



... HipHop in Deutschland



TELOS VERLAG

rockⁿpopmuseum

rock'n'popmuseum/Thomas Mania, Michael Rappe, Oliver Kautny (Hrsg.)

Styles HipHop in Deutschland



Telos Verlag Dr. Roland Seim M.A.
Verlag für Kulturwissenschaft
Münster 2015

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet abrufbar über <https://portal.d-nb.de>

1. Auflage, August 2015

Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung im rock'n'popmuseum, ab 26. Juni 2015,
Udo-Lindenberg-Platz 1 • D-48599 Gronau • www.rock-popmuseum.de
Copyright © 2015 rock'n'popmuseum • Gronau
Telos Verlag Dr. Roland Seim M.A. • Im Sundern 7–9 • D-48157 Münster/Westf.
www.telos-verlag.de • mail@telos-verlag.de • Tel/Fax 0251-326160

Alle Rechte vorbehalten

Die Urheberrechte der Texte bzw. der Abbildungen liegen bei den Rechteinhabern. Die Reproduktionen verstehen sich als
Bild- bzw. Großzitate im Sinne von § 51 des Urheberrechts.

Herausgeber: rock'n'popmuseum/Thomas Mania, Michael Rappe, Oliver Kautny
KuratorInnen: Michael Rappe, Oliver Kautny, Pyranja

Layout: Frank Schürmann • pressebüro & medienservice schürmann
Hullerner Str. 9 • D-45721 Haltern am See • www.schuermann.ws

Coverdesign: Thomas Mania/Frank Schürmann
Bildredaktion und Koordination: Britta Roelvink-Drewitz
Lektorat: Iris Weißenböck

Druck und Bindung: Halterner Druckerei • Annabergstraße 118 • D-45721 Haltern am See
Printed in Germany, 2015

ISBN 978-3-933060-46-4

Inhaltsverzeichnis

Einführung	Seite
Thomas Mania	
Styles – HipHop in Deutschland. Eine Projektskizze.	8
Geschichtliche Perspektiven	
Michael Rappe	
„The ‚Beginning‘ Of ...“. Geschichte und Entwicklung der HipHop-Kultur in den USA.	18
Oliver Kautny	
Spotlights auf die Geschichte des deutschen Rap.	42
Thomas Mania	
Ein HipHop-Pionier. ... im Gespräch mit Akim Walta.	70
Leonard Schmieding	
Die HipHop-Szene in der DDR	88
Identität	
Ayla Güler Saied	
Rap in Deutschland. Zwischen virtueller (Neu-)Inszenierung und realen Anerkennungskämpfen.	104
Pyranja	
Rap hat kein Geschlecht.	118
Sozialarbeit und Jugendschutz	
Michael Herschelmann	
Deutscher Gangsta- und Porno-Rap. Zwischen Provokation und Gefährdung.	128
Olad Aden	
Eine gemeinsame Sprache.	
HipHop als Plattform, Zugangs- und Lernmethode in der Jugendsozialarbeit.	144
Roland Seim	
Hickhack um HipHop. Indizierungen und Verbote im deutschen Rap.	160
Literatur	172
AutorInnen	180

Danksagung

Das rock'n'popmuseum bedankt sich bei allen, ohne deren Unterstützung die Ausstellung und dieser Katalog nicht hätten realisiert werden können:

Akim Walta, Berlin

Ayla Güler Saied, Köln

Backspin, Hamburg

Beginners, Buback Tonträger, Hamburg

B-Tight, Berlin

Cora E., Heidelberg

Cornell University, New York

DMC World.com

Frederik „Torch“ Hahn, Rottweil

Heiko „Hahny“ Hahnewald, Meißen

Juice, München

Kool Savas, Essah Entertainment, Berlin

Leonard Schmieding, Washington

LSD, Detlef und Michael Rick, Köln

Max Herre, Nesola, Discodoener, Berlin und Stuttgart

Michael Herschelman, Oldenburg

Michael Rappe, Köln

Mike Haagen „DJ Lifeforce“, Wiehl

Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen

Olad Aden, Berlin

Oliver Kautny, Wuppertal

Peter „Angel“ Engel, Bautzen

Pyranja, Berlin

Roland Seim, Münster

Samy Deluxe, Hamburg

Sebastian „Sepalot“ Weiss-Laughton, München

Splash!, Leipzig

Stieber Twins, Heidelberg

Niels „Storm“ Robitzky

Thomas Hergenröther, Battle of the Year, Hannover

Westfalen Wortvandalen, Gronau



Einführung

Styles – HipHop in Deutschland

Eine Projektskizze

Thomas Mania

Einleitung

Am 26. Juni 2015 eröffnet das rock'n'popmuseum in Gronau seine neue große Sonderausstellung, die sich mit der HipHop-Kultur auseinandersetzt. Die Entscheidung für dieses Thema wurde nach langen Diskussionen im Team als ein Kontrapunkt zu der überaus erfolgreichen Schau „100 Jahre deutscher Schlager!“ geboren. In der Tat gab es kaum jemanden im Team, der persönliche Sozialisationserfahrungen mit HipHop hätte einbringen können. Der Schlager lockte überwiegend älteres Publikum ins Museum, für das der Begriff „rock'n'popmuseum“ mit der Assoziation des „Lauten“ und des „Rebellischen“ bis dato eher als Barriere verschreckte, denn als Türöffner fungierte. Die Presse ordnete gar das Thema als einen „Seitensprung“ des Museums ein und vergaß dabei offenbar, dass das Museum von populärer Musik handelt und der Schlager sicherlich eins der populärsten Genres im Wortessinne repräsentiert.

HipHop im rock'n'popmuseum?

