

Martin Seeliger

Soziologie des Gangstarap

Popkultur als Ausdruck
sozialer Konflikte

2. Auflage

Martin Seeliger
Soziologie des Gangstarap

HipHop Studies

Herausgegeben von

Marc Dietrich | Martin Seeliger

Seit den 1970er Jahren in den USA hat sich HipHop global zur einflussreichsten Szene und Jugendkultur entwickelt. Zu tun hat dies mit ihrer besonderen Zugänglichkeit (durch die Etablierung von Internet und Social Media sogar noch verstärkt), ihrem interaktiven Charakter (Prinzip der Inklusion und Gemeinschaft einerseits, identitätsstiftende Distinktion andererseits) sowie der kompetitiven Orientierung (Akteur*innen können sich mit relativ wenig Ressourcen mehr oder wenig spielerisch miteinander messen). Diese Aspekte sind zunehmend zum Gegenstand sozial- und kulturwissenschaftlicher Reflexion geworden. Nach der Etablierung der HipHop-Forschung im deutschsprachigen Raum (späte 1990er Jahre) zeichnet sich die Konsolidierung eines Forschungszweiges ab zu dessen Institutionalisierung die Reihe beitragen und dabei möglichst hochwertige Buch-Publikationen präsentieren möchte: Aus einer interdisziplinären Perspektive (vom Blickpunkt der Sozialen Arbeit und Pädagogik über die Soziologie und Geschlechterforschung bis hin zur Kultur- und Musikwissenschaft) stehen eine ganze Reihe von Fragen und Themen im Fokus. Zu ihnen zählen u. a.: Rap und soziale Ungleichheit, politische Implikationen der HipHop-Bildwelten, ethnische Segregation, mediale (Krisen-)Diskurse um (migrantische) Männlichkeit und Geschlecht generell, Globalität, Sozialisationsaspekte, kulturelle Präfigurationen und Analogien im Fundus symbolischer Repräsentationen der (Populär-)Kultur.

Dr. Marc Dietrich arbeitet als Wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt „Musikvideos, Szenemedien und Social Media – zur Aushandlung von Rassismus im deutschsprachigen HipHop“ an der Hochschule Magdeburg-Stendal. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen (digitale) Jugendkultur, Kultursoziologie, Cultural Studies und (visuelle) qualitative Methoden.

Dr. Martin Seeliger arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Hamburg. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen, Arbeits-, Wirtschafts- und Politische Soziologie sowie Cultural Studies.

Martin Seeliger

Soziologie des Gangstarap

Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte

2., durchgesehene Auflage

BELTZ JUVENTA

Der Autor

PD Dr. Martin Seeliger leitet die Abteilung 'Wandel der Arbeitsgesellschaft' am Institut für Arbeit und Wirtschaft in Bremen. Seine Arbeitsschwerpunkte liegen in der Politischen Soziologie, den Arbeitsbeziehungen sowie den Cultural Studies.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme.



Dieses Buch ist erhältlich als:

ISBN 978-3-7799-7016-3 Print

ISBN 978-3-7799-7017-0 E-Book (PDF)

2., durchgesehene Auflage 2022

© 2022 Beltz Juventa

in der Verlagsgruppe Beltz · Weinheim Basel

Werderstraße 10, 69469 Weinheim

Alle Rechte vorbehalten

Herstellung und Satz: Ulrike Poppel

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza

Printed in Germany

Weitere Informationen zu unseren Autor_innen und Titeln finden Sie unter: www.beltz.de

„Ohne Unterdrückung und ohne Rassismus kein Blues.“

Franz Fanon

Inhalt

Kapitel 1	
Einleitung	9
Kapitel 2	
HipHop und Gangstarap	15
2.1 Einleitung	15
2.2 Zur Entstehung von HipHop in den USA	15
2.3 Zur Entwicklung von HipHop und (Gangsta-)Rap in Deutschland	19
2.4 Stand der Forschung	24
2.5 HipHop als Straßenkultur	26
2.6 Praktiken und Topoi von Rap als Kunstform	27
2.7 HipHop als globale, hybride Kulturform	31
2.8 (Deutscher) Gangstarap als Subgenre von Rap und HipHop	34
2.9 Politische Implikationen des Gangstarap	36
Kapitel 3	
Theoretischer Rahmen	43
3.1 Einleitung	43
3.2 Kritische Theorie der Kulturindustrie	44
3.3 Popkultur als konflikthafte Repräsentation – Die theoretische Perspektive der Cultural Studies	48
3.4 Zur Analyse multidimensionaler Ungleichheiten – die intersektionale Perspektive	57
3.5 Das Konzept hegemonialer Männlichkeit	66
3.6 Kapitalistische Populärkultur	69
3.7 Synthese	78
Kapitel 4	
Deutscher Gangstarap als Kampf um Anerkennung in der Postmigrationsgesellschaft	81
4.1 Die (west-)deutsche Einwanderungsgeschichte seit 1945	81
4.2 Einwanderung und Popkultur	92

Kapitel 5	
Gangstarap als Kritik und Bewältigung von Prekarität	106
5.1 Gangstarap als Prekaritätskritik	107
Kapitel 6	
Gangstarap als neoliberale Alltagskultur	126
6.1 Zum Zusammenhang von Rap und Neoliberalismus	127
6.2 Autobiografien deutscher Gangstarapper	129
6.3 Die heroische Inszenierung des Rappers Kollegah	138
6.4 Das ist Alpha – Gangstarapper als Lebensratgeber	141
Kapitel 7	
Frauen im deutschen Gangstarap	155
7.1 Misogyne Tendenzen im Gangstarap	155
7.2 Schwesta Ewa als Form weiblichen Empowerments im deutschen Gangstarap	159
7.3 Zwischenfazit – Androzentrische Strukturen und weibliches Empowerment	167
Kapitel 8	
Deutscher Gangstarap und die Medien	170
8.1 Einleitung	170
8.2 Deutscher Gangstarap im Feuilleton	171
8.3 Gangstarap als Bedrohung	173
8.4 Gangstarap als Ausdruck verwehrter Verbürgerlichung	181
8.5 Berichte über Gangstarap als Exotisierung von Fremdheit und Prekarität	190
8.6 Subversion in der Berichterstattung über deutschen Gangstarap	198
Kapitel 9	
Fazit: Deutscher Gangstarap als Ausdruck gesellschaftlicher Konfliktlinien	203
Literatur	213

