

Rap-Texte

Texte und Materialien für den Unterricht

Rap-Texte

Für die Sekundarstufe herausgegeben
von Sascha Verlan

Reclam

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 15073
2000, 2018 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Gestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman
Druck und Bindung: Canon Deutschland Business Services GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Printed in Germany 2018
RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-015073-3
www.reclam.de

Inhalt

Einführung 9

Intro 31

1. Sookee – vorläufiger abschiedsbrief (2014) 31

Teil I

»ihr wollt 'n ghettolied auf 'n ghettobeat« – Gangsta Rap 36

2. Bushido – staatsfeind nr. 1 (2005) 37
3. Massiv – ghettolied (2006) 40
4. Haftbefehl – depressionen im ghetto (2015) 42
5. Antifuchs – leisefuchs (2017) 45
6. Yassir – schon wieder (2009) 47
7. Nate 57 – immigranten (2013) 50
8. Trettmann – grauer beton (2017) 53

Teil II

»ich hoffe, die radiosender lassen diese platte spielen« –

Message Raps 55

9. Massive Töne – nichtsnutz (1996) 56
10. Fast Forward – verlorn (1996) 58
11. Cora E. – schlüsselkind (1996) 61
12. Freundeskreis – leg dein ohr auf die schiene der geschichte (1997) 64
13. Kinderzimmer Productions – back (1994) 66
14. Antilopen Gang – outlaws (2014) 70
15. Fiva – klarsicht (2006) 73
16. Absolute Beginner – mcfly (1996) 76
17. Anarchist Academy – spiel nicht mit den schmuddelkindern (1998) 79
18. EinsZwo – die omi aus dem ersten stock (1999) 82

19. Doppelkopf – balance (1999) 86
20. Die Fantastischen Vier – tag am meer (1993) 89
21. Fischmob – 4'55" (1995) 90
22. Edgar Wasser – bad boy (2014) 94
23. Käptn Peng und die Tentakel von Delphi – gelernt (2017) 96
24. Advanced Chemistry – fremd im eigenen land (1992) 99
25. A 16 X – es geht bergab (1994) 103
26. Ebony Prince – die moral von der geschicht' (1996) 106
27. Neonschwarz – 2015 (2016) 109
28. Refpolk & Kutlu – hiç unutmamak / niemand wird vergessen (2015) 112

Teil III

- »willkommen in der mutterstadt« – Representer 115
29. Cora E. & Marius No. 1 – ... nur ein teil der kultur (1994) 115
 30. Zentrifugal – poesiealbum (1996) 118
 31. Bob – prädikat »besonders wertvoll« (unveröffentlicht) 121
 32. Advanced Chemistry – an das publikum (1993) 124
 33. Rödelheim Hartreim Projekt – reime (1994) 127
 34. Mathias Bach – ich vs. du, ein battlerap (unveröffentlicht) 130
 35. Fettes Brot – nordisch by nature (1995) 132
 36. Massive Töne – mutterstadt (1996) 138
 37. B-Side The Norm – hiphop in der ddr (1994) 142
 38. Brothers Keepers – adriano (letzte warnung) (2001) 145
 39. MC Jean Gab'ı feat. Def Kev & Eldin – keine politik / pas d'politique (2003) 151

40. Ischen Impossible – c'est comme ça (2002) 155

41. Yansn – reise deines lebens (2016) 159

Outro 162

42. Curse – schlussstrich (2000) 168

Didaktische Überlegungen 171

Verzeichnis der abgedruckten Texte 173

Einführung

Irgendwann in den späten 1950er Jahren auf den Straßen von New York: Im Modernisierungswahn treibt die Stadtverwaltung unter der Leitung von Robert Moses eine vielspurige Autobahn durch die Bronx: den Cross Bronx Expressway. Wie der Name schon sagt, kann man seitdem die Bronx sehr schnell durchqueren, vor allem mit dem Auto. Und wer die Möglichkeit dazu hatte, nutzte den neuen Expressway, um sich schleunigst eine neue Bleibe zu suchen – in einer freundlicheren Umgebung. Denn die Stadtplaner hatten wenig übriggelassen von dem einstmals sozial intakten Wohnviertel. Innerhalb kürzester Zeit verkam die Bronx, und es entstand jene Stadtlandschaft, die seitdem immer wieder als Kulisse für apokalyptische Hollywood-Streifen erhalten muss: verlassene, verwahrloste Fabrikgelände, bizarre Ruinen, heruntergekommene Mietskasernen ... eben jenes bekannte Bild absoluter Trostlosigkeit.

Doch nicht alle hatten die finanziellen Möglichkeiten, die Bronx zu verlassen. Es waren vor allem Angehörige ethnischer Minderheiten, die auch weiterhin in dieser mutwillig zerstörten Umgebung leben mussten. Die betroffenen Jugendlichen entwickelten bald einen trotzigsten Stolz auf *ihre* Bronx und verteidigten den ihnen verbliebenen Lebensraum gegen Eindringlinge von außerhalb – Spekulanten etwa oder die Ordnungsmacht –, vor allem aber gegen verfeindete Gruppen aus den benachbarten Blocks. Die Bandenkriege erlebten einen ersten grausamen Höhepunkt in dieser Zeit. Aber noch etwas anderes begann sich in dieser Umgebung zu entwickeln, gewissermaßen die schöne Seite der Medaille verfehlter Städtebaupolitik: *HipHop*.

