

HIPHOP UND GEWALT: MYTHEN, VERMARKTUNGSSTRATEGIEN UND HALTUNGEN DES DEUTSCHEN GANGSTER-RAPS AM BEISPIEL VON *SHOK-MUZIK*

Marcus S. Kleiner/Jörg-Uwe Nieland

„Wenn dich einer stresst, wehr dich.
Entleer dein Magazin in seinem Mund.“
(Ufuk Sahin)

Diesen Rat gab der Vater des *Shok-Muzik*-Künstlers Ufuk Sahin seinem damals 16-jährigen Sohn, um auf einer Berufsschule im Ostteil von Berlin nicht zum Opfer rechtsradikaler Schläger und anderer Gewaltakte zu werden. Für Ufuk Sahin war die Entscheidung klar: Er wollte kein ‚Opfer‘ sein, das man abzieht und ‚fickt‘, sondern ein *fighter*, der sich auf der Strasse behauptet.¹ Das Mittel, um kein ‚Opfer‘ zu werden, ist Gewalt, die somit, neben anderen kriminellen Handlungsformen, zur Alltagserfahrung und Alltagswirklichkeit von Ufuk Sahin wurde und es bis heute ist.² Seine Musik, die für ihn keine andere als HipHop sein konnte, bleibt von diesen existentiellen Erfahrungen nicht unberührt (vgl. Haas 2006). Dies gilt für alle Künstler und Produktionen von *Shok-Muzik*. Insofern sind nun auch die ruhigen Zeiten für den deutschen HipHop vorbei, denn nach unzähligen Castingshows und musikalischen Wettbewerben (vgl. Helms/Phleps 2005), ins Leere laufenden Diskussionen über die deutsche Musikquote im Radio (vgl. Friedrichsen 2005), dem Verschwinden der Musik im Musikfernsehen durch Klingelton-Epidemien, neue Showformate und Serien sowie *busi-*

1 In zwei deutschen Filmproduktionen, die kontroverse Diskussionen auslösten, wird dieses Thema eindringlich in Szene gesetzt: *Wut* (D 2006, Regie: Züli Aladağ) und *Knallhart* (D 2006, Regie: Detlev Buck).

2 „Es stimmte vieles nicht im Leben des türkischen Jungen der zweiten Migrantengeneration, aber solange er als Jäger und nicht als Opfer galt, war er zufrieden. Zwar kam er mit 14 zum ersten Mal auf die Anklagebank und wurde mit 17 wegen schwerer Körperverletzung eingesperrt, aber problematisch fand er das nicht. Auch dass er seinen 25. Geburtstag im Gefängnis verbringen musste, war für den Neuköllner keine Niederlage, sondern der natürliche Lauf der Dinge. ‚Für uns war Gewalt normal‘, sagt er. ‚Wenn einer ein Problem hatte, dann fickten wir den einfach‘.“ (Haas 2006)

ness-as-usual in der deutschen Musiklandschaft, haben die Produktionen und Aktionen der Berliner-Label *Aggro Berlin* und *Shok-Muzik*, flankiert durch tagespolitische Ereignisse, für Bewegung in der deutschen Musikszene, Medienlandschaft, Politik und auf Seiten der Musikkritiker und Popkulturforscher gesorgt.³

Dieser Bewegung geht der vorliegende Beitrag nach. Er folgt dabei der These von Klein (2002: 195), wonach „erst in der performativen Aushandlung die global zirkulierenden popkulturellen Symbole und Images ‚wirklich‘ werden, indem sie hier, im Feld des Lokalen, hervorgebracht und lebensweltlich verankert werden.“ Insbesondere im HipHop lässt sich die performative Aushandlung bestimmen.⁴

Der Untersuchungsgegenstand Gangster-Rap in Deutschland ist in diesem Zusammenhang bislang kaum behandelt worden und bietet gleichzeitig ein aktuelles wie konflikträchtiges Feld. Zunächst fällt auf, dass die Songtexte, die öffentlichen Kommentare, die (medialen) Inszenierungen und vor allem die Videos der beiden Label bzw. ihrer Protagonisten (für *Aggrostarz* unter anderem Sido und Fler; für die *Shokker* bspw. Irie D und Crackaveli) von Medienvertretern, Politikern, Interessenverbänden und Kritikern zu meist mit dem Stempel gewaltverherrlichend, asozial, sexistisch und jugendgefährdend versehen werden. Dies verhindert bisher eine ernsthafte, sachorientierte und umfassende Auseinandersetzung mit ihren Produktionen.⁵ Auch die seit Anfang April 2006 geführte Debatte über Gewalt an deutschen Schulen⁶ setzte sich noch einmal intensiv mit der Rolle des HipHop auseinander, unter anderem in seinen Neuköllner- und Wedding-Erscheinungsformen. Hierbei dominierte eine zwar aufmerksamkeitsökonomisch äußerst erfolgreiche, aber undifferenzierte Krisenrhetorik⁷.

-
- 3 Bislang setzte die deutsche Popmusikforschung andere Schwerpunkte. Vgl. Wicke 2001, 2004; Holtert/Terkessidis 1997; Büsler 2004; Neumann-Braun/Schmidt/Mai 2003; Friedrichsen 2005; Klein 2004; Bonz 2001; Chlada/Kleiner 2002; Kleiner/Szepanski 2003. Gleiches gilt auch für die Popjournalismusforschung, vgl. etwa Hinz 1998; Bonz/Büscher/Springer 2005. Und auch, wenn HipHop untersucht wird, wie z.B. bei Klein/Friedrich 2003; Androustopolos 2003 oder Verlan/Loh 2006, wird dem Gangster-Rap kaum Aufmerksamkeit gewidmet.
 - 4 Vgl. grundlegend Klein/Friedrich 2003; mit Bezug zum Cultural Studies-Ansatz Winter 1998 sowie Wetzstein/Reis/Eckert 2000.
 - 5 Ein differenziertes Bild zeichnet bspw. die Ausgabe Nr. 12/2007 des *Journal der Jugendkulturen* - insbesondere Elflein 2007 - sowie Oehmke 2007.
 - 6 Vgl. stellvertretend Schuler 2006 sowie ausführlich Shell Deutschland 2006 (insbesondere Kapitel 2). Vgl. auch „Die haben sich ausgeklinkt.“ Interview mit Professor Klaus Hurrelmann, geführt von Annette Rollmann, in: *Das Parlament*, 56 (15/16), 10/18. April 2006, 3. Vgl. zur sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Gewalt Heitmeyer/Soeffner 2004; Heitmeyer/Schrötte 2006; Heitmeyer 2006 sowie Heitmeyer 2007.
 - 7 Eine Ausnahme stellte das „6. Berliner Jugendforum“ dar, das am 25. November 2006 im Abgeordnetenhaus Berlin stattfand. Die Veranstalter (das *Wannsee-Forum* unter der Schirmherrschaft des Präsidenten des Abgeordnetenhauses)

Dieses Missverhältnis resultiert einerseits daraus, dass sich die *Aggros-tarz* und *Shokker* teilweise relativ unreflektiert mit ihrer Vergangenheit als (Klein-)Kriminelle und ihren Kontakten in die kriminelle Szene brüsten. Andererseits reißen zahlreiche Kritiker die Songtexte und Statements aus ihrem Zusammenhang und sind nicht über die Zustände, die in den Songs beschrieben werden, informiert. Kurzum: Die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von (neuem deutschen) HipHop (als Gangster-Rap) und Gewalt ist weiterhin verkürzt und scheinheilig, die Zuschreibungen und Vorwürfe vorschnell.

Zur Versachlichung der Debatte sowie zu einer Annäherung zwischen ‚Diskurs-HipHop‘ im wissenschaftlichen sowie journalistischen Feld⁸ und HipHop als Gangster-Rap, Musikform und Lebensstil, setzt sich der vorliegende Beitrag mit dem Thema HipHop und Gewalt, vor dem Hintergrund der Frage nach den Mythen, Vermarktungsstrategien und Haltungen im deutschen HipHop am Beispiel von *Shok-Muzik* auseinander.

Das Thema wird in acht Schritten diskutiert: Zunächst erfolgt eine Auseinandersetzung mit dem Ghetto als dem mythischen Begriff des HipHop schlechthin (Kap. 1). Im zweiten Schritt geht es um einen Überblick zu den Praktiken und Ästhetisierungen sowie zur (strategischen) Dramatisierung der Gewalt in der HipHop-Szene (Kap. 2). Daran schließt sich ein Exkurs zum methodischen Vorgehen an (Kap. 3.). Die vorausgehenden Themen bilden die Basis, um das empirische Material von und zu *Shok-Muzik* auszuwerten (Kap. 4-7). Hierbei geht es um die Darstellung des Selbstverständnisses von *Shok-Muzik*, eine Beschreibung ihres Verhältnisses zu den Medien sowie eine kurze, exemplarische Auseinandersetzung mit den Reaktionen der Fans von *Shok-Muzik*. Abgeschlossen wird der empirische Teil durch eine Diskussion ihres (musik-)pädagogischen Engagements. Im Fazit wird einerseits gefragt, ob die Produktionen von *Shok-Muzik* als Geschichten der Gegenwart verstanden werden können. Andererseits wird aufgezeigt, wie *Shok-Muzik* die deutsche HipHop-Landschaft verändert hat (Kap. 8).

luden Jugendliche ein, um über Demokratie und Toleranz zu diskutieren (vgl. <www.berliner-jugendforum.de>, Zugriff: 12. November 2006).

- 8 Vgl. für den wissenschaftlichen Diskurs stellvertretend Toop 1994; Winter 1998; Wetzstein/Reis/Eckert 2000; Klein/Friedrich 2003; Hackenesch 2005; für den journalistischen Diskurs exemplarisch Haas 2005, 2006; Geisenhanslücke/Gross 2006. Vgl. zur Debatte über die obszöne Sprache des Gangster-Rap (in den USA) Fischer 2007. Vgl. zum Verhältnis von wissenschaftlicher (Pop-)Analyse und journalistischer Rede über Popmusik Hinz 1998.

Das Ghetto als HipHop-Mythos und Vermarktungsstrategie

Das Ghetto ist bis heute das wichtigste Imaginationsarsenal und der mythische Ort des HipHop schlechthin sowie der Geburtsort des Gangster-Rap.⁹ Und nicht zu vergessen, ein aufmerksamkeitsökonomisch äußerst erfolgreiches Marketing-Tool (vgl. bspw. Meyer/Hebecker 1995; Kelly 1996; Strick 2005; Oehmke 2007). Klein und Friedrich (2003: 23) weisen auf den ambivalenten Charakter der Ghetto-Rhetorik hin: Das Ghetto sei einerseits eine Bildfigur, die Hoffnungslosigkeit, Gewalt und Angst sowie andererseits eine Ästhetik des Möglichen, der Befreiung und des Erfolgs vermittelt. Gerade der Bezug auf dieses (Erfolgs-)Bild begründet „den Ursprungsmythos des HipHop, es dient der Legitimation einer authentisch wirkenden künstlerischen Produktion.“¹⁰ Inzwischen ist, so Klein und Friedrich weiter, das Ghetto für die Mehrzahl der Szenegänge geronnen, denn viele von ihnen entstammen dem „wohlbehüteten Mittelstand“ womit ihnen die Randgruppenerfahrungen fehlen (ebd.: 24). Vor diesem Hintergrund gerät die Reduzierung von HipHop auf das Ghetto (zumeist) zur Medieninszenierung.

