Vaterschaft, Selbstzweifel, Angeln – Die Care-Seite des deutschsprachigen Rap

Heidi Süß

Deutschsprachiger Rap? Bei vielen Menschen weckt diese Musikrichtung recht eindeutige Assoziationen und Bilder: Harte, böse dreinblickende Jungs, die Frauen als ‚Fotzen' und ‚Kahbas'[1] bezeichnen. Bewaffnet bis an die Zähne, posen sie in ihren Musikvideos vor dunklen, urbanen Häuserschluchten, spucken große Töne über das Überleben ‚auf der Straße' und den Traum vom sozialen Aufstieg *by all means necessary*. Von ‚Selbstsorge', ‚Familiensorge' oder ‚Gesellschaftssorge' ist da zunächst keine Spur. DeutschRap's Mentalität oszilliert stattdessen zwischen neoliberalem Sozialdarwinismus und resignativem Nihilismus, die in aggressive Sprechakte verpackt und als Folge sozialer Ungleichheit behauptet werden. Ganz DeutschRap? Nein! Tatsächlich ist die deutschsprachige Rap-Szene ein von vielen verschiedenen, mehr oder weniger ‚unbeugsamen' Akteurinnen und Akteuren bevölkertes ‚Dorf', dessen ‚Einwohnerinnen und Einwohner' nicht gänzlich in der Genrefigur des hypermaskulinen Gangsta-Rappers aufgehen und deren Habitus sich nicht zwangsläufig entlang von Härte und Coolness herausbildet oder entsprechend vergeschlechtlichte Handlungslogiken affirmiert. Sogar die Bild- und Textwelten eines *Bushido* – der vielzitierten Gallionsfigur des deutschen Gangsta-Genres – erweisen sich bei genauerem Hinsehen als produktiv, um männliche Care-Praktiken am Beispiel Rap in den Blick zu nehmen. So ist Anis Mohamed Youssef Ferchichi – wie *Bushido* mit bürgerlichem Namen heißt – doch immerhin auch Vater von vier Kindern und widmete dieser männlichen Existenzweise jüngst den Song *Papa* (2017).

Ziel dieses Beitrages ist es, die deutschsprachige Rap-Szene männlichkeitstheoretisch für den noch jungen Forschungsstrang über Männlichkeiten und Sorge aufzubereiten. Dazu wird eine alternative Perspektivierung der zeitgenössischen Musikszene und ihrer Protagonisten vorgeschlagen, die Männlichkeiten im Rap sowohl unter der Prämisse von Wandel und Pluralisierung, als auch im Kontext sozialer Ungleichheit denkt und *doing rap masculinity* auch ressour-

1 Kahbe/kahba' (türk./arab.) = Hure, Prostituierte

cen-, statt problemorientiert betrachtet. Dem vorangestellt sind einige Ausführungen zur deutschsprachigen Rap-Szene, ein Rundumblick über die ‚Care-Seite' des Rap, so wie der Vorschlag, die Evolution des HipHop auch als eine Geschichte der Sorge zu denken. Die Überlegungen zum Verhältnis von Rap-Männlichkeit und Sorge werden sodann am Beispiel der Diskursivierung von Vaterschaft im Rap veranschaulicht. Dazu werden die Songs und Musikvideos ‚Papa' von *Bushido*, sowie ‚Sand in die Augen' des Rappers *Danger Dan* analysiert.

Deutschsprachiger Rap. Geschichte, Strukturen, Relevanz(en)

Rapmusik blickt in Deutschland auf eine fast 40-jährige Geschichte zurück und gehört aktuell zu den beliebtesten und kommerziell erfolgreichsten Musikgenres Deutschlands. Neben anderen sog. ‚Elementen', wie zum Beispiel Graffiti oder Breakdance, wird Rap oftmals unter dem Dach der HipHop-Kultur verhandelt, als deren Entstehungshintergrund die New Yorker South Bronx der 1970er gilt (‚Ursprungsmythos'). Der Legende nach bildete sich die Genre-Figur des Rappers analog zu jener des DJs heraus, dessen Fähigkeiten durch unterhaltsame und belustigende Sprüche kommentiert und so dem Publikum ‚schmackhaft' gemacht wurden. Durch die großen Erfolge der *Sugarhill Gang* (1980), *N.W.A.* (1988) und anderer Rapper und Rap-Gruppen, entwickelte sich Rapmusik schon bald zur dominanten kulturellen Praxis des HipHop.

Zu den Pionierinnen und Pionieren des Rap und vieler anderer hiphop-kultureller Praktiken gehören Schwarze und lateinamerikanische Jugendliche und junge Erwachsene, denen die soziale Teilhabe und Zugehörigkeit zur Gesellschaft aufgrund ihrer Hautfarbe oder deprivilegierten sozialen Herkunft verwehrt wurde. Eine besonders aggressive Zuspitzung und idealtypische Repräsentation erfährt diese marginalisierte Diskursposition in Gestalt des Gangsta-Rap; ein Subgenre, das sich Mitte der 1980er im Kontext (rassisierter) Drogen- und Straßengewalt im US-amerikanischen Kalifornien herausbildete und dessen Diskurse, Bildwelten und Sprecher, Rap und das Relevanzsystem der zugehörigen Szene, bis heute nachhaltig prägen.

Wenngleich viele Sprach- und Körperpraxen des HipHop/Rap auf afroamerikanische Kulturtraditionen zurückverweisen, gilt es die Identitätsbildungsprozesse der Szene-Protagonistinnen und Protagonisten in einem globalen Rahmen zu denken. Entgegen kultur- und globalisierungskritischer Perspektiven um kulturelle Homogenisierung oder ‚McDonaldisierung', diskutieren Klein/Friedrich (2003) die Subjektinszenierungen des HipHop/Rap auf der Folie des ‚Glokalen': Die *global* zirkulierenden ‚Flows' und Praktiken der hegemonialen US-Szene werden dabei zwar adaptiert und nachgeahmt, jedoch innerhalb des je *lokal*spezifischen Rahmens kreativ umgedeutet, d. h. ‚re-kontex-

tualisiert'. Dieser performative Prozess der ‚mimetischen Identifikation' lässt sich auch auf die Herausbildung des rap-männlichen Habitus übertragen. Das *doing rap masculinity* deutschsprachiger Rapper und die Handlungslogiken um Härte und Coolness sind deshalb weder losgelöst von Schwarzen Rap-Identifikationsfiguren und (post)kolonialen Ungleichheitsverhältnissen, noch ohne ein Verständnis für die daraus resultierende symbolische Bedeutung der marginalisierten Männlichkeit nachvollziehbar, die als feldspezifisches, hegemoniales Handlungsmuster fungiert und als deren einzig authentischer Lebensraum das ‚Ghetto' und damit letztlich die Situation der Migration oder sozialen Deprivilegierung relevant wird. Als genrespezifische Verkörperung dieses hegemonialen Handlungsmusters lässt sich die Figur des Gangsta-Rappers ausmachen, wie ihn in Deutschland etwa *Bushido, Haftbefehl* oder jüngst Rapper wie *Gzuz* repräsentieren.

Das „Set von Symbolen, Artefakten und sozialen Praktiken" des HipHop/Rap ist insgesamt stark männlich konnotiert, wie Seeliger (2013, S. 113) zurecht konstatiert. Es dominieren traditionelle Vorstellungen von Geschlecht, die Weiblichkeit als binäre (und defizitäre) Opposition zu Männlichkeit entwerfen und dabei besonders im Gangsta-Rap, stark maskulinistische und dezidiert antifeministische Tendenzen aufweisen. Die männliche Hegemonie und der geringe Frauenanteil im Rap, mag sich darüber hinaus durch das sämtlichen HipHop-kulturellen Formen eingeschriebene Wettkampfprinzip erklären, ist Wettbewerb doch als zentrales Mittel männlicher Sozialisation zu begreifen (Meuser 2008) und materialisiert sich im Rap etwa in Form aggressiver Sprechakte wie *boasting* (Selbstüberhöhung) und *dissing* (Beleidigung).