»hiphop ist kein musikstil, sondern sprechgesang, nur ein teil der kultur, b-boying, nur ein teil der kultur, graffiti, nur ein

teil der kultur«, rappte CORA E. Anfang der 1990er Jahre und machte deutlich, was in den Medien allzu gerne vergessen wurde: HipHop ist die Bezeichnung der Jugendkultur, nicht eines neuen Stils in der Geschichte der Popmusik. HipHop ist Rap, Breakdance, DJing, Human Beatbox und Graffiti. Das wollte auch die Deutsche Bahn AG nicht wahrhaben oder hat es gar nicht bemerkt, als sie 1998 im Rahmen ihrer Jugendkampagne »Deiner« ein Rap-Konzert veranstaltete. Die beteiligten Rap-Gruppen, FÜNF STERNE DELUXE, ABSOLUTE BEGINNER und DIE FANTASTISCHEN VIER, waren sich sehr wohl bewusst, in welche Lage sie sich begaben, immerhin gehören die Deutsche Bahn und der Bundesgrenzschutz zu den erbittertesten Verfolgern der Graffiti-Bewegung. Also spendeten sie einen Großteil ihrer Gage an HIPHOP HAMBURG E. V., eine Organisation, die sich sehr energisch und erfolgreich für die Rechte der Graffiti-Szene einsetzt. So finanziert man seine Gegner. Aber zurück zur Entstehungsgeschichte des HipHop.

In die angesagten Clubs Downtown Manhattan konnten die Jugendlichen der Bronx nicht, weil die Eintrittspreise zu teuer waren, weil sie als exotische Tupfer den Publikums-Designern nicht geeignet schienen oder weil sie einfach zu jung waren. Also veranstalteten sie in der Bronx ihre eigenen Partys in stillgelegten Fabrikhallen, verlassenen Hinterhöfen oder im Park. Platz gab es ja nun genug. Die DJs brachten ihre SoundSystems und Platten mit, den Strom zapfte man von der nächsten Straßenlaterne ab, und die Party konnte beginnen. Wenn die Polizei dem Treiben ein Ende setzen wollte, wurde eben ein neuer Platz gesucht: *Block Party*.

Anfangs unterschied sich die Musik, die von den DJs auf den Block Partys gespielt wurde, nur unwesentlich von der in den Clubs Downtown – Disco war on the top. So lange jedenfalls, bis KOOL DJ HERC auffiel, dass sein Publikum am ausgelassensten auf die Breaks der von ihm gespielten Stücke reagierte.

Also besorgte er sich jeweils ein zweites Exemplar seiner Platten und verlängerte diese Breakpassagen, den puren Rhythmus, indem er sie abwechselnd von zwei Platten abspielte und aneinander setzte. KOOL DJ HERC hatte damit eine Methode gefunden, mit der sich jede beliebige Sequenz einer Platte isolieren und verlängern lässt. Der Plattenspieler wurde so zum Musikinstrument und KOOL DJ HERC, auch wenn er selbst nie eine Platte veröffentlicht hat, zum Urvater der HipHop-Kultur und aller nachfolgenden DJ-Kulturen, von DJ HOLLYWOOD bis FRANKIE KNUCKLES und ROBAG WRUHME.

Die Musik auf den Block Partys, die Breakbeats, waren rein instrumental. Und schon bald hatten die DJs ein Problem: Ihre Techniken wurden immer ausgefeilter und komplexer, sie verstanden es, immer virtuoser und effektvoller mit ihren neuen Instrumenten umzugehen – und das Publikum? Eine erstarrte Menschentraube stand da mit aufgerissenen Augen und Mündern und vergaß darüber das Tanzen. Je besser also ein DJ war, desto weniger wurde getanzt. Und GRANDMASTER FLASH war Mitte der 1970er Jahre der Beste. Wenn er mit den Zehen, mit Ellbogen und Stirn scratchte und seine Regler bediente, wer dachte da noch ans Tanzen? Eine paradoxe Situation: »The crowd would stop dancing and just gather round, as if it was a seminar. This wasn't what I wanted«, erzählte er frustriert. Doch die Lösung lag für GRANDMASTER FLASH auf der Hand: Er besorgte sich ein paar geschwätzige Jungs, THE FURIOUS FIVE, Entertainer, die mit lockeren Sprüchen einerseits von seinen DJ-Fähigkeiten ablenkten und sie andererseits lautstark anpriesen. Das Publikum tanzte wieder, feierte die neuen Stars, und es kam zu einem erstaunlichen »ästhetischen Erziehungsprozess« zwischen den Rappern auf der Bühne und dem Publikum. Die Rapper und Rapperinnen versuchten, sich gegenseitig zu übertreffen und stritten miteinander um die Gunst des Publikums, das schon bald nicht mehr akzeptieren

wollte, worüber es noch gestern gejubelt hatte: »throw your hands up in the air. wave 'em like you just don't care! if you like the sounds that are going down, somebody say oh yeah.« Wenn nichts Neues, nichts Überraschendes geboten wurde, dann gab es auch kein ›oh yeah‹ mehr vom Publikum, sondern ein enttäuschtes ›oh je, das schon wieder‹. Doch zum Leidwesen der DJs machten die MCs, die Masters of Ceremony, ihre Sache so gut, dass bald niemand mehr von den DJs sprach. Die weitere Entwicklung und das öffentliche Bild von HipHop bestimmte von nun an der Rap.