Und merkwürdigerweise scheint plötzlich auch der HipHop nicht in das rock'n'popmuseum zu passen. In diese Richtung deutete eine Interviewfrage eines Fachjournalisten, der anregte, das Museum für die Laufzeit in Rock'n'pop-rap-Museum umzubenennen. Hier traten implizit Berührungsängste und auch ein gehobenes Maß an Skepsis in einigen Teilen der HipHop-Szene offen zutage. Anders als die Massenkompabilität per Definition des Schlagers versteht sich der HipHop nach wie vor als lebendige Kultur, die ihren sozialen Distinktionswert oftmals

immer noch in der Provokation des Establishments sucht und findet und nicht in einer „wohlwollenden“ bildungsbürgerlichen“ Würdigung in einem Museum. Und tatsächlich liegt hier eine große Gefahr für den Besuchserfolg der Styles-Ausstellung, die Abgrenzung und das Provokationspotenzial des HipHop für die breite Öffentlichkeit ist nach wie vor hoch virulent. Für viele ist der Diskurs über Homophobie, Gewaltverherrlichung und die extreme Frauenfeindlichkeit des HipHop tief in die Erinnerung eingeschrieben und damit die Ablehnung zementiert, obwohl einer der wesentlichen Träger dieses Images in der breiten Öffentlichkeit, das Label Aggro Berlin, auch bereits Geschichte ist und seine Protagonisten wie Sido oder Bushido selbst längst vom popmusikalischen Mainstream vereinahmt worden sind.

Diese einseitige Perspektive der Betrachtung der HipHop-Kultur durch die Aggro Berlin-Rap-Brille hat das rock'n'popmuseum für sich als Herausforderung begriffen, die Geschichte dieses Genres in Gänze zu erzählen. Denn das, was so aktuell daher kommt, hat seine Geschichte und seine Geschichten, ist geprägt von Ereignissen, die kaum mehr präsent sind und doch so wichtig für die Entwicklung zum Jetzt. Diese bemerkenswerte Historie kann nirgends besser erzählt werden als in einem Museum, das Rezendes erklärt aus dem Gewachsensein. Und genau das will das Museum auch den nachkommenden Generationen erzählen, die sonst eher unwillig Institutionen wie Museen betritt. Hier schließt sich der Kreis der Argumentation. Das rock'n'popmuseum erhofft sich wie beim Schlager eine Erweiterung des Spektrums der Besucher – diesmal allerdings auf der anderen Seite



*Abbildung oben: 1520 Sedgwick Avenue in der Bronx
in New York City, offizieller Geburtsort des HipHop
im August 1973, © Getty Images*

der Altersstatistik. Darüber hinaus gilt es natürlich auch, erarbeitetes Besucherpotenzial zu binden und Berührungssängste durch erlebte Information zu minimieren. So ist die Hoffnung, eine im besten Sinne populäre Ausstellung bieten zu können, die faszinierende Fakten, Bilder, Emotionen und Sounds vermittelt und damit für so manchen Besucher neue Horizonte des Popuniversums sichtbar werden lässt.

Die Ausstellung

Mit dieser Aufgabenstellung war eine Herkulesarbeit definiert, die letztlich von der ersten Block-Party Kool DJ Hercs am 11. August 1973 in der New Yorker 1520 Sedgwick Avenue bis heute gut 40 Jahre prallen HipHop-Lebens umfasst. Obwohl deutscher HipHop eindeutig im Fokus der Ausstellung steht, war bereits zu Beginn der Arbeiten klar, dass es einer allgemeinen Einführung in die Geburtsjahre der HipHop-Kultur in den USA bedarf. Ohne internationale Abhängigkeiten sind viele deutsche Entwicklungen nicht nachvollziehbar. So war es zum Beispiel auch der Family-Spirit einer von Afrika Bambaataa deklarierten, gewaltfreien „Zulu Nation“, der auf den frühen Jams in der BRD zu zelebrieren versucht wurde. Aus den USA kamen für viele Jahre die HipHop-Standards, die die deutsche Szene sowohl im musikalischen wie auch kulturellen Sinne prägten. Dass diese Informationen nur grobkantig und holzschnittartig dargestellt werden können, versteht sich fast von selbst. In der Ausstellungsarchitektur übernimmt diese einleitende Funktion ein räumlich betrachteter „Wissenstrichter USA“, hinter dem sich – und

vor allem in dessen Abhängigkeit sich deutsche HipHop-Welten öffnen. Dieses Konzept basiert nicht zuletzt auf chronologischen Abhängigkeiten. Mit der Ankunft des US-amerikanischen HipHop im Bewusstsein deutscher Protagonisten der ersten beiden Generationen – ungefähr bis etwas über die Mitte der 1990er-Jahre hinaus – endet auch der transatlantische Blick der Ausstellung. Übergabschnittstellen für die DDR wie auch die BRD – natürlich in unterschiedlichen Gewichtungen – sind die drei Filme „Beat Street“, „Style Wars“ und „Wild Style“, die sich in der Ausstellungsarchitektur keilartig in den US-amerikanischen Kulturtransfer schieben und damit räumlich den Bereich „Deutscher HipHop“ ankündigen. Ganz in diesem Sinne rappt die deutsche „Zulu Queen“ und Ikone früher deutscher HipHop-Kultur, Cora E., in ihrem Song „Nur ein Teil der Kultur“:

■ ■ Ich muss zugeben, hätt's die Medien nicht
gegeben / Führte wahrscheinlich auch ich
ein anderes Leben / Doch Style Wars, Beat Street
und Wild Style / Zeigten B-Boying, Graffiti und
Rap zum gleichen Teil / So lehrten sie von An-
fang an den Zusammenhang / Der Dinge für die
Hip Hop immer nur als Überbegriff stand / Und
ich hab sie stets in einem Atemzug genannt / Hat
man sich mit der Frage: ‚Was ist Hip Hop?‘ an
mich gewandt / B-Boy's hörn Rap und ihre Steps
begeistern Writer / MC's fasziniert ein gutes
Piece und seither / Knüpft man den Kontakt in
fremde Städte / Und die Komponenten die man
an einander nähte / Ergeben nur zusamm' das
Tuch das Hip Hop abdeckt“

Eine eher humoristische Episode stellt die Adaption des Hits „Rapper’s Delight“ durch die Fernsehmoderatoren Thomas Gottschalk, Manfred Sexauer und Frank Laufenberg (GLS-United) dar, die HipHop-Puristen einen Schauer des Entsetzens über den Rücken laufen lassen dürfte. 1980 beweist diese Verballhornung neben dem Charterfolg der Sugarhill Gang aber erstmalig, dass die ausgesendeten US-amerikanischen HipHop-Signale nun in Deutschland ihren Widerhall finden. Dieser Video-Clip ist auf einem Monitor neben dem Groß-Schallplatten-Cover „Rapper’s Delight“ zu sehen.