Im Unterschied zum politischen HipHop (etwa in der Spielart von Afrika Bambaataa/Zulu Nation oder Public Enemy bzw. in Deutschland Advanced Chemistry oder Brothers Keepers¹¹) will Gangster-Rap weder politisch noch pädagogisch sein. Insofern versteht sich Gangster-Rap als radikaler Bruch mit den gesellschaftlichen Konventionen der Dominanzkultur. Gerade diese Grenzüberschreitung hat dazu beigetragen, dass Gangster-Rap viele Jahre eines der kommerziell erfolgreichen Rap-Genres war.¹² Die Lebens- und Erfahrungswelt des Gangster-Rapper sowie seine Produktionen sind entsprechend in der *Crime Scene* und diesseits der *political correctness* situiert: Alles dreht sich um das harte Leben im Ghetto; alltägliche, rassistische Übergriffe der Polizei; Gangfights zwischen *Crips* und *Bloods*; Drogenkonsum; illegale Geschäfte als notwendiges Mittel im Überlebenskampf; *drive by shooting*; Gewaltbereitschaft; Sexismus; Vergewaltigungen; Homophobie; Männlichkeitskult und vieles mehr. „Die charakteristische Formel des Gangstas – ‚do or die‘ – steht“, wie Strick (2005: 116) betont, „für eine sozialdarwinistische Gesellschaftsordnung, in der es einzig auf das Überleben des stärkeren und autonomeren Individuums ankommt.“ Während Bands wie *Public Enemy* Widerstand formulierten und ihre Hal-

9 Vgl. mit Bezug zu den Produktionen von Aggro Berlin Elflein (2007: 18).

10 Vgl. zu diesem Spannungsfeld auch Winter 1998; Strick 2005. Vgl. zu der Gefahr der Vereinnahmung durch die politische Rechte: Loh/Güngör 2002; Loh 2005.

11 Vgl. zu den politischen Aussagen und Potenzialen des HipHop (in Deutschland) Loh/Güngör 2002; grundsätzlich zum Verhältnis von Popmusik und Politik Nieland 2006.

12 Vgl. zu den Gewinnen und Vermarktungsstrategien des Gangster-Rap Geisenhanslücke/Gross 2006.

tung mit der kollektiven Unterdrückung rechtfertigten, beschreiben sich die nihilistischen (und nominell kriminellen) „Gangsta-Nigga“ als unvermeidliches Symptom und Produkt einer rassistischen Gesellschaft: „Es geht dem Gangsta-Nigga nicht um die Formulierung eines souveränen ‚schwarzen‘ Subjekts, sondern vielmehr um ein ‚Acting-out‘.“ (Ebd.)

Andererseits kann Gangster-Rap auch als Selbstverständigungsdiskurs und Artikulationsinstanz bzw. Reportage gesellschaftlich marginalisierter Gruppen verstanden werden, die ansonsten keine (legitimen) Plattformen besitzen, öffentlich ihre Lebenssituation zu schildern, dabei allerdings, zumeist ohne intensive Auseinandersetzung, sanktioniert und kriminalisiert werden. Beispiele hierfür wären etwa das 1988er Debütalbum *Straight Outta Compton* von N.W.A. und Ice-Ts 1990er Album *Original Gangster*. Instrukтив sind weiterhin unter anderem die Reaktionen auf die Mordanklagen von *Tupac Shakur* und *Snoop Doggy Dog* sowie auf die Ermordungen von Tupac und Notorious B.I.G. Wichtig in diesem Kontext ist aber auch, dass Gangster-Rap als Medium äußerst lukrativen sozialen und ökonomischen Aus- und Aufstiegs fungieren kann (vgl. auch Gilmore 1996; Kelly 1996; Winter 1998; Mikos 2000).¹³

Gangster-Rap stellt darüber hinaus die Umkehrung des politischen und pädagogischen Anliegens eines Teils der HipHop *Old School* dar. HipHop der *Old School* – mit seinen Wurzeln im New York der frühen 1970er Jahre – schaffte erstmals eine Form afroamerikanischer Straßenkultur. Diese Straßenkultur ist geprägt von innerstädtischen Spannungen als Folge der Städteerneuerungsprogramme und der ökonomischen Rezession. Ein Mitglied einer Straßengang mit dem Namen Afrika Bambaataa gründete die Zulu Nation mit dem Ziel, „die Wut der jungen Menschen in der South Bronx weg von den Bandenkriegen in Richtung Musik, Tanz und Graffiti zu kanalisieren“ (zitiert nach Bennett 2003: 27).¹⁴

Diese fragmentarisch-idealtypische Rekonstruktion des Zusammenhangs von Ghetto und Gangster-Rap bezieht sich wesentlich auf US-amerikanische Verhältnisse, etwa in der *Bronx* oder in den Armenvierteln von Los Angeles, wie South Central und Compton (vgl. bspw. Meyer/Hebecker 1995). Gibt es eine vergleichbare Szenerie und Szene auch in Deutschland?

Mit den Produktionen von Aggro Berlin hat es, wie Verlan und Loh (2006) in *25 Jahre HipHop in Deutschland* betonen, eine Zäsur im deutschen HipHop gegeben. Während zunächst „das Bild vom deutschen

13 Nicht unerwähnt sollte in diesem Zusammenhang bleiben, dass im Frühjahr 2007 die ehemaligen ‚Todfeinde‘ Snoop Doog und P Diddy gemeinsam auf Europa-Tournee gingen.

14 Dass in anderen Ländern Gangster-Rap durchaus eine politische Komponente hat, zeigt die Schilderung von Raab (2006) über den südafrikanischen Rapper Zola.

Großstadtgetto in den Popmedien als pubertäre Fantasie verspottet“ wurde – denn Elendsviertel würden es zwar in den USA, vielleicht auch in Marseille, aber nicht in Frankfurt oder Berlin geben –, sei die Erzählung vom Getto, vom sozialen Brennpunkt nun zu einer Selbstverständlichkeit geworden (ebd.: 24). Verlan und Loh (ebd.: 25) sehen im deutschsprachigen Rap gar einen symbolischen Kampf entstehen, um das Ghetto als vermeintlich einzigen Ort, „von dem aus authentisches Sprechen möglich ist.“¹⁵ Seit *Mein Block* ist das Sprechen über Gettos im eigenen Land „keine Lachnummer mehr“ und ist die „Existenz von sozialen Brennpunkten in den medialen Diskurs gespeist.“ (Ebd.) Problematisch erscheint Verlan und Loh allerdings, das Sido in seiner Darstellung alle Klischees reproduziert: „Sein Gettobild forciert die voyeuristische Vorstellung entfesselter Triebhaftigkeit – eine Schlüssellochperspektive, die sich vor allem Jugendliche aus gutbürgerlichen Verhältnissen leisten.“¹⁶

Eine Diskussion, ob es Parallelen zwischen dem Märkischen Viertel als *Place to be*, der als Endstation gesellschaftlicher Verlierer und gleichzeitig eigentliche Partyhochburg Berlins inszeniert wird, und den US-amerikanischen Ghettos sowie deren Konzentration sozialer Probleme gibt, ist nicht zielführend.¹⁷ Zentral für die folgenden Überlegungen ist hingegen der Aspekt der lokalen Aneignung und Berichterstattung von Lebens- und Medienwirklichkeiten sowie die Produktion von Lokalität unter den Bedingungen kultureller Globalisierung (vgl. Appadurai 1995).¹⁸ Das Märkische Viertel oder, wie im Fall von *Shok-Muzik*, Wedding, sind natürlich nicht South Central oder Compton und können bzw. müssen das auch nicht sein. Entscheidend ist zunächst die Wahrnehmung der *Aggrostarz* und der *Shocker* von ihrem Viertel als Ghetto und von sich selbst als Gangster, also ihre eigensinnige Übersetzung einer, wenn gleich nur medial erfahrenen, Lebenswirklichkeit in ihr subjektives Milieu sowie die damit verbundenen Sinn- und Bedeutungsproduktionen, Lebensstile, Sprachen, Interaktionsrituale, Geschmackspräferenzen usw. Wenn das Märkische Viertel oder Wedding als Ghetto wahrgenommen werden, dann ist es ‚banaler Columbonismus‘ aufdecken zu wollen, dass dieser Bezug nicht funktioniert. Vielmehr kommt es darauf an, diesen eigensinnigen Entwurf einer Lebenswelt durch eine dichte Beschreibung aufzuarbeiten, um allererst die Basis für Bewertungen und Einordnungen, etwa in die Geschichte des HipHop aus

15 „Mein Block war der Startschuss für einen Kampf um das authentische Getto.“ (Verlan/Loh 2006: 26)

16 Auf *Azad* und die Frankfurter *Nordweststadt* kann in diesem Kontext nicht eingegangen werden. Elflein (2007: 13f.) sieht im *Rödelheim Hartreim Projekt* einen Vorläufer des Gangster-Rap der *Aggro Berlin*-Produktionen (2007: 13f.).

17 Zu betonen ist außerdem, dass im Folgenden kein Anschluss an die Unterschichten(fernsehen)- oder Prekariats-Debatte gesucht wird.

18 Vgl. mit Bezügen zum HipHop Bennett 2003 sowie mit Bezügen zur Popmusik (und hier dem *Bad Girl*-Image) Klein 2002.

Deutschland oder die Debatte um Medien und Gewalt, zu schaffen. Zudem sind, vor dem Hintergrund der konstitutiven Interdependenz von sozialer und medialer Konstruktion von Wirklichkeit, alle Diskussionen über Fragen der Authentizität und *Realness* eindimensional sowie zumeist theorie- und identitätspolitisch motiviert.¹⁹

Praktiken, Ästhetisierungen und mediale Dramatisierung von Gewalt im HipHop

Jüngere Studien zum Stellenwert von Gewalt in Jugendkulturen fragen differenziert nach den Praktiken und Ästhetisierungen sowie der medialen Dramatisierung von Gewalt.²⁰

Beim Blick auf die Praktiken der Gewalt – hier vor allem unter Jugendlichen, insbesondere mit Migrationshintergrund und auch HipHop-Szenegängern – bildet das ‚Anmachen‘ den typischen Rahmen:

„Ein Akteur fordert den Anderen durch eine Beleidigung oder die Unterstellung einer Beleidigung oder Missachtung durch den Anderen heraus [...]. Der Andere nimmt diese Provokation auf (statt sie z.B. zu ignorieren oder aber die Unterstellung zu hinterfragen) und es kommt häufig zu Prozessen wechselseitiger Steigerung der verbalen Auseinandersetzung, die nicht selten auch in gewaltförmiges Handeln übergehen können, aber nicht müssen.“ (Liell 2004: 66)

Die Untersuchungen von Liell (ebd.: 67) zeigen, dass Konflikte zu allererst durch die Akteure inszeniert werden, „um die Auseinandersetzung zunächst verbal, nicht selten dann auch mittels physischer Gewalt weiterzuführen.“

‚Härte‘ ist für die jugendlichen HipHop-Szenegänger eine identitätsstiftende Grenze zwischen Kindheit und Erwachsensein, zwischen Elternhaus und Gleichartigen-/Freundesgruppe und zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit. Sie konstituiert aber nicht nur Gruppenzugehörigkeit, sondern in-

19 Dem Zusammenhang zwischen Berliner HipHop und Gangkultur seit Mitte/Ende der 1980er Jahre kann im Rahmen des vorliegenden Beitrags nicht diskutiert werden. Es muss an dieser Stelle ein Hinweis auf die materialreichen Beschreibungen von Verlan und Loh (2006) in *25 Jahre HipHop in Deutschland* genügen.