Dieser gegenseitige ästhetische Erziehungsprozess war so erfolgreich, dass der Schriftsteller ALAN KAUFMAN, der selbst aus der Bronx stammt, 1992 die provozierende Frage stellen konnte, wer von beiden denn nun, Rap-Anhänger oder Literaturstudent, zu Recht für sich in Anspruch nehmen könne, (literarisch) gebildet zu sein. Als Argument fügte er an, dass ein Durchschnittsjugendlicher mehr ellenlange Rap-Songs auswendig weiß, als ein Literaturabsolvent traditionelle Gedichte hersagen kann. KAUFMAN deutete dies als Zeichen einer intensiveren Auseinandersetzung mit Texten, Inhalten und allgemein mit Sprache und stimmte daher für die Rap-Fans. In ähnlicher Absicht hat der Musikjournalist und Schriftsteller DAVID TOOP in »Rap Attack« die Traditionslinien, auf denen Rap aufbaut, bis weit ins Mittelalter hinein zurückverfolgt.

Als unmittelbare Vorgänger des Rap werden jedoch THE LAST POETS anerkannt. Diese Namensgebung sollte sich als gleichermaßen programmatisch wie zukunftsweisend herausstellen. THE LAST POETS standen an der Schwelle zu einer neuartigen und lebendigen Literaturkonzeption im Zeichen des Rap und markierten für die New Yorker Armenviertel zugleich das Ende der traditionellen Literaturgeschichtsschreibung: THE LAST POETS waren die letzten Vertreter der traditionellen Literatur. Die Gruppe formierte sich am 19. Mai 1968,

dem Geburtstag von MALCOLM X. Ihre Mitglieder waren selbst noch Absolventen traditioneller Literaturseminare und kamen aus einem universitären, intellektuellen Umfeld. Allerdings fragten sie sich Ende der 1960er Jahre, wozu man überhaupt noch Bücher schreiben solle, wenn in einem Stadtteil wie Harlem die Hälfte aller Kinder nicht mehr richtig lesen lernte. Da sie mit ihren Texten aber gerade diese Kinder und Jugendlichen erreichen wollten, verzichteten sie auf Buchveröffentlichungen. Stattdessen stellten sie sich in Harlem Ecke 138. / Lennox Avenue auf die Straße und trugen, begleitet von einfachen Percussion-Rhythmen, ihre Texte vor. Ihre erste Schallplatte, »The Last Poets«, verkaufte sich annähernd 800 000-mal, ohne jede Werbung und ohne auch nur ein einziges Mal im Radio gespielt worden zu sein.

»Die Leute wollen informiert werden. Aber nicht durchs Fernsehen, das Radio oder durch Zeitungen. Sie wollen es, wie wir sagen, durch den Grapevine¹ hören. [...] Wenn du lesen kannst, kannst du herausfinden, was wirklich los ist. Was aber, wenn du nicht lesen kannst? Nur wer in der Lage ist, mit seinem Mundwerk zu machen, was sie sich anhören können, kann eine echte Kommunikation herstellen«, beschrieb JALAL NURIDDIN von den LAST POETS das Konzept seiner Gruppe. Es ging ihnen nicht darum, objektive Fakten zu vermitteln, wie es die Medien im Allgemeinen für sich beanspruchen. Die LAST POETS wollten nicht ihre Bildung oder literarische Begabung unter Beweis stellen, auch keinen literaturwissenschaftlichen Diskurs über ihre Werke. Sie wollten mit ihrem Publikum kommunizieren, es zum Nachdenken anregen über ihre gemeinsame Lebenssituation. Diese Haltung sollte in den 1990er Jahren und weit darüber hinaus prägend sein für die Rap-Szene in den USA, in Deutschland und Europa.