Die Rückseiten der Flügel des Wissenstrichters zum deutschen HipHop sind gemäß dem HipHop-Kulturbegriff mit den Themen Graffiti und Breaking besetzt. Ein allgemeiner Grundzug der Ausstellung ist es, Themen wie „Frauen im HipHop“ oder etwa „HipHop in der DDR“ innerhalb der Ausstellung nicht zu separieren, sondern in chronologische und thematische Zusammenhänge zu integrieren – Themen, die im Katalog hingegen ein eigenes Kapitel bekommen.

Kontinuität, Parallelität und Zäsuren – die Ausstellungsphilosophie

In drei Blöcken, „Old School“, „Neue Schulen“ und „Stile der Gegenwart“ konzentriert sich „Styles – HipHop in Deutschland“ auf die musikalischen Entwicklungen des Genres in Deutschland. Ihnen unterliegt trotz räumlicher Trennung eine Philosophie der Kontinuität der Entwicklung

mit Zäsuren setzenden Brüchen und Wendungen. Dennoch setzt die Ausstellungsgestaltung aus didaktischen Erwägungen auf getrennte Blöcke, die die Erinnerung der Inhalte nachvollziehbar kategorisiert. Diese Blöcke sind aber nicht mit Jahreszahlen versehen, obwohl sie eine grobe chronologische Handlungslinie vorgeben. Eine konkrete Blockdatierung hätte den Blick für die historischen Parallelitäten eher verstellt als erhellt. So finden zum Beispiel insbesondere viele Veröffentlichungen der Old-School-Heroes erst im Fahrwasser des kommerziellen Erfolges der Fantastischen Vier statt – dargestellt im Block „Neue Schulen“ –, die mit ihrem chartgängigen Hit, „Die da“, trotz erheblicher Anfeindungen aus der Szene tatsächlich eine neue Zeitrechnung in der Geschichte des deutschen HipHop einleiteten. Die Biografien einiger dargestellter Musiker schlagen letztendlich die Brücken zu dem, was den durchgehenden Erzählstrang, das Kontinuum der Entwicklung, ausmacht. Als zwei erklärende Beispiele sollen hier das Album „Fenster zum Hof“ von den Stieber Twins und die musikalische Biografie von Kool Savas genannt sein.

Stiebers „Fenster zum Hof“ erschien 1997 und wurde 2008 zum besten Deutsch-Rap-Album aller Zeiten in der Juice Spezialausgabe, Rap in D, Vol. 2 gewählt. Obwohl ihre Biografien als Breaker, DJs und Sprayer eher eine Zuordnung zum Bereich „Old School“ nahegelegt hätten, eröffnete „Fenster zum Hof“ aber auch bahnbrechende, neue musikalische Horizonte (z. B. in der Beatproduktion), die eine Präsentation unter dem Oberbegriff „Neue Schulen“ durchaus rechtfertigt. Ähnlich verhält es sich mit Kool Savas. Ebenfalls von der Juice als MC Nummer 1 in Deutschland geadelt, beginnt er