20 „Bis in die Gegenwart hinein haben Gewaltdarstellungen ästhetische Nischen und modische Gewaltmuster (Gewaltdarstellungen in Filmen und Videospiele) eigene Reservate, Anlässe und Territorien gefunden. Gleichzeitig fanden - beschleunigt in den letzten zwei Jahrzehnten - in der ‚westlichen Welt‘ zwei gegenläufige Prozesse statt: zum einen die zunehmende moralische Ächtung ‚privater‘ (individueller, gruppenspezifischer etc.) Gewalt und zum anderen die Potenzierung staatlich organisierter, kriegerischer Gewalt bis hin zur instrumentell durchrationalisierten Vernichtung politischer Gegner und rassistisch, ethnisch, religiös oder ideologisch missliebiger Bevölkerungsgruppen.“ (Soeffner 2004: 75)

dividiert gleichzeitig die Mitglieder der Gruppe. Letztlich beruht ‚Härte‘ auf der ‚Verhüllung‘ des Selbst in der Interaktion mit anderen, selbst gegenüber Freunden. Aufgrund dieser Verhüllung bleibt ‚Härte‘ immer unsicher und prekär, „denn stets besteht der Verdacht, die ‚Härte‘ des jeweils Anderen sei nur ein ‚Image‘, sei nur inszeniert.“ (Ebd.: 68) Nach Liell (ebd.) erfolgt die Erprobung und Bewährung von „Härte“ in eigendynamischen Handlungsprozessen, die meist verbal beginnen – dann aber in gewaltförmiges Handeln eskalieren können.²¹ Zusammenfassend kann gesagt werden: „Sowohl Anlass als auch Ablauf des Gewalthandelns werden durch Inszenierungen der ‚Härte‘ bestimmt. ‚Härte‘ selbst ist dabei eine relativ dauerhafte individuelle und kollektive Orientierung der Akteure, deren innere Struktur aufgrund der zugrunde liegenden Verhüllung des Selbst jedoch prekär und auf die fortwährende Erprobung und Bewährung in Ritualen der ‚Anmache‘ angewiesen bleibt.“ (Ebd.: 69) Im Gangster-Rap findet die Artikulation und Aktualisierung von ‚Härte‘ ein besonderes Feld.

Wird nach den Praktiken des Gewalthandelns im zweiten Schritt nach den jugendkulturellen Ästhetisierungen von Gewalt gefragt, dann gerät zunächst die Aneignung des Stils in den Blickpunkt. Hier sind die ersten Schritte der jugendkulturellen Einbindung zentral: neben den ersten Tonträgern und Filmen, sind es in einigen Fällen auch Gangs – bei einigen Jugendlichen führt dieser Einstieg dann tatsächlich zu Gewalthandlungen. Gerade in Gangs treten neben den über die Medien vermittelten Stars auch reale Vorbilder, nämlich ältere Jugendliche. Auf diese initiale Begegnung mit der HipHop-Szene folgt

„eine Phase der Nachahmung dieser Vorbilder, die durch ‚Puzzeln‘, durch Basteln, durch ‚immer und immer wieder Üben‘, charakterisiert ist, bis es schließlich im Zuge der weiteren Aneignung und Perfektionierung zur Ausbildung eines eigenen persönlichen und gruppenspezifischen Stils kommt, der sich gegenüber dem medialen Vorbild als selbstständig erweist.“ (ebd.: 73)²²

In diesem Zusammenhang erscheint es wichtig darauf hinzuweisen, dass Ästhetisierungen von Gewalt im Rahmen von HipHop nicht nur eine bedeutende Rolle bei der Aneignung des Stils, der Orientierung an ‚Härte‘ und der Rituale der ‚Anmache‘ spielen, sondern auch konstitutiv sind für

21 ‚Respekt‘ markiert die Anerkennung der eigenen ‚Härte‘ und Unverletzlichkeit durch den anderen, und meint nicht die Anerkennung in einem umfassend moralischen Sinn (Liell 2004: 69).

22 „Sowohl HipHop als jugendkultureller Stil als auch ‚Gangs‘ und deren Rituale der ‚Anmache‘ waren für die befragten Jugendlichen durch Medien (Tonträger, Videos, Kinofilme) und durch reale Vorbilder in Form älterer Jugendlicher in Nachbarschaft und Schule verfügbar.“ (Liell 2004: 73)

die gewaltlosen Praktiken des Rap und Breakdance (ebd.: 74).²³ Liell (ebd.: 78) nennt die Ironisierungen und Ästhetisierungen von ‚Härte‘ im Rap und Breakdance „Konstruktionen zweiten Grades“. Er (ebd.) verweist aber gleichzeitig auf die Gefahren:

„Dieses ironische Spiel mit den Stereotypen ‚harter‘ Männlichkeit droht allerdings immer, als Gewaltverherrlichung, Maschismus und Sexismus, als moralisch und politisch gefährlich oder mindestens als missverständlich interpretiert zu werden - dies ist den Akteuren bewusst und wird von ihnen wegen der damit erzielten Provokation billigend in Kauf genommen.“

Schließlich ist die mediale Dramatisierungen von Gewalt zu betrachten.

„An die ‚ernsten‘, gewaltförmigen Inszenierungen von ‚Härte‘ in den Ritualen der ‚Anmache‘ und ihre ironische, spielerische Re-Inszenierung in den ästhetischen Praktiken von Rap und Breakdance, bindet schließlich die Berichterstattung der lokalen und überregionalen (Print- und TV-)Presse an. Teils stolz, teils kritisch nehmen die Jugendlichen in den Interviews selbst Bezug darauf, wie vor allem die Boulevardpresse aus der Inszenierung der ‚gefährlichen Straße‘ in den Ritualen der ‚Anmache‘ die mediale Dramatisierung solcher ‚gefährlichen Straßen‘ und ‚Viertel‘ entstehen lässt.“ (ebd.: 79)

Diese mediale Aufmerksamkeit, die dem Gewalthandeln zu Teil wird, sorgt für einen Attraktivitätsschub des Gewalthandelns bei den Jugendlichen (auch denen, die nicht in die Gewalthandlungen verwickelt waren). Tatsächlich übernehmen die Jugendlichen die medialen Dramatisierungen von Gewalt, wenn sie über Gewalthandlungen im Allgemeinen, aber auch ihr eigenes Gewalthandeln sowie die Ursachen von Gewalt berichten.

„Erst die mediale Dramatisierung ‚gefährlicher Straßen‘, von ‚Ausländerkriminalität‘ oder ‚Gang-Gewalt‘ lässt aus den gewaltförmigen Praktiken und jugendkulturellen Ästhetisierungen von Gewalt ein übergreifendes soziales Problem von allgemeiner, öffentlicher Bedeutung entstehen. Zugleich steigert die daraus resultierende mediale Aufmerksamkeit die Attraktivität von Gewalt für die Jugendlichen.“ (Ebd.: 80)

23 „Die ästhetisch-künstlerischen Praktiken des Rap und Breakdance schließen also an ‚Härte‘ als Orientierungsmuster an, aber auch die Handlungsstruktur und -dynamik jener gewaltlosen Handlungsformen weisen Ähnlichkeiten mit gewaltförmigen ‚Gang‘-Interaktionen auf, unabhängig davon, ob die betreffenden Jugendlichen je selbst in ‚Gang‘-Gewalt aktiv involviert waren.“ (Liell 2004: 78)

Methodisches Vorgehen und Anmerkungen zum Verhältnis von wissenschaftlichen Analysen und journalistischen Kommentierungen

Mit *Shok-Muzik*, die bisher im journalistischen und wissenschaftlichen Diskurs marginalisiert wurden, und nicht mit *Aggro Berlin* (vgl. Elfein 2007), kommt, so unsere These, eine (wirklich) neue Variante und Qualität in den deutschen HipHop. Um diese These zu belegen, wird im Folgenden ein intensiver Blick auf die Produktionen von *Shok-Muzik* sowie ihre (mediale) Inszenierung und die Anschlusskommunikation (sowohl in den Medien, als auch durch die Fans) geworfen. Diese Analyse nimmt das, was als Material vorzufinden und als Selbstverständnis präsentiert wird, beim Wort bzw. bei der Inszenierung. Eine Suche nach dem, was sich vermeintlich dahinter verbirgt bzw. die Frage, ob die *Shokker real real* oder ‚real authentisch‘ sind, interessiert hier nicht, denn wir sehen die *Shokker* als Diskurstifter und die (lebensweltliche, journalistische und wissenschaftliche) Auseinandersetzung mit ihnen als Teil eines gesellschaftlichen Selbstverständigungsdiskurses, der als eine von zahlreichen *Geschichten* der deutschen Gegenwartskultur verstanden werden kann. Hinzu kommt, dass unsere Wirklichkeit zunächst und zumeist die Wirklichkeit von Diskursen über diese Wirklichkeit ist, also nur sehr bedingt erfahrungsbasiert ist (vgl. Kleiner 2006).²⁴

Die Annäherung an den Untersuchungsgegenstand erfolgt mit Hilfe eines Methodenmixes. Um das Phänomen Gangster-Rap in Deutschland zu analysieren, wird auf Textanalysen (insbesondere der als problematisch eingestuften Lyrics – exemplarisch untersucht an drei Songtexten), Dokumentenanalysen (Presseberichte sowie Chat-Kommunikation) und Interviews mit den *Shokkern* (konkret, den Verantwortlichen des Labels und vor allem den Künstlern) zurückgegriffen.²⁵

Aufgrund des enormen Medieninteresses (vgl. bspw. Haas 2005, 2006; Oehmke 2007), der zum Teil negativen Erfahrungen mit den Medienvertretern (zahlreiche Berichte versuchten sich im Sensationalismus) sowie dem ständigen Kampf der Gangster-Rapper um *credibility* („Mit wem rede ich, welches Klischee bediene ich, wie bewerten die Kollegen und die Fans die Medienauftritte?“) und schließlich die strenge Kritik der meisten Stücke und Videos erschweren den Zugang zu den Produktionen und Protagonis-

24 Vgl. zum Medienbegriff, der unserem Beitrag zugrunde liegt sowie zum gesellschafts- und medienkritischen Ansatz, der unsere Ausführungen leitet Kleiner 2006.

25 Dieses Vorhaben konnte bislang nur in Teilen realisiert werden. Der vorliegende Beitrag stellt insofern ein Zwischenergebnis unserer Auseinandersetzung mit dem deutschen Gangster-Rap dar und wird an anderer Stelle fortgeführt.

ten.²⁶ Dieser Hinweis soll nicht als Kritik oder gar Überheblichkeit gegenüber dem Label interpretiert werden. Im Gegenteil: zeigte doch der Bericht von Alexander Kempf (2006: 78) im Hip-Hop-Magazin *Backspin* über die Tagung „HipHop Meets Academia“²⁷, wie gestört, ja teilweise zerstört die Kommunikation zwischen den Künstlern/Produzenten/Labelvertretern, der Fachpresse und der Wissenschaft ist.²⁸ Anstelle des ernsthaften Interesses an einem substantiellen Austausch zwischen akademischer Reflexion und den Szenemedien rückt eine Haltung von Arroganz und Ignoranz, letztlich ein Beispiel für das klassische popkulturelle Ausgrenzungssystem zwischen *Insidern* und *Outsidern*.²⁹

- 26 Gleichwohl kam es im Juli 2006 zu einem Treffen mit Big Sal und Irie D in Berlin - und aus diesem Gespräch lassen sich Hinweise für den zukünftigen Zugang und Umgang mit *Shok-Muzik* ableiten. Die Frage lautet (für uns) dabei nicht ‚*Is it real?*‘, sondern es ging um die Bedeutung von und dem Umgang mit Gewalt im (neuen) deutschen HipHop. An dieser Stelle können weder die Hintergründe oder inhaltlichen Aspekte des Treffens näher beschrieben werden, noch kann auf die methodischen Aspekte eingegangen werden (vgl. zur Szeneforschung Hitzler/Honer 1994; Hitzler/Bucher/Niederbacher 2001; Neumann-Braun/Richard 2005).
- 27 Veranstaltet an der TU Chemnitz vom 3. bis 4. August 2006.
- 28 Kempf (2006: 76) schrieb: „Empirisch fundierte Daten [in den wissenschaftlichen Vorträgen - MSK/JUN] vermögen nur die wenigsten Referenten zu präsentieren [...]. Eine Vielzahl der Hypothesen basiert so auf unpräzisen Analysen von Raptexen. Welchen Status die jeweiligen Künstler in ihren Szenen einnehmen und welche Relevanz ihren Texten zuzuschreiben ist, bleibt leider oft unbeantwortet. Am deutlichsten wird das während des Vortrags von [...] Jörg-Uwe Nieland und Marcus S. Kleiner, die das deutsche Label *Shok-Muzik* als Artikulationsinstanz gesellschaftlich marginalisierter Gruppen in Deutschland hinterfragen wollten. Es grenzt an Effekthascherei, wie die beiden von einer neuen Qualität des Gangster-Rap sprechen. Auf Nachfrage gesteht das Duo, das vollständige Werk der Künstler nicht zu kennen. Das Label zeigte sich zuletzt unkooperativ und stellte ihnen trotz Zusage keine Tonträger zu.“ Unser Versuch, eine Gegendarstellung bzw. Richtigstellung im Magazin zu präsentieren, war nicht erfolgreich - obwohl zunächst *Einsicht* und Kooperationsbereitschaft durch den Chefredakteur Dennis Kraus (im wiederholten Gespräch und Emailverkehr mit Marcus S. Kleiner) signalisiert wurde und im Rahmen eines Berichts über Irie D vom Label *Shok-Muzik* (in der Dezember-Ausgabe) auch die Gelegenheit für eine Gegendarstellung bestanden hätte.
- 29 Die Quintessenz des Artikels von Kempf, der sich auf eine Aussage von Murray Forman stützt, lautet, dass die Wissenschaft HipHop mehr brauche, als dieser sie. Gerahmt wurde diese Aussage durch die einleitende Bemerkung, dass die Tagung wieder einmal gezeigt hätte, ‚Hip-Hop-Leben‘ und ‚Hip-Hop-Studieren‘ seien zwei grundsätzlich verschiedene Dinge. Um diese Einschätzung mit Berechtigung äußern zu können, hätte Kempf einerseits eine umfassende Kenntnis der wissenschaftlichen Hip-Hop-Forschung besitzen und sich andererseits ohne Vorbehalte auf die Vorträge einlassen müssen, die fast durchgehend die Kritik von Kempf materialreich und szeneauffin widerlegten. Beides war allerdings leider nicht der Fall. Insofern zeugt das, was Kempf der akademischen HipHop-Forschung vorwirft, nämlich grundsätzliche Ahnungslosigkeit, davon, was er als Vertreter eines Szenemediums mit Blick auf die Wissenschaft formuliert.