Kapitel 1

Einleitung

Am 15. Januar 2019 wurde Arafat Abou-Chaker in Berlin festgenommen, weil er geplant haben sollte, Anna-Maria Ferchichi – die Ehefrau des Gangstarappers Bushido – sowie die Kinder des Paares zu entführen. Die Verhaftung des Deutsch-Libanesen markiert einen Höhepunkt in der fast 15-jährigen Freundschaft und Geschäftsbeziehung zwischen dem „Rüpelrapper“ (Leber 2014) und dem ‚Clanchef‘ (Fröhlich 2019). Nachdem Letzterer dem Erstgenannten geholfen hatte, frühzeitig aus seinem Vertrag beim Label Aggro Berlin entlassen zu werden, um in den folgenden Jahren über die gemeinsame Plattenfirma ‚Ersguter-Junge‘ das Genre des deutschen Gangstaraps zu prägen wie kein anderer Rapper, waren in den Jahren ab 2010 immer mehr Gerüchte in Umlauf geraten, denen zufolge sich Bushido bei den Abou Chakers mit Vertreter*innen der organisierten Kriminalität eingelassen hatte.

In der deutschen Popkulturgeschichte, soviel lässt sich schon heute sagen, wird die Austragung der Streitigkeiten zwischen Arafat und Bushido (sowie deren Familien) als eigenes Kapitel eingehen. Und das nicht zu Unrecht, denn die deutsche Öffentlichkeit hasste und liebte Bushido und seine andauernden Querelen mit anderen Rappern, der Polizei, dem Bauamt, Serkan Tören, den Homosexuellenverbänden und vielen anderen. Dass die Deutschen etwa 75 Jahre später nun endlich ihren eigenen Frank Sinatra – der US-amerikanische Sänger hatte nicht nur beste Kontakte ins Mobster-Milieu, sondern auch eine 2.000 Seiten dicke F.B.I.-Akte – haben sollten, erregte die Gemüter nicht nur unter Fans und Medienverter*innen.

Polarisiert hatte der Berliner Rapper über seine gesamte Karriere hinweg. Das war mal witzig, etwa als er sich via Twitter über den Service einer Postfiliale in Berlin-Lichterfelde beschwerte („In der Postfiliale Hindenburgdamm 1 12203 Berlin herrschen unfassbare Zustände. Service und Freundlichkeit liegen im Minusbereich!!!“), mal skurril – etwa als er gemeinsam mit dem FDP-Politiker Rainer Brüderle im Jahr 2010 von einem bekannten Männermagazin mit dem GQ-Award ausgezeichnet wurde, und mal geschmacklos und volksverhetzend, etwa als er in dem Song ‚Das Leben ist hart‘ die Zeile „Ihr Tunten werdet vergast“ gerappt hatte.

Wie problematisch die Konstellation ist, bringt Ende 2011 – also mitten auf dem Höhepunkt von Bushidos Karriere – Ulf Poschardt (2011) auf den Punkt: „Wenn die Deutschen eine ausdifferenzierte und bunte Gesellschaft wollen, müssen sie sich daran gewöhnen, dass nicht alle Milieus von Anfang an sprechen, denken und fühlen wie das Reihenhauskind nebenan.“ Gangstarap, das lässt sich

bis hierhin festhalten, ist ein Phänomen der pluralen Gesellschaft und lebt von ihrer kulturellen Heterogenität, ihren Konflikten und Überbrückungsleistungen. Und von eben dieser Konstellation handelt auch das vorliegende Buch. Was genau ist nun Gangstarap?

Gangstarap¹ ist ein Subgenre des Rap, das Mitte der 1980er Jahre in den USA entstand und um die Jahrtausendwende auch in Deutschland an Popularität gewann. Gangstarap ist kontrovers. Die Verherrlichung von Gewalt, Materialismus und Misogynie gehören genauso zum Kanon des Genres wie Ungleichheits- und Sozialkritik. Auch wenn meines Wissens immer noch keine gesicherten Daten zu der Frage vorliegen, wer genau eigentlich Gangstarap hört und was die Musik für ihre unterschiedlichen Rezipient*innenkreise bedeutet, lässt sich sagen, dass die im Gangstarap erzählten Geschichten Ausdruck, Bindemittel und Konfliktstoff pluraler Gesellschaften sind – irgendwo zwischen Klassenpolitik von Unten und Neoliberalismus, (post-)migrantischer Identitätsbehauptung und Gruselgeschichten über das Scheitern der multikulturellen Gesellschaft.

In seiner Untersuchung der Resonanzbeziehungen in der spätmodernen Gesellschaft gelangt der Jenaer Philosoph und Soziologe Hartmut Rosa (2016: 374) zu der Einschätzung, die „transformative Kraft“ von Popmusik habe in den vergangenen Jahrzehnten signifikant nachgelassen. Die Popkultur, so Rosa (ebd.) weiter, sei „überwiegend unpolitisch geworden, sie versteht sich kaum mehr als Avantgarde, sondern versucht eher in variierenden Retrowellen den Geist vergangener Tage (des Punk, des Rockabilly, der Flowerpower, etc.) wiederzubeleben.“

Das ist eine starke These, aber völlig falsch ist sie meines Erachtens nicht – tatsächlich reüssieren von den erfolgreichsten Vertreter*innen der deutschen Kulturindustrie wie etwa Helene Fischer, die Scorpions oder Scooter der größte Teil ästhetisch wie inhaltlich in altbekannten Formaten. Gleichzeitig, und bereits hier können wir Rosa fünf Jahre später widersprechen, finden sich mit Musikgruppen wie Frei.Wild (rechts, oder zumindest patriotisch; vgl. Seeliger 2017) oder auch Feine Sahne Fischfilet (ebenfalls heimatverbunden, weltanschaulich aber linksgerichtet, vgl. Jung 2020) eine wachsende Zahl an Musikern², die aktuelle politische Entwicklungen künstlerisch aufgreifen.

Einen ähnlichen – wenn auch weniger explizit vorgetragenen – politischen Charakter, so will ich in diesem Buch argumentieren, weisen auch die Bildwelten des Gangstarap auf. Worin dieser besteht, darüber scheiden sich unter den Ken-

1 Mit der Schreibweise ‚Gangstarap‘ (anstatt Gangsterrap) verwende ich in diesem Text eine emische Selbstbezeichnung aus dem sprachlichen Repertoire der HipHop-Kultur (vgl. Kapitel 2).

2 Tatsächlich handelt es sich meist um Männer. Im Folgenden möchte ich – aus geschlechterpolitischen Gründen – außer, wenn es um Rapper geht – alle möglichen Schreibweisen in zufälliger Reihenfolge verwenden.

ner*innen der Materie die Geister: So erkennt der ehemalige Labelbetreiber und Journalist Marcus Staiger (2017: 9) in den kulturellen Repräsentationen des Genres einen Kampf um Anerkennung und den „verzweifelte[n] Versuch, über Kohle gesellschaftliche Teilhabe und Beachtung zu erlangen und zwar auf Biegen und Brechen – ,wenn nicht mit Rap, dann mit der Pumpgun“. Weniger progressiv schätzt das Genre die Rapperin und Kulturwissenschaftlerin Sookee (2006: 33) ein: „Wenn sich jemand sozialkritisch äußert, dann fast nur noch in der Form, dass seine/ihre Kindheit im Ghetto hart gewesen sei, was ihn/sie dazu autorisiert, anderen vor die Presse zu kloppen.“ Und für den Feuilletonisten Jens Balzer (2019: 46) ist „Gangsta-Rap in den Nuller-Jahren gewissermaßen ein Ghetto und ein Laboratorium der politischen Inkorrektheit von rechts“.

Mit dem Anspruch auf Differenzierung, so möchte ich behaupten, bezeichnen all diese Positionen charakteristische Aspekte des Genres. Innerhalb eines, wie Scharenberg (2001: 245) in seinem auch zwanzig Jahre nach der Veröffentlichung hochaktuellen Beitrag formuliert, von „Widersprüchlichkeiten gespickten Spannungsfeldes von Kommerzialisierung und Gegenkultur“ treffen seine Vertreter Äußerungen, deren Sinngehalt zwischen – mal scheinbarer³, mal autoritärer und mal emanzipatorischer – Rebellion und Zustimmung, zwischen ‚Affirmation und Empowerment‘ (Seeliger 2013) changieren.

Entgegen einer unter Beobachter*innen verbreiteten Formel ist (Gangsta-) Rap hierbei nicht Spiegel der Gesellschaft. Das hat, um im Bild zu bleiben, zwei Gründe: Zum einen lässt sich die Gesellschaft nicht ‚von innen‘ spiegeln. Rap steht aber nicht außerhalb, geschweige denn wie ein Spiegel, in dem man sich spiegelt, gegenüber der Gesellschaft, sondern ist selbst ein gesellschaftliches Phänomen. Als soziale Konstruktion hängt er davon ab, wie die Gesellschaft beschaffen ist und wirkt auf eben diese Beschaffenheit zurück. Beide existieren nicht unabhängig voneinander, sondern beeinflussen einander durch Kritik, Bestätigung, Satire und so weiter. Hieraus folgt dann der zweite Kritikpunkt: Anders als ein (funktionstüchtiger) Spiegel hat Rap keine akkurat reflektierende Oberfläche. Die Darstellungen des Genres sind verzerrt und folgen individuellen Motiven der Sprecher genauso wie einer kulturindustriellen Konstruktionslogik. Sie finden im Rahmen einer gesellschaftlichen Ordnung statt, die sich durch soziale (Deutungs-)Kämpfe und – mal mehr und mal weniger tragfähige – Kompromisse reproduziert. Rap ist also kein Spiegel der Gesellschaft, sondern – allerhöchstens – *ein Zerrspiegel in der Gesellschaft*.

Um dem besonderen Charakter von Gangstarap als politischem Pop-Phänomen Rechnung zu tragen, kombiniere ich im Buch verschiedene konzeptionelle

3 Diedrich Diederichsen (2014: XIII) spricht in diesem Zusammenhang von der „freudige[n] und daher ermutigende[n], freundliche[n] Verneinung des Bestehenden zugunsten der Umstehenden“.

Elemente zu einem theoretischen Rahmen. Die Frage, wie Popkultur bei der Rezipientin Konformismus und Einwilligung in ein Gesellschaftssystem voller Ungerechtigkeiten erzeugt, übernehme ich aus dem Repertoire der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule. Die Befunde der Cultural Studies Birminghamer Prägung will ich gleichzeitig hinzuziehen, um uns für Momente von Abweichung und Gegenmacht in den Bildwelten der Popkultur zu sensibilisieren. Diese Kombination von Blickwinkeln soll uns für die soziale Konstruktion und Wirkungsweise von Kategorien sozialer Ordnungsbildung in den Symbolwelten des Gangstarap öffnen. Anschließend an die seit etwa drei Jahrzehnten währende Intersektionalitäts-Debatte wähle ich hier die Wechselwirkungen zwischen Klasse, Ethnizität, Geschlecht und Körper zum Ausgangspunkt der Analyse. Im Schnittpunkt bestimmter Ausprägungen dieser Kategorien, so möchte ich argumentieren, konstituiert sich die symbolische Substanz gängiger Gangstarap-Images.

Der Begriff ‚Gangstarap‘ bezieht sich im Rahmen dieses Buches vordergründig auf deutschen Gangstarap. Diese Fokussierung erfolgt im Einklang mit einem Literaturstand, dessen Beiträge die nationalspezifische Adaption von HipHop-Kultur untersuchen (vgl. etwa Bock et al. 2007). Aus einer intersektionalen, durch die Kritische Theorie sowie die Cultural Studies beeinflussten Perspektive auf den Zusammenhang zwischen Popkultur und Gesellschaft in Deutschland möchte ich im vorliegenden Buch vier Argumente zur Bedeutung von Gangstarap entwickeln:

Erstens ist Gangstarap Ausdruck eines Kampfes um Anerkennung in der postmigrantischen Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland.⁴ Auf dem Feld der Populärkultur, und hier nicht zuletzt im Gangstarap, lassen sich die Geschehnisse im Genre als identitäre Suchbewegungen eines Kollektivs interpretieren. Wer gehört dazu, wer nicht und warum? Indem Rapperinnen und Rapper ihre biografische Prägung als Migrant(en) zum Thema machen, tragen sie zur Politisierung der deutschen Migrationsgeschichte und damit auch zu aktuellen politischen Auseinandersetzungen bei. Den wichtigsten Bezugsrahmen zur symbolischen Konstruktion der genretypischen Images stellt hierbei ein Krisendiskurs um migrantische Delinquenz sowie die Debatten um ethnische Ungleichheit.

Gangstarap ist *zweitens* ein Ausdruck des neoliberalen Kapitalismus irgendwo zwischen der häufig kompensatorischen Artikulation von Phantasien des sozialen Aufstiegs gegen Widerstände und Prekarisierungskritik. Während Gangstarapper soziale Ungleichheit – wie einen Mangel an Vermögen, Bildung, aber auch Diskriminierungserfahrungen und die Privilegien bessergestellter Bevölkerungsteile – häufig zum Ausgangspunkt ihrer (Selbst-)Darstellungen ma-

4 Zum Begriff der postmigrantischen Gesellschaft siehe Foroutan (2019) sowie die Ausführungen in Kapitel 4.

chen, fällt die politische Einordnung entsprechender Diskrepanzen im Genre äußerst unterschiedlich aus.

Das *dritte* Argument bezieht sich auf die Repräsentation gesellschaftlicher Konflikte in der Geschlechterdimension des Genres. Zum einen lässt sich die Inszenierung der Gangstarapper als Versuch der Aktualisierung von Images hegemonialer Männlichkeit verstehen. Als zentralen Topos setzen die Rapper gängigen Konzeptionen wie der weißen Managermännlichkeit den Idealtypus einer migrantischen Aufsteigermännlichkeit entgegen. Wie ich anschließend zeigen möchte, ist auch diese Idealkonzeption umkämpft. Mit dem zunehmenden Auftreten weiblicher Charaktere, so die weitere Argumentation, erfährt das Genre derzeit eine grundsätzliche Transformation. Am Beispiel der Figur Schwesta Ewa zeige ich vor diesem Hintergrund, mit welchen – gesellschaftlichen wie genreimmanenten – Widersprüchen sich weibliches Empowerment im deutschen Gangstarap arrangieren muss.

Viertens möchte ich schließlich vorschlagen, Gangstarap – unter Bezug auf ein theoretisches Konzept aus den Science and Technology Studies (vgl. Star/Griesemer 1989) – als ein ‚Boundary Object‘ oder auch ‚Grenzobjekt‘ pluraler Gesellschaften zu begreifen. Während Gangstarap einerseits sozial voraussetzungsreich ist und eine Menge an gesellschaftspolitischen Implikationen birgt, ist es gleichzeitig lose genug definiert, um ein breites Spektrum an Projektionen und Interpretationen plausibel erscheinen zu lassen. Einer heterogenen Gesellschaft, die sich durch die Perspektivenvielfalt ihrer zahlreichen und diversen Milieus auszeichnet, bieten die Bildwelten des Genres Anschlussmöglichkeiten zur Kommunikation und Reflexion.

Diese vier Argumente möchte ich in den folgenden acht Kapiteln darlegen. Kapitel zwei stellt den Forschungsstand zu HipHop-Kultur und Gangstarap mit Blick auf die zu erarbeitenden Punkte dar. Kapitel drei steckt den theoretischen Rahmen ab. Kapitel vier behandelt Gangstarap vor dem Hintergrund der deutschen Migrationsgeschichte. Kapitel fünf und sechs nehmen Gangstarap aus einer klassenpolitischen Perspektive in den Blick – einmal als Prekarisierungskritik (Kap. 5) und einmal als Ausdruck einer neoliberalen Erfolgskultur sowie den Versuch der Aktualisierung des Ideals hegemonialer Männlichkeit (Kap. 6). Kapitel sieben beschäftigt sich mit der Möglichkeit weiblichen Empowerments im deutschen Gangstarap. Kapitel acht analysiert Formen der Darstellung des Genres im Rahmen des deutschsprachigen Feuilletons. Kapitel neun fasst die Befunde des Buches mit Blick auf weitere mögliche Forschungsfragen zusammen.

Dieses Buch, und hierin liegt sicher eine seiner Schwachstellen, ist kein Buch über die Digitalisierung des Gangstarap. Den Aufstieg der Streaming-Dienste oder auch die Bedeutung des sogenannten ‚Rap-Journalismus‘, der sich – nicht erst seit die Print-Ausgabe des Juice Magazins Ende 2019 eingestellt wurde – heute vor allem im Internet findet, stehen nicht im Zentrum des Erkenntnisinteresses. Für das Projekt, den Wandel deutschen Gangstaraps von der Straßenkul-

tur zum Mainstream-Phänomen⁵ historisch zu erklären, muss der Forschungspfad notwendigerweise über die Transmitter-Rolle der Text- und vor allem der Interviewformate führen, die Plattformen wie Rap.de, Backspin.tv oder auch 16-Bars und TV-Straßensound in den letzten 15 Jahren etabliert haben.⁶

Das vorliegende Buch ist keine primär historisch-deskriptive Arbeit, die die Entwicklung des Gangstarap minutiös etwa als Globalisierungsgeschichte oder Bottom-Up-Bewegung aus dem Schaffen lokaler Künstler rekonstruieren würde. Diese historische Entwicklung von Gangstarap in Deutschland haben andere (siehe etwa Loh/Verlan (2015) oder Szillus (2012) bereits wesentlich besser herausgearbeitet als ich das leisten könnte. Angesichts der fortschreitenden Ausdifferenzierung des Genres würde ein entsprechendes Unterfangen heute vermutlich ein eigenes, vor allem explorativ orientiertes Buchprojekt erfordern. Der methodologische Ansatz dieses Textes folgt dem (kritikwürdigen) Prinzip einer ‚Geschichte der großen Männer (und einer großen Frau)‘, insofern, als sich die Konstruktion und vermutete Wirkung der Gangstarap-Images an den zentralen Vertretern des Genres orientiert.

Der Text ist schließlich kein Buch über Rezeptionsforschung und auch nicht, oder zumindest nicht im engeren Sinne, über Produktionsdynamiken. Wie bereits oben erwähnt, liegen Anfang 2020 belastbare Daten über die Rezeptionsformen deutschen Gangstaraps weder über die Verbreitung innerhalb der Bevölkerung, noch mit Blick auf die subjektive Verarbeitung vor. Gleichzeitig haben wir eigentlich auch keinerlei Daten der Wirkungs- und Rezeptionsforschung. Weder wissen wir, wer Gangstarap hört noch wie er aufgenommen und verarbeitet wird und diese Lücke wird auch das vorliegende Buch nicht schließen.⁷

5 Insofern als man denn überhaupt von ihm sprechen kann: Gerade Mainstream-Phänomenen begegnet man ja auf der Straße.

6 Der spezifischen Rolle des Rap-Journalismus möchte ich in zukünftigen Projekten genauer auf den Grund gehen.

7 Als irgendwo im Grenzland von Sach- und Fachliteratur angesiedelter Text lässt das vorliegende Buch unterschiedliche Lesarten zu. Soziologisch interessierte Leser*innen können den Text ohne Befürchtungen von vorn bis hinten lesen und den Argumentationsgang vor dem Hintergrund des Forschungsstandes und unter den im theoretischen Rahmen arrangierten Aspekten nachvollziehen. Für diejenigen Leser_innen hingegen, die sich weniger für soziologische Fachdebatten und Theorien interessieren, habe ich die einzelnen empirischen Kapitel sowie den Schlussteil so konzipiert, dass sie sich auch als einzelne Teile erschließen.