Rapper's do care! Die Care-Seite des deutschsprachigen Rap. Ein Rundumblick.

Wie lässt sich Sorge angesichts dieser Ausführungen mit Männlichkeit im Rap zusammendenken? Mündet ein Habitus der Härte und Coolness nicht vielmehr in demonstratives Anti-Engagement als in Selbst-, Familien-, oder Gesellschaftssorge? „We *don't* care" statt „We care"? Der Literaturwissenschaftler Tholen (2017, S. 234) will in den Gegenwartskünsten derzeit viel Experimentierfreude im Hinblick auf das Verhältnis von Männlichkeit und Sorge erkennen. Tatsächlich muss man nicht allzu tief in die Materie eindringen, um auch im Rap und damit in der „wohl populärste[n] und einflussreichste[n] Lyrikform der Gegenwart" (Wolbring 2015, S. 11), auf Diskursfragmente zu stoßen, die sich der Sorge um andere, um die Gesellschaft oder der Sorge um sich selbst widmen. Abgesehen davon, dass sich beachtlich viele Rapper haupt- oder ne-

benberuflich im Bereich der SAGE-Berufe verdingen,[2] zeugen dutzende Rap-Songs von der grenzenlosen Liebe für die eigene Mutter, die zu umsorgen sich im Bereich Gangsta-Rap gar als obligatorischer Topos herausstellt (z. B. ‚Madar' von *Fard,* 2013). Auch die fürsorgliche Beziehung zu Geschwistern, engen (meist männlichen) Freunden oder dem eigenen Vater ist ein wiederkehrendes Thema in deutschen Raptexten und dokumentiert in vielen Fällen ein Verhältnis der Solidarität und Nächstenliebe (vgl. Abb. 1). Im Diskursuniversum DeutschRap finden sich darüber hinaus zahlreiche Tracks, die sich (mehr oder weniger reflexiv) mit der eigenen Vaterrolle, d. h. dem Dasein als junger Vater beschäftigen (z. B. ‚Sohn' von *Kontra K.*, 2016).

Abbildung 1 „Ihn pflegen zu können macht es erträglicher", Rapper Tua am Krankenbett seines verstorbenen Vaters im Musikvideo zum Track ‚Vater' (2018)

Während sich die cannabisaffine, pazifistische *Lazy Lizzard Gang* der Sorge um die Natur und Umwelt verschrieben hat (z. B. ‚Wald', 2017), kommt auch die Sorge um sich selbst, etwa um die eigene Gesundheit und Ernährung bei vielen männlichen Protagonisten der Szene nicht zu kurz. *Rap Kitchen*: *Rapper kochen*. So der Titel eines 2018 erschienenen Kochbuches, in dem sich deutsche Rapper sämtlicher Genres als ernährungsbewusste *Foodies* zu erkennen geben (vgl. Voigt/Schramm 2018). Schließlich scheinen auch weitere ‚weiblich' markierte Emotionen und Praktiken zunehmend in die traditionellen Männlich-

2 SAGE ist ein Akronym für **S**oziale **A**rbeit, **G**esundheit/Pflege, sowie **E**rziehung/Bildung und bildet das Gegenstück zu den MINT-Berufen. Neben Lehr- und Erziehungsberufen (z. B. *Sido, Laas Unlimited*) stehen Physiotherapie (z. B. *Maxim* von *K.I.Z.*), Soziale Arbeit (z. B. *Weekend*) oder auch der Beruf des Kochs (z. B. *Chakuza*) bei DeutschRappern hoch im Kurs.

keitskonzepte des Rap inkludierbar. „Rap & Depression: Endlich kein Tabuthema mehr“ lautete jüngst ein Artikel in der HipHop-Zeitschrift *Juice*, der sich mit den Sorgen, Ängsten und Selbstzweifeln Schwarzer US-Rapper wie *Kid Cudi* und *Kendrick Lamar* auseinandersetzt. Autor Kawelke (2017, o. S.) versäumt dabei nicht, die zaghafte Diskursivierung von Depressionen im Rap kritisch an den Kontext struktureller Ungleichheit und historisch gewachsener, stereotyper Vorstellungen gegenüber afroamerikanischen Männern zurückzubinden. Versagensängste, Lebensmüdigkeit, Mobbing und Melancholie werden jedoch auch in den Textwelten deutschsprachiger Rapper verhandelt (z. B. ‚Alpträume‘ von *Ufo361*, 2018). Selbst Raptexte über Spielsucht, Drogenhandel/-missbrauch oder Alkoholexzesse sind oft nur vordergründig Party- oder sog. ‚Representer-Tracks‘ mit dem Ziel der eigenen männlichen Selbstdarstellung. Ein zweiter Blick offenbart, dass hier nicht selten persönliche Probleme oder familiäre Dramen verhandelt werden (z. B. ‚Ayé‘ von *Zuna*, 2018).

Abgesehen davon, dass sich auch der Akt des Rappens bzw. Raptexte-Schreibens selbst als tägliche Praxis der Selbstsorge konzeptualisieren lässt, scheint die Sorge um sich selbst vor allem im Zuge der rapiden Ökonomisierung und Digitalisierung von Rapmusik relevant zu werden. Wer sich als Rapper oder Rapperin 3.0. behaupten oder gar etablieren will, muss nicht nur kontinuierlich musikalischen Output generieren, möglichst viele Musikvideos drehen, regelmäßig ‚auf Tour‘ gehen und dutzende Interviews geben. Er/sie muss vor allem eine permanente Online-Selbstvermarktungsmaschinerie in Gang halten, um sich im Kampf um die begrenzten Aufmerksamkeiten des Publikums gegen die immer zahlreichere Konkurrenz durchzusetzen (vgl. dazu auch Dietrich 2016). Eine mitunter prekäre Existenzweise, die auf den Konflikt zwischen Arbeit und Männergesundheit verweist und dessen gesundheitliche Bewältigung jüngst unterschiedliche Praktiken der Selbstsorge zeitigt, darunter Angeln oder Meditation (z. B. bei *Sido* oder *Curse*). Angesichts dieser kursorischen Skizze erscheint es verwunderlich, dass das postmoderne Kulturphänomen HipHop bislang noch nicht mit Theorien der Sorge zusammengedacht wird.

Die Evolution des HipHop als Geschichte der Sorge? Eine Erzählweise.

Auf dem *Reeperbahn Festival* 2017 lobte Herbert Grönemeyer Rapmusik öffentlich als eines der letzten gesellschaftskritischen Musikgenres Deutschlands. Kunst und Musik seien dafür da, „eine Gesellschaft aufzurütteln […] den Eta-

blierten auf die Nerven zu gehen".[3] Ein politisches Moment, das heutzutage nur noch im HipHop und Rap zu finden sei (Hellmich 2017, o. S.). Tatsächlich wohnt sämtlichen kulturellen Praktiken, die heute gemeinhin unter dem Begriff des HipHop gehandelt werden, ein genuin politisches Moment inne. HipHop gilt als Kultur der Stimmlosen, der Unbeachteten und sozial und kulturell Marginalisierten. Das Bemalen von Zügen als fahrende Leinwände [Graffiti], die artistischen, Rhythmus geleiteten Bewegungen [Breakdance], das Verpacken unterhaltsamer und provokanter Geschichten zum Breakbeat [Rap und DJing]: Alle ‚Elemente' des HipHop hatten letztendlich dieselbe Funktion und sollten dieselbe Botschaft vermitteln: Wir sind hier und wir möchten, dass ihr uns wahrnehmt! Das gemeinschaftsstiftende ‚Wir' kam dabei nicht von ungefähr. Viele Pionierinnen und Aktivisten des HipHop waren in Banden, sog. *street gangs* organisiert oder Teil einer anderen freundschaftlichen Vergemeinschaftung, den sog. Crews, die im Kontext sozialer Benachteiligungen wie Ersatzfamilien funktionier(t)en. Von solidarischem Miteinander und bedingungsloser Loyalität geprägt, bieten sie Schutz vor der oftmals als feindlich wahrgenommenen Außenwelt, einen Platz in der Gesellschaft und ein Gefühl der Zugehörigkeit und gegenseitigen Anerkennung. Bis heute hat die besondere Bedeutung der Gemeinschaft im HipHop nicht an Strahlkraft verloren und findet ihren diskursiven Niederschlag in dutzenden von Rap-Songs (z. B. ‚Für die Gang' von *Ufo361* feat. *Gzuz*; 2017).