Anders hingegen die Haltung von *Shok-Muzik*, die uns, entgegen der falschen Darstellung von Alexander Kempf, mit Material versorgten und auch für ein Interview zur Verfügung standen, gerade weil ihnen eine nicht-journalistische Auseinandersetzung als interessant und produktiv erschien.³⁰

Shok-Muzik. Straight outta Wedding: Kanakan with Attitude

Die bisherigen Ausführungen sollten vor allem verdeutlichen, dass die Hip-Hop-Entwicklung in Deutschland nicht mit der in den USA zu vergleichen ist. Dies gilt insbesondere für den Gegenstand ‚Gangster-Rap‘. Die deutsche Szene lässt sich (bislang) mit Loh und Güngör (2002: 12ff.) in zwei Lager unterteilen: ‚Deutschrapp‘ und ‚Multikulti-Rap‘ bzw. ‚Migranten-Rap‘. Die Trennlinie verläuft entlang verschiedener sozialer Erfahrungen. ‚Deutschrapp‘ ist von und für wohlhabende weiße Jugendliche (erinnert sei hier an die Parole, die Thomas D. von den Fantastischen Vier 1992 für die Ära des Deutschrapp ausgab: „We are from the Mittelstand!“),³¹ während von Loh und Güngör (ebd.) der ‚Migranten-Rap‘ als „HipHop-Kultur des Aufbegehrens“ und als „Stimme der Straße“ klassifiziert wird. Eine Thematisierung von Gangster-Rap findet in Deutschland erst seit einigen Jahren statt (bspw. Mikos 2000; Heckenesch 2005; Strick 2005; Haas 2005; Elfein 2007). Gerade hier sind die Vergleiche mit den Zuständen in den USA, welche ja nicht nur in den Rap-Texten, sondern auch in zahlreichen Filmen dokumentiert sind, insbesondere bezogen auf Ereignisse, wie die Unruhen in Los Angeles oder die Ermordungen von Tupac oder B.I.G., nicht möglich.

30 An dieser Stelle sei daher ausdrücklich *Shok-Muzik* und seinen Künstlern, namentlich dem Pressesprecher Timm Zolpys sowie Label-Chef Big Sal und Irie D für ihre Unterstützung und Gesprächsbereitschaft gedankt.

31 Elfein (2007: 14) sieht zwei Kritikpunkte an den Fantastischen Vier: erstens stammen sie nicht aus der Szene und zweitens können sie nicht rappen bzw. reimen. Im ‚Feindbild‘ der Stuttgarter Band sieht er eine Gemeinsamkeit zwischen Aggro und den Rödelheimern: „Die HioHop-Aktivististen der 1990er reagierten auf den Erfolg der Fantastischen Vier mit Abgrenzung. Die (nicht nur) von den Fantastischen Vier betriebene Reduzierung komplexer Reimstrukturen auf einen einfachen Endreim macht die Abgrenzung dabei leicht, man spricht herablassend von Pop Rap.“ (Ebd.: 15) Vgl. zum Selbstverständnis der Band Die Fantastischen Vier 1999.

Gerade dies macht den Untersuchungsgegenstand *Shok-Muzik* aus wissenschaftlicher Perspektive so interessant. *Shok-Muzik* ist ein Label³² und wurde 2004 vom Ex-Harleekin Big Sal und Crazy Be (von den Flying Steps) gegründet. Laut Selbstbeschreibung handelt es sich um ‚Hardcore-Rap‘. Als Hintergrund wird die Streetgang Black Panthers genannt, die in den 1980ern im Berliner Stadtteil Wedding agierte und deren Mitglied Big Sal war. Zur Zeit sind acht Künstler und vier Produzenten bei *Shok-Muzik* unter Vertrag (Irie D, Ufuk Sahin und Crackaveli sind die Bekanntesten). In der Selbstbeschreibung zur Maxi-CD *Gangster-Rap* (Crackaveli feat. Irie D & Emok) hieß es im Frühjahr 2006:

„Derzeit in aller Munde - jetzt raus! SHOK-MUZIK kommen scharf um die Ecke und greifen nach der Krone. Straight aus WEDDING/BERLIN sind die drei Speerspitzen des Labels nicht zu überhören. IRIE D, CRACKAVELI und EMOK zeigen deutlich, wer der Herr im Revier ist. Ob für die Teeniepresse oder auch für den SPIEGEL - SHOK-MUZIK ist eindeutig das herausragende und lebendigste Label wenn es um crediblen Hip Hop in Deutschland geht.“ (<www.shokmuzik.com> [Zugriff: 09. Juni 2006]).³³

Aus unserem Gespräch mit den *Shokkern* im Sommer 2006 lassen sich folgende Punkte zum Selbstverständnis von *Shok-Muzik* festhalten und einordnen:

1. Die *Shokker* definieren sich in Abgrenzung zu *Aggro*. Sie unterstellen den Konkurrenten ein hohes Maß an Professionalität (vor allem gutes Marketing), kritisieren aber die Nähe zum großen Geld (konkret die Einflussnahme finanzstarker Firmen, die von Anfang an dabei waren). Waren in der Startphase des Gangster-Rap in Deutschland der Hass auf Fanta 4 der gemeinsame Nenner, so sind die Bands nun zur Anmache innerhalb des Subgenre Gangster-Rap übergegangen. Dies betrifft nicht mehr nur die Auseinandersetzung zwischen Städten (lokale Ausprägung), sondern vollzieht sich auch in einer Stadt. Gründe für die ‚Anmache‘ sind der ökonomische Erfolg sowie die mediale Aufmerksamkeit, die *Aggro* zu Teil wird. Neben

32 Der *Wikipedia*-Eintrag war im Sommer 2006 falsch, damals (am 09. Juni 2006) wurde *Shok-Muzik* als Band bezeichnet. Inzwischen ist dieser Eintrag nicht nur korrigiert, sondern es finden sich zahlreiche Links und Diskussionseinträge (Zugriff: 18. Dezember 2006). Vgl. <www.shokmuzik.com> sowie die Einträge zu *Shok-Muzik* auf <www.rap.de>, <www.hiphop.de> und <www.clubbers-guide.cc> (Zugriff: 18. Dezember 2006).

33 Dieses Zitat und einige der folgenden Zitate, die insbesondere von Webseiten stammen, werden so aufgeführt, wie wir sie vorgefunden haben, also ohne semantische, grafische usw. Veränderungen, auch auf die Gefahr hin, dass dies den Lesefluss mitunter einschränkt. Zentral für uns ist hierbei, *O-Töne* einzufangen und spezifische Sprachformen nicht durch wissenschaftliche Sprachvorschriften zu regulieren.

den Diss-Tracks (s.u.) ist das Verbrennen von einem T-Shirt mit *Aggro*-Logo in einem Video der *Shokker* ein klarer Beleg für die Ästhetisierung von Gewalt.

2. Anderen Künstlern wird explizit die Authentizität abgesprochen: „*Bus-hido is Bravo*“ (Big Sal). Diese Einschätzung teilen inzwischen auch andere (vgl. Oehmke 2007: 184). Gleichzeitig ist zu betonen, dass diese Aussage dem klassischen Muster – also der Präsentation von ‚Härte‘ und dem Ritual der ‚Anmache‘ folgt.

3. In ihrer Positionierung und Vermarktung bezeichnen sich die *Shokker* als einzige Gangster-Rapper Deutschlands. Diese Zuschreibung wird durch die große Anerkennung – insbesondere im Wedding – getragen (s.u.). Der Gewaltbezug ist nach Selbstdarstellung echt – und eben kein Marketing oder aus zweiter Hand, wie bei den *Aggro*-Produktionen. Dazu Label-Chef Big Sal: „Auch wenn wir bald in großen Villen wohnen, wir vergessen unsere Wurzeln nicht.“ Betont werden die Erfahrungen „auf der Straße“ und im Knast. Sie sind Teil des Lebens der *Shokker*; ihre Raps sind ‚Reportagen des Alltagslebens‘. Irie D ergänzt hierzu: „Wenn ich singe, ‚Ich schneide dir die Kehle durch‘, dann ist das keine Aufforderung, ich will auch kein Vorbild sein, das ist eben nur ein Vorschlag.“ Es handelt sich um eine Ästhetisierung von Gewalt, wie um den Anschluss an die mediale Dramatisierung von Gewalt. Aufgrund ihrer Vergangenheit in Gangs bilden Praktiken von Gewalt sowohl für die Ästhetisierung als auch die mediale Inszenierung den Hintergrund. Dieser Hintergrund wiederum verleiht den Aussagen und letztlich auch der Inszenierung ‚Authentizität‘.

4. *Shok-Muzik* sieht sich als echtes Indie-Label und beteuert, dass dies auch so bleiben soll – was nicht eine Zusammenarbeit mit einem *Major* grundsätzlich ausschließt (im Herbst 2006 kam es zu einem Deal mit *Warner*). Zwei Jahre nach der Labelgründung sind die Verantwortlichen sehr zufrieden, denn die Bekanntheit steigt und aktuell sind mehrere wichtige Produktionen angekündigt.³⁴ Zentral aber ist und bleibt die „Verbindung zum Kiez“ (Big Sal). Zwar hat die Medienresonanz *Shok-Muzik* bekannter gemacht, aber was zählt, ist der Zuspruch im Wedding. Im Januar 2007 war das Video zum Song „Das ist Gangsta“ das meistgesehene Musikvideo bei *YouTube*. Der Deal mit *Warner* hat sich – zumindest für den *Major* nicht ausgezahlt (vgl. Oehmke 2007: 182).

34 Hiermit ist insbesondere Irie D's Album *Live dabei* gemeint, das vor dem Hintergrund des Erfolges der Single „Was jetzt los?!“ vermarktet wird. Das Stück schaffte es Ende Oktober 2006 unter die Top 50 der deutschen Single-Charts (vgl. <www.shokmuzik.com>, Zugriff: 18. Dezember 2006).

5. Das Verhältnis zu den Medien ist angespannt (s.u.), denn anfangs „zensierte MTV einige Stücke“ (Big Sal). Auch gab es längere Zeit kaum Stücke der *Shokker* im Radio zu hören. Dies änderte sich ab Herbst 2006. Die Single „Was jetzt los?!“ von Irie D wurde von den Zuschauern der MTV Show *TRL* zwei Wochen lang auf Platz zwei gewählt.³⁵ Auch wenn eine vorsichtige Öffnung der Medien gegenüber *Shok-Muzik* zu verzeichnen ist: im Gegensatz zu den Protagonisten von *Aggro* und vor allem Bushido, werden andere – direkte Ansprachen der Fans – gewählt. Mit dieser Strategie wird der Mythos des Gangster-Label nachhaltig gestützt.