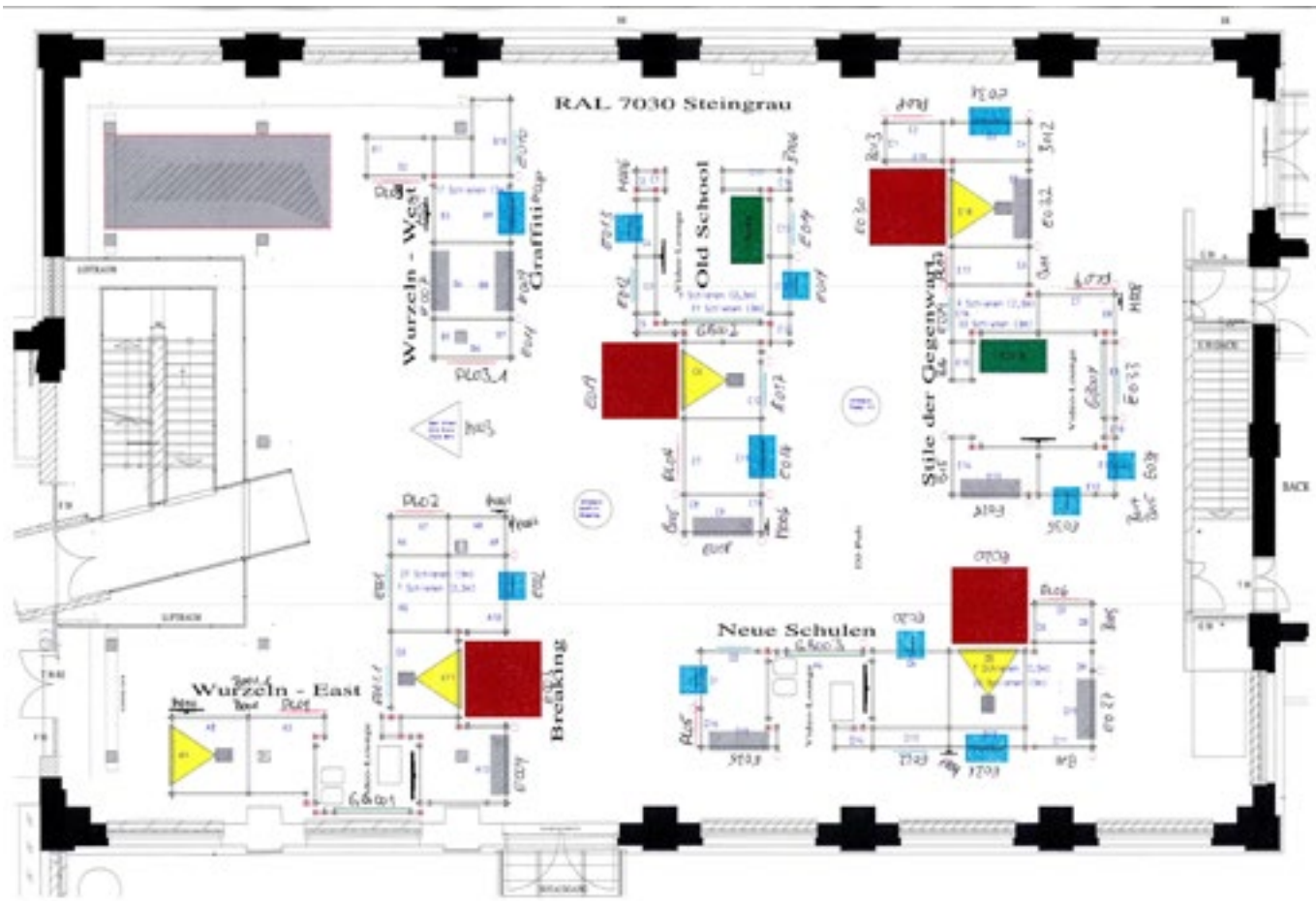


Abbildung oben: Raumskizze der Ausstellung

Abbildung rechts: Albumcover:
Fenster zum Hof von den Stieber Twins

bereits mit den Formationen Westberlin Maskulin und Masters of Rap in den 1990er-Jahren eher im Underground seine Karriere, die damals mit provozierendem Battle-Rap irritierte, die Szene jedoch zusehends begeisterte. Damit nahm er einiges von dem vorweg, was später das Prädikat Gangsta-/

Street-Rap à la Aggro Berlin kennzeichnen sollte. In den Folgejahren entwickelt er sich zu einem Rapper, dessen Werk von einem herausragenden Flow profitiert und damit seine Stellung als einer der herausragendsten MCs in Deutschland rechtfertigt. Um diesen Brückenschlag zwischen den einzelnen

STIEBER TWINS



Ausstellungsthemenblöcken zu verdeutlichen und der Bedeutung Kool Savas' gerecht zu werden, findet er sowohl im Bereich „Neue Schulen“ in Form eines Videos als auch im Themenblock „Stile der Gegenwart“ gebührende Erwähnung.

Darstellungselemente

Ein wichtiger Baustein der Ausstellung sind Interviews, die mit einigen Künstlern geführt werden konnten. Über AudioGuide oder per QR-Code abrufbar, eröffnen diese O-Töne eine ganz subjektive Ebene. Im Sinne der „oral history“ verleihen sie der Ausstellung einen hohen Grad an Authentizität, die weit über die bloße, kommentierte Exponatpräsentation hinausweist.

Das musikalische Gerüst setzen zehn großformatige Schallplattencoverreproduktionen, die HipHop-Geschichte geschrieben haben. Bei Annäherung spielen sie ca. 40 Sekunden Musik ab und bilden damit eine Kompilation wichtiger Songs und eine allgemeine Ausstellungs-Hookline mit Ohrwurmcharakter. Für die Vertiefung der Inhalte und um der Ausstellung auch hinsichtlich der Protagonisten weitere Breite zu verleihen, gibt es vier Video-Lounges, in denen per Multitouch-Tischen weitere Songs, Videos, filmische Dokumentationen oder auch Printmedien abrufbar sind. Spielerische interaktive Einheiten wie das „Virtuelle Graffiti-Writing“ auf einer Großleinwand, ein „DJ-Pult“, an dem vom Handy gesampelte Sounds die Grundlage zum Scratching und Mixing bilden, oder auch die „Greenbox“, in der eigene Rap-Videos aufgezeichnet werden können, machen den Besuch zu einem Erlebnis über den Informationsgewinn hinaus.

Das Team und die Objekte

Die Vorbereitungszeit für die Ausstellung nahm circa ein Jahr in Anspruch. Für die umfangreichen inhaltlichen Arbeiten konnte ein dreiköpfiges Kuratoren-Team gewonnen werden, Prof. Dr. Michael Rappe (Hochschule für Musik und Tanz Köln), Dr. Oliver Kautny (Bergische Universität Wuppertal/HipHop Academy Wuppertal) sowie die Rapperin und Journalistin Pyranja. Diese Komposition erwies sich als echter Glücksfall, garantierte sie doch gleichfalls die Nähe zur Szene wie die gebotene reflektierende Distanz zum Gegenstand.

Alle drei KuratorInnen konnten neben ihrer engagierten Erarbeitung der Inhalte letztlich auch die Türen zu einem repräsentativen Exponatbestand öffnen und das trotz der erheblichen Skepsis, die Teile der HipHop-Szene dem Projekt des rock'n'popmuseum anfänglich entgegenbrachte.

Erst gegen Ende der Objektrecherche entwickelte sich eine Art Exponatlawine, die inzwischen die Lagerraumkapazität des Museums arg belastet. Leider gab es keine Objektbestände anderer Museen, so dass tatsächlich nur der mühsame Weg über die Szene Erfolg versprach. Andererseits ergab sich durch den persönlichen Kontakt die seltene Möglichkeit, intensiv für das Projekt zu werben.

Der Szenepionier Akim Walter (aka Zebster/Zeb. Roc.Ski) und Frederik Hahn (Torch/Advanced Chemistry) haben mit größeren Objektbeständen in besonderem Umfang zum Gelingen der Ausstellung beigetragen. Beide tragen sich seit Längerem mit Überlegungen zu einem HipHop-Museum und sammelten und bewahrten deshalb auch schon über

lange Jahre systematisch. Allen Beteiligten, über die oben genannten hinaus, sei auch hier an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich für die engagierte Unterstützung dieses bisher einmaligen Ausstellungsprojektes gedankt.

Der Katalog

Über die eigentliche Ausstellungsthematik hinaus beschäftigt sich der Katalog nicht nur mit der Darstellung historischer Verläufe, sondern zeigt HipHop als ein umfassendes soziokulturelles Phänomen.

Der Einstieg des Katalogs bietet mit den „geschichtlichen Perspektiven“ schlaglichtartige Darstellungen der historischen Grundlagen der HipHop-Kultur. In seinem Aufsatz „The ‚Beginning‘ Of“ führt Michael Rappe in die Geschichte und Entwicklungen in den USA ein. Oliver Kautny fokussiert den Blick auf bundesdeutsche Verläufe. Anhand ausgewählter und kommentierter Beiträge erarbeitet er keine Chronik des deutschen Rap im eigentlichen Sinne, sondern beleuchtet mit seinen Spotlights herausragende und Geschichte(n) erzählende Momente. Das Interview mit dem Szenepionier Akim Walta vermittelt biografisch gefärbte, höchst vitale Eindrücke der bundesdeutschen HipHop-Kultur von ihrer Entstehung in den 1980er-Jahren bis zum Street-/Gangsta-Rap. Der Historiker Leonard Schmieding wirft einen Blick auf das immer wieder spannende Thema dissidenter Subkulturen in diktatorischen Staaten und zeichnet damit ein eindrucksvolles Bild der HipHop-Szene in der DDR.