Dass die Genese des HipHop und des zugehörigen Normen- und Wertesystems eng mit der Sorge um andere verwoben ist, zeigen auch die Beispiele der *Universal Zulu Nation* und der *Native Tongues Posse*. Gegründet in den 1970er Jahren von dem ehemaligen Banden-Mitglied *Afrika Bambaataa*, propagiert die HipHop-Friedensorganisation *Zulu Nation* den Verzicht auf Gewalt und Drogen und ermutigt marginalisierte Jugendliche und junge Menschen dazu, Konflikte auf einer künstlerisch-spielerischen Ebene auszutragen. Vor allem die Gleichberechtigung Schwarzer Menschen, etwa im Kampf um bessere Bildungschancen, stehen auf der Agenda (vgl. Klein/Friedrich 2003, S. 27; Verlan/Loh 2015, S. 285 f.). Die pazifistische Mentalität der *Universal Zulu Nation* gelangte über die Gründung transnational vernetzter Zweigstellen, der sog. *Chapter*, auch nach Deutschland und beeinflusst vor allem Angehörige der ersten HipHop-Generation bis heute. Eine ähnlich verantwortungsbewusste Weltsicht liegt dem HipHop-Zusammenschluss der *Native Tongues* zugrunde, ein aus verschiedenen Rap-Gruppen bestehendes Netzwerk, dessen Mitglieder vor allem in den 1980er und 1990er Jahren aktiv waren. Als mittelständisch-

3 Das *Reeperbahn Festival* ist eine mehrtägige Musik-, Club- und Kulturveranstaltung, die alljährlich in Hamburg stattfindet und zu den wichtigsten Branchentreffen der Musikindustrie zählt.

intellektueller Gegenentwurf zum damals aufkommenden Gangsta-Rap, verweigerten sich die ‚HipHop-Hippies' um *De La Soul, A Tribe Called Quest* und Co ebenfalls der Glorifizierung von Gewalt, Drogen und destruktivem Machismus. Stattdessen wurden lebensbejahende, spirituell-philosophische Töne angeschlagen, toxische Männlichkeitsentwürfe kritisiert und an das afroamerikanische Bewusstsein appelliert. Vor allem bei HipHop-Fans, die sich nicht mit dem nihilistischen Gangsta-Rap identifizieren konnten, hinterließ das positive Mindset der *Native Tongues Posse* einen bleibenden Eindruck (vgl. dazu Szillus 2016, S. 84 f.).

Die *Zulu Nation* und das *Native Tongues Movement* sind nur zwei Beispiele, die zeigen, dass fürsorgliche und solidarische Subjektivierungsformen seit Anbeginn in den kulturellen (Subjekt-)Kanon des HipHop eingeschrieben sind. *Community building*, d. h. bildungspolitischer Aktivismus innerhalb der eigenen, Schwarzen Gemeinschaft oder Nachbarschaft, der sich auch die vielfältigen, niedrigschwelligen Kulturpraktiken des HipHop zunutze macht, ist vor allem für die US-amerikanische HipHop-Szene konstitutiv. Aber auch andere pädagogische Prinzipien, die die Sorge um andere, vor allem nachfolgende (HipHop-)Generationen implizieren und Ausdruck von Nächstenliebe und Verantwortungsbewusstsein sind, gehören zu den Leitmotiven des HipHop, wie zum Beispiel die quasi-obligatorische Weitergabe von Wissen (‚*each one, teach one*'). Nicht von ungefähr engagieren sich HipHop-sozialisierte Menschen weltweit als Aktivistinnen und Aktivisten im Bereich politischer (Jugend-)Bildung, dozieren an Universitäten oder arbeiten im Rahmen transnationaler Workshops an gemeinsamen Songs oder Choreografien, oftmals mit dem Ziel der Selbstermächtigung.[4]

Wie eingangs erwähnt, findet die Sorge um andere im HipHop aber auch auf einer größeren, strukturellen Ebene statt. Wenn Grönemeyer HipHop zurecht als wichtige, weil gesellschaftskritische Musikrichtung schätzt, so ist die Sorge um die Gesellschaft – verstanden als Kritik an rassistischen Strukturen und sozialen Missständen – ein intrinsischer Bestandteil des HipHop/Rap und außerdem eng mit der Genese seiner unterschiedlichen Genres verbunden: Die Crack-Epidemie, die Mitte der 1980er Jahre in vielen US-amerikanischen Städten grassierte, führte nicht nur zu einer allgemeinen Politisierung des damaligen Rap, sondern bildet auch den soziokulturellen Entstehungskontext des berüchtigten Gangsta-Genres. Gruppen wie *Public Enemy* oder *N.W.A.* pran-

4 Ein bekanntes Beispiel für bildungspolitisches Engagement ist HipHop-Urgestein und Battle-Rapper *KRS ONE*, der an US-amerikanischen Universitäten doziert. Aber auch in Deutschland arbeiten HipHop-Aktivistinnen und Aktivisten im Bereich politischer und kultureller Bildung, zum Beispiel in Kooperation mit dem Goethe-Institut oder im Rahmen eigener Stiftungen (z. B. die Xatar-Stiftung für sozial benachteiligte Kinder von Gangsta Rapper *Xatar)*.

gerten die rassistisch motivierten Tötungen und Massenverhaftungen in den Straßen New Yorks und Los Angeles ebenso an, wie die tödliche Droge selbst und deren verheerende Folgen für die zwischenmenschlichen Beziehungen innerhalb der Black Community (vgl. Ogbar 2018). Auch im deutschsprachigen Rap zieht sich die Sorge um eine gerechtere Gesellschaft wie ein roter Faden durch die Geschichte der Musikszene, üben sich Künstlerinnen und Künstler unterschiedlicher Provenienz in mal mehr, mal weniger konstruktiver Kritik oder bemühen sich um interkulturelle Verständigung zwischen der deutschen Mehrheitsgesellschaft und migrantischen Lebenswelten (z. B. ‚Aber' von *Eko Fresh*, 2018).