6. Für die *Shokker* bestehen wenige Auftrittsmöglichkeiten an klassischen Orten – insbesondere den großen Festivals (etwa beim *Splash!* 2006). Die kostenlosen Workshops (s.u.) versuchen dies auszugleichen.

7. Der Anspruch lautet: Jugendliche von der Straße bzw. aus dem kriminellen Umfeld holen – sie würden sonst Handys klauen und Drogen verkaufen. Aus diesem Grund werden Workshops in Jugendhäusern veranstaltet. Eine Instrumentalisierung durch die Politiker, Schulen oder andere Stellen wird dabei aber bewusst abgelehnt. Die Selbststilisierung und das Selbstverständnis der *Shokker* werden auch in einem Interview mit *rap.de* anlässlich des Erscheinens von *Doppeltes Risiko* (Crackaveli & Irie D) deutlich³⁶:

Ausschnitt aus dem Interview mit rap.de:

rap.de: „Eure neue Single heißt ‚Gangster-Rap‘. Wie seht ihr es, das zur Zeit eine Menge Leute mit dem Gangster-Rap Thema kommen und versuchen mitzumischen.“

Irie D: „Wir trennen die Spreu vom Weizen! Ganz Deutschland soll erfahren wer wirklich die Eier in der Hose hat und wer vorgibt Gangster zu sein, obwohl er gerade bei Mutti 10 Euro aus der Potte geklaut hat und so’n scheiß, das liegt mir besonders am Herzen. [...] Wir als Hardcore-Label haben auch mit Problematiken zu kämpfen, mit denen andere Labels nichts am Hut haben. Wenn wir z.B. auf Festivals gehen, kacken viele Menschen ab, dass gleich die halbe Berliner Gang Banger Szene mit von der Party sind. Unsere Texte und Videos sind auch nicht ohne! Wir sind eben schwer zu schlucken. Ich will mich nicht dem Markt bücken sondern der Markt soll sich vor mir bücken!“

Crackaveli: „Für mich ist der Grund, warum wir noch nicht im Fernsehen sind ganz einfach: Wir sind zu hart für die Leute und die Medien. Wir werden uns trotzdem nicht unterkriegen lassen, im Gegenteil wir werden uns auch in den

35 Dieses Voting brachte Irie D drei Besuche in der Show ein. Außerdem gab es ein Interview mit ihm in der Dezember-Ausgabe der *Backspin* (Ausgabe # 81, 2006, 72-73).

36 Das Album erschien 2005 auf *Trademark Trax* (Berlin).

Medien etablieren. [...] Die Wahrheit siegt! Und wir sind die Wahrheit im Gangsterrap und nix anderes! Wenn ich so was mal mache, wird es auch mit meinem Leben zu tun haben. Also immer mit dem Geruch der Strasse und dem, was ich so den ganzen Tag mache. Auf jeden Fall 100 % authentischen Kram.“

Quelle: <www.rap.de/features/567/t2> (Zugriff: 22. Juli 2006)

Um den Stil und das Selbstverständnis der *Shok-Muzik*-Produktionen zu verdeutlichen, präsentieren wir Textauszüge aus drei Songs. Wie oben beschrieben, kreisen die Songs um wenige Themen: Gewalt, Waffen, Autos, Frauen, Kohle, Wettkampf. Die Textauszüge sind insofern typisch für die *Shok-Muzik*-Produktionen, weil Gewalt als einziger Ausweg, um sich auf der Straße zu behaupten, propagiert wird.

Im Song „Nur die Starken“³⁷ werden Gewalt und Gefängniserfahrung angesprochen: „Ein falscher Blick und Ihr wisst, ich starte ein Attentat“; „Das erste Mal angeklagt wurde ich mit 10 Jahren, [...] meine Leute haben ihr halbes Leben im Knast verbracht“. Im Song „Die Straßen sind kalt“³⁸ wird das Leben im Ghetto beschrieben: „Ich bin ein Händler, ich bin ein Gangster, ich verkauf den Stoff von Januar bis Dezember, [...] Ihr kennt meinen Namen, nichts ist erfunden“; „Wir sind die Jungs mit Macheten, kommt auf die Straße und wir machen Dich kalt“; „Ficken und gefickt werden heißt das Motto und ficken ist wie ein 6er im Lotto“.

Nach diesen Impressionen nun ein längeres Zitat aus dem Song „Der Angriff“. Dieser Song verschaffte dem Label und insbesondere Irie D und Ufuk Sahin Aufmerksamkeit bei der Berliner Konkurrenz und den Medien. Der Song erschien im Frühjahr 2006, er schaffte es im Sommer 2006 auf einen Sampler des HipHop-Magazins *Juice*. Der Diss-Track greift Bushido, Kool Savas, Azad, Sido, Fler, Eko Fresh, Aggro Berlin und Curse an.³⁹

Ausschnitt aus dem Song „Der Angriff“

„[...] wir greifen an ihr Opfer macht euch bereit, Irie D Ufuk Sahin jetzt ist unsere Zeit, wir machen uns bereit und suchen Streit, ab jetzt nennen wir Namen ihr seid Live dabei

[...] und Bushido ist ein Opfer er läuft immer nur mit, ich nehm mein Messer zieh seine Tatoos und geh damit,

37 Der Song stammt vom Album *Doppeltes Risiko* (Crackaveli & Irie D), er erschien 2005 auf *Trademark Trax* (Berlin).

38 Der Song stammt ebenfalls vom Album *Doppeltes Risiko* (Crackaveli & Irie D) und erschien 2005 auf *Trademark Trax* (Berlin).

39 Der folgende (Text-)Auszug enthält Angriffe auf Bushido, Kool Savas, Sido, Fler, Eko Fresh, und TonD. Die Aufzählung weitere Rapper, die in dem Song gedist werden, soll verdeutlichen, dass Irie D und Ufuk Sahin zu einem Rundumschlag ausholen und deshalb auch so große Aufmerksamkeit erhielten.

ist kein Geheimnis dass Bushido für seinen Schutz bezahlt, ganz Deutschland soll jetzt wissen dass er Schutzgeld zahlt

[...]

komm in mein Viertel und ich schlitz dich auf, bring Bushido gleich mit ihr Hunde regt mich auf, verpiss dich

Eko hier gibt's kein Platz für dich, sogar 12jährige Kinder kommen und klatschen dich, und Toni D erinner' dich, Ufuk Sahin hat es mir erzählt, in Neukölln hat man dich gejagt, misshandelt und gequält, deswegen bist du geflüchtet lässt dich nirgends wo blicken, ist auch besser denn sonst werden wir dich irgendwo ficken

[...]

Kool Savas eigentlich ist es peinlich über dich zu reden, weil Du ein Niemand bist über dich gibt es nichts zu erzählen, [...]

Fler zwischen dir und mir gibt es einen Unterschied, ich will wissen dass Du weißt dass es einen Kanaken gibt, der jetzt kommt dich klatscht und dir deinen Adler stiehlt, Du träumst von Geld und Ruhm doch das ist unser Spiel, Fler Du bist ein Opfer und hast weder Klasse noch Stil, [...]

ich geb dir ne Klatsche und klau deine Maske, Opfer wie Du werden gefickt auf der Strasse [...]"

Auf „Der Angriff“ folgten Diss-Tracks gegen Irie D: „Ich bin am Zug“ von Alpa Gun⁴⁰; „Ich Bang Dich“ von MOK⁴¹ und „AZ Pit Bull VS Shmok Muzik“ von Azad.⁴² Während in den *Mainstream*-Medien diese Stücke nicht bekannt sind, sorgen sie in der deutschen HipHop-Szene für Aufmerksamkeit und *credibility*. Das gegenseitige ‚Dissen‘ in Songs gehört zu einem der wesentlichen Aspekte der Selbstverständigung in der *HipHop-Community*: etwa zum (verbalen) Austragen von Konflikten (aus dem allerdings meist auch reale, teilweise gewaltsame, Konflikte werden), als Distinktionsritual und Medium zum Aufbau von Identität.

40 Alpa Gun ist ein Berliner Rapper türkischer Herkunft, er steht beim Label *Sektenmusik* unter Vertrag und ist seit 2004 mit der Rap-Crew Die Sekte unterwegs. Alpa Gun fungiert bei Konzerten meist als Sidos Back-Up-Rapper. Berühmtheit erlangte Alpa Gun aufgrund einer Schlägerei im Backstage-Bereich der *MTV HipHop Open 2004* zwischen den Labels *Aggro Berlin* und *Bozz Music*.

41 ‚MOK‘ steht für ‚Musik oder Knast‘ und ist der Künstlernamen eines Berliner Rappers mit türkischer Herkunft. 2006 gründete er sein eigenes Label *ersboserjunge*. Der teilweise von Sido produzierte Künstler ist vor allem durch Diss-Tracks gegen Bushido (bspw. „Sonny Dead“, „Die Wahrheit“) aufgefallen.

42 Azad ist ein deutscher Rapper kurdischer Herkunft. Sein Künstlernamen heißt übersetzt Freiheit. Seinen größten Erfolg konnte er durch das gemeinsame Album mit Kool Savas, *ONE*, das am 29. März 2005 über *Sony BMG Music Entertainment* erschien, feiern.

Shok-Muzik in den Medien

Die Medien tun sich schwer im Umgang mit *Shok-Muzik*. Bemerkenswert ist daher der Beitrag im ARD-Kulturmagazin *Polylux*, denn hier wurde ein Zusammenhang zwischen der Gewalt an der Rütli-Schule und der Arbeit von *Shok-Muzik* hergestellt.⁴³ Die Printmedien berichten punktuell. Die Beiträge von Hass (2005, 2006) in *SPIEGEL ONLINE* zeigen beispielhaft, dass bei der journalistischen Beschäftigung mit *Shok-Muzik* kaum mehr als Phrasen gefunden werden. Die unschöne Situation im Wedding und die schlimme Vergangenheit der Protagonisten dienen als Aufhänger, werden aber kaum kontextualisiert. Genau wie die *Shocker* keine Lösungen anbieten, gelingt es den Medienvertretern kaum, Perspektiven aufzuzeigen oder Forderungen – etwa an ‚die Politik‘ – zu stellen. Der Unterschied ist nur, dass die Vertreter von *Shok-Muzik* dies gar nicht wollen, d.h. sich, zumindest in der Selbstwahrnehmung, mit der Situation (gut) arrangiert haben.

„Dass in deren Texten Gewalt und Kriminalität den Ton angeben, findet Bülant nur konsequent. Die Jugendlichen gäben wieder, was ihrem Lebensgefühl entspricht. Wenn man Vorbilder suche, solle man sich an die Eltern wenden. Für Sozialutopien ist in den Songs der Shokmuzik-Rapper kein Platz. ‚Ich frage nicht, warum es so ist. Ich sage, dass es so ist‘, fasst Sahin das Stilprinzip zusammen. Rap als Diagnose ohne Hoffnung auf Besserung. [...] Man kann mit dieser Ästhetik viel Erfolg haben, Stars wie Sido und Bushido beweisen es. Es droht aber auch die Gefahr, sich in der Falle der Parallelgesellschaft endgültig einzurichten: Man bleibt unter sich, sucht Halt in der Herkunftskultur und lässt sich die Rolle des Buhmanns von jenen kaufkräftigen Mittelschichtskids versilbern, die man auf der Straße früher abgezogen hätte.“ (Haas 2006)

Auch die Berichterstattung in den einschlägigen Szeneblättern griff zunächst auf die bekannten Klischees zurück. Beispielhaft dafür ist die Plattenkritik zu *Gangster-Rap* (dem im Juli 2006 auf *Trademark Trax* erschienenen Sampler von *Shok-Muzik*):

„So scheint die Besiegelung eines ‚Real-Gangster-Images‘ auch der rote Faden durch das gesamte Album zu sein. Die Shok-Muziker thematisieren immer wieder ihren direkten Bezug zur Straße und der dort allgegenwärtigen Gewalt. Vielleicht kann man auch aus diesem Grunde wirklich von einer der wenigen echten

43 Hintergrund ist, dass Ufuk Sahin einige Wochen die Rütli-Schule besucht hat. Die Vorgänge an der (inzwischen ‚berühmt-berüchtigten‘) Hauptschule im Berliner Stadtteil Neukölln aber bildete lediglich den Rahmen für den Beitrag des Kulturmagazins. Im Mittelpunkt stand die Haltung der Künstler und ihre Verortung im Wedding.