1 Grapevine: Gerücht, hier: Mund-zu-Mund-Propaganda.

Doch zunächst kam im Herbst 1979 die erste Rap-Schallplatte auf den Markt: »Rapper's Delight« von der SUGARHILL GANG, benannt nach dem gleichnamigen Label von SYLVIA ROBINSON, SUGARHILL RECORDS. – Ein Schock für GRAND-MASTER FLASH und die anderen HipHops aus New York. Niemand hatte jemals etwas von diesen Rappern gehört, von WONDER MIKE, MASTER G. und HANK THE IMP, oder hatte sie auf einer der Block Partys auftreten sehen. Wohl aber konnte der eine oder die andere in »Rapper's Delight« die eigenen Reime wiederfinden, die SUGARHILL-Rapper hatten sich nämlich großzügig bei den Untergrund-Stars bedient.² Auch die Musik war keine DJ-Produktion, sondern wurde von einer Band eingespielt. Und dennoch, die Hookline von CHICS »Good Times«, die auch später noch QUEEN einen Hit bringen sollte (»Another one bites the dust«), riss die Leute einfach mit. »Rapper's Delight« begeisterte ein Millionenpublikum. Die Platte machte die Popindustrie auf das neue Phänomen Hip-Hop aufmerksam. Sie war der Katalysator, der Rap ganz nach oben brachte und in die ganze Welt verbreitete. »Rapper's Delight« wurde für viele Rap-Gruppen aus der Bronx zum Anstoß, nun auch ihre Stücke zu veröffentlichen. Gerade weil sie sich durch diese Platte so verraten fühlten, wollten sie der SUGARHILL GANG den wahren, authentischen Rap entgegensetzen. Die Industrie jedenfalls empfing sie alle mit offenen Armen. Nach dem Vorbild von »Rapper's Delight«, das ja durch-

- 2 Anfang 1980 veröffentlichten Thomas Gottschalk, Frank Laufenberg und Manfred Sexauer als G. L. S. United eine Cover-Version des Songs. Mit »Rapper's Deutsch« schafften sie es bis auf Platz 49 in den deutschen Single-Charts. Der Text zeigt exemplarisch, wie wenig man in Deutschland damals von HipHop wusste, wissen konnte. Die genauen Zusammenhänge wurden erst 1983/84 klar, als mit der Breakdance-Welle auch die ersten (Dokumentar-)Filme über HipHop nach Europa kamen.

aus aktuelle Tendenzen des Underground Style übernommen hatte, wurden hauptsächlich Party Raps und Battle-Texte aufgenommen. »Ich bin der Größte, und bei uns im Block laufen die besten Partys all over the world«, das waren die Botschaften, die diese Raps transportierten.

Es dauerte bis 1982, dass GRANDMASTER FLASH & THE FURIOUS FIVE die Chance nutzten, die ihnen die mediale Präsenz bot, um auf die konkreten Lebensumstände in den Ghettos aufmerksam zu machen:

broken glass everywhere
people pissing 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 the man with the tow truck repossessed my car
don't push me 'cause i'm close to the edge
i'm trying not to lose my head
it's like a jungle sometimes, it makes me wonder
how I keep from going under³

Mit »The Message« wurde Rap zum Sprachrohr einer benachteiligten und diskriminierten Jugend, die nun die Darstellung der eigenen Lebensumstände selbst in die Hand nahm. Rap wurde zum vielbeschworenen »CNN that Black America never had« (CHUCK D).

Mit der Kommerzialisierung von Rap und Breakdance An-

3 Grandmaster Flash & The Furious Five, »The Message«, Sugarhill Records 1982.

fang der 1980er Jahre begann auch die Zeit der großen Missverständnisse, die bis heute anhält. Gewiss, es fällt immer schwerer, HipHop zu erklären und zu definieren. Was gehört noch dazu, was schon nicht mehr? Wo sind die inhaltlichen und sozialen Gemeinsamkeiten? Und wie passt das alles eigentlich zusammen? Doch für die Anfangsjahre der Bewegung sollte klar sein: HipHop entstand als Einheit von Rap, Breakdance, DJing, Human Beatbox und Graffiti.

Für DAVID TOOP ist HipHop die Kultur des Ghettos. Nur durch HipHop erlangten die Jugendlichen das Selbstbewusstsein und die Möglichkeit, die ihnen auferlegten Grenzen zu durchbrechen, und nur durch HipHop und seine anschließende Kommerzialisierung konnte es gelingen, das Ghetto, diesen gesellschaftlichen Unort, ins öffentliche Bewusstsein zu rufen: »Wenn sich die Stadt weigert, zu den jungen Schwarzen und Puertoricanern zu kommen, dann mussten sie zu ihr kommen«⁴. Diese Grenzüberschreitung ist eines der gemeinsamen Merkmale der einzelnen Ausdrucksformen der HipHop-Kultur. Sie – und die Reaktion der Gesellschaft darauf – zeigt sich besonders deutlich in den *Graffiti*. Jahrelang wurde innerhalb der Ghettobezirke gesprüht, zur Kennzeichnung des eigenen Reviers beziehungsweise um Ansprüche auf ein bestimmtes Gebiet zu erheben. Doch nur für die beteiligten Jugendlichen und Gangmitglieder waren sie interessant; ansonsten störte sich niemand daran. Ende der 1960er Jahre kam dann allerdings der Botenjunge DIMITRIOS auf die folgenreiche Idee, überall dort, wohin ihn seine Aufträge hinführten, seinen Straßennamen zu hinterlassen: TAKI 183, mit dicken Filzschreibern an die Wände gemalt. Am 21. Juli 1971 berichtete die New York Times über dieses neue Phänomen und ließ