Die Evolution des HipHop als Geschichte der Sorge zu erzählen, bliebe unvollständig, ohne eine weitere semantische Schattierung des Sorgebegriffs zu berücksichtigen: die Sorge um sich selbst. Denn abgesehen davon, dass sich das ermächtigende Potential des Rap aus seiner kommunikativen, d. h. verständigungsorientierten Funktion heraus ergibt und Rap als Sprachrohr diskursiv unterrepräsentierter Bevölkerungsgruppen fungieren kann, so wird der Akt des Schreibens und Rappens selbst seit Anbeginn als wichtige ästhetische Praxis der täglichen Sorge um sich selbst diskursiviert. „Immer wenn ich rhyme, steht die Welt kurz still und ich spür' weder Raum noch Zeit, denn immer wenn ich rhyme fällt die Last von mir und ich fühl' mich auf einmal frei" (‚Immer wenn ich rhyme', *Kool Savas*, 2010). Unzählige Rap-Songs zeugen von der therapeutischen Funktion, die dem Verfassen von Raptexten innewohnt, eine Tatsache, die dutzende (Interview-)Studien belegen (vgl. z. B. Weller 2003). Vielen jungen oder sozial benachteiligten Menschen hilft das Schreiben von Raptexten bei der Verarbeitung biografischer Diskontinuitäten und alltäglicher Probleme, wie sie durch die Konfrontation mit Migration und/oder sozialer Diskriminierung entstehen können. Darüber hinaus wird die Praxis des Rappens als individueller und kreativer Prozess der Selbstentdeckung und -bildung erlebt (vgl. ebd., S. 183 f.).

Männlichkeiten im Rap alternativ perspektivieren und für die Diskussion um Sorge erschließen

Wie kommt es also, dass die Care-Seite des Rap bislang so wenig Beachtung erfährt? Männlichkeit im Rap vor allem die eingangs beschriebenen Assoziationen um Härte, Hypermaskulinität und Misogynie weckt und dabei fast ausschließlich auf Gangsta-Rapper à la *Bushido* reduziert wird? Der Blick auf fürsorgliche, nicht-hegemoniale Dimensionen von Rap-Männlichkeit ist in Deutschland m. E. bis dato aus recht unterschiedlichen Gründen verstellt. Analog zur Care-Forschung wird Gender in den meisten geschlechtertheoretisch informierten Beiträgen zu HipHop/Rap vor allem mit ‚Weiblichkeit' über-

setzt. Demgegenüber erscheint Männlichkeit oftmals als quasi ahistorische Herrschaftsstruktur, gegen die es sich mittels verschiedener (Empowerment-)Strategien zu wehren gilt, während Männer im Rap durch eine derart einseitige Perspektivierung auf den hypermaskulinen Typus des frauenverachtenden Gewaltkriminellen reduziert und festgeschrieben werden. Die Vielgestaltigkeit von Männlichkeiten im Rap, ebenso wie die Tatsache, dass Männlichkeitserzählungen in Abhängigkeit von (Sub-)Genre oder gar Einzeltext variieren, bleibt dadurch ausgeblendet. Dabei ist die Ambivalenz und Pluralisierung von Männlichkeiten seit Anbeginn in die Geschichte des deutschsprachigen Rap eingeschrieben! Mit der *weißen* ‚Mittelstands-Gruppe' *Die Fantastischen Vier* und ihren ‚migrantisch-proletarischen' Gegenspielern, dem *Rödelheim Hartreim Projekt* (*RHP*) um Rapper *Moses P.*, standen sich bereits in den 1990er Jahren unterschiedliche Rap-Männlichkeitsentwürfe gegenüber (siehe Abb. 2). Mag sich männliche Identität durch die Hegemonie der Gangsta-Männlichkeit bis heute entlang von Härte, Dominanz und Konkurrenzdenken ausbilden, so gab und gibt es immer schon männliche HipHop-Identitätsmodelle, „that reject domination and its sociated traits and embrace values of care such as positive emotion, interdependence, and relationality", wie Elliott (2016, S. 240) die sog. *caring masculinity* definiert. Am deutlichsten materialisiert sich eine derartige Mentalität wohl im Bereich des Sozialkritischen Rap bzw. dort, wo sich Szenegänger den oben skizzierten positiven HipHop-Denkrichtungen und Bewegungen wie der *Zulu Nation* zugehörig fühlen.

Abbildung 2 „Mfg, mit freundlichen Grüßen…" vs. „Ich reiß dich auf, Alter, und kack dich wieder zu". Konträre HipHop-Männlichkeitsentwürfe aus den 1990er Jahren: Die Fantastischen Vier (links) und RHP (rechts)

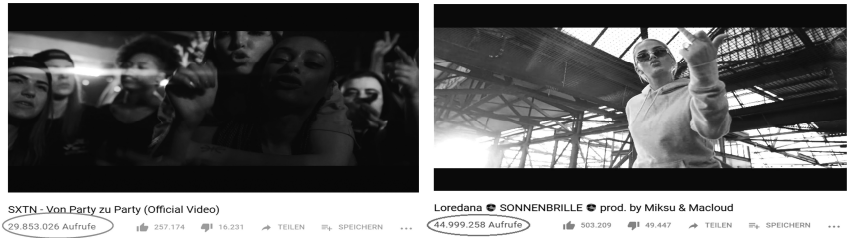
Es ist jedoch vor allem die gegenwärtige Szene, die sich durch eine nie dagewesene geschlechtliche Vielfalt auszeichnet, womit ein weiterer, bislang wenig berücksichtigter Aspekt in der Theoretisierung von Männlichkeiten im Rap benannt ist. Denn von gesellschaftlichen Transformationsprozessen, wie sie insbesondere die Männlichkeitssoziologie mit Blick auf ihren Gegenstand diskutiert, ist auch die deutschsprachige, global vernetzte Rap-Szene nicht ausgenommen. Verschiedene Trends wie Digitalisierung, Differenzierung und Kommerzialisierung wirken gleichzeitig, bedingen sich wechselseitig und ver-

ändern auch die Konstruktionsmodi von Geschlecht und Männlichkeit im Rap. Weil er unbefangen über Emotionen, Liebe und Schwäche rappt (und singt!), gilt der kanadische ‚Schmuse-Rapper' *Drake* bereits als ‚Vorbote einer inklusiven Männlichkeit im Rap des Internetzeitalters' (Obst 2016). Aber auch andere diskursive Ereignisse deuten darauf hin, dass die Hegemonie des hypermaskulinen *tough guy* im Rap langsam brüchig wird: Für sein offenes Bekenntnis zur Bisexualität erntete der Schwarze R&B-Star *Frank Ocean* im Jahr 2012 großen Zuspruch seitens der *hip-hop community*. Eine Zäsur in der Geschichte des maskulin-heteronormativ strukturierten und für seine Homophobie bekannten HipHop! Auch der enorme Erfolg eines *Lil B.* deutet auf eine Verschiebung der Machtverhältnisse hin: Durch die exzessive Nutzung neuer Distributionsdienste und Plattformen wie *Soundcloud* oder *YouTube* konnte sich der ‚Weirdo-Rapper' mit dem positiven Weltbild an den Strukturen der großen Musikindustrie vorbei, allmählich zum neuen Mainstream entwickeln und beeinflusst damit auch deutschsprachige Rapper und ‚HipHop-Millenials' (Szillus 2016).[5]

Der Wandel und die Vielgestaltigkeit von Rap-Männlichkeit materialisiert sich ebenso in der bereits erwähnten Diskursivierung von Vaterschaft, ein Aspekt, der auch mit dem fortgeschrittenen Alter der Szene und ihrer Protagonisten zusammenhängt: *Sido, Samy Deluxe, Gzuz, Marteria,* oder *Kontra K.* Viele Großverdiener des deutschsprachigen Rap sind inzwischen nicht nur über 30, teilweise 40 Jahre alt; sie sind auch Familienväter, sodass Vatersein im Mainstream immer häufiger zum Inhalt von Raptexten und Musikvideos wird. Die Koexistenz unterschiedlicher Rap-Männlichkeitsmodelle vom Gangsta-, Hipster-, Cloud- bis hin zum ‚Emo-Rapper' und die allmähliche Liberalisierung der HipHop-Szene im Hinblick auf tradierte Geschlechterrollen wird außerdem von einem sukzessiven Zuwachs von Frauen im Rap flankiert. Denn mit Klickzahlen im zweistelligen Millionenbereich (YouTube), Publikumspreisen (z. B. *Echo*, *1Live-Krone*) und Cover-Shootings für wichtige Szene-Zeitschriften, haben sich weibliche Rapperinnen wie *Schwesta Ewa*, *Nura* (ehemals *SXTN*), *Loredana* oder *Haiyti* inzwischen zu satisfaktionsfähigen Konkurrentinnen in den ‚ernsten Spielen des Rap' entwickelt (vgl. Abb. 3).