Mit dem zweiten Teil, „HipHop und Identität“,

verlässt der Katalog die primär (musik-)historische Betrachtungsweise und befragt HipHop nun als identitätsstiftendes Faktum. Die Soziologin Ayla Güler Saied sieht HipHop in ihrem Beitrag zur Inszenierung von Anerkennungskämpfen als ein Medium des subversiven Widerstandes marginalisierter Unterschichten, während sich die Rapperin und Journalistin Pyranja engagiert, im besten Sinne subjektiv über die Rolle der Frauen im HipHop Gedanken macht. Der dritte Teil des vorliegenden Katalogs baut auf den Gedanken zur Identität auf und widmet sich Fragestellungen zu konkreten Handlungslinien (sozial-)pädagogischer Arbeit mit HipHop beziehungsweise gesellschaftlicher Jugendschutzmechanismen.

Der Diplom-Pädagoge Michael Herschelmann forscht seit Jahren zur Gewaltprävention und klopft in seinem Beitrag HipHop auf sein Gefährdungspotenzial, aber auch auf seine Entwicklungspotenziale für Jugendliche ab. Einen Blick in seine Berufspraxis gewährt der Berliner Streetworker Olad Aden. Olad Aden ist in den USA mit HipHop und Gewalt groß geworden und berichtet von seinen Erfahrungen in Deutschland mit HipHop als sozialem „Türöffner“. Der Medienwissenschaftler Roland Seim beschreibt Rap, wie er aus sozialpädagogischer Sicht nicht sein sollte. In seinen Gedanken zu Indizierungen und Verboten von Rap wird noch einmal klar, was Rap heute noch sein kann und manchmal auch explizit sein will, Sprachrohr, Distinktion und vor allem Provokation.

Geschichtliche Perspektiven

„The ‚Beginning‘ Of ...“

Geschichte und Entwicklung der HipHop-Kultur
in den USA

Michael Rappe

1979!

1979, genauer: im November 1979 sorgte nicht nur in den USA, sondern weltweit ein Musikstück für Aufsehen und machte einen neuen Singstil schlagartig bekannt. Auf der neu eingespielten Instrumentalspur des Disco-Hits „Good Times“ der Gruppe Chic (Chic: „Good Times“. Von dem Album „Risque“. Vinyl. USA: Atlantic Records 1979) prahlten die drei Interpreten der Sugar Hill Gang, einer von der Labelbesitzerin Sylvia Robinson gecasteten und produzierten Band, über ihre jeweiligen Stärken und Vorzüge als Liebhaber – und dies taten sie nicht singend, sondern in Form einer bis dahin im Mainstream der Popmusik so noch nicht gehörten Form rhythmischen Sprechens. Mit Gold für die Single „Rapper’s Delight“ (Sugar Hill Gang: „8th Wonder“. Von dem Album „The Best Of Grandmaster Flash & Sugar Hill“. CD. USA: Sugar Hill/Sanctuary Records 1980/2005) in den USA und Platzierungen in vielen europäischen Ländern machte dieser Song Rap Music weltweit bekannt. Und nur wenige Zeit später bewiesen weitere Veröffentlichungen von KünstlerInnen und Bands wie Kurtis Blow, Spoonie G oder The Sequence, dass es sich bei diesem Musikstil nicht nur um eine discobasierte Eintagsfliege, sondern um die Sichtbarwerdung einer agilen Musikszene aus New York handelte. Aber nicht nur das. Im Zuge eines wachsenden medialen Interesses wurde sehr schnell deutlich, dass es sich nicht nur um einen Musikstil, sondern vielmehr um eine ganze Kultur handelte, die binnen kürzester Zeit in den gesamten USA wie auch in Deutschland oder in Frankreich zahlreiche begeisterte AnhängerInnen fand. (Ganz besonders wichtig waren dabei zwei Dokumentarfilme: Be-

reits 1983 präsentierten sowohl „Wild Style“ von Tony Silver als auch „Style Wars“ von Charlie Ahearn ein umfassendes Bild der HipHop-Kultur. „Style Wars“. Tony Silver (Regie). DVD. USA: Wienerworld Limited/MVD Visual 1983/2007; „Wild Style“. Charlie Ahearn (Regie). Im Rahmen der ZDF-Reihe „Das Kleine Fernsehspiel“. DVD. USA, D: First Run Features/ZDF/From Here To Fame 1983/1989.)

Der vorliegende Text zeichnet die Entstehung der HipHop-Kultur in den USA nach und ist eine Zusammenfassung verschiedener Texte, die ich im Laufe meiner Arbeit über HipHop verfasst habe (Rappe 2005; 2010a; 2010b; 2011; 2014; 2015) und hier für eine Einführung in die Geschichte des US-HipHop remixt habe.

Der Fokus liegt dabei auf der Frühphase der Entwicklung bis Ende der 1980er-Jahre: Auf der Grundlage von soziokulturellen und sozialpsychologischen Bedingungen wird nachgezeichnet, wie ab Ende der 1960er-Jahre im Windschatten von wirtschaftlicher Rezession und zunehmender Gettoisierung US-amerikanischer Großstädte eine ästhetische Praxis entstand, die mit ihren unterschiedlichen Teildisziplinen Tanz (B-Boying/B-Girling oder Breaking), Malerei (Writing oder Graffiti) und Musik (Rapping bzw. MCing sowie DJing) den dort lebenden Menschen ermöglichte, ihre Anliegen künstlerisch zum Ausdruck zu bringen und ganz nebenbei eine der global erfolgreichsten Popmusikulturen zu entwickeln.