4 David Toop, *Rap Attack. African Jive bis Global HipHop*, Höfen 2000, S. 20.

TAKI dabei ausführlich zu Wort kommen. Dieses Interview in einer renommierten Zeitung war der Startschuss für die Szene. Es wurde deutlich, dass Graffiti die Möglichkeit bot, über die Grenzen des eigenen Viertels hinaus bekannt zu werden. Doch als die Sprayer sich nach dem 21. Juli 1971 nicht mehr länger an die Grenzen ihrer eigenen Viertel hielten, vielmehr bewusst in die weißen Wohnviertel vordrangen, U-Bahnen und andere öffentliche Verkehrsmittel besprühten, da setzte auch die massive Verfolgung durch Polizei und Justiz ein, ohne die Bewegung allerdings in irgendeiner Weise eindämmen zu können.

Grenzüberschreitungen und Regelverstöße zeigten sich aber nicht nur durch die Verbreitung der Graffiti, sondern auch im eigenwilligen Umgang der HipHops mit der Technik, eine weitere Gemeinsamkeit der einzelnen Ausdrucksformen. Da werden nicht einfach Schallplatten abgepielt, da wird gescratcht oder es werden winzige Passagen aus dem Gesamtkontext isoliert, da wird der Plattenteller gegen seine Laufrichtung gedreht. Die Tänzer wälzen sich auf dem Boden, drehen sich auf Rücken, Schultern und Kopf, liegen mehr, als dass sie stehen, um nur ein paar Beispiele zu nennen. Aber auch auf stilistischer Ebene lassen sich Gemeinsamkeiten finden. TRICIA ROSE führt in ihrem Buch über die HipHop-Kultur als wesentliche und einheitsstiftende Merkmale an: »flow, layering and ruptures in line«⁵. Ob in Graffiti, Rap, Breakdance, Human Beatbox oder DJing, überall im HipHop kommen fließende Verläufe vor, die plötzlich unterbrochen werden, sowie die Überlagerung verschiedener bedeutungstragender Elemente.

Regelverstöße und Grenzüber tretungen – diese Grundhaltung der HipHop-Kultur lässt sich auch positiv verstehen,

5 Tricia Rose, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hannover 1994, S. 37.

als notwendige Umdeutung und eigenständige Setzung von Inhalten. Es ist die Mehrheitsgesellschaft, die über Regeln, Ansichten und Inhalte bestimmt. Diese Übereinkünfte haben auch für die gesellschaftlichen Minderheiten zu gelten, so will es das Rechtssystem westlicher Prägung. Und gerade das wollten die HipHops nicht länger hinnehmen. Nicht nur, dass sie das verdrängte Ghetto zurück ins öffentliche Bewusstsein brachten, auch an anderen Stellen sind diese positiven Umdeutungen zu finden, durch die die Jugendlichen ihre Freiheit, Selbstbestimmung und persönliche Integrität wiedererlangten.

Da wären zum einen die rutschenden Hosen der HipHop-Kultur: Den Gefangenen in den US-amerikanischen Strafanstalten – dabei handelt es sich mehrheitlich um Angehörige ethnischer Minderheiten – werden Gürtel und Hosenträger abgenommen, denn diese könnten ja grundsätzlich als Waffen oder als Hilfsmittel zum Suizid verwendet werden. Wer weite Hosen trägt, der halte sie eben fest, denn Schnüre zum Ersatz sind ebenfalls verboten. Wenn nun die HipHops mit zu weiten, rutschenden Hosen in der Öffentlichkeit auftraten, in Videos, auf Konzerten, dann war das zuallererst ein Zeichen des Protests gegen die Diskriminierung ihrer Verwandten im Gefängnis und insgesamt gegen die rassistische Prägung der amerikanischen Gesellschaft. Erst später, und insbesondere außerhalb der USA, wurde daraus ein modisches Accessoire, wobei die sozialen Hintergründe heute kaum mehr bekannt sind, besonders dann nicht, wenn einzelne Elemente außerhalb der HipHop-Kultur aufgegriffen werden. Ein anderes Beispiel ist die Umdeutung des N-Wortes im Namen der West-Coast-Band N. W. A., NIGGAZ WIT ATTITUDE. Aus der Beleidigung wird auf diese Weise ein positives Attribut.

Aber zurück zum Rap: Am Anfang waren die MCs das Sprachrohr für die DJs. Sie waren es, die das Publikum wieder

zum Tanzen brachten und so den Ruhm ihrer DJs mehrten. Dann fingen die Rapper und Rapperinnen an, sich selbst zu profilieren und anzupreisen. Da war MR. NESS, »who rocks the best«, COWBOY, »to make ya jump for joy«, oder RAHIEM, »in all the ladies' dreams«. Erst seit »The Message« erzählt Rap ernsthafte Geschichten. Der Partyspaß der Anfangsjahre verband sich mit politischen und pädagogischen Inhalten. Dass das Publikum einen solchen Text überhaupt akzeptierte und immer wieder hören wollte, überraschte selbst die Band. GRANDMASTER MELLE MEL erinnert sich: »Wir dachten, kein Mensch würde sich diesen knallharten Text anhören. Aber als die Platte dann rauskam, merkten wir, dass die Leute wirklich wissen wollten, was los ist, und nicht, was die Nachrichten oder die Zeitungen sagen. Und sie wollten es von jemand hören, der genau wie sie 'ne Menge durchgemacht hat, und nicht vom Präsidenten, der hinter seinem Schreibtisch sitzt und sagt: Alles in Ordnung, blablabla.«