5 *Lil B.*, der mit dem Albumtitel ‚I'm gay (I'm happy)' 2011 für Aufsehen sorgte, predigt den sog. ‚based lifestyle', einen Lebensstil, der für Selbstbestimmung, Positivität und Toleranz steht.

Abbildung 3 Erfolgsduo SXTN (links), Loredana (rechts): Klickzahlen im zweistelligen Millionenbereich oder der Aufstieg von Frauen in die ‚Rap-Szeneelite'



Die Sicht auf fürsorgliche, nicht-hegemoniale Dimensionen von Rap-Männlichkeit ist schlussendlich vor allem durch die übermäßige Popularität des Gangsta-Genres und eine defizitäre Perspektive auf dessen männliche Sprecher versperrt. Insbesondere der massen- bzw. boulevardmediale Diskurs übersetzt die Hypermaskulinität der Gangsta-Rapper nur allzu gern als stupide Integrationsverweigerung oder straft die Genre-Vertreter einseitig für deren Sexismus und rückständiges Frauenbild ab. Eine alternative Lesart, die *Bushido* und Co auch als engagierte Väter denkt, ist innerhalb dieses hegemonialen Repräsentationsregimes – auch aus aufmerksamkeitsökonomischen Gründen – schlichtweg nicht vorgesehen (mit domestizierten, Kinderwagen schiebenden Gangstern lässt sich eben nicht gut Geld verdienen). Aus einem intersektionalen Blickwinkel kann die ‚Sozialfigur des Gangsta-Rappers' jedoch ebenso als symbolischer Platzhalter im Krisendiskurs um migrantische Männlichkeiten verstanden werden, wo sie letztlich der Rückversicherung und gleichsam Stabilisierung einer (als freilich ungleich moderner geglaubten) ‚bio-deutschen' Männlichkeit dient (vgl. Seeliger 2013).

Analog zur US-amerikanischen HipHop-Forschung, die die hypermaskuline Pose auch als kompensatorischen und gleichsam empowernden Schutzmechanismus im Kontext von Rassismus dechiffriert (vgl. z. B. Majors/Mancini Billson 1992), gilt es auch deutschsprachige Gangsta-Männlichkeiten verstärkt ressourcenorientiert, d. h. auf der Folie von Bewältigung zu diskutierten. Nicht wenige Beiträge an der Schnittstelle von Migrations- und Männlichkeitsforschung geben Anlass, die Hinwendung zu überhöhter Maskulinität ungleichheitstheoretisch zu rahmen und als „Bewältigungsprinzip der Abspaltung und Projektion von Hilflosigkeit" im Kontext sozialer Benachteiligung und rassistisch motivierter Abwertung zu deuten (Böhnisch 2013, S. 148). Verabschiedet man sich dann noch von essentialistischen Genre-Klassifikationen, so eröffnet auch das Diskursuniversum Gangsta-Rap Anknüpfungspunkte, um männlichen Sorgepraktiken am Beispiel Rap nachzuspüren. Schon deshalb, weil ein Großteil deutschsprachiger Gangsta-Rapper auf (zuweilen dramatische) Migrations- und Fluchtgeschichten zurückblickt und diese prägenden Erfah-

rungen reflexiv in ihren Texten verarbeitet (z. B. ‚Slumdog' von *Kurdo*, 2014; ‚Diaspora' von *Celo&Abdi*, 2017) (vgl. dazu Güngör/Loh 2017).

Zur Diskursivierung von Vaterschaft im Rap. Eine vergleichende Fallanalyse am Beispiel von Bushido und Danger Dan

Um rap-männliche Sorgepraktiken zu analysieren, wird die wohl am umfassendsten erforschte semantische Dimension von Sorge im Zusammenhang mit Männlichkeit aufgegriffen, die Fürsorge, wie sie im Rahmen von Vaterschaft und (inner)familiärem Engagement relevant wird. Dazu wird die Text- und Bildebene der Songs ‚Papa' von *Bushido* (41) und ‚Sand in die Augen' von *Danger Dan* (36) analysiert. Die Interpretationen sind dabei als erste Annäherung an das Thema Vaterschaft im deutschsprachigen Rap zu verstehen. Weder repräsentative Aussagen zur Praxis des Vaterseins im Rap, noch Antworten auf die Frage, inwiefern die zuweilen progressiv anmutenden, diskursiven Inszenierungen von Vaterschaft in tatsächliche lebensweltliche Handlungspraxen münden (Stichwort Arbeitsteilung und ‚neue' Väter), bilden das Erkenntnisinteresse dieses Beitrags. Bei der Auswahl der Rapper habe ich mich am Prinzip maximaler Kontrastierung orientiert. Als Vertreter unterschiedlicher Rap-Genres geben die Analysen von *Bushido* und *Danger Dan* einen exemplarischen Einblick in die vielgestaltige Diskursivierung von Vaterschaft im deutschsprachigen Rap, womit das Verhältnis von Männlichkeit und Genre relevant wird. Ferner erlaubt das Beispiel *Bushido* Rückschlüsse auf das *doing fatherhood* im Migrationskontext, das aufgrund der Ethnisierung von Männlichkeit unter veränderten Vorzeichen stattfindet und insgesamt wenig erforscht ist (vgl. z. B. Tuider/Huxel 2010, Tunç 2008).

Bushido – Papa

Der Track ‚Papa' von Gangsta-Rapper *Bushido* erschien im Jahr 2017 auf dem Album *Black Friday*. Er gliedert sich in zwei Strophen und einen Refrain, der insgesamt zweimal wiederholt wird. Der Song wird von einem Sample gerahmt, auf dem die Sprechstimmen von *Bushidos* Kindern zu hören sind. Das Musikvideo zum Track verfügt aktuell über 25 Millionen Aufrufe auf der Online Plattform YouTube.[6]

6 Zum Musikvideo auf der Online-Plattform YouTube, von der auch die Screenshots zu dieser Analyse stammen, siehe hier: https://www.youtube.com/watch?v=1RAfrT5xG6M (Abfrage: 30.04.2019)