Kapitel 2

HipHop und Gangstarap

Geschichte und Forschungsstand

2.1 Einleitung

HipHop ist im Jahr 2022 die bedeutendste (weil am weitesten verbreitete und einflussreichste) Jugendkultur der Welt. Dass die Aneignung dieser Kultur und ihrer Elemente „in ihrer Reichweite und Nachhaltigkeit einmalig“ ist, ergibt sich aus Sicht des Hamburger Kulturwissenschaftlers Jannis Androutsopoulos (2003: 12) aus vier wesentlichen Merkmalen: HipHop ist erstens eine zugängliche Kultur und ohne großen Aufwand zu praktizieren. HipHop ist zweitens eine interaktive Kultur und beruht – wenn auch nicht exklusiv – auf den Prinzipien der Inklusion und Gemeinschaft. Als künstlerische Kultur ermöglicht es HipHop kreativen Akteuren drittens, mit begrenzten Ressourcen einen distinktiven Output zu erzielen. Und als kompetitive Kultur schafft HipHop viertens einen Raum, in dem Akteure sich (mal mehr und mal weniger spielerisch) miteinander messen können.

Ziehen wir diese Aspekte genauer in Betracht, wird deutlich, dass die erfolgreiche kulturindustrielle Vermarktung von HipHop als übergeordneter Kulturform im Allgemeinen – und Rap als eine ihrer Ausprägungen im Besonderen – im Rückblick keine besonders große Überraschung darstellt. In keiner anderen popkulturellen Sparte ist es bislang besser gelungen, soziale und kulturelle Gegensätze – etwa zwischen arm und reich, schwarz und weiß oder auch einen sozialrebellischen Gestus und einen konsumistischen Konformismus – eindrücklicher zu inszenieren und zu vermarkten. In diesem Kapitel möchte ich die Geschichte der HipHop-Kultur mit Blick auf die gesellschaftspolitischen Implikationen von deutschem Gangstarap, skizzieren.

2.2 Zur Entstehung von HipHop in den USA

HipHop entstand im Kontext der Vereinigten Staaten der 1970er Jahre als Ausdrucksform der schwarzen (und lateinamerikanischen) Minderheit. Nachdem die

Bürgerrechtsbewegung im vorherigen Jahrzehnt über die Politisierung weiter Teile (nicht nur) der schwarzen US-Bürger zwar eine formale Gleichstellung bewirken konnte, zeichneten sich die Vereinigten Staaten durch einen Fortbestand ökonomischer Verteilungsdiskrepanzen aus. Besonders deutlich spiegelte sich diese Ungleichheit in den Mustern städtischer Segregation.

Seine Entstehung in der New Yorker Bronx zeigt HipHops besonderen Charakter einer Straßenkultur. Ein Mangel an Freizeitangeboten (wie Jugendclubs oder Sportvereine) sowie die Tatsache, dass der Zutritt zu den meisten der Tanzlokale in den USA zu dieser Zeit erst ab einem Mindestalter von 21 Jahren zulässig war, veranlassten die häufig noch jugendlichen Pioniere dazu, eigene Veranstaltungen zu organisieren – die sogenannten ‚Block Partys‘.

Die Block Partys waren Zusammenkünfte, bei denen vor allem Jugendliche und junge Erwachsene aus der Nachbarschaft gemeinsam feierten und zu Songs aus den Genres der damals vor allem unter der schwarzen Bevölkerung beliebten Soul- und Funkmusik tanzten. Seinen elementaren Ursprung findet HipHop hier durch einen kulturellen Entrepreneur, der unter seinem Künstlernamen ‚Kool DJ Herc‘ in die Geschichte einging. Indem er die Beats populärer Songs nicht einfach von Anfang bis Ende abspielen ließ, sondern bestimmte Teile der Songs gezielt wiederholte und mit anderen Songs mischte – eine Technik, die später als ‚Beatjuggling‘ bekannt werden sollte – legte Kool DJ Herc (und kurz darauf auch andere Pioniere wie Afrika Bambaata oder Grandmaster Flash) den Grundstein des DJings als erstem Element der HipHop-Kultur.

Als Stimme dieser neuen Kultur etablierten die Masters of Ceremony (kurz und besser bekannt als ‚MCs‘) den Rap aus Ankündigungen und Animationseinlagen, die sie zwischen den Songs und Mixes der DJs zum Besten gaben. Die Block Partys stellten für die Bewohner der Bronx also nicht nur ein gemeinschaftliches Erlebnis dar, sondern waren auch Laboratorien einer neuen, anfangs unkommerziellen Ausdrucksform. „Der dauerhafte, mehrdimensionale Ausschluss der schwarzen Unterschichten und ihre Einhegung in den innerstädtischen Gettos“, so Scharenberg (2001: 246), bildeten den „Humus für die Entstehung der HipHop-Kultur“.

Den kommerziellen Durchbruch erlebte Rap als populärstes Element von HipHop Anfang der 1980er Jahre mit dem Song ‚Rapper’s Delight‘ der Sugarhill Gang. Während Rap vor allem zu Anfang als Partymusik bekannt war, thematisierte die Gruppe in ihren Texten politische Themen vom Blickpunkt der schwarzen Minderheit. Diese Tendenz zeigt sich zu einem frühen Zeitpunkt im Text von ‚The Message‘ – einem Song von Grandmaster Flash & The Furious Five. Dort heißt es:

„Broken glass everywhere
People pissin' on the stairs, you know they just don't care

I can't take the smell, can't take the noise
Got no money to move out, I guess I got no choice
Rats in the front room, roaches in the back
Junkies in the alley with a baseball bat
I tried to get away but I couldn't get far
'Cause a man with a tow truck repossessed my car"⁸

Angesichts seiner sozialkritischen Implikationen hat Jan Kage (2002: 62) Hip-Hop-Musik als eine „Strategie der Gegenöffentlichkeit“ bezeichnet, die es „einer unterprivilegierten, minoritären Gruppe ermöglicht, die eigene Stimme zu erheben und die Dinge so darzustellen, wie sie aus ihrer Sicht tatsächlich sind“. Die Berechtigung dieser Sichtweise betonte seit 1988 vor allem die US-amerikanische Gruppe ‚Public Enemy‘. Mit ihren Alben ‚It takes a nation of Millions to Hold us Back‘ und ‚Fear of a Black Planet‘ prägten die New Yorker Rapper einen Stil, der später als Polit- oder auch Conscious-Rap bekannt werden sollte (vgl. hierzu die umfangreiche Ausarbeitung bei Dietrich 2015: 178–228).

Aber bezeichnender Weise markiert das Jahr 1988 noch einen weiteren Wendepunkt in der Geschichte des Rap – die Veröffentlichung des Albums ‚Straight outta Compton‘ der Gruppe N.W.A. (‚Niggaz with Attitude‘) aus Los Angeles. Mit ihrer Schilderung von Gewalt, Drogenhandel, Polizeibrutalität und einem allgemein verwahrlosten Lebensstil sollten die vier Kalifornier die nationale (und internationale) Öffentlichkeit im Laufe der kommenden Jahre unterhalten und provozieren – und dies, wie Kage (2002: 79) beschreibt, nicht ohne Erfolg:

„Die Platten verkaufen sich millionenfach – nicht nur bei Ghettabewohnern, sondern insbesondere auch bei weißen Collegekids, die vor den Stereoanlagen ihrer Dormitorien vom aufregenden Leben der schwarzen Desperados träumten, zugleich mussten sich die Rapper immer wieder vor Gericht verteidigen.“

Die Erfindung des ‚Gangstarap‘ als eigenem Stil wird zwar allgemein dem Rapper Schoolly-D aus Philadelphia zugeschrieben. Seine wesentliche Prägung gewinnt das Genre in der Entstehungszeit jedoch durch N.W.A. Die Darstellungen der Sprecher sind hierbei keineswegs frei erfunden, sondern korrespondieren mit realen Erfahrungen. „Das Bild des Gangsters“, so Menrath (2002: 93), „steht für die Probleme der Straße“. Die Gefährdungssituation und ein Mangel an Lebensqualität in den Armenquartieren werden im Gangstarap jedoch nicht in erster Linie

8 Die Lebenswirklichkeit in den US-amerikanischen Armenquartieren steht hierbei in unmittelbarem Zusammenhang mit der neoliberalen Wende in der Wirtschafts- und Sozialpolitik, die in den Vereinigten Staaten zu dieser Zeit unter der Präsidentschaft von Ronald Reagan ihre Wirkung zu entfalten begann.

kritisiert. Auf eine lakonische oder auch glorifizierende Art und Weise schildern N.W.A. das Leben in Compton, ‚ihrem‘ Stadtteil im Süden von Los Angeles.⁹ So beschreibt beispielsweise auch der N.W.A.-Rapper ‚Eazy-E‘ in einem Song ‚Boyz in the Hood‘¹⁰, wie ein normaler Tagesablauf für ihn und seine Freunde aussehen könnte.

„Woke up quick at about noon
Just thought that I had to be in Compton soon
I gotta get drunk before the day begins
Before my mother starts bitchin' about my friends
About to go and damn near went blind
Young niggaz at the pad throwin' up gang signs
Ran in the house and grabbed my clip
With the Mac-10 on the side of my hip
Bailed outside and pointed my weapon
Just as I thought, the fools kept steppin'
Jumped in the fo' hit the juice on my ride
I got front back and side to side
Then I let the Alpine play
Bumpin' new shit by NWA
It was "Gangsta Gangsta" at the top of the list
Then I played my own shit, it went somethin' like this“

Dass sein sozialer Umgang bei seiner Mutter einen Unmut hervorruft, nimmt der junge Sprecher zum Anlass, sich gleich morgens mit Alkohol zu berauschen und bald darauf das Haus zu verlassen. Als er draußen ist, kann er sich der Bedrohungen durch Mitglieder einer verfeindeten Gang nur erwehren, indem er seine Maschinenpistole zieht.¹¹ Nachdem die Situation bereinigt ist, dreht Eazy-E die Anlage seines Autos auf, um auf der Fahrt nach Compton laut Rapmusik zu hören – natürlich von seiner eigenen Gruppe N.W.A.

Was hier beschrieben wird, ist eine typische Selbstdarstellung von Gangstarrappern. Die Gefahren aus dem Umfeld der ‚hood‘ werden bagatellisiert und Zuschreibungen einer konservativen Mehrheitsgesellschaft – hier versinnbildlicht durch die Mutter – als trivial dargestellt. Der Gangstarapper erscheint abgeklärt und den Herausforderungen gewachsen („Keine Ahnung, warum meine Mutter sich so aufgeregt hat...“).

9 Zur Entwicklung von Gangstarrap in Los Angeles siehe Kelley (1994).

10 Die abgeänderte Schreibweise – ‚z‘ an Stelle von ‚s‘ – stellt ein subkulturelles Distinktionsmerkmal der HipHop-Vertreter dar.

11 Die Mac-10 ist aus leichten Blechteilen gepresst und lässt sich daher gut mit einer Hand führen, während man mit der anderen beispielsweise ein Fahrzeug steuert.

Seine gesellschaftspolitische Bedeutung entfaltete US-amerikanischer Gangstarap erstmalig in vollem Umfang im Rahmen eines Krisendiskurses um Straßenkriminalität und Polizeigewalt in den frühen 1990er Jahren. Nachdem Polizisten vom Los Angeles Police Department im Jahr 1991 den schwarzen Bürger Rodney King beim Versuch einer Festnahme beinahe zu Tode geprügelt hatten, kam es im April des folgenden Jahres zur Verhandlung des Falles vor Gericht. Der Freispruch der Amtsträger provozierte einen Unmut unter der Bevölkerung, welcher sich in Form mehrtägiger Ausschreitungen in den Vierteln von South Central, Compton und Watts entlud und die Aufmerksamkeit der nationalen Medien über Wochen hinweg auf sich zog.¹²

Mit diesen Darstellungen korrespondierten im kollektiven Bewusstsein nun auch die Äußerungen der Gangstarapper. Die Los Angeles Uprisings plausibilisierten die Bildwelten des US-Gangstarap für eine breite US-amerikanische Öffentlichkeit. Anstatt diese Geschichte – in Form der Auseinandersetzung zwischen Death Row und Bad Boy Entertainment, anhand der Bedeutung des ehemaligen Dealers 50Cent bis hin zur Verurteilung des Gangmitglieds SixNine im Jahr 2019 weiter zu erzählen (siehe hierzu im Allgemeinen etwa Kage (2002)) – wollen wir uns im Folgenden der Entwicklung in Deutschland zuwenden.

2.3 Zur Entwicklung von HipHop und (Gangsta-)Rap in Deutschland

Die Geschichte von HipHop in Deutschland ist in den letzten Jahrzehnten durch eine Reihe von Beiträgen aufgearbeitet worden und kann – zumindest für den Zeitrahmen seit den 1990ern – als gut dokumentiert angesehen werden.¹³ In den zahlreichen Publikationen zur HipHop-Geschichte finden sich unterschiedliche Formen und Ansätze. Eine chronologische Darstellung wählen etwa Loh und Verlan (2006, 2015) in ihren Studien zu 25, beziehungsweise 35 Jahren HipHop in Deutschland oder auch Saied (2012). Gleichzeitig lässt sich die Historie von HipHop aber auch als Geschichte einzelner Künstler erzählen (einen entsprechenden Ansatz findet man bei Seeliger 2017a). Eine weitere Variante stellt die Rekonstruktion der Entwicklungsverläufe lokaler Ausprägungen der HipHop-Kultur dar (siehe hierzu etwa Kaya 2015f). Angesichts der recht guten Informa-

12 Trotz (oder auch: wegen) des Einsatzes von 5.000 Polizeibeamten, 1.000 County Sheriffs, 950 County Marshals, 2.323 Offiziere der Highway Patrol, und über 10.000 Soldaten (vgl. Kreye 1993: 28) kam es hier zu 53 registrierten Todesfällen.

13 Für die Frühphase der Adaption von HipHop-Kultur aus dem US-amerikanischen Kontext liegen unglücklicherweise wenig Audio-, geschweige denn Film-Dokumente vor, sondern sie ist vor allem im Wege der Oral History übermittelt. Am besten dokumentiert findet sich diese Frühphase von HipHop in Deutschland bei Loh und Verlan (2015).

tionslage dient der folgende Abschnitt einer knappen Skizzierung der Herausbildung und Konsolidierung von Rap als Teil von HipHop in Deutschland.

Seinen Weg über den Atlantik findet Rap im Laufe der 1980er Jahre zum einen über die Radiosender der britischen und US-amerikanischen Streitkräfte, die die Musik in den deutschen Empfangsraum übertrugen. Eine wichtige Bedeutung kommt hier außerdem einer Reihe von Dokumentarfilmen zu.¹⁴ Nachdem Hiphop-Kultur in Form von Breakdance-Gruppen und vereinzelt Versuchen im Umfeld lokaler Cliques¹⁵ erste Sichtbarkeit im öffentlichen Raum erlangen konnte, finden sich Rap-Elemente im deutschsprachigen Mainstream im Song ‚Der Kommissar‘, den der österreichische Künstler Falco 1982 veröffentlichte.¹⁶

Im Laufe der 1980er Jahre entwickelte sich deutschsprachiger Rap – getragen von Gruppen wie ‚Advanced Chemistry‘ aus Heidelberg oder ‚Too Strong‘ aus Dortmund – vornehmlich im Milieu einer Subkultur. Eine kommerzielle Konsolidierung des Genres begann schließlich im Laufe der 1990er Jahre. Nachdem die Fantastischen Vier mit ‚4 gewinnt‘ (1992) und ‚Lauschgift‘ (1995) erst 750.000 und dann 500.000 Einheiten absetzen konnten, gelang es der Dortmunder Gruppe Tic Tac Toe mit ‚Tic Tac Toe‘ (1996) und ‚Klappe die 2te‘ (1997) über eine Million Alben zu verkaufen. Als meistverkauftes Deutschrap-Album ließ sich ‚Stadtaffe‘ von Peter Fox (2008) 1,3 Millionen Mal absetzen.

Seitdem hat Rapmusik – sowohl im deutschsprachigen Raum als auch international – eine Entwicklung durchlaufen, die sich durch (aufmerksamkeits-)ökonomische Höhen und Tiefen genauso auszeichnet, wie durch einen Prozess stetiger Ausdifferenzierung, den auch Stephan Szillus (2012: 89) beschreibt:

„Während HipHop-Traditionalisten auch in Deutschland die Bewahrung eines Formats und seiner gelernten Geschichten einfordern, drängen seit Jahren neue Figuren in die Szene, die neue Geschichten mitbringen und HipHop primär als freie Kunst begreifen, in der zunächst einmal alles erlaubt ist.“¹⁷

Das erfolgreichste Album aus dem Umfeld des Gangstarap ist Kollegahs ‚King‘ von 2014 mit 300.000 Einheiten. Danach folgen Bushidos ‚Von der Skyline zum

14 Hierbei handelt es sich um ‚Wild Style!‘ (Regie: Charlie Ahearn, 1982), Beat Street (Regie: Stan Lathan, 1982) und Style Wars (Regie: Tony Silver, 1982).

15 Bemerkenswert erscheint, dass hier nicht auf Deutsch, sondern gemäß der elterlichen Herkunft etwa in türkischer, jugoslawischer oder auch italienischer Sprache geschrieben wurde, vgl. Loh (2005).

16 Bereits zwei Jahre vorher hatten im Fernsehen Thomas Gottschalk, Frank Laufenberg, Manfred Sexauer unter dem Pseudonym ‚GLS United‘ im Zweiten Deutschen eine satirische (oder zumindest komödiantische) Adaption des typischen frühen Rap-Sounds inszeniert.

17 Für eine ausführliche journalistische Darstellung – ebenfalls vom Blickpunkt der Oral History – siehe Wehn/Bortot (2019)

Bordstein zurück‘ von (2006) und ‚Sieben‘ (2007) sowie das ‚Zuhältertape‘ von Kollegah (2015), ‚Palmen aus Plastik‘ von RAF Camora und Bonez MC (2016) und der ‚Sampler 4‘ von der 187 Straßenbande (2017).¹⁸ Bei den Gesamtverkäufen liegen die Berliner Rapper Sido und Bushido im Jahr 2019 mit 1,4 Millionen Alben gleichauf.

In Deutschland wurde Gangstarap Mitte der 1990er Jahre relativ spät adaptiert. Die langsame Herausbildung und dann immer rasantere Entwicklung des Genres lässt sich mit Loh und Güngör (2017: 214) in drei Abschnitte einteilen. In einer ersten „Inkubationsphase“ zwischen 1990 und 2000 vollzieht sich eine (anfangs sehr langsame) Etablierung und Adaption der zentralen Topoi. Die Entwicklung verläuft wohl vor allem deswegen so langsam, weil die Images und Geschichten aus der Bronx oder dem südlichen Los Angeles sich von den deutschen Lebenswirklichkeiten unterscheiden. Weniger Schusswaffen, (vorerst) keine Crackepidemien und ein – bis zur zweiten Schröder-Regierung – einigermaßen integratives Sozialsystem ließen den Alltag in den deutschen Armenquartieren weniger schlimm erscheinen als in den Vereinigten Staaten.

Als erster deutsche Gangstarapper gilt der Berliner Charnel (bürgerlich: Anthony Taylor). Seinen Hintergrund im Milieu jugendlicher Banden- und Straßenkriminalität thematisierte Charnell auf eine wegbereitende Weise (später auch im Rahmen der Crew ‚Shok Muzik‘, die Mitte der 0er Jahre als Konkurrenzprojekt zu Aggro Berlin aufgebaut wurde). Eine andere Schlüsselrolle in dieser frühen Zeit kommt den Frankfurter Musikern Moses Pelham und Thomas Hoffmann zu. In Abgrenzung zum als verweichlicht und anbiedernd empfundenen Mainstream-Rap gründeten die beiden mit dem ‚Rödelheim Hartreim Projekt‘ den ersten kommerziell erfolgreichen Rap Act – ihr Debutalbum ‚Direkt aus Rödelheim‘ (1994) verkaufte bis heute ca. 160.000 Exemplare – mit harten, provozierenden Texten. Aus Frankfurt stammt mit dem deutsch-kurdischen Rapper ‚Azad‘ eine weitere zentrale Figur.¹⁹

Als wegbereitende Instanz wirkte in dieser Phase schließlich das Berliner Independent-Label ‚Royal Bunker‘. Angeleitet von Marcus Staiger, dem späteren Betreiber der Plattform rap.de, entwickelte sich hier aus einer kleinen Szene lokaler Musiker eine einflussreiche Schule des Battle- und Straßenrap. „In erster Linie“, so Kaya (2015: 109), „ging es dabei um den Battle-Rap, in dem der Rapper seinen ‚Gegner‘ in Form von homophoben, sexistischen und sehr aggressiven

18 Unter den Alben, von denen sich über eine Million verkauften, findet sich im Deutschrapp derweil kein Gangstarapalbum.

19 Einen öffentlichkeitswirksamen Beitrag zur Glaubwürdigkeit der Genrevertreter leistete Moses Pelham, indem er dem deutschen Moderator Stefan Raab – nach zahlreichen im Rahmen seiner TV-Show ‚Vivasion‘ ausgestrahlten Provokationen – die Nase brach. Auch Azad verprügelte auf dem Stuttgarter ‚Hiphop Open‘ den Berliner Rapper Sido, nachdem dieser auf der Bühne seine Mutter beleidigt hatte.

Texten beleidigte und sich selbst als besonders überlegen darstellte.“ Aus dieser Umgebung sollten in den folgenden Jahren die zeitweise einflussreichsten Künstler ‚Sido‘, ‚Kool Savas‘, ‚Kay One‘, aber auch jenseits des Gangstarap bekannte Musiker, wie die Berliner Gruppe ‚K.I.Z.‘ hervorgehen.

In dieser ersten Phase etablierten sich im Feld des Gangstarap also ein solides Netzwerk von Künstlern, basale Distributionsstrukturen und nicht zuletzt ein (noch relativ kleiner) Kreis an Hörerinnen und Fans. Die Bildwelten des Genres gewannen ästhetische Konturen, die zwar dem US-amerikanischen Entstehungskontext entlehnt, aber über die Schilderungen der Sprecher aus dem Erfahrungsraum deutscher Großstädte übermittelt wurden.

Eine zweite Phase der „Gestaltung und Kommerzialisierung“ begann, so Loh und Güngör (ebd.) im Jahr 2001. Die Gründung des Labels Aggro Berlin markiert die Festsetzung von deutschem Gangstarap im Zentrum der populären Musikkultur. Um ein möglichst breites Marktsegment abzudecken, konstruierten die Labelbetreiber Eric Remberg (Künstlername: Specter), Jens Ihlenfeld (Künstlername: Spaiche) und Halil Efe, die allesamt einen Hintergrund in der HipHop-Szene haben, drei stereotype Charaktere. Sido – „einen Slacker und Kiffer aus prekären sozialen Verhältnissen, ein explizites Sinnbild für die ‚Null-Bock-Reaktion““ (Szillus 2012: 52). B-Tight mit dem „Image des sexsüchtigen, arbeitscheuen und gesellschaftlich nutzlosen ‚Negers““ (ebd.) sowie Bushido nach dem „Klischee-Kleinkriminellen türkisch-arabischer Herkunft“ (ebd.). Besonders der im Jahr 2003 veröffentlichte Song ‚Mein Block‘, in dem Sido auf reißerische Weise vom Leben im Märkischen Viertel Berlins berichtet, ebnete dem Label den Weg in den Mainstream (vgl. Kap. 5.1.).

In den folgenden Jahren waren es vor allem zwei Auseinandersetzungen, die das Geschehen im symbolischen Kosmos des deutschen Gangstarap prägten. Zwischen vertraglichen Angelegenheiten und persönlichen Kränkungen beschäftigten der Zwist zwischen den Rappern ‚Eko Fresh‘ und ‚Kool Savas‘ und der Streit zwischen Bushido und Aggro Berlin in Deutschland in den folgenden Jahren ein Millionenpublikum. Es war dieser spezifische Plot-Charakter, der die Entwicklungen im Feld des Gangstarap – ähnlich einer Telenovela – zugänglich und anschlussfähig gestaltete – und so Massenkompabilität und Verwertbarkeit erhöhte. Als bestimmende Rapper können in diesem Zeitfenster Bushido, Sido und der aus dem rheinland-pfälzischen Pirmasens nach Berlin zugezogene deutsch-palästinensische Rapper Massiv gelten, der mit seinem Song ‚Wenn der Mond in mein Ghetto kracht‘ im Jahr 2007 die Berliner Hegemonie im deutschen Gangstarap bestätigte.

Den Beginn einer dritten Phase des Umbruchs, der Regionalisierung und der künstlerischen Erneuerung markiert für Loh und Güngör das Jahr 2009. Für den Übergang waren zunächst zwei Aspekte von zentraler Bedeutung. Zum einen entwickelten Künstler wie die nordrhein-westfälischen Rapper Manuellsen oder Xatar den Sound der Musik und den Rapstil weiter, in dem sie neue Elemente