Schließlich AFRIKA BAMBAATAA, und damit sind sie vereint, die großen Drei, »the godfathers of hiphop«: KOOL DJ HERC, GRANDMASTER FLASH und eben AFRIKA BAMBAATAA. Als Jugendlicher war BAMBAATAA Mitglied der Black Spades gewesen, bis er miterleben musste, wie sein bester Freund an seiner Seite erschossen wurde. Da wandte er sich endgültig ab vom Gang-Leben. Doch aus eigener Erfahrung wusste er, wie wichtig Zusammenhalt, Schutz und Geborgenheit innerhalb der Gangs für ihre Mitglieder sind. Mit der Gründung der *Zulu Nation*, einem Zusammenschluss mehrerer DJs, Tänzerinnen, Graffiti-Sprüher und anderer Protagonistinnen der HipHop-Bewegung, wollten BAMBAATAA und seine Mitstreiter anderen Jugendlichen die Möglichkeit geben, die Gangs zu verlassen, ohne auf den Zusammenhalt innerhalb einer Gruppe verzichten zu müssen. Die Maximen der *Zulu Nation* sind Drogen- und Gewaltfreiheit sowie gegenseitige

Akzeptanz und Anerkennung.⁶ Sie bedeuteten für lange Zeit das ideologische Fundament der HipHop-Bewegung. Streitigkeiten und Rivalitäten innerhalb der *Zulu Nation* werden kreativ ausgefochten, als Battle in Freestyle Rap, Breakdance, DJing, Human Beatbox oder Graffiti, den künstlerischen Ausdrucksformen der HipHop-Kultur. Auf diese Weise konnte vielfach der Teufelskreis zunehmender Gewalt in den Ghettos durchbrochen werden.

Diese erste Phase der HipHop-Bewegung wird *Old School* genannt. 1983/84 erreichte sie in der weltweiten Breakdance-Welle ihren Höhepunkt. Die ersten Filme wurden über die neue Jugendkultur gedreht (*Wild Style*, *Beat Street* und *Style Wars*), und Hollywood wurde zum Sprungbrett für THE ROCK STEADY CREW, eine Breakdance-Gruppe aus der Bronx, die im Erfolgsfilm *Flashdance* einen kurzen Auftritt hatte. 1984 konnte man sie sogar bei Frank Elstner in *Wetten dass?!* sehen. Gleichzeitig gelangte Rap stilistisch an eine Grenze, was vor allem am verbreiteten Einsatz der ersten Generation von Drum Computern (Beatbox) lag. Die einzelnen Stücke ähnelten sich allzu sehr, und das Publikum verlor allmählich das Interesse.

Anfang der 1980er Jahre kamen dann die ersten bezahlbaren Sampler auf den Markt. Dabei handelt es sich um ein digitales Aufnahmegerät mit verschiedenen Speichereinheiten, die einzeln per Tastendruck aufgerufen und auch gleichzeitig abgespielt werden können. Mit Hilfe dieses technischen Produktionsgeräts war es möglich geworden, die Visionen der ersten DJs zu realisieren. Nun konnten auch sehr kurze Sequenzen

6 Seit März 2016 haben mehrere Personen Afrika Bambaataa öffentlich beschuldigt, er habe sie als Jugendliche sexuell missbraucht. Afrika Bambaataa bestreitet die Vorwürfe und ist im Mai 2016 als Führer der *Zulu Nation* zurückgetreten.

gesamlet und vor allem sehr viel mehr Samples übereinander geschichtet werden. Was bisher nur mehrere DJs gemeinsam hätten vollbringen können, machte nun eine technische Errungenschaft möglich. Mit der Durchsetzung des Samplers beginnt die zweite Phase in der HipHop-Geschichte, die sogenannte *New School*.

Die *New School* ist vor allem die Erfolgsgeschichte eines alternativen Plattenlabels: DEF JAM. Ob RUN DMC und ihr Crossover zum Heavy Metal, die radikale Politisierung des Rap durch PUBLIC ENEMY oder die ersten weißen Rap-Stars, die BEASTIE BOYS, die wichtigen Impulse kamen aus dem DEF JAM-Umfeld. Inzwischen hatte Rap sich in der ganzen Welt verbreitet, und gegen Ende der 1980er-Jahre war New York nicht mehr die allein bestimmende HipHop-Metropole. Immer stärker wurde der Einfluss der *West Coast* und des *Gangsta Rap*. Damit begann auch die von den Medien dankbar aufgegriffene und überhöhte Konkurrenz *West Coast* gegen *East Coast*. Als es den Behörden nicht gelang, die Morde an 2PAC SHAKUR (West Coast) und kurz darauf an NOTORIOUS B. I. G. (East Coast) aufzuklären, war zeitweise sogar von einem Krieg der Rapper die Rede. Beweise gibt es keine, doch die lautstarken und aggressiven Wortgefechte, die Battles, schienen eine solche Interpretation nahezulegen.