Begleitet von Piano und Streichinstrumenten richtet *Bushido* in dem emotional-melodischen Song ‚Papa' das Wort an seine vier leiblichen Kinder und entfaltet eine Art Legitimationserzählung des Gewordenseins, die er in kindgerecht, nicht-explizite Worte kleidet: „*Papa hatte keine Wahl, nahm sich alles auf die falsche Art, ich war auf mich allein gestellt, als ich in eurem Alter war*". *Bushido* inszeniert sich als marginalisierte Männlichkeit, wobei das Vater- resp. ‚Papa-sein' weniger entlang der Kategorie Männlichkeit, denn vielmehr über Erfahrungen ethnischer und sozialer Differenz konstruiert wird. In geradezu verschwörerischem Duktus bemüht der Rapper jede Menge Feindbilder, die von der Polizei bzw. der Staatsgewalt, bis hin zu „*ander'n Eltern*" und „*ander'n Kindern*" reichen und die *Bushido* für unterschiedliche Formen von Diskriminierung und Verleumdung verantwortlich macht. Besonders die Abgrenzung gegenüber anderen (hegemonialen) Vätern nimmt einen größeren Raum im *doing gangsta papa* ein. Auch hier wird Vatersein über herkunfts- bzw. (sub)kulturell bedingte Unterschiede hergestellt: „*And're Papas tragen keine Jogginghosen oder Sneakers, and're Papas sind nicht auf den Titelseiten, and're Papas zahlen nicht bei Toys "R" Us mit lila Scheinen, and're Papas werden morgens nicht geweckt von Polizisten.*" Die oft anzutreffende, explizite Abgrenzung gegenüber *anderen,* ebenfalls migrantischen Männern, wie sie u. a. Tuider (2012, S. 390) herausarbeitet, bleibt dabei jedoch aus. Die Inszenierung als krimineller Outlaw und die Abgrenzung gegenüber dem als medial irrelevant dargestellten, spießigen ‚Normalo-Papa', wird in ambivalenter Weise von einer Affirmation dieser hegemonial-männlichen Daseinsform begleitet. Ein typischer Subjektivationsmodus im Bereich Gangsta-Rap, der ‚Papa' letztlich auch als Zugehörigkeitserzählung lesbar macht (vgl. z. B. Seeliger 2013). Besonders deutlich wird dies auf der Bildebene, wenn *Bushido* im strahlend weißen Hemd durch eine in warmes Sonnenlicht getauchte Wald-und-Wiesen-Szenerie schlendert oder sich auf den friedlichen Straßen der bürgerlichen Berliner Vorstadt als Erzieher in Szene setzt (siehe Abb. 4). Ein deutlicher Bruch mit der Ästhetik klassischer Gangsta-Rap-Videos, der den Rapper glaubhaft – weil sichtbar – als involvierten Vater ausweisen soll.

Abbildung 4 Bushido im Musikvideo zu ‚Papa': Weißer Pullover im Kornfeld und väterliches Engagement im Vorstadtidyll

Ohnehin ist es vor allem die audiovisuelle Ebene von ‚Papa' auf der die Konstruktion der nicht-hegemonialen Männlichkeitsfigur des engagierten Vaters stattfindet. So ist *Bushido* im Musikvideo u. a. beim gemeinsamen Kuscheln, Fahrrad fahren, Friseurbesuch, im Aufnahmestudio oder auch beim Ponyreiten zu sehen; Aktivitäten, die – ebenso wie die zahllosen, liebevoll-fürsorglichen Berührungen (küssen, Händchenhalten etc.) – mit Kindern *beiderlei* Geschlechts praktiziert werden und oftmals pädagogischen Bezug haben (siehe Abb. 5). Die (Aus-)Bildung bzw. gute Erziehung der Kinder ist ‚Papa Bushido' also wichtig, ein Aspekt, den auch andere Studien im Hinblick auf Vaterschaftskonstruktionen im Migrationskontext betonen (vgl. Tunç 2008, Tuider 2012). Weder die väterlich-gleichberechtigte Fürsorge gegenüber den Töchtern, noch das weiblich codierte Ponyreiten mit dem Sohn scheinen in dieser Hinsicht mit *Bushidos* Männlichkeits- bzw. Vaterschaftsverständnis zu konfligieren. Dem oft gezeichneten Bild vom rückständigen Macho und Patriarchen, wie es gerade den deutschsprachigen Diskurs über muslimische resp. türkischstämmige Männer und Väter dominiert, wird hier also nicht entsprochen.

Sämtliche Fürsorgepraktiken in ‚Papa' finden in gänzlicher Abwesenheit einer weiblichen Person bzw. Ehefrau statt, so dass die Kinderbetreuung als männliche Domäne erscheint. Zumindest im Video agiert *Bushido* demnach nicht als ‚coparent', sondern selbstständig, d. h. losgelöst von mütterlicher Kontrolle (Stichwort: *maternal gatekeeping).* Über die Inszenierung von Autonomie und Kompetenz in der Kinderbetreuung kann die feminin konnotierte Fürsorgepraxis gleichsam umgedeutet bzw. maskulinisiert und in das Männlichkeitskonzept des Rappers inkludiert werden (vgl. dazu Meuser 2014, S. 169). Dass *Bushido* nicht nur ein in die Erziehung und Betreuung involvierter, sondern vor allem auch ein überaus liebenswerter (Mensch und) Vater ist, bezeugen – nebst eingeblendeter Kinderzeichnungen – vor allem die eingespielten Kinderstimmen, die den Track auf geradezu anrührende Weise schließen und die progressive Vaterschaftserzählung authentifizieren sollen: „*Papa […] Wo bist du? Ohne dich kann ich nicht schlafen! Ich liebe dich so sehr, du bist mein Ein und Alles.*"[7]

7 Es wäre interessant *Bushidos* (Über-)Vaterkonstruktion an dieser Stelle (z. B. anerkennungstheoretisch) mit der Sozialisation des Rappers zusammenzudenken: Anis Mohamed Youssef Ferchichi wuchs kurze Zeit mit seinem leiblichen, alkoholkranken und gewalttätigen Vater auf, bevor er einige Jahre mit seinem türkischstämmigen Stiefvater zusammenlebte. Dutzende Songs und Textstellen der Autobiografie des Rappers zeugen von einer überaus konflikthaften Vater-Sohn-Beziehung, über die Bendel/Röper (2017, S. 120) schreiben: „Die von Honneth beschriebene ‚leibhaftige Existenz' des Vaters ist für Bushido […] nicht gegeben. Schon früh im Leben fehlt mit dem eigenen Vater eine Person, die in Ergänzung zur Mutter Wertschätzung und Anerkennung hätte ausdrücken können. Das Nicht-Vorhandensein väterlicher Anerkennung wird damit bereits in jungen Jahren zu einem konstituierenden Sozialisationsfaktor".

Abbildung 5 Bushidos engagierte Vaterschaft: Ponyreiten mit dem Sohn, zärtliche Küsse für die Tochter

So fortschrittlich sich *Bushido* auf der Bildebene von ‚Papa' inszeniert, so traditionell stellt sich die Männlichkeitskonstruktion auf der Textebene dar: Vaterschaft wird hier vor allem über die Rolle des Familienernährers hergestellt, dessen übermäßiger Erfolg sich nicht nur den verhassten ‚Anderen' verdankt, sondern der auch die damit verbundene, häufige Abwesenheit begründet und die – freilich Zuhause gebliebene – Ehefrau samt Kindern in einen Zustand permanenter Sehnsucht versetzt. Der soziale Aufstieg zum Familienernährer und dessen diskursive Einbettung in den Kontext sozialer Ungleichheit sind es auch, die das *doing gangsta papa* kohärent an die Anforderungen von Genre, Textsorte und das Image als Gangsta-Rapper zurückbinden und die Momente involvierter Vaterschaft überhaupt erzähl- und zeigbar werden lassen. Von einem Aufbrechen der vergeschlechtlichten Sphären und/oder einer Aufwertung privater, feminin konnotierter Care-Tätigkeiten kann im Fall von ‚Papa' deshalb nur bedingt gesprochen werden. Abgesehen davon, dass *Bushidos* Vaterschaftskonstruktion letztlich nicht ohne Rückgriff auf allerlei Hypermaskulinität evozierende Einsprengsel auskommt (Kampfhund, großes Auto und Haus, Devianz-Topos usw.), manifestiert sich die Vater-Kind-Beziehung in ‚Papa' doch vor allem in den genannten, überwiegend außeralltäglichen Unternehmungen (Stichwort ‚Freizeitvater'). Beim Zubereiten von Mahlzeiten oder Bewältigen alltäglicher Haushaltstätigkeiten sehen wir *Bushido* im Papa-Musikvideo jedenfalls nicht.