„Gangster-Rap“-Veröffentlichungen sprechen. Musikalisch bekommt man über weite Strecken sehr trockene und düstere Synthie-Beats geboten, die sich mit manchmal sehr minimalistischen Flows gut ergänzen.“ (Heilmann 2006: 90)

Besonders drastisch ist das Missverhältnis zwischen *Shok-Muzik* und den *Mainstream*-Medien allerdings in der *Bravo*-Berichterstattung zu beobachten. Im Beitrag „Der Rap-Krieg tobt! Untergrund-Rapper attackieren Hengzt und Fler!“ (*Bravo*, August 2006) wurde für Fler und Bass Sultan Hengzt Position bezogen und die *Shokker* als unversöhnliche und gewaltbereite Außenseiter bezeichnet. Als Grund für den Vorfall am 18. Juli 2006 in der Berliner Szene-Disco *Ku'Dorf* wird von der *Bravo* der Diss-Track „Der Angriff“ von Irie D und Ufuk Sahin genannt. Nach der *Bravo*-Darstellung wurden Hengzt und Fler, die den Chart-Erfolg von „Trendsetter“ feiern wollten,⁴⁴ im VIP-Bereich der Disco neben den Tisch der *Shokker* gesetzt.⁴⁵ Fler, der in der „Schau nicht weg“-Aktion von *Bravo* gegen Gewalt an Schulen beteiligt ist, wollte (angeblich) deeskalieren und fasst die Ereignisse so zusammen:

„Ich bin erschüttert über diese Sache. Vor kurzem habe ich einen guten Freund wegen einer Messerstecherei verloren. Ich bin froh, dass an diesem Abend niemand ernsthaft verletzt wurde. Gewalt ist keine Lösung. Damit erreicht man nix!“

In einer Presseerklärung von *Shok-Muzik*⁴⁶ wurde der Vorfall anders dargestellt:

„Fler erschien mit mehreren Bodyguards im VIP Bereich und ging mit ausgestreckter Hand zu den Shokkern um Frieden zu schließen. Da die *Shokker* in keiner Weise mit den *Aggro Berlin* Künstlern in Verbindung gebracht werden wollen, forderten sie Fler und seine Bodyguards auf zu gehen, da sie nicht erwünscht seien. Da Fler bemerkte, dass er sich vor den Q-Dorf Gästen lächerlich

44 Das am 23. Juni 2006 bei *Aggro Berlin* veröffentlichte zweite Album von Fler stieg auf Platz 4 in den *Media Control-Album-Charts* ein – verlor dann aber schnell an Plätzen und fiel nach 6 Wochen aus den Top 50. Fler sorgte mit seinem ersten Album *Neue Deutsche Welle* (ebenfalls bei *Aggro Berlin* veröffentlicht) aufgrund seiner vermeintlichen bzw. tatsächlichen nationalistischen Text- und Symbolverweisen für Aufsehen.

45 „Geschrei! Ein wildes Handgemenge. Ganz plötzlich attackiert Untergrund-Rapper Irie D den *Aggro*-Star Fler. Sofort stürmen Flers Bodyguards und sein Homie Bas Sultan Hengzt dazwischen. Es fliegen Fäuste. Dann wird es lebensgefährlich. Einer zieht ein Messer, bedroht Fler und seine Homies. Der Bodyguard reagiert blitzschnell, stellt sich sofort schützend vor alle. Der Angreifer hält ihm das Messer direkt an den Bauch. So stark, dass sich die Klinge in die Haut des Bodyguard ritzt.“

46 Die Presseerklärung stammt vom 20. Juli 2006.

machte, fühlte er sich in seinem Stolz gekränkt und begann merkwürdige, zusammenhanglose Sätze zu stammeln. Die Shokker forderten ihn und seine Bodyguards erneut auf zu gehen. Anschließend äußerten Fler und seine Bodyguards provokante Bemerkungen, worauf der Shok Rapper Irie D Fler eine Schelle verpasste. Fler flüchtete daraufhin, während seine Bodyguards versuchten die Shokker unter Kontrolle zu bringen. [...] Anschließend verließen die Shokker unversehrt die Party und fühlten sich einmal mehr in ihrer Meinung über Aggro Berlin und deren Pseudo Gangster Image bestätigt. Sie gingen in einen anderen Club und genossen den Rest des Abends in bewährter Shok-Muzik Tradition.“
(Quelle: <www.shokmuzik.com>)

Inzwischen haben der Chart-Erfolg von Irie D und die Workshops des Labels in verschiedenen Jugendzentren auch zu einer anderen – wohlwollenderen – Form der Berichterstattung geführt. Als ein Beleg dafür können Auszüge aus einem Interview von Irie D mit *Backspin* angeführt werden:

Backspin: „Medien wie MTV haben dich dagegen mit offenen Armen empfangen. Du warst ja mit ein und derselben Single dreimal bei Voting „TRL“ zu Gast, was sehr ungewöhnlich ist.“

Irie D: „Ja, das ist ungewöhnlich. Aber das wollten die Leute eben, das hatte nichts mit MTV zu tun. Die Leute haben wie verrückt dafür gevotet. Ich war zwei Wochen lang auf Platz zwei der TRL-Charts, und das als Newcomer, das soll mir erst mal jemand nachmachen. [...]“

Backspin: „Ihr habt eure Reichweite ja auch ein Stück weit vergrößert, indem es nun diesen Deal zwischen Warner und Shok-Muzik gibt. Ändert das etwas für dich?“

Irie D: „Für mich ändert das sehr viel. Ich kann mich der Tatsache, dass ich jetzt eine gewisse Vorbildfunktion habe, nicht entziehen.“ (*Backspin* 81: 73)

Reaktionen der Fans

Über *Shok-Muzik* findet auch in verschiedenen Chats eine rege Diskussion statt.⁴⁷ Als Muster ist auffällig, dass die *Hardcore*-Fans zumeist tatsächlich aus dem Wedding kommen und die Produkte als ‚echt‘, ‚ehrlich‘ und ‚hart‘ anpreisen. Wenn die Gangster-Attitüde kritisiert wird, wird von den ‚echten‘ Fans mit der sozialen Erfahrung im Ghetto gekontert. Die Nähe zu den *Shokkern* ist hier Distinktionsmerkmal.

47 Für dieses Kapitel wurden insbesondere die Chats auf <www.rap.de> (bzw. <www.fourm.rap.de>) und auf <www.golyr.de> untersucht (Zugriff: 18. September 2006).

Ebenfalls deutlich ist, dass die Sprache und Direktheit der *Shokker* von den Fans übernommen wird. Der Chatkommunikation nach zu urteilen, wächst eine eingeschworene Fangemeinde. Hier exemplarisch ein kurzer Auszug aus *Rap.de*:

Schnöneberger am 18.04.2006

„80ér 90ér jahren war wedding immer ghetto es ist immer noch so, macht weiter jungs so euch kann keine ficken mit nem texten auch so nicht also kopf hoch immer nach vorne schauen, für shokmuzik gibst keine gegner, die strassen sind kalt ihr weisst wie ich das meine wahr. wir waren diejenigen die 24/7 von 1-12 januar bis dezember im nauenerlatz gestanden haben von dem feindem geschützt haben wir sind alle soldaten und zwar für immer und ewig. viel erfolg s h o k m u z i k.“

ElektroRza am 19.04.2006

„ShokMuzik ist in kommen, egal ob der Neid aus Euch spricht! 2006 soll Euer Jahr werden, denn ich weiss in diesem Label steckt potenzial, nicht nur die Rapper sondern auch die Produzenten geben 120%!!! Macht weiter so und lasst den Wedding leben... peace“

Silkie am 20.04.2006

„also die beats sind ja geil nur dieses ami gepose passt ganz einfach nicht auch nicht in deutschland mann. diese rapper sind einfach keine amis! sie sehen alle komisch aus.“

Pankstr am 10.05.2006

„also ihr dorfkinder im gegensatz zu euch möchtegern berliner kenn ich die jungs und das sind keine spaßten genau so wenig lacht jeder die us sie sind zwar nicht die gettho kinder aus wedding da gibts ganz andere leute see me aber die leute sind auf keinsten opfas“

Weddinger am 20.06.2006

„also erstens will ich mal was zu den deppen sagen die am anfang hier so ein schwachsinn laber. um ehrlich zu sein habt ihr keine ahnung von raps! wer hört heutzutage denn noch fler oder die maukorbfbresse sido! ihr seid alle hängen geblieben und da ihr nicht aus unserer gegend kommt könnt ihr nicht wissen was sie im text damit sagen wollen. naja jeder hat eine andere auffassung von den texten und wenn ihr sagt das ist scheiße dann braucht ihr doch gar nicht reinzuhören und könnt weiter eure kindermusik weiterhören! aber shokmuzik hat sich ganz schön mächtig ist zeug gelegt und die haben was auf die beine gestellt was nicht sehr leicht ist! deswegen erstmal respekt an euch und weiterhin viel erfolg. man hört sich wa?“

hannabolika am 09.07.2006

„vom qualitativen der musik gesehen, ist shokmuzik schon ganz oben dabei. die message der texte kommt gradlinig und ist problemlos für jeden zu verstehen. das gefällt mir. ob shokmuzik jetzt wirklich gangster sind oder nicht, interessiert mich nicht. sie produzieren musik, die mir gefällt und der rest ist unwichtig. gangster hin oder her, ich kenn sie persönlich nicht... da fehlen mir die erfahrungen um mir davon ein wahrheitgetreues bild zu machen. ich geb' nen fick drauf *gangster*“ Quelle: <www.rap.de/features/567/t1> (Zugriff: 30. Juli 2006).

Zum Anspruch der *Shocker* und den Möglichkeiten von Rap-Workshops

Augenblicklich erleben Musikworkshops an deutschen Schulen und in Jugendzentren einen Boom. Aufgeschreckt von dem ‚Pisa-Schock‘, der eben auch die Missstände im Bereich der musikalischen Bildung offen legte, sowie die Zustände an deutschen Schulen (unter anderem durch die jüngsten Amokläufe) reist vor allem das Projekt *SchoolTour* erfolgreich durch die Lande (vgl. <www.school-tour.de>).⁴⁸ Ziel der *SchoolTour* ist es, die positive Wirkung von Musik und Kreativität als Mittel zur Gewaltprävention und zur Integration schwieriger Schüler zu nutzen. Dazu werden seit mehr als vier Jahren musikalische Projektwochen an allgemeinbildenden Schulen in Deutschland durchgeführt. National und international renommierte Künstler sowie Referenten aus den Bereichen Musikproduktion, Konzertveranstaltung und Medien vermitteln den Schülerinnen und Schülern eine Woche lang praxisorientierte Einblicke in das Musikgeschehen und leiten die Schüler zu aktivem Musizieren an. Während der Projektwochen finden Schülerbands zusammen, die unter professioneller Anleitung beim Abschlussfest der jeweiligen Woche zum ersten Mal live auf der Bühne stehen und die selbstkomponierten Musikstücke aufführen.⁴⁹ Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang vor allem der Besuch der Rütli-Schule in Berlin. Der (neue) Schulleiter Helmut Hochschild schrieb in einer Dankesmail an den Projektleiter Jürgen Stark:

„Die von Ihrer Crew geleiteten Schüleraktivitäten haben wieder einmal gezeigt, dass auch in Jugendlichen, die Hauptschulen besuchen, Talente und positive Eigenschaften stecken, die es mit kreativen Methoden zu entdecken und zu för-

48 Einen anderen Ansatz verfolgt das Archiv der Jugendkulturen mit seinen Workshops *Culture on the road* (vgl. <www.jugendkulturen.de>).