Mit den sogenannten *Native Tongues* kam dann die friedfertige, religiöse Antwort der East Coast auf den Gangsta Rap. Es folgte der *G-Funk*, und seit einigen Jahren wird es immer schwieriger zu bestimmen was noch HipHop ist, und was nicht mehr. Allerdings wird über diese Frage auch innerhalb der Szene erbittert gestritten: Was ist noch real (ehrlich), und was Anbiederung an den Massengeschmack und damit Sellout (Ausverkauf). HipHop entwickelt sich zunehmend zu einer weltweiten Jugendkultur, es gibt Gemeinschaftsprojekte von Gruppen aus verschiedenen Ländern und die Vertreter aus

anderen Sprachen und Kulturen beeinflussen zunehmend die Kultur im Mutterland USA.

HipHop in Deutschland begann mit der *Breakdance-Welle* 1983/84, als es sogar im ZDF eine wöchentliche Breakdance-Sendung mit Eisi Gulp als Vortänzer gab: »Breakdance. Mach mit, bleib fit«. Zwar gab es auch früher schon FALCOS »Kommissar« zu hören oder Blödelraps à la FRANK ZANDER, doch die eigentlichen HipHops, die die neue Jugendkultur hier in Deutschland etablieren sollten, sie begannen mit »Breakdance in der Fußgängerzone«⁷, wie es der Heidelberger Rapper LINGUIST in seinem Song »Alte Schule« beschrieb. Als dann die ersten HipHop-Filme ins Kino kamen, lernten sie das Zusammenspiel der kulturellen Ausdrucksformen kennen, von Rap, Breakdance, DJing, Human Beatbox und Graffiti. Einige blieben beim Tanz, andere begannen zu sprühen, rappen, beatboxen oder übten sich an den Plattentellern. Es begann die große Zeit der *Jams*. Die wenigen HipHops trafen sich Wochenende für Wochenende irgendwo in Deutschlands Jugendzentren und Partykellern. Man tauschte Adressen, Erfahrungen, Tipps, man feierte und verabedete sich für die nächste Jam. Man kannte sich und erkannte sich auf der Straße. Gerappt wurde zu dieser Zeit ausschließlich auf Englisch, etwas anderes schien undenkbar. Erst Ende der 1980er Jahre begann TORCH von ADVANCED CHEMISTRY auf Deutsch zu freestyle⁸.

Wichtig ist, dass HipHop in Deutschland medienvermittelt ist, die persönlichen Kontakte in die USA und andere Länder kamen erst später zustande. Nur so lässt sich die eigenwillige Entwicklung erklären, die HipHop in Deutschland nahm. Gelebt und betrieben wurde das, was die HipHop-Filme und

7 Linguist, »Alte Schule«, 360° 1995.

8 *Freestyle* ist die freie Improvisation von Rap-Texten.

Rap-Texte vermittelten: die strenge Einheit von Rap, Breakdance, DJing, Beatbox und Graffiti. Die HipHops in Deutschland präsentierten sich in ihrer Keepin'-it-real-Haltung sehr ernst, fast dogmatisch. Und als dann 1991 die FANTASTISCHEN VIER ihre ersten Erfolge feierten, eine Gruppe, die in der Szene bis dahin kaum bekannt war, schien sich für viele die Geschichte aus den USA zu wiederholen. Wieder hatte eine Gruppe ohne wirkliche Szeneanbindung Erfolg mit HipHop. Das Wort vom Ausverkauf machte die Runde, und für einige Zeit wurde jeder kommerzielle Erfolg verdächtig, da nun einmal, so die verbreitete Ansicht, der wahre und echte HipHop nicht massenkompatibel sein könne, und damit erfolglos bleiben müsse.

Doch 1992 hatten ADVANCED CHEMISTRY, *die* Vertreter des HipHop-Untergrundes, mit »fremd im eigenen land« einen erstaunlichen (Medien-)Erfolg. Und auch danach sind immer wieder Gruppen aus dem Untergrund in die vorderen Plätze der Charts vorgestoßen: FETTES BROT, FREUNDESKREIS, FÜNF STERNE DELUXE, ABSOLUTE BEGINNER, MASSIVE TÖNE, EINS ZWO. Und auch das Verhältnis zu den FANTASTISCHEN VIER hat sich entspannt, spätestens seit sie mit ihrem Plattenlabel »Four Music« jüngere Rap-Talente fördern. Geschäft, Erfolg und HipHop sind heute keine Gegensätze mehr. Gerappt wird allerdings, und das ist die Kehrseite der Medaille, heute nur noch auf Deutsch oder in den jeweiligen Erst- und Zweitsprachen der Jugendlichen mit Migrationsgeschichte. Die gemeinschaftliche, internationale Jugendkultur der Anfangsjahre hat sich aufgespalten und gehorcht den Gesetzen des Marktes.

Spätestens mit den Veröffentlichungen von AGGRO BERLIN Anfang der 2000er Jahre haben sich die Machtverhältnisse im Rap-Business dann endgültig verschoben. Natürlich können nach wie vor alle rappen, was sie möchten und wie es ihnen gefällt, die Mechanismen aber, die zu Bekanntheit und kommer-

ziellem Erfolg führen, haben sich verändert, und der Einfluss der Labels und Mainstream-Medien ist heute größer denn je. Und es ist erstaunlich, wie die großen Erfolge des deutschsprachigen Gangsta Rap zeitlich korrespondieren mit einer Reihe zentraler gesellschaftlicher Debatten, die Deutschland im neuen Jahrtausend geprägt haben:

Es begann mit dem PISA-Schock im Jahr 2000 und verstärkt in 2003. Edmund Stoiber war sich in der Debatte sicher, wer am schlechten Abschneiden Deutschlands Schuld sei, nämlich »die große Zahl türkischer Kinder, die kein Deutsch können«⁹. Und kaum stand diese unhaltbare Deutung der PISA-Ergebnisse im Raum, erschien plötzlich und wie gerufen ein BUSHIDO auf allen Kanälen, ein Rapper, der wie kaum ein anderer das Klischeebild des jungen Mannes nicht-deutscher Herkunft verkörperte: gewaltbereit, bildungsresistent, drogenaffin und scheinbar unfähig, sich zu integrieren. Ein Vorurteil, das seitdem in unzähligen Artikeln, Beiträgen und Dokumentationen reproduziert wurde, obwohl BUSHIDO immer wieder selbst darauf hingewiesen hat, dass er in seinen Songs und Videos, auf der Bühne und in seinem öffentlichen Leben eine Kunstfigur verkörpere. Obwohl er weder repräsentativ ist für die Hip-Hop-Szene in Deutschland noch für die Jugendlichen hierzulande, deren Vorfahren nach Deutschland zugewandert sind.

2006 erreichte die Verknüpfung von Integrationsdebatte und Bildungsmisere eine neue Ebene, als das Kollegium der Rütli-Schule in Berlin-Neukölln seinen Brandbrief an die Senatsverwaltung für Bildung, Jugend und Familie schrieb mit der Forderung, die Schule zu schließen, weil die zunehmende Gewalt(-bereitschaft) der Schüler und Schülerinnen ein sinn-

9 Christine Brinck, »Ohne Ausländer wird es nicht besser«, in: *Die Welt* vom 7. 4. 2003. (Auch in: www.welt.de/print-welt/article629778/Ohne-Auslaender-wird-es-nicht-besser.html. Stand: 20. 7. 2018.)

volles Unterrichten nicht mehr zulasse. Mit AZAD (»Azphalt Inferno«), XATAR (»Alles oder Nix«), KOLLEGAH (»Zuhältertape«) und MASSIV (»Blut gegen Blut«) erregten kurz darauf neue, noch härtere Protagonisten der Gangsta Rap-Szene das öffentliche Interesse. In dieser Zeit gab es kaum eine Dokumentation, kaum einen Beitrag oder Artikel über Jugendliche nicht-deutscher Herkunft in den Medien, der nicht mit den passenden Gangsta Raps unterlegt gewesen wäre. Und mit dem Überfall auf MASSIV 2008, bei dem der Rapper angeschossen wurde, erreichte auch die Diskussion um Gewalt und Authentizität im HipHop eine neue Dimension. Neben den Stimmen, die MASSIV mitverantwortlich machten für die zunehmende Gewalt auf den Straßen Berlins, die sich nun gegen ihn selbst gerichtet habe, gab es Leute, die offen darüber spekulierten, ob es sich bei dem Überfall nicht vielleicht um einen grandiosen Marketing-Coup handeln könnte, um die Street Credibility von MASSIV zu erhöhen und zu untermauern.

2010 schließlich kam das Buch *Deutschland schafft sich ab* von Thilo Sarrazin in den Buchhandel, und die Diskussionen um Integration und Bildung wurden erneut angeheizt. Passend dazu erschien der Offenbacher Rapper HAFTBEFEHL (»Azzlack Stereotyp«) auf der Bildfläche, dessen Texte und Videos noch kompromissloser und expliziter aufgemacht waren als die von BUSHIDO oder MASSIV. Gangsta Rap eignete sich vor allem deshalb so gut als Soundtrack für die Integrations- und Bildungsdebatte, da längst im Bewusstsein der Öffentlichkeit verankert war, dass Rap ein Sprachrohr der Minderheiten sei: Hier ergreifen angeblich die das Wort, die in dieser Gesellschaft sonst keine Stimme haben, ungeschönt, unverfälscht, authentisch, real. Und so wurden die extremsten Gangsta Raps als Beweise dafür angeführt, dass die Situation genau so ist, wie die schärfsten Kritiker und Kritikerinnen immer wieder behaupteten. Dass dabei nur Klischees und Vorur-