Danger Dan – Sand in die Augen

‚Sand in die Augen' erschien im Jahr 2018 auf dem Album ‚Reflexionen aus dem beschönigten Leben' und besteht ebenfalls aus zwei Strophen und einem Refrain. Wie der Albumtitel bereits andeutet, ist *Danger Dan* samt zugehöriger Crew (‚*Antilopen Gang*') dem Subgenre ‚Sozialkritischer Rap' zuzuordnen. Obwohl die *Antilopen Gang* bereits einige musikalische Achtungserfolge erzielen konnte, ist die Gruppe aus NRW, anders als Gangsta-Rapper *Bushido*, eher

nicht im Rap-Mainstream zu verorten. Das Musikvideo zum Track verfügt entsprechend über 370.000 Aufrufe auf YouTube.[8]

Der Song ‚Sand in die Augen' nähert sich dem Thema Vaterschaft auf eine deutlich andere Weise als ‚Papa', entfaltet *Danger Dan* doch eine feministische System- und Männlichkeitskritik, die aus der Perspektive eines jungen Vaters heraus an die Gesellschaft, sowie die ‚eigene' Rap-Szene gerichtet ist. Auf der Textebene gewährt *Danger Dan* Einblick in die Lebenswelt eines liberalen, pro-feministischen Vaters, der sich bereits im Sandkasten um eine spielerische Infragestellung und Dekonstruktion heteronormativer Beziehungskonstrukte und Geschlechterklischees bemüht: „*[Wir] spielen Mutter, Mutter, Kind oder Vater, Vater, Vater*". Anders als *Bushido*, setzt *Danger Dan* sodann weder soziale Herkunft noch Ethnizität im *doing fatherhood* relevant, ein Aspekt, der angesichts der männlichen Sprecherposition des Rappers wenig verwundert, ist der *weiße* Daniel Pongratz doch dem akademischen Milieu zuzuordnen und infolgedessen weniger mit Ethnisierungs- oder Klassisierungsprozessen konfrontiert wie andere (andere) (Rap-)Männlichkeiten. Stattdessen ist es vor allem das Thema sozialer Ungleichheit entlang der Kategorie Geschlecht, die den Aachener Rapper bewegt. In einem Duktus zwischen Anklage, Resignation und Verzweiflung, kritisiert *Danger Dan* u. a. Lohnungleichheit, binär-geschlechtsspezifische Sozialisationsprozesse und die ungerechte Verteilung von Machtpositionen. Ein gesellschaftlicher Zustand, infolgedessen sich der frischgebackene Vater einer Tochter offensichtlich in Erklärungsnot wähnt und dessen zweifelhafte Persistenz schließlich im Refrain in eine an die Gesellschaft adressierte rhetorische Frage mündet: „*Wie soll ich ihr erklären, wo liegt da der Unterschied? Der die einen oben hält und die ander'n runterzieht. Wie soll ich ihr erklären, wo liegt da der Unterschied? Man redet nicht darüber, denn man macht sich unbeliebt*". Letztere Aussage erinnert an Kimmels (2008) ‚culture of silence', die der Soziologe als mitverantwortlich für die (Re)Produktion und Stabilität männlicher Hegemonie („guyland") erachtet und deren implizite Erwähnung ‚Sand in die Augen' gleichzeitig als (selbstreflexive) Männlichkeitskritik ausweist.[9] Dies wird besonders am Beispiel der zweiten Strophe deutlich, in der sich *Danger Dan* an der Objektifizierung und Sexualisierung weiblicher Körper abarbeitet und sich beim Thema sexuelle Belästigung/Gewalt mit einigen konkreten Handlungsempfehlungen an betroffene Frauen und andere Väter wen-

8 Ein Link zum Musikvideo findet sich hier: https://www.youtube.com/watch?v=q1poIN_5x1s (Abfrage: 30.04.2019)

9 Kimmel (2008, S. 61) formuliert: „Boys and men learn to be silent in the face of other men's violence. Silence is one of the ways boys *become* men. They learn not to say anything when guys make sexist comments to girls." Der Grund für das konspirativ anmutende Schweigen im männlich-binnengeschlechtlichen Gefüge ist dabei schnell ausgemacht: „Because they're afraid. They're afraid of being outcast, marginalized, shunned" (ebd.).

det: „*Komm mir nicht mit einer Armlänge Abstand, ich empfehle eine Krav-Maga-Handkante.*[10] *Empfehle Vätern ihren Söhnen zu sagen, bevor sie irgendwen berühren, erstmal höflich zu fragen!*“ Die männliche Existenzweise als Rapper UND Vater einer kleinen Tochter löst schließlich eine Art Rollenkonflikt aus, der sich in einer deutlichen Szenekritik materialisiert und abermals an die männlich-binnengeschlechtliche Dimension adressiert wird. *Danger Dan*, der sich ob seines hohen Bildungs- und Reflexionsniveaus, dem ausgeprägten Maß an Empathie, sowie der bewussten Zurückweisung geschlechtsspezifischer Rollenauffassungen den sog. ‚egalitären Vätern‘ zurechnen ließe (vgl. Bambey/Gumbinger 2017, S. 222 ff.), präsentiert sich dabei selbstbewusst als erstrebenswerten, weil männlich-fürsorglichen Gegenentwurf: „*Als Vater einer Tochter hab ich auf die meisten Rapper einfach gar keinen Bock mehr, eure gut gemeinten Liebeslieder sind das Hinterletzte, ich hab keine Zeit für so ’ne Scheiße, ich muss Windeln wechseln*!“

Abbildung 6 Danger Dan im Musikvideo: Machistischer Habitus und Frauen an der Leine. Männliche Gangsta-Rap-Fans aus der Reserve locken?

Interessant ist, dass *Danger Dan* im Musikvideo zu ‚Sand in die Augen‘ nicht etwa (wie ‚Papa Bushido‘) mit Kind und Kegel zu sehen ist, sondern paradoxerweise innerhalb eines klassischen Gangsta-Rap-Video-Settings agiert (siehe Abb. 6). Mit der Zurschaustellung, Sexualisierung und Kontrolle des weiblichen Körpers und einem machistischen Habitus, der sich allerlei Männlichkeitssymboliken bedient (Sportwagen, Fleisch grillen etc.), konfligiert das Musikvideo mit den kritischen Aussagen auf der Textebene und trägt somit einerseits zur Reproduktion ungleichheitsgenerierender Geschlechtsstereotype bei. Andererseits liegt im Spiel mit dem Bruch das subversive Moment von ‚Sand in die Augen‘, steht der überaus plakativen Zitation rap-männlicher „Einsetzungsriten“ von Weiblichkeit auf der Bildebene, doch die nicht minder deutlich formulierte Kritik ebenjener Praktiken auf der Textebene gegenüber (vgl. dazu Klein/Friedrich 2003, S. 208 f.). Die Irritation, die sich daraus ergeben könne, sei durchaus intendiert, wie *Danger Dan* im Interview mit der FAZ erklärt. Vor

10 *Krav Maga* ist eine israelische Nahkampf- und Selbstverteidigungstechnik.

allem ein gangsta-rap-affines Rap-Publikum könne durch eine derartige Visualisierung zunächst „anspringen“ und dann womöglich ein (gender)kritisches Bewusstsein entwickeln (Dürrholz 2018, S. 15).