49 Partner der *SchoolTour* sind: *Deutscher Musikrat, Bundeszentrale für politische Bildung, GEMA, GVL, Jazz & Rockschole Freiburg, Enorm Music, ConBrio Verlag, Schott Verlag* und *School Jam*.

dern gilt. Damit haben Sie dazu beigetragen, dass bei vielen Teilnehmer(inne)n neues Selbstbewusstsein geschaffen und gesteigert wurde, wie Teamfähigkeit, Selbstvertrauen und Ausdauer. Das Gemeinschaftsgefühl an unserer Schule hat einen weiteren positiven Schub erhalten.“⁵⁰

Eine an der Rütli-Schule durchgeführte Evaluation konnte die Einschätzung bestätigen.⁵¹

„Die Begeisterung der Schüler war am größten, wenn Stars von außen kamen und diese ‚hautnah‘ erlebt werden konnten. Die Besuche von und die Arbeit mit *Muhabbet* und *Outländisch* haben bei den Schülern bleibende Eindrücke hinterlassen. Der Satz, ‚teilweise wollen wir das weitermachen‘, kann als Auszeichnung für die *SchoolTour* angesehen werden. Als wertvoll ist darüber hinaus zu bewerten, dass die Musikschule Neukölln ihre Unterstützung an die Veranstaltung der *SchoolTour* anschloss und vertiefte (dies meint die Bereitstellung von *know how* und Material, wie z.B. Instrumente.[...] Die Teilnehmer an der *SchoolTour* haben Anerkennung bei den Mitschülern, ihren Freunden, aber auch den Eltern und Lehrern bekommen: ‚Wir können auch etwas anderes‘ (nicht nur frech sein), sagten sie stolz im Gespräch. Die Gründung der Rütli-Band ist *das* Erfolgserlebnis. Es wirkt identitätsstiftend für die Teilnehmer und die gesamte Schule - bis heute.“

Der Ansatz von *Shok-Muzik* ist anders als bei der *SchoolTour*. Die *Shokker* besuchen nicht die Schulen, sondern Jugendzentren und Stadtteilfeste. Bspw. unterstützen sie Veranstalter wie den *Weddinger Kiezboom e.V.* durch Auftritte von Crackaveli und Irie D (vgl. Haas 2005).

Eine neue Dimension ist mit dem „Shok The Future Workshop Tour 2006“⁵² erschlossen:

„Die Rapper des Berliner Gangster-Rap Labels *Shok-Muzik* sind an einem sozialen Brennpunkt aufgewachsen und entscheiden sich aufgrund von Umständen,

50 Als ein Referent der *SchoolTour* in den Jahren 2005 und 2006 hatte Jörg-Uwe Nieland über den Leiter des Projektes, Jürgen Stark, Einblick in die Korrespondenz mit dem Schulleiter der Rütli-Schule.

51 Die ‚Evaluation‘ der *SchoolTour* sowie eine erste Erhebung zum Verständnis der Schüler zu ‚rechtem HipHop‘ wurden am 19. September 2006 von Jörg-Uwe Nieland in den Räumen der Rütli-Schule durchgeführt. Einem Gespräch mit dem Schulleiter schloss sich ein knapp einstündiges Gespräch mit sieben Schülerinnen und Schülern an. Der ‚Evaluationsbericht‘ dient dem internen Gebrauch (für die *SchoolTour*) und ergänzt den Text in der Zeitschrift *Musikforum 2006* (S. 44ff.) um eine Bezugnahme auf die Einschätzung der Schüler. An dieser Stelle sei Jürgen Stark ausdrücklich für die Vermittlung der Gespräche an der Rütli-Schule gedankt.

52 <www.polylog.tv/wildpark/videocast> (vgl. hier den Clip zur *Shok-Muzik* „RAP Workshop Tour 2006“; eingestellt seit dem 19. Dezember 2006).

die sie selbst nicht beeinflussen konnten, für eine kriminelle Laufbahn. Mittlerweile haben sie sich jedoch für einen anderen Weg entschieden [...] Der Weg einer erfolgreichen Rap Karriere. Um diesen alternativen Weg auch anderen Jugendlichen aufzuzeigen, gaben *Shok-Muzik*-Rapper in der Vergangenheit kostenlose Rap Workshops in diversen Berliner Jugendzentren. Die durchweg positiven Erfahrungen, die sie dabei sammelten, motivierten sie dazu, das Workshop Konzept zu erweitern, um auch Jugendliche aus anderen deutschen Problembezirken zu erreichen. Zu diesem Zweck initiierte das Label *Shok-Muzik* die ‚Shok-Muzik The Future Workshop Tour 2006‘. Die *Shok-Muzik*-Rapper Big Sal, Crakaveli, Irie D und Ufuk Sahin tourten im November durch Jugendzentren in Berlin, Hamburg, Köln und Frankfurt, um vor Ort kostenlose Rap Workshops für Jugendliche zu geben.[...] ‚Baut keinen Mist auf der Strasse, sondern investiert eure Energie lieber in HipHop!‘, lautet die Message und sie wird von den Jugendlichen sehr ernst genommen, denn sie betrachten die *Shok-Muzik*-Rapper als Autoritäten, die aus einem ähnlichen Umfeld stammen und in der Vergangenheit ähnliche Erfahrungen gesammelt haben, wie sie selbst. Der aktuelle, mediale Erfolg des Labels *Shok-Muzik* zeigt den Workshop Teilnehmern zudem noch, dass sie es auch selbst zu etwas bringen können, wenn sie ihre Ziele fleißig und diszipliniert verfolgen. Ein weiterer, ebenfalls sehr wichtiger Themenschwerpunkt der *Shok-Muzik* Workshops sind die Diskussionsrunden, in denen die *Shok-Muzik*-Rapper mit den Jugendlichen über deren alltägliche Probleme und diesbezügliche Lösungsmöglichkeiten sprechen.“ Quelle: www.shokmuzik.com (Zugriff: 22. Juli 2006).

Dieser Workshop wird 2007 fortgesetzt. Problematisch hierbei ist allerdings, dass, auch wenn der Lebensmittelpunkt von realer Gewalt und Kriminalität zur Musik verlagert werden soll, in der Musik diese Lebenserfahrungen zentraler Gegenstand bleiben und damit kein wirkliches Distanzieren hiervon oder ein genuiner Neuanfang (zumindest perspektivisch) ermöglicht wird. Nichtsdestotrotz ist der Ansatz, Jugendliche in ihrem Lebensalltag und mit Blick auf ihre Erfahrungs- sowie Erlebniswelten abzuholen und eine Selbstverständigung hierüber in Gang zu setzen, der richtige Weg, um Veränderungen anzustoßen und nicht sofort mit Patentlösungen, die von Außen an die Jugendlichen herangetragen werden, aufzuwarten.

Fazit: ‚Geschichten der Gegenwart‘ als Mythos und Haltung

Abschließend möchten wir zwei Aspekte unserer Auseinandersetzung mit *Shok-Muzik* hervorheben: Erstens, war es für uns zentral, die Produktionen von *Shok-Muzik* als ‚Geschichten der Gegenwart‘ zu diskutieren. Die Bilder sozialer und individueller Wirklichkeit, die hierbei vermittelt werden, sind fast durchgehend desillusionierend: Es gibt kein Leben jenseits von Gewalt und Kriminalität; Wirklichkeit erscheint als ein durchgehender *Non-stop-Horror-Trip*; das Leben türkischer Jugendlicher der zweiten Generation wird durch Perspektivlosigkeit bestimmt; das Gesellschaftssystem kann nicht geändert werden, Sozialutopien sind aussichtslos; entweder ist man Jäger oder Opfer; mehr als Hartz IV gibt Dir die Gesellschaft nicht; Bildungs- und Integrationspolitik ist stets zum Scheitern verurteilt. Interessant ist hierbei, dass sich *Shok-Muzik* zwar intensiv der Ghetto-Symbolik bedient und sich bewusst in die Tradition des Gangster-Rap stellt, dies allerdings, ohne Ausstiegs- oder Veränderungswege aufzuzeigen. Das Leben im Ghetto, am Rande der Gesellschaft, als geduldete, aber nicht gewollte soziale Gruppe, wird nicht sozialromantisch oder sozialutopisch verklärt. *Wedding* bietet keine Auswege und keine Hoffnung, ist ein geschlossener sozialer Raum, in dem es alltäglich um Überleben, Selbstbehauptung, Fame, Community, Sex, Drogen und Verbrechen geht. Gangster-Rap ist für die *Shokker*, abgesehen vielleicht von den Leuten in Ihrem Viertel, kein Medium produktiver Vergemeinschaftung, kein Fest ethnischer und identitärer Hybridität, kein Lob auf die konstitutive gesellschaftliche Funktion der Multikulturalität, sondern primär eine Geschichte von Grenzerfahrungen und Grenzziehungen, der es nicht um Versöhnung und Dialog mit der Gesellschaft, von der sie marginalisiert und ausgeschlossen werden, geht.⁵³

Einen Ausweg, der aber kein existentielles Veränderungspotential enthält, lässt sich nur in Medium Musik finden bzw. diese ermöglicht ein illusionsfreies Abfinden mit der eigenen sozialen Situation.

Ausschnitt aus einem Interview mit Irie D und Backspin #81 (2006): 73

Backspin: „Viele deiner Texte sind ja nicht besonders friedensstiftend. Ist das nicht ein Gegensatz, auf der einen Seiten Jugendarbeit zu leisten und auf der anderen mit derartig aggressiven Texten in den Medien zu stehen?“

53 Die Frage, ob ihre Produktionen, unabhängig von den Intentionen der *Shokker*, dennoch als identitätsstiftende soziale, kulturelle und individuelle Selbstverständigung in Deutschland bzw. als Artikulationsinstanz gesellschaftlich marginalisierter Gruppen verstanden werden können, ist nur durch eine umfangreiche empirische Studie zu beantworten.

Irie D: „Ich habe das schon einige Male gesagt, und ich betone es noch einmal: Ich rufe in meinen Texten nicht zu Gewalttaten auf, ich mache Straßenreprota-ge, CNN der Berliner Straße. Das heißt, du kannst den Weg gehen, den du auf meiner CD hörst, sprich den kriminellen Weg. Aber dann siehst du, was aus mir geworden ist. Ich habe überhaupt keine Perspektive außer der Musik. [...] Ich will den Leuten das nur zeigen und sie zu nichts aufrufen.“

Die von uns vorgelegte Darstellung des Selbstverständnisses, der Lyrics so-wie der Reaktionen der Fans von *Shok-Muzik*, deutet eine neue Qualität im HipHop in Deutschland an. Eine neue Qualität schon deshalb, weil die Di-chotomie, wie sie noch vor wenigen Jahren von Loh und Güngör (2002) vorgeschlagen wurde, nicht mehr gültig ist. Neben *Deutschrap* auf der ei-nen Seite und *Migranten-Rap* auf der anderen Seite, etabliert sich gegen-wärtig eine weitere Spielart: Gangster-Rap. Bei den *Shokkern* handelt es sich nicht um Rapper, die sich ihre Gewalt-Attitüde aus Vermarktungsgrün-den zugelegt haben und bei der erst Besten Gelegenheit, die ihnen die Me-dien für einen großen (und gut bezahlten) Auftritt bieten, zugreifen. Wäh-rend die Entwicklung von Rappern wie Sido mit den bislang gültigen Krite-rien interpretiert (und kritisiert) werden kann⁵⁴ – er wird durch die mediale Inszenierung zur ‚Fanta Vier-Variante‘ mit ‚Snoop Doggy Dog-Attitüde‘, also wie Stefan Raab medial zum ‚Spaß-Kasper‘⁵⁵ – entziehen sich Haltung und Strategie der *Shokker* einer Einordnung in die gängigen Raster. Der Horizont der *Shokker* beschränkt sich auf die ‚Jungs‘ (und mit Abstrichen auch ‚Mädels‘) aus dem Viertel. Eine Flucht, ein Ausbruch aus dem Viertel ist gar nicht angestrebt. Deshalb ist das Festival-Verbot bspw. auch kein Aufreger für die *Shokker*. Diese geringe Reichweite erlaubt keine Zuord-nung der *Shokker* in das ‚Kanak-Attack/Spraak-Univerium‘.⁵⁶ Ob sich diese Situation durch die gegenwärtig steigende mediale Aufmerksamkeit und Präsenz verändern wird, bleibt abzuwarten.