„Grace under pressure!“: Soziokulturelle und sozialpsychologische Bedingungen und deren Auswirkung auf die Entwicklung des HipHop

Ein großer Teil der kulturellen Techniken des Hip-Hop entwickelte sich in New York und dort in dem Stadtteil South Bronx. Der Literaturwissenschaftlerin Tricia Rose zufolge hatte dabei eine bereits Ende der 1950er-Jahre einsetzende städteplanerische Entwicklung großen Einfluss auf die Entstehung dieser Kultur. Die städtebaulichen Veränderungen führten zu massiven sozialen und ökonomischen Umwälzungen innerhalb der South Bronx. Besonders ausschlaggebend hierfür war der 1959 begonnene Bau von Umgehungsstraßen wie z.B. des Cross Bronx Expressway, einer sechsspurigen Autobahn, die mitten durch die Bronx gebaut wurde und damit die South Bronx vom Rest der Bronx abschnitt. Die Folgen waren die Zerstörung von über 60.000 Wohnungen und eine extreme Veränderung der demografischen Lage, da viele Familien der Mittelschicht aus der South Bronx an den Stadtrand New Yorks zogen, weil ihre Arbeitsplätze durch die neuen Verkehrswege so einfacher zu erreichen waren. (vgl. Rose 1994, S. 31–32 und 1997, S. 142–156.)

Parallel stieg durch die einsetzende wirtschaftliche Rezession die Arbeitslosenquote in den USA und schuf zunehmend eine wirtschaftlich prekäre Situation für viele US-AmerikanerInnen. Die South Bronx entwickelte sich somit im Laufe der 1960er-

Jahre zu einem Inner-City-Getto, das vor allem von AfroamerikanerInnen, EinwanderInnen der Westindischen Inseln sowie PuertoricanerInnen bewohnt wurde und bis heute wird. Durch die Arbeits- und Perspektivlosigkeit und die Gettoisierung stieg die Zahl der Alkohol- und DrogenkonsumentInnen. Dies führte wiederum dazu, dass nicht nur das soziale Umfeld gut funktionierender Nachbarschaften, sondern auch bis dahin funktionierende Familienstrukturen zerstört wurden. (Hier einige Zahlen, die die damalige Entwicklung darstellen: Das durchschnittliche Pro-Kopf-Einkommen im Jahr betrug Mitte der 1970er-Jahre in der South Bronx lediglich rund 5.200 US-Dollar (sonstiges New York 9.682 US-Dollar), während die Kindersterblichkeit bei 29 pro 1.000 Geburten lag (sonstiges New York 5 von 1.000 Geburten). Vergleiche Nelson George in: Ahearn/Fricke 2002, S. viii.) Auf diese Weise vergrößerte sich der Einfluss der Straßengangs innerhalb der South Bronx.

Viele Jugendliche schlossen sich ihnen an, da sie ihnen den Halt und die Anerkennung boten, die sie innerhalb ihrer Familie oder der Gesellschaft vermissten. Statt dem Bandenwesen Einhalt zu gebieten, zog sich die Polizei aus weiten Teilen dieses Stadtteils zurück. Diesen Missstand machten sich die Gangs zunutze und teilten den Bezirk durch Kämpfe unter sich auf. So entstand innerhalb der South Bronx Anfang der 1970er-Jahre ein rechtsfreier Raum, in dem sich HipHop zunächst ungestört entwickeln konnte, da es dort überall verlassene Orte, wie z.B. Abrisshäuser gab, in denen ohne Strafverfolgung Graffiti gesprayt und illegale Partys, sogenannte Block Partys, gefeiert werden konnten.



Abbildungen: Flyer zu Blockparties in New York mit Afrika Bambaataa u.a., Leihgaben der Cornell University, Ithaca, New York

Die Kulturwissenschaftlerin Tricia Rose sieht die Entwicklung der HipHop-Kultur nicht nur im Kontext einer sich transformierenden Gangkultur. Entscheidend war für sie vielmehr die ambivalente Mischung aus den bereits erwähnten strukturellen Bedingungen der South Bronx, verbunden mit der Verfügbarkeit neuester Technologien einer postindustriellen Großstadt. Sie beschreibt, wie beispielsweise erst durch die qualitative Verbesserung von Autolack-Sprühdosen sowie das Abtauchen in die Anonymität von U-Bahnen und deren Nutzung als Publikationsfläche die Grundlage für die Entwicklung des Kunststils Graffiti geschaffen wurde. Durch das Sprayen auf U-Bahn-Züge fand die Graffiti-Kunst eine schnelle Verbreitung in allen fünf Stadtteilen New Yorks und damit eifrige NachahmerInnen. Ähnliches gilt auch für die Musik: RapperInnen und DJs profitierten von der Entwicklung einer einfachen und preiswerten Übertragungsmöglichkeit in Form der Musikkassette. Damit produzierten und vertrieben sie sogenannte Mix-Tapes (vgl. Blondeau 2008, S. 23). Schnell produziert stellte es ein aktuelles Dokument, eine Art Straßenzeitung dar, die auf leistungsstarken, sogenannten boomboxes in Parks oder auf Sportplätzen in ganz New York abgespielt wurden. Als preiswerte und effektive Art, über den Status quo der jeweiligen HipHop-Szene Auskunft zu geben, ist das Mix-Tape (in Form digitaler Downloads) bis heute nach wie vor eine sehr beliebte Form der Distribution. (vgl. Blondeau 2008, S. 23)

Soziale Missstände, ökonomischer Mangel und der gleichzeitige Versuch, diese durch Kreativität und Erfindungsreichtum zu kompensieren, sind für Rose weitere wichtige Entstehungsbedingungen

des HipHop. Sie beschreibt, wie die Computerisierung zur vermehrten Beschäftigungslosigkeit unter Jugendlichen beitrug. Viele der ersten HipHop-KünstlerInnen fanden trotz guter Berufsausbildungen keine Arbeitsplätze, besonders in Bereichen, die im Zuge der Computerisierung wegrationalisiert wurden. So verdienten viele der HipHop-KünstlerInnen ihr Geld mit Gelegenheitsjobs und setzten ihr obsolet gewordenes Wissen ein, um die künstlerische und technologische Entwicklung voranzutreiben. Der DJ Grandmaster Flash nutzte beispielsweise seine Kenntnisse als Elektrotechniker und erweiterte durch die Entwicklung einer Vorhöreinrichtung am DJ-Mischpult die Möglichkeiten rhythmisch-musikalischen Arbeitens. Darüber hinaus wurden in den 1970er-Jahren die Etats für Schulmusikprogramme drastisch gekürzt und vielen SchülerInnen wurde damit der Zugang zu „klassischen“ Instrumenten als Einstieg in das Musizieren erschwert. Dies ist für Rose ebenfalls ein wichtiger Grund, warum „aufgenommene“ (recorded) Musik als kreative Ausdrucksform eine solche Wichtigkeit erlangte. (vgl. Rose 1994, S. 34–35)

Bemerkenswert bleibt bei alledem, dass innerhalb dieser delinquenten Struktur eine Entwicklung einsetzen konnte, in der wesentliche Attribute einer Gangkultur aufgegriffen und in eine friedliche Sub- und global erfolgreiche Popkultur transformiert wurden. In dieser Atmosphäre von Anerkennung durch Wettbewerb und symbolischem Kampf sieht Toop den kreativen Motor, durch den sich diese Kultur innerhalb kürzester Zeit nahezu explosionsartig entwickeln konnte: Graffiti-KünstlerInnen versuchen, sich mit dem Sprühen an ausgefallenen, verbotenen oder besonders unzugänglichen Orten

zu übertreffen; B-Boys und B-Girls treten mit ihrer Crew gegeneinander an; MCs bekämpfen sich verbal auf der Bühne und das Publikum oder eine Jury entscheiden über Sieg oder Niederlage und DJs zeigen ihr Geschick an den Plattentellern auf DJ-Meisterschaften. (Toop 1992, S. 167) Man muss versuchen, der oder die Beste zu sein; „man muss einen Stil finden, mit dem keiner klarkommt“ (Rose 1997, S. 153). Bis zum heutigen Tag prägen Kampf und Wettbewerb die Ästhetik des HipHop.

„Was schreibst du?“ – Writing (Graffiti)

■ *Was schreibst du? Eine seltsame Frage, wo doch ‚Wie heißt du?‘ viel angemessener wäre. Aber in der Welt der Writer, besser bekannt als Graffiti, ist das die erste Frage, die einem gestellt wird. Wenn mich jemand fragt ‚Was schreibst du?‘, und ich sage: ‚Mare 139‘, kennen sie meinen tag, [...], die Straße, wo ich lebe, meinen Skill-Level, Verbindungen mit anderen Writern und Crews [...].“ (Carlos Mare 139 Rodriguez in: Kugelberg, Johan/Conzo, Joe 2010, S. 206)*

Der Ursprung der Graffiti-Kunst ist wohl am deutlichsten innerhalb der Gangkultur der 1960er-Jahre wahrzunehmen. (vgl. u.a. Ahearn/Fricke 2002; Eric aka Deal Cia/Spar One TFP 1998; Castelman 2004, S. 21–29; Chalfant/Prigoff 1987) Am Beginn stand das sogenannte tagging. Die WriterInnen der ersten Stunde benutzten dabei die traditionellen Gebietsmarkierungen der Gangs. Diese Gebietsmarkierungen waren die Namenskürzel der Gangmitglieder und bestanden aus dem Alter Ego

(d.h. dem Kampfnamen) des betreffenden Gangmitglieds sowie einer Nummer – meist der Nummer der Straße, in der das Mitglied wohnte. Ein Beispiel dafür ist der Graffiti-Writer und B-Boy BOM 5. Als Gangmitglied benutzte er den Namen 174 SPIDER, den er von den Savage Skulls, einer lateinamerikanischen Gang, erhielt. Er wurde SPIDER genannt, weil er flink und klein war. Die Zahl 174 bezog sich auf die 174. Straße, in der er lebte. (vgl. Ahearn/Fricke 2002, S. 5; Chang 2005, S. 115)

Frühe WriterInnen gestalteten grafisch komplexe und individualisierte Formen der Gebietsmarkierung. Die ersten dokumentierten Writer waren CORNBREAD und COOL EARL, die ihre tags zwischen 1966 und 1971 in den Straßen Philadelphias anbrachten. (Eric aka Deal Cia/Spar One TFP 1998) Unklar ist, wie das tagging nach New York kam oder ob sich beide Szenen unabhängig voneinander entwickelten. Die ersten tags in New York tauchen jedenfalls 1971 auf und stammten von dem Writer TAKI 183, einem griechischstämmigen Jugendlichen aus Manhattan. Seine Arbeit fand in kürzester Zeit Hunderte von Nachahmern wie z.B. Joe 136, EVA 62, BARBARA 62, EEL 159, Lady Pink, YANK 135 und LEO 136. (vgl. The New York Times vom 21.7.1971. Zitiert nach: Martha Cooper 2004, S. 45)

Der Kampf zwischen den einzelnen Gangs um Gebiete und Anerkennung entwickelte sich im Writing zu einem visuellen Kampf um Anerkennung und Ansehen innerhalb der eigenen Gruppe sowie der WriterInnen-Szene. Angestachelt durch den Wettbewerbsgedanken versuchten die WriterInnen, an den unzugänglichsten, spektakulärs-

Abbildung links: Tag vom Writer TAKI 183, New York Times

Writer-Namen und Bezeichnungen von für ihn bedeutsamen Kunstströmungen ein wie z.B. „Da-Da Soup“ oder „Pop Soup“.

Die ersten WriterInnen, die diesen Wild Style ausarbeiteten, waren u.a. PISTOL, LEE 163rd, PHASE 2, PRO-SOUL, CAY 161, EL MARKO, BOM 5, BLADE, LADY PINK, BARBARA 62, EVA 62 oder KASE 2. (Eric aka Deal Cia/Spar One TFP 1998) Viele dieser KünstlerInnen sind bis heute aktiv und einige reüssierten auch in der bildenden Kunst wie z.B. Keith Haring oder Jean-Michel Basquiat. (vgl. Reichling 1989) Und so ist Graffiti inzwischen ebenso als etablierte Kunst in Galerien vorzufinden wie als öffentliches Ärgernis an Brückenpfeilern, Häuserfronten oder U-Bahn-Wagen.

„Style as confrontation“: B-Boying/B-Girling (Breaking)

Im allgemeinen Sprachgebrauch hat sich Breakdance als Oberbegriff für die unterschiedlichen Tanzformen im HipHop (wie B-Boying und Popping & Locking) etabliert. Da dieser Begriff innerhalb der Szene als unkorrekt, weil stilnivellierend, betrachtet wird und B-Boying als gängige Bezeichnung wiederum die B-Girls ausschließt, wird hier der ebenfalls in der Szene gebräuchliche Terminus Breaking verwendet. In New York entstand mit dem Tanz Good Foot, dessen Name auf den James-Brown-Hit „Get On The Good Foot“ zurückgeht, die erste Vorform des B-Boyings. Die Tanzfiguren des Good Foot bestanden in der Hauptsache aus einer Abfolge komplizierter Schrittkombinationen, die inspiriert waren vom gleitenden Tanzstil James Browns. Daneben fanden sich in diesem

Tanz bereits erste artistische Bewegungsabfolgen. Die B-Boys/B-Girls ließen sich im Rhythmus der Musik zu Boden fallen (drop) und schnellten durch Drehbewegungen (spins) wieder in den Stand. Dies brachte ihnen den Spitznamen boie-oie-oings ein. (vgl. Holman 2004, S. 36) Daneben entwickelten Ex-Black-Spades-Mitglieder den sogenannten Comedy Style, der sich durch komödiantische und pantomimische Elemente, wie den Pinguingang Charly Chaplins, auszeichnete. Zusätzlich (re-) kombinierten die B-Boys/B-Girls ältere populäre Tänze (Jazz Dance, Mambo) und erweiterten sie mit Elementen aus pop- und volkskulturellen Bewegungs- und Alltagskulturen: Aus dem Kampfstil Muhammad Alis übernahmen sie beispielsweise dessen kurze tänzelnde Schritte und aus den Kampfbewegungen der in dieser Zeit populär werdenden Martial-Arts-Filme übernahmen sie die Drehbewegung der Beine (mit der ein Kämpfer vom Boden aufsteht). Hieraus entwickelten sie die Tanzfigur der Windmill. (vgl. hierzu Rode 2006, S. 119–131)

Insbesondere aus den oben genannten frühen Funk-Tänzen entwickelten sich nach und nach viele der für das B-Boying typischen Tanzfiguren, die nach Top-, Uprock- (auch Brooklyn- oder Battlerock genannt) und Downrock-Figuren (auch Floor-, Footwork oder Styles genannt) unterschieden werden. (vgl. Holman 2004, S. 36–37) Top- und Uprocks sind individualisierte Tanzschritte, die oftmals die Einleitungssequenz eines Tanzes darstellen und in die provozierende mimische und gestische Elemente integriert sind, um die gegnerischen TänzerInnen herauszufordern. Durch einen Drop gelangt der/die Tanzende auf den Boden, um Downrocks auszuführen.

ren. Downrocks sind Tanzbewegungen, bei denen mit aufgestützten Händen komplizierte Schrittfolgen getanzt werden. Weitere Entwicklungen sind Back- und Headspins, schnelle Pirouetten auf dem Rücken und dem Kopf sowie eine große Anzahl weiterer Powermoves. Diese bestehen aus artistischen Bewegungen, wie z.B. der eben genannten Windmill, einer „Drehung [...] um die Körperlängs- achse mit abwechselndem

Bodenkontakt von Schultern, Bauch oder Rücken mit ausgestreckten Beinen“ (Kimminich 2003, S. 31) oder dem Flare, einer Kreisbewegung, bei der das Gewicht auf den auf den Boden abgestützten Armen ruht und die Beine abwechselnd jeweils unter einem Arm hindurch geschwungen werden. (vgl. Kimminich 2003, S. 24)

Ein Tanz (Routine) endet meist mit einem Freeze. Ein Freeze ist eine bestimmte Position, in der die TänzerInnen erstarren: Beim Hollowback Freeze werden im Handstand die Beine so weit

nach hinten gebogen, bis sie fast den Boden wieder berühren und der/die Tanzende so in einem extremen Hohlkreuz auf den Händen steht. Beim Suicide springt der/die Tanzende aus dem Stand hoch und fällt auf den Rücken. Der Freeze stellt den individualisierten Abschluss eines

Tanzes dar, dessen abrupt angehaltene „Aussagen“ „auf einen ‚Standpunkt‘ fixiert“ (Kimminich 2003, S. 6)

werden. Scheinbar ohne jegliche Mühe schließt der/die Tanzende mit einer schwierigen Figur ab, um absolute Kontrolle zu dokumentieren – über die Situation, den eigenen Körper und über den/die GegnerIn. Damit wird zum Ausdruck gebracht, dass es eigentlich keiner weiteren Bewegung mehr bedarf, da alles zu Erwartende nicht an das eigene Können heranreichen wird. (vgl. hierzu Nohl 2003, S. 307–309)

Abbildung: Battle of the Year, Leihgabe von Thomas Hergenröther, © MIKA



Als erste organisierte B-Boy-Crew gelten die Zulu Kings, die sich Anfang der 1970er-Jahre in New York formierten. Als weitere Gruppen sind die Nigga Twinz, Seven Deadly Sinners, Shanghai Brothers, Bronx Boys oder Zulu Queens zu nennen. Die bis heute bekannteste und erfolgreichste B-Boy/B-Girl-Crew ist die Rock Steady Crew aus New York mit TänzerInnen wie Crazy Legs, Mr. Wiggles, Frosty Freeze, Lady Doze, Pop Master Fabel oder Ken Swift. (Beattie/Lindy D. 2003, k.A.)

„The Beat Don't Stop ...“ – HipHop-Musik

Einen großen Einfluss auf die Entwicklung der HipHop-Musik hatte die Reggaekultur Jamaikas. Wie in anderen Ländern auch lösten in Jamaika der 1960er-Jahre DJs die zu teuer gewordenen Live-Bands ab. Was in den USA oder Europa zur Entwicklung von Diskotheken führte, entwickelte sich in Jamaika zu den sogenannten Soundsystems. Ein Soundsystem ist eine riesige, mehrere Tausend Watt starke, mobile Diskothek. Dem Soundsystem steht der Selector vor, der meist von einem oder mehreren DeeJays begleitet wird. Der Selector legt Platten auf – oftmals Instrumentalversionen bekannter Stücke –, über die dann die DeeJays ihre Raps legen. Dadurch entsteht eine neue Version eines Stücks. Diese neue Version wiederum wird von dem Selector durch Manipulationen am Plattenspieler (z.B. durch das Rewinding, d.h. das schnelle Rückwärtsdrehen des Plattentellers bei aufliegender Plattennadel) oder Hall- und Verzerrereffekte live bearbeitet. (vgl. u.a. Bradley 2003, S. 275 und 2002, S. 86–106; Bader 1988, S. 96–131) Diese