Fazit

Eine Reduktion auf den hypermaskulinen Ghetto-Gangsta wird der Komplexität und Vielgestaltigkeit von Männlichkeiten im deutschsprachigen Rap nicht gerecht. Im Gegenteil sind solidarische Subjektivierungsformen seit Anbeginn Teil des hiphop-kulturellen (Subjekt-)Kanons, dessen Entstehung und Akzentuierungen eng mit der Sorge um die Gemeinschaft sowie eine gerechtere Gesellschaft verwoben sind. Obwohl sich der Gangsta-Rapper als hegemoniale Männlichkeit im Rap darstellt, Härte und Coolness die hegemonial-männliche Habituslogik bilden, gilt es Männlichkeiten im Rap verstärkt unter der Prämisse von Wandel zu denken. Alternative Männlichkeitsentwürfe, Liberalisierungstendenzen hinsichtlich homosexueller oder queerer Sprecherinnen und Sprecher, aber auch der steigende Anteil von Frauen im Rap, bringen die männliche Hegemonie derzeit ins Wanken. Vor diesem Hintergrund werden auch nichthegemoniale Dimensionen von Männlichkeit, wie zum Beispiel fürsorgliche Vaterschaft sukzessive erzählbar. Die Analysen der Songs ‚Papa‘ von *Bushido* und ‚Sand in die Augen‘ von *Danger Dan* bilden nicht nur ein anschauliches Beispiel für die Pluralität von Männlichkeit im Rap, sondern beleuchten gleichsam den Zusammenhang von Männlichkeit und Genre. Im *doing gangsta papa* oszilliert *Bushido* zwischen der Inszenierung als zärtlich-involvierter Vater und der Affirmation des traditionellen Familienernährers. Vaterschaft wird dabei über Erfahrungen ethnischer und sozialer Differenz konstruiert. Den sozialkritischen Rapper *Danger Dan* hingegen veranlasst das Dasein als junger Vater zu einer feministischen System- und Männlichkeitskritik, die über die Objektifizierung von Frauenkörpern in eine Kritik der ‚eigenen‘ Szene und deren männlichen Protagonisten mündet. Durch das hohe Maß an Empathie und Reflexionsvermögen und die Zurückweisung traditioneller Geschlechterrollen lässt sich der Rapper den sog. ‚egalitären Vätern‘ zurechnen. Noch stärker als *Bushido* macht sich *Danger Dan* die unterschiedlichen Aussagemöglichkeiten von Text- und Bildebene zunutze, evoziert letztere durch die Zurschaustellung halbnackter Frauen und Männerklischees doch Momente der Irritation.

Literatur

Bambey, Andrea/Gumbinger, Hans-Walter (2017): Neue Väter? Rollenmodelle zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Frankfurt/New York: Campus.

Bendel, Alexander/Röper, Nils (2017): Das neoliberale Paradoxon des deutschen Gangsta-Raps. Von gesellschaftlicher Entfremdung und der Suche nach Anerkennung. In: Seeliger, Martin/Dietrich, Marc (Hrsg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: Transcript, S. 105–132.

Böhnisch, Lothar (2013): Männliche Sozialisation. Eine Einführung. 2. Aufl. Weinheim und Basel: Juventa.

Dietrich, Marc (2016): Rap im 21. Jahrhundert: Bestandsaufnahme und Entwicklungslinien – eine Einleitung. In: Dietrich, Marc (Hrsg.): Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel. Bielefeld: Transcript, S. 7–26.

Dürrholz, Johanna (2018): „Ich war schon lange vorher Feminist". In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 5/2018, Nr. 21, S. 15.

Elliott, Karla (2016): Caring Masculinities: Theorizing an Emerging Concept. In: Men and Masculinities 19, Nr. 3, 240–259.

Güngör, Murat/Loh, Hannes (2017): Vom Gastarbeiter zum Gangsta-Rapper. HipHop, Migration und Empowerment. In: Seeliger, Martin/Dietrich, Marc (Hrsg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: Transcript, S. 193–220.

Hellmich, Caro (2017): Überraschende Props: Was Deutschlands erfolgreichster Musiker an Hiphop schätzt. Online unter: hiphop.de/magazin/news/ueberraschende-props-was-herbert-groenemeyer-an-hiphop-schaetzt-307324 (Abfrage: 16.04.2019).

Kawelke, Jan (2017): Rap & Depression: Endlich kein Tabuthema mehr // Feature. Online unter: juice.de/rap-depression-endlich-kein-tabuthema-mehr-feature/ (Abfrage: 16.04. 2019).

Kimmel, Michael (2008): Guyland. The Perilous World Where Boys Become Men. New York: Harper.

Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Majors, Richard/Mancini Billson, Janet (1992): Cool Pose. The Dilemmas of Black Manhood in America. New York: Touchstone.

Meuser, Michael (2008): Ernste Spiele. Zur Konstruktion von Männlichkeit im Wettbewerb der Männer. In: Baur, Nina/Luedtke, Jens (Hrsg.): Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland. Opladen/Farmington Hills: Barbara Budrich, S. 33–44.

Meuser, Michael (2014): Care und Männlichkeit in modernen Gesellschaften – Grundlegende Überlegungen illustriert am Beispiel involvierter Vaterschaft. In: Aulenbacher, Brigitte/Riegraf, Birgit/Theobald, Hildegard (Hrsg.): Sorge: Arbeit, Verhältnisse, Regime. Baden-Baden: Nomos, S. 159–174.

Obst, Anthony (2016): Take Care: Drake als Vorbote einer inklusiven Männlichkeit im Rap des Internetzeitalters. In: Dietrich, Marc (Hrsg.): Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel. Bielefeld: Transcript, S. 55–80.

Ogbar, Jeffries O. G. (2018): Rapkultur und Politik. Eine US-amerikanische Geschichte. In: Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ), Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament 9. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 12–20.

Seeliger, Martin (2013): Deutscher Gangsta-Rap. Zwischen Affirmation und Empowerment. Berlin: Posth.

Szillus, Stephan (2016): Anything goes. Weirdo-Rap, seine Wurzeln im analogen Untergrund und seine digitale Diffusion in den Mainstream. In: Dietrich, Marc (Hrsg.): Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel. Bielefeld: Transcript, S. 81–91.

Tholen, Toni (2017): Männlichkeiten – Sorge – Lebenskunst. In: Klöcker, Katharina/Laubach, Thomas/Sautermeister, Jochen (Hrsg.): Gender – Herausforderungen für die christliche Ethik. Jahrbuch für Moraltheologie, Band 1. Freiburg/Basel/Wien: Herder, S. 217–236.

Tuider, Elisabeth/Huxel, Katrin (2010): Männlichkeit und die Übernahme von care-work im Migrationskontext. In: Moser, Vera/Pinhard, Inga (Hrsg.): Care – wer sorgt für wen? Opladen: Barbara Budrich, S. 87–98

Tuider, Elisabeth (2012): ‚Fremde Männlichkeiten'. Oder: When Masculinity meets Care. In: Baader, Meike Sophia/Bilstein, Johannes/Tholen, Toni (Hrsg.): Erziehung, Bildung und Geschlecht. Männlichkeiten im Fokus der Gender Studies. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 383–400.

Tunç, Michael (2008): „Viele türkische Väter fliehen von zu Hause". Mehrfache ethnische Zugehörigkeiten und Vaterschaft im Spannungsfeld von hegemonialer und progressiver Männlichkeit. In: Potts, Lydia/Kühnemund, Jan (Hrsg.): Mann wird man. Geschlechtliche Identitäten im Spannungsfeld von Migration und Islam. Bielefeld: Transcript, S. 105–132.

Verlan, Sascha/Loh, Hannes (2015): 35 Jahre HipHop in Deutschland. 3 aktual. Aufl. Höfen: Hannibal.

Voigt, Johann/Schramm, Emil Levy Z. (2018): Rap Kitchen: Rapper kochen. Das Buch. Herausgegeben von Walk this way records. München: Callwey.

Weller, Wivian (2003): HipHop in São Paulo und Berlin. Ästhetische Praxis und Ausgrenzungserfahrungen junger Schwarzer und Migranten. Opladen: Leske + Budrich.

Wolbring, Fabian (2015): Die Poetik des deutschsprachigen Rap. Göttingen: V&R unipress.