54 Für Elfein (2007: 18) steht Sido für das Konzept von *Aggro Berlin*, HardCore-Rap als Karneval und Comedy zu veranstalten und zu vermarkten.

55 Zum aktuellen Erfolgskonzept von *Aggro* meint Elfein (2007: 19): „[...] dockt man an die Erfolge und das Konzept des *Rödelheim Hartreim Projektes* an, weiß man um die Wichtigkeit pornographischer Provokationen, die zum west-deutschen Verständnis von HardCore Rap schon immer gehörten, und kennt die verkaufsfördernde Wichtigkeit karnevalesker Assoziationen in diesem Land. Die textlichen Freiräume, die Karneval und Comedy gerade für sexistische und sonstige Äußerungen, die bewusst nicht PC sein wollen, bieten, werden genutzt.“ (Vgl. zu Stefan Raab Kleiner 2006: 174-211).

56 Als Anschlussfrage, die sich aus unseren Beobachtungen ergibt, möchten wir formulieren: Warum wird *Shok-Muzik* nicht von der weißen Mittelschicht ge-feiert (wie dies etwa beim Gangster-Rap in den USA der Fall ist)?

Literaturverzeichnis

- Anders, Petra/Rüsel, Manfred (2004): *Filmheft Status Yo!* Till Hastreiter, D/CH 2003. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Androutsopoulos, Jannis (Hg.) (2003): *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: Transcript.
- Appadurai, Arjun (1995): „The Production of Locality“. In: Fardon, Richard (Hg.): *Counterworks. Managing the Diversity of Knowledge*. London/New York: Routledge, 204-225.
- Bennett, Andy (2003): „HipHop am Main: Die Lokalisierung von Rap-Musik und HipHop-Kultur“. In: Jannis Androutsopoulos (Hg.): *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: Transcript, 26-42.
- Bonz, Jochen (Hg.) (2001): *Sound Signatures. Pop-Splitter*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bonz, Jochen/Büscher, Michael/Springer, Johannes (Hg.) (2005): *Popjournalismus*. Mainz: Ventil.
- Büsser, Martin (2004): *On the wild side. Die wahre Geschichte der Popmusik*. Hamburg: Europäische Verlagsgesellschaft.
- Clada, Marvin/Dembowski, Gerd/Ünlü, Deniz (Hg.) (2003): *Alles Pop? Kapitalismus & Subversion*. Aschaffenburg: Alibri.
- Clada, Marvin/Kleiner, Marcus S. (2003): *Radio Derrida. Pop-Analysen II*. Aschaffenburg: Alibri Verlag.
- Clayton, Martin/Herbert, Trevor/Middleton, Richard (Hg.) (2003): *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York/London: Routledge.
- Niemcsyk, Ralf (1999): *Die Fantastischen Vier: Die letzte Besatzermusik. Die Autobiographie*. Köln: Kiepenheuer.
- Diederichsen, Diedrich (1993): *Freiheit macht arm. Das Leben nach dem Rock'n'Roll*. Köln: Kiepenheuer&Witsch.
- Elflein, Dietmar: Aggro Berlin (2007): „100 Prozent deutscher HipHop“. In: *Journal der Jugendkulturen* 12 (April 2007): 10-20.
- Fischer, Jonathan (2007): „Dichter oder Dreckschleudern? Die Debatte über obszönen Gangster-Rap und politische Korrektheit entzweit Amerika“. In: *Süddeutsche Zeitung* 108, 11. Mai 2007, 15.
- Friedrichsen, Mike (Hg.) (2005): *Deutschquote im Radio. Analysen und Positionen in einem klassischen Diskurs der Musikwirtschaft*. München: R. Fischer.
- Geisenhanslücke, Ralph/Gross, Thomas (2006): „Rap dich reich. Harte Beats und böse Texte – HipHop ist heute so populär wie einst der Rock'n'Roll“. In: *Die Zeit* 41, 05. Oktober 2006, 17-22.
- Gilmore, Mikal (1996): „Easy Target. Why Tupac Should be heard before he's buried“. In: *Rolling Stone* 10 (1996), 45-48.

- Haas, Daniel (2006): „Drecksäcke kriegen keinen Respekt“ In: *Spiegel-Online* 26. August 2005, <www.spiegel.de/kultur/musik/#01518,409057,00> (Zugriff: 20. Juni 2006).
- Haas, Daniel (2006): „Den ficken wir einfach“. In: *Spiegel-Online* 01. April 2006, <www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,409057,00> (Zugriff: 20. Juni 2006).
- Hackensch, Silke (2005): „The wrong nigga to fuck wit! Die HipHop-Kultur als zeitgenössische Form des Black Freedom Struggle“. In: *testcard* 14, 108-113.
- Helems, Dietrich/Phleps, Thomas (Hg.) (2005): *Keiner wird gewinnen. Populäre Musik im Wettbewerb*. Bielefeld: Transcript.
- Heilmann, Jens (2006): „Plattenkritik zu Gangster-Rap“, in *Backspin* 77 (August 2006), 90.
- Heitmeyer, Wilhelm (Hg.) (2006): *Deutsche Zustände. Folge 4*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Heitmeyer, Wilhelm (Hg.) (2007): *Deutsche Zustände. Folge 5*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Heitmeyer, Wilhelm/Schrötte, Monika (Hg.) (2006): *Gewalt. Beschreibung, Analysen, Prävention*. Schriftenreihe, Bd. 563, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Heitmeyer, Wilhelm/Soeffner, Hans-Georg (Hg.) (2004): *Gewalt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hinz, Ralf (1998): *Cultural Studies und Pop. Zur Kritik der Urteilskraft wissenschaftlicher und journalistischer Rede über populäre Kultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Hitzler, Ronald/Bucher, Thomas/Niederbacher, Arne (2001): *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute*. Opladen: Leske+Budrich.
- Hitzler, Ronald/Honer, Anne (1994): „Bastelexistenz. Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung“. In: Ulrich Beck/Elisabeth Beck-Gernsheim (Hg.): *Riskante Freiheiten*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 307-315.
- Holert, Tom/Terkessidis, Mark (Hg.) (1997): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. 2. Auflage, Berlin: Edition ID-Verlag.
- Kelly, Robin D.G. (1996): „Kickin' Reality, Kickin Ballistics: Gangster-Rap and Postindustrial Los Angeles“. In: William Eric Perkins (Hg.): *Droppin' Science. Critical Essay on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 117-158.
- Kempf, Alexander (2006): „HipHop meets academia“, in: *Backspin* 78 (September 2006): 78.

- Klein, Gabriele (2004): *Electronic Vibration. Pop, Kultur, Theorie*. 2. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag.
- Klein, Gabriele (2002): „Popkulturen als performative Kulturen. Zum Verhältnis von globaler Imageproduktion und lokaler Praxis“. In: Udo Göttlich/Clemens Albrecht/Winfried Gebhardt (Hg.): *Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies*. Köln: H. v. Halem, 191-210.
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Kleiner, Marcus S. (2006): *Medien-Heterotopien. Diskursräume einer gesellschaftskritischen Medientheorie*. Bielefeld: Transcript.
- Kleiner, Marcus S./Szepanski, Achim (Hg.) (2003): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Liell, Christoph (2004): „Praktiken, Ästhetisierungen und Dramatisierungen der Gewalt. Karrieren männlicher Jugendlicher in der HipHop-Szene“. In: Christoph Liell/Andreas Pettenkofer (Hg.): *Kultivierungen von Gewalt*. Würzburg: Ergon, 63-84.
- Loh, Hannes/Güngör, Murat (2002): *Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap*. A-Höfen: Koch International/Hanibal.
- Loh, Hannes: „Patchwork der Widersprüche – Deutschrap zwischen Ghetto-Talk und rechter Vereinnahmung“. In: Klaus Neumann-Braun/Birgit Richard (Hg.) (2005): *Coolhunters. Jugendkulturen zwischen Meiden du Markt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 111-126.
- Meyer, Eric/Hebecker, Eike (1995): „Appetite for Destruction. Zur ästhetischen Repräsentation urbaner Gewaltverhältnisse im US-HipHop“. In: *testcard 1*, 148-155.
- Mikos, Lothar (2000): „Vergnügen und Widerstand. Aneignungsformen von HipHop und Gangster-Rap“. In: Udo Göttlich/Rainer Winter (Hg.): *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Köln: H. v. Halem, 103-123.
- Neumann-Braun, Klaus/Richard, Birgit (Hg.) (2005): *Coolhunters. Jugendkulturen zwischen Medien und Markt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Neumann-Braun, Klaus/Schmidt, Axel/Mai, Manfred (Hg.) (2003): *Popvisionen. Links in die Zukunft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Nieland, Jörg-Uwe (2006): „From Music to Politics or from Politics to Music? Stellungnahmen deutscher Künstler zum Wandel der politischen Popmusik“. In: *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen* 19 (3), 20-29.
- Oehmke, Philipp (2007): „Poesie aus der Siedlung“. In: *Der Spiegel* 16 (2007), 180-186.
- Perkins, William Eric (Hg.) (1996): *Droppin' Science. Critical Essay on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia.

- Raab, Klaus (2006): „Der Ghetto-Blaster. Wie Zola vom Gangster-Rapper zum Repräsentanten für ein neues Südafrika wurde“. In: *Süddeutsche Zeitung* 272, 25/26. November 2006: IV (Wochenend-Journal).
- Schuler, Ulrike (2006): „Die Zeit des Wegschauens und der Gleichgültigkeit ist vorbei. Gewalt an Schulen: ein Integrations- und Bildungsproblem“. In: *Das Parlament* 56 (15/16), 3.
- Shell Deutschland Holding (Hg.) (2006): *Jugend 2006. Eine pragmatische Generation unter Druck*. Konzeption & Koordination: K. Hurrelmann, A. Albert, TNS Infratest Sozialforschung, Frankfurt/M.: Fischer.
- Shuker, Roy (1994): *Understanding Popular Music*. London/New York: Routledge.
- Soeffner, Hans-Georg (2004): „Gewalt als Faszinosum“. In: Wilhelm Heitmeyer/Hans-Georg Soeffner (Hg.): *Gewalt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 62-85.
- Strick, Simon (2005): „Rap und Tod. Vom Gangster-Rap zu den amerikanischen Rap-Megastars der 1990er“. In: *testcard* 14, 114-117.
- Toop, David (1994): *Rap Attack. African Jive bis Global HipHop*. München: W. Heyne Verlag.
- Verlan, Sascha/Loh, Hannes (2006): *25 Jahre HipHop in Deutschland*. A-Höfen: Koch International/Hanibal.
- Verlan, Sascha (2003): *Rap-Texte. Arbeitstexte für den Unterricht*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Wetzstein, Thomas A./Reis, Christa/Eckert, Roland (2000): „Fame & Style, Poser & Reals. ‚Lesarten‘ des HipHop bei Jugendlichen. Drei Fallbeispiele“. In: Udo Göttlich/Rainer Winter (Hg.): *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Köln: H. v. Halem, 124-145.
- Wicke, Peter (2004): „Soundtracks. Popmusik und Popdiskurs“. In: Walter Grasskamp/Michaela Krützen/Stephan Schmitt (Hg.): *Was ist Pop? Zehn Versuche*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 115-140.
- Wicke, Peter (2001): *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Frankfurt/M.
- Winter, Rainer (1998): „HipHop. Eine kulturelle Praxis zwischen Kreativität und Trivialisierung“. In: *Medien Praktisch* 22 (1), 31-33.