.de/video/978/schwesta-ewa-60-punchbars> (zuletzt abgerufen am 19.06.2014).

Schwesta Ewa feat. Sari (04.10.2012). Para Para. <https://www.youtube.com/watch?v=Sr1YUB8fpxl> (zuletzt abgerufen am 19.06.2014).

Schwesta Ewa feat. SSIO (26.09.2012). Märchenrapper. <https://www.youtube.com/watch?v=HRVF96MF6pk> (zuletzt abgerufen am 19.06.2014).

Sonny Black & Frank White (2009). Highlife. Auf: Sonny Black & Frank White, Carlo Cokxxx Nutten 2 (Album). Label: ersguterjunge.

*Datenauswahl für die erste Forschungsfrage
(Kapitel 4: „Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit
im deutschen Gangsta-Rap“):*

Kollegah (2014). Alpha. Auf: Kollegah, King (Album). Label: Selfmade Records.

Kollegah (2014). Königsaura. Auf: Kollegah, King (Album). Label: Selfmade Records.

Kollegah (2014). Regen. Auf: Kollegah, King (Album). Label: Selfmade Records.

Kollegah (2014). R.I.P. Auf: Kollegah, King (Album). Label: Selfmade Records.

Schwesta Ewa (2012). 60 Punchbars. Auf: Schwesta Ewa, Realität (Mixtape). Label: Alles oder Nix Records.

Schwesta Ewa (2012). Bin gleich zurück. Auf: Schwesta Ewa, Realität (Mixtape). Label: Alles oder Nix Records.

Schwesta Ewa (2012). FFM. Auf: Schwesta Ewa, Realität (Mixtape). Label: Alles oder Nix Records.

Schwesta Ewa (2012). For Ever Ewa. Auf: Schwesta Ewa, Realität (Mixtape). Label: Alles oder Nix Records.

Schwesta Ewa (2012). Realität. Auf: Schwesta Ewa, Realität (Mixtape). Label: Alles oder Nix Records.

Schwesta Ewa feat. Xatar (2012). Peep Show. Auf: Schwesta Ewa, Realität (Mixtape). Label: Alles oder Nix Records.

SSIO feat. Schwesta Ewa (2013). Baah, Du stinkst. Auf: Verschiedene, JUICE CD #119 (Sampler). Label: JUICE.

Schwesta Ewa feat. Kaas (2014). Werdegang. Auf: PsaiKo.Dino, #hangster (Album). Label: Chimperator Department.

*Datenauswahl für die zweite Forschungsfrage
(Kapitel 5: „Gegengeschlechtliche Anerkennung und
Wertschätzung im deutschen Gangsta-Rap“):*

B-Tight, Kitty Kat, Sido & Tony D (2008). Scheiß Egal. Auf: Verschiedene, Aggro Anti Ansage Nr. 8 (Sampler). Label: Aggro Berlin.

Baba Saad (2011). Weißt Du wie es ist. Auf: Baba Saad, Halunke (Album). Label: Halunkenbande.

Bushido feat. Fler (2003). Dreckstück. Auf: Bushido, Vom Bordstein zur Skyline (Album). Label: Aggro Berlin.

Bushido (2004). Schmetterling. Auf: Bushido, Electro Ghetto (Album). Label: ersguterjunge.

Bushido (2007). Gibt es Dich? Auf: Bushido, 7 (Album). Label: ersguterjunge.

Bushido feat. J-Luv (2011). Dankbar. Auf: Bushido, Jenseits von Gut und Böse (Album). Label: ersguterjunge.

Bushido (2012). Anis Ferchichi. Auf: Bushido, AMYF (Album). Label: ersguterjunge.

- Bushido (2014). Nie ein Rapper II. Auf: Bushido, Sonny Black (Album). Label: ersguterjunge.
- Bushido (2014). Sonny. Auf: Bushido, Sonny Black (Box Set) (Album). Label: ersguterjunge.
- Bushido (2014). Sturmmaske. Auf: Bushido, Sonny Black (Box Set) (Album). Label: ersguterjunge.
- Celo & Abdi feat. Capo & Schwesta Ewa (2012). Frauen. Auf: Celo & Abdi, Hinterhofjargon (Album). Label: Azzlackz.
- Celo & Abdi feat. Veysel & Xatar (2012). Besuchstag. Auf: Celo & Abdi, Hinterhofjargon (Album). Label: Azzlackz.
- Farid Bang feat. Zemine (2011). Mein Mann ist ein Gangster. Auf: Farid Bang, Banger leben kürzer (Album). Label: German Dream.
- Farid Bang (2012). Keine Träne. Auf: Farid Bang, Der letzte Tag Deines Lebens (Album). Label: German Dream.
- Farid Bang feat. Ramsi Aliani (2012). Irgendwann. Auf: Farid Bang, Der letzte Tag Deines Lebens (Album). Label: German Dream.
- Farid Bang feat. Zemine (2012). Du fehlst mir. Auf: Farid Bang, Der letzte Tag Deines Lebens (Album). Label: German Dream.
- Farid Bang (2014). Dein Weg. Auf: Farid Bang, Killa (Album). Label: Banger Musik.
- Farid Bang feat. Julian Williams (2014). Ohne Bang. Auf: Farid Bang, Killa (Album). Label: Banger Musik.
- Farid Bang feat. Julian Williams (2014). Zeitmaschine. Auf: Farid Bang, Killa (Album). Label: Banger Musik.
- Favorite (2007). Schwesterherz. Auf: Favorite, Harlekin (Album). Label: Selfmade Records.
- Favorite & Hollywood Hank (2008). Schläge für HipHop. Auf: Favorite & Hollywood Hank, Schläge für HipHop (Mixtape). Label: Selfmade Records.
- Fler (2014). Junge mit Charakter. Auf: Fler, Neue Deutsche Welle 2 (Album). Label: Maskulin.
- Grüne Medizin & Greckoe (2007). Lieben oder hassen. Auf: Grüne Medizin, Psychose (Album). Label: Sektenmuzik.
- Haftbefehl feat. Jonesmann (2010). Lass los. Auf: Haftbefehl, Azzlack Stereotyp (Album). Label: Echte Musik.
- Haftbefehl feat. Marcella McCrae (2012). Es geht weiter und weiter. Auf: Haftbefehl, Kanackis (Album). Label: Azzlackz.
- Kay One feat. Cassandra Steen (2010). Scheiß auf Dein Tut mir leid. Auf: Kay One, Scheiß auf Dein Tut mir leid (Freetrack). <https://www.youtube.com/watch?v=4K8pCbIfKA8> (zuletzt abgerufen am 07.07.2014).
- Kay One (2012). Herz aus Stein. Auf: Kay One, Prince of Belvedair (Album). Label: ersguterjunge.
- Kay One (2012). Ich liebe Euch. Auf: Kay One, Prince of Belvedair (Album). Label: ersguterjunge.
- Kay One feat. Mario Winans (2012). I Need A Girl Part 3. Auf: Kay One, Prince of Belvedair (Album). Label: ersguterjunge.

- Kay One feat. Emory (2013). My First Love. Auf: Kay One, Rich Kidz (Album). Label: AP Allstars.
- Kitty Kat (2008). Meine Jungs. Auf: Verschiedene, Aggro Anti Ansage Nr. 8 (Sampler). Label: Aggro Berlin.
- Kitty Kat & Tony D (2008). Fiesta. Auf: Verschiedene, Aggro Anti Ansage Nr. 8 (Sampler). Label: Aggro Berlin.
- Kitty Kat (2009). Bitchfresse (L.M.S.). Auf: Kitty Kat, Miyo! (Album). Label: Urban.
- Kitty Kat (2009). Heiß. Auf: Kitty Kat, Miyo! (Album). Label: Urban.
- Kitty Kat (2009). Ich bin eine von Euch. Auf: Kitty Kat, Miyo! (Album). Label: Urban.
- Kitty Kat (2009). Kitty Kat. Auf: Kitty Kat, Miyo! (Album). Label: Urban.
- Kitty Kat (2009). Spiel mit mir. Auf: Kitty Kat, Miyo! (Album). Label: Urban.
- Kitty Kat (2009). Warum? Auf: Kitty Kat, Miyo! (Album). Label: Urban.
- Kitty Kat feat. Cassandra Steen (2009). Du bist Vergangenheit. Auf: Kitty Kat, Miyo! (Album). Label: Urban.
- Kitty Kat feat. Sido (2009). Mit Dir. Auf: Kitty Kat, Miyo! (Album). Label: Urban.
- Kitty Kat (2011). Nie geliebt. Auf: Kitty Kat, Pink Mafia (Album). Label: Urban.
- Kitty Kat feat. Chefket (2011). Jag ihn hoch. Auf: Kitty Kat, Pink Mafia (Album). Label: Urban.
- Kitty Kat (2012). Ich und meine Gang. Auf: Kitty Kat, Dirty Mixtape (Mixtape). Label: Deinemama Records.
- Kitty Kat (2012). In meinem Team. Auf: Kitty Kat, Dirty Mixtape (Mixtape). Label: Deinemama Records.
- Kitty Kat (2014). Aus und vorbei. Auf: Kitty Kat, Kattitude (Album). Label: Deinemama Records.
- Kitty Kat (2014). Bad Boy. Auf: Kitty Kat, Kattitude (Album). Label: Deinemama Records.
- Kitty Kat (2014). Eine unter Millionen. Auf: Kitty Kat, Kattitude (Album). Label: Deinemama Records.
- Kitty Kat (2014). Nur für eine Nacht. Auf: Kitty Kat, Kattitude (Album). Label: Deinemama Records.
- Kitty Kat feat. Luis Laserpower (2014). 900 Meilen. Auf: Kitty Kat, Kattitude (Album). Label: Deinemama Records.
- Kool Savas feat. Azad & Chabs (2001). Merkst Du was! Auf: Verschiedene, Masterblaster II (Sampler). Label: Raid Records.
- Kollegah (2006). Sommer. Auf: Kollegah, Boss der Bosse (Mixtape). Label: Selfmade Records.
- Kollegah feat. Slick One (2006). Rauch. Auf: Kollegah, Boss der Bosse (Mixtape). Label: Selfmade Records.
- Kollegah (2007). Alles was ich hab. Auf: Kollegah, Alphagene (Album). Label: Selfmade Records.
- Kollegah & Farid Bang (2013). Bossmodus. Auf: Kollegah & Farid Bang, Jung, brutal, gutaussehend 2 (Album). Label: Selfmade Records.
- Kollegah (2014). Alpha. Auf: Kollegah, King (Album). Label: Selfmade Records.

- Kollegah (2014). Du bist Boss. Auf: Kollegah, King (Album). Label: Selfmade Records.
- Kollegah (2014). Königsaura. Auf: Kollegah, King (Album). Label: Selfmade Records.
- Kollegah (2014). Morgengrauen. Auf: Kollegah, King (Album). Label: Selfmade Records.
- Kollegah (2014). Regen. Auf: Kollegah, King (Album). Label: Selfmade Records.
- Kollegah feat. Genetikk (2014). Es ist Rap. Auf: Kollegah, King (Album). Label: Selfmade Records.
- Lumaraa (VÖ unb.). Alles zerstört. Auf: Lumaraa, Alles zerstört (Freetrack). <https://www.youtube.com/watch?v=-9A7NyHLxTk> (zuletzt abgerufen am 07.07.2014).
- Lumaraa (VÖ unb.). Kalte Tage. Auf: Lumaraa, Kalte Tage (Freetrack). <https://www.youtube.com/watch?v=7XqtVeNtpxk> (zuletzt abgerufen am 07.07.2014).
- Lumaraa (VÖ unb.). Mein Leben. Auf: Lumaraa, Mein Leben (Freetrack). <https://www.youtube.com/watch?v=QP-KUKYQYCw> (zuletzt abgerufen am 07.07.2014).
- Lumaraa feat. G-Ses (VÖ unb.). Nicht wie wir. Auf: Lumaraa, Nicht wie wir (Freetrack). <https://www.youtube.com/watch?v=7wesr4TtwJk> (zuletzt abgerufen am 07.07.2014).
- Lumaraa feat. George Young (VÖ unb.). Getrennte Wege. Auf: Lumaraa feat. George Young, Getrennte Wege (Freetrack). <https://www.youtube.com/watch?v=4jD1LWneKEo> (zuletzt abgerufen am 07.07.2014).
- Lumaraa feat. Shadow (VÖ unb.). Echte Freunde. Auf: Lumaraa feat. Shadow, Echte Freunde (Freetrack). <https://www.youtube.com/watch?v=ybwojEpXIMY> (zuletzt abgerufen am 07.07.2014).
- Lumaraa (2009). Der Beweis (Kitty Kat Diss 2009). Auf: Lumaraa, Der Anfang einer neuen Zeit (Mixtape). Label: nicht ermittelbar.
- Lumaraa (2009). Mädchensachen. Auf: Lumaraa, Der Anfang einer neuen Zeit (Mixtape). Label: nicht ermittelbar.
- Lumaraa (2009). Mein Bruder. Auf: Lumaraa, Mein Bruder (Freetrack). <https://www.youtube.com/watch?v=jM4VpZM2J4s> (zuletzt abgerufen am 07.07.2014).
- Lumaraa (2009). Outro. Auf: Lumaraa, Der Anfang einer neuen Zeit (Mixtape). Label: nicht ermittelbar.
- Lumaraa (2009). Willst Du mich so sehen? Auf: Lumaraa, Der Anfang einer neuen Zeit (Mixtape). Label: nicht ermittelbar.
- Lumaraa feat. Killer Instinkt (2009). Nimm meine Hand. Auf: Lumaraa, Der Anfang einer neuen Zeit (Mixtape). Label: nicht ermittelbar.
- Lumaraa feat. Richter (2009). Mein Jahr. Auf: Lumaraa feat. Richter, Mein Jahr (Freetrack). https://www.youtube.com/watch?v=a1_x_8NnK_U (zuletzt abgerufen am 07.07.2014).
- Lumaraa feat. Sonic (2009). 1001 Nacht. Auf: Lumaraa, Der Anfang einer neuen Zeit (Mixtape). Label: nicht ermittelbar.
- Lumaraa feat. Sonic (2009). Der Anfang einer neuen Zeit. Auf: Lumaraa, Der Anfang einer neuen Zeit (Mixtape). Label: nicht ermittelbar.
- Lumaraa feat. Sonic (2009). Warum? Auf: Lumaraa, Der Anfang einer neuen Zeit (Mixtape). Label: nicht ermittelbar.
- Lumaraa (2012). Einsamkeit. Auf: Lumaraa, Mädchensache (Album). Label: Mozcito.
- Lumaraa (2012). Er. Auf: Lumaraa, Mädchensache (Album). Label: Mozcito.

- Lumaraa (2012). Ich kenne. Auf: Lumaraa, Mädchensache (Album). Label: Mozcito.
- Lumaraa (2012). Mädchensache. Auf: Lumaraa, Mädchensache (Album). Label: Mozcito.
- Lumaraa (2013). Atemlos. Auf: Lumaraa, Atemlos (Single). Label: Perino.
- Majoe & Jasko (2013). Falsches Spiel. Auf: Majoe & Jasko, Majoe vs. Jasko (Album). Label: Banger Musik.
- Majoe feat. Juh-Dee (2013). Kein Abschied. Auf: Majoe feat. Juh-Dee, Kein Abschied (EP). Label: Banger Musik.
- Massiv (2013). Massiv vs. Teufel. Auf: Massiv, Blut gegen Blut 3 (Album). Label: Al Massiva.
- Massiv feat. Schwesta Ewa (2013). Wo sind Eure Eier hin? Auf: Massiv, Blut gegen Blut 3 (Album). Label: Al Massiva.
- Olexesh feat. Schwesta Ewa (2012). Bonnie & Clyde. Auf: Olexesh, Authentic Athletic (Mixtape). Label: 385Idéal.
- PA Sports feat. KC Rebell & Moe Phoenix (2012). Sie ist eine Hure. Auf: PA Sports, Vom Glück zurück (Album). Label: Wolfpack Entertainment.
- PA Sports (2013). Nur wir zwei. Auf: PA Sports, Machtwechsel (Album). Label: Major Movez.
- Richter & Lumaraa (VÖunb.). In Love. Auf: Richter & Lumaraa, In Love (Freetrack). <https://www.youtube.com/watch?v=-w0YpuMVaZk> (zuletzt abgerufen am 07.07.2014).
- Richter & Lumaraa (2013). Nur ein Tag. Auf: Richter & Lumaraa, Nur ein Tag (Single). Label: Ex-Tassy.
- Sabrina Setlur (1995). Deine kleine Schwester. Auf: Sabrina Setlur, S ist soweit (Album). Label: MCA Records.
- Sabrina Setlur (1995). Mutter. Auf: Sabrina Setlur, S ist soweit (Album). Label: MCA Records.
- Sabrina Setlur (1995). S begab sich. Auf: Sabrina Setlur, S ist soweit (Album). Label: MCA Records.
- Sabrina Setlur (1997). Du liebst mich nicht. Auf: Sabrina Setlur, Die neue S-Klasse (Album). Label: 3p.
- Sabrina Setlur (1997). Ich fühl' Dich. Auf: Sabrina Setlur, Die neue S-Klasse (Album). Label: 3p.
- Sabrina Setlur (1997). Nur mir. Auf: Sabrina Setlur, Die neue S-Klasse (Album). Label: 3p.
- Sabrina Setlur (1997). Sanft. Auf: Sabrina Setlur, Die neue S-Klasse (Album). Label: 3p.
- Sabrina Setlur (1997). Wie ein Spiegel. Auf: Sabrina Setlur, Die neue S-Klasse (Album). Label: 3p.
- Sabrina Setlur feat. Moses P. (1997). Teil II. Auf: Sabrina Setlur, Die neue S-Klasse (Album). Label: 3p.
- Sabrina Setlur (1999). Ohne Worte. Auf: Sabrina Setlur, Aus der Sicht und mit den Worten von... (Album). Label: 3p.
- Sabrina Setlur (2003). Ich bin so. Auf: Sabrina Setlur, Sabs (Album). Label: 3p.
- Sabrina Setlur (2003). Was immer Du da tust. Auf: Sabrina Setlur, Sabs (Album). Label: 3p.
- Sabrina Setlur (2007). Fühlt sich gut an. Auf: Sabrina Setlur, Rot (Album). Label: 3p.

- Sabrina Setlur (2007). Lass mich los. Auf: Sabrina Setlur, Rot (Album). Label: 3p.
- Sabrina Setlur (2007). Rot. Auf: Sabrina Setlur, Rot (Album). Label: 3p.
- Sabrina Setlur (2007). Überleben. Auf: Sabrina Setlur, Rot (Album). Label: 3p.
- Sabrina Setlur (2007). Zweifellos. Auf: Sabrina Setlur, Rot (Album). Label: 3p.
- Sabrina Setlur feat. Moses P. (2007). Discolampen. Auf: Sabrina Setlur, Rot (Album). Label: 3p.
- Schwesta Ewa (2012). 60 Punchbars. Auf: Schwesta Ewa, Realität (Mixtape). Label: Alles oder Nix Records.
- Schwesta Ewa (2012). For Ever Ewa. Auf: Schwesta Ewa, Realität (Mixtape). Label: Alles oder Nix Records.
- Schwesta Ewa (2012). Mein Mann und ich. Auf: Schwesta Ewa, Realität (Mixtape). Label: Alles oder Nix Records.
- Schwesta Ewa (2012). Realität. Auf: Schwesta Ewa, Realität (Mixtape). Label: Alles oder Nix Records.
- Schwesta Ewa (2012). Schwätza. Auf: Schwesta Ewa, Realität (Mixtape). Label: Alles oder Nix Records.
- Schwesta Ewa feat. Celo & Abdi (2012). Hemshos und so. Auf: Schwesta Ewa, Realität (Mixtape). Label: Alles oder Nix Records.
- Schwesta Ewa feat. Emo (2012). Hektisch. Auf: Schwesta Ewa, Realität (Mixtape). Label: Alles oder Nix Records.
- Schwesta Ewa feat. Sari (2012). Para Para. Auf: Schwesta Ewa, Realität (Mixtape). Label: Alles oder Nix Records.
- Schwesta Ewa feat. Xatar (2012). Peep Show. Auf: Schwesta Ewa, Realität (Mixtape). Label: Alles oder Nix Records.
- Sido (2004). Mama ist stolz. Auf: Sido, Maske (Album). Label: Aggro Berlin.
- Sido & Harris (2005). Steh wieder auf. Auf: Sido & Harris: Deine Lieblingsrapper, Dein Lieblings Album (Album). Label: Aggro Berlin.
- Sido (2006). Ein Teil von mir. Auf: Sido, Ich (Album). Label: Aggro Berlin.
- Sido (2006). Mein Testament. Auf: Sido, Ich (Album). Label: Aggro Berlin.
- Sido feat. Kitty Kat (2006). Mach keine Faxen. Auf: Sido, Ich (Album). Label: Aggro Berlin.
- Sido feat. Kitty Kat & Tony D (2006). Ficken. Auf: Sido, Ich (Album). Label: Aggro Berlin.
- Sido (2008). Danke. Auf: Sido, Ich und meine Maske (Album). Label: Aggro Berlin.
- Sido feat. Fler & Shizoe (2008). Unser Leben. Auf: Sido, Ich und meine Maske (Album). Label: Aggro Berlin.
- Sido feat. Kitty Kat (2008). Ich und meine Katze. Auf: Sido, Ich und meine Maske (Premium Edition) (Album). Label: Aggro Berlin.
- Sido, Kitty Kat, Fler, Tony D & B-Tight (2008). 5 krasse Rapper. Auf: Verschiedene, Aggro Anti Ansage Nr. 8 (Sampler). Label: Aggro Berlin.
- Sido (2009). Hey Du! Auf: Sido, Aggro Berlin (Album). Label: Urban.
- Sido (2009). Sicher? Auf: Sido, Aggro Berlin (Album). Label: Urban.

- Sido (2009). Sie bleibt. Auf: Sido, Aggro Berlin (Album). Label: Urban.
- Sido feat. Doreen (2009). Schlampen von gestern. Auf: Sido, Aggro Berlin (Album). Label: Urban.
- Sido (2013). Hier bin ich wieder. Auf: Sido, 30-11-80 (Album). Label: Urban.
- Sido (2013). Liebe. Auf: Sido, 30-11-80 (Album). Label: Urban.
- Sido feat. Mark Forster (2013). Einer dieser Steine. Auf: Sido, 30-11-80 (Album). Label: Urban.
- Silla feat. Kitty Kat (2011). Vogel flieg. Auf: Silla, Silla Instinkt (Album). Label: I Luv Money Records.
- Silla feat. JokA & MoTrip (2012). Navigation. Auf: Silla, Die Passion Whisky (Premium Edition) (Album). Label: Maskulin.
- SSIO feat. Schwesta Ewa (2012). Jung, wat is los? Auf: SSIO, Spezial Material (Mixtape). Label: Alles oder Nix Records.
- SSIO feat. Sammy (2013). Meine Freunde. Auf: SSIO, BB.U.M.SS.N (Spezial Edition) (Album). Label: Alles oder Nix Records.
- SSIO feat. Schwesta Ewa (2013). Du hast noch nicht mal Kekse zu hause. Auf: SSIO, BB.U.M.SS.N (Album). Label: Alles oder Nix Records.

Gangsta-Rap ist besonders in Deutschland stark männlich dominiert und als Musikgenre kommerziell sehr erfolgreich. Er gilt als eine der wenigen Zonen bislang weitestgehend unbedrohter Männlichkeitsentwürfe.

Die Ende des Jahres 2011 in Erscheinung getretene Gangsta-Rapperin Schwesta Ewa könnte gerade aufgrund ihres biologischen Geschlechts die Chance nutzen, Männlichkeitskonzeptionen und Vorstellungen von Weiblichkeit im Gangsta-Rap infrage zu stellen. Doch welche Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit stellen Männer und Frauen in der Praxis genau auf? Zur Beantwortung dieser Forschungsfrage werden primär die soziologischen Konzepte zu hegemonialer Männlichkeit (Connell), Habitus (Bourdieu) und männlichem Geschlechtshabitus (Meuser) herangezogen. Die theoriegeleitete, fallspezifische Zuordnung und Analyse von Songtexten erfolgt durch die empirische Methode der inhaltlich strukturierenden Inhaltsanalyse. Ein Ergebnis ist, dass Schwesta Ewa eine komplexe Eigen-Weiblichkeitskonstruktion aufstellt. Über den Vergleich mit dem untersuchten Gangsta-Rapper Kollegah wird u. a. die These von Connell und Messerschmidt empirisch nachgewiesen, wonach auch Frauen Träger von Aspekten hegemonialer Männlichkeit sein können.

Die erste Forschungsfrage untersucht vor allem die homosoziale Dimension sowie das für Gangsta-Rap konstitutive Moment von Eigenaufwertung und Fremdadwertung. Welche Muster von Anerkennung existieren jedoch zwischen Männern und Frauen? Für diese zweite Forschungsfrage wird eine Diskursanalyse durchgeführt, mit der viele Künstler/-innen und ihre Songtexte untersucht werden. Es wird ermittelt, dass Gangsta-Rap auch als Repräsentation konservativer Geschlechterbilder zu verstehen ist. Ebenso sind Schilderungen zu alltäglich erfahrbaren sozialen Phänomenen wie Liebe und Freundschaft als auch zu den damit einhergehenden sozialen Rollen vorzufinden. Die Perspektive gegengeschlechtlicher Wertschätzung kann aber gleichzeitig ablaufende Abwertung beibehalten.

ISSN 2363-8168
ISBN 978-3-86956-342-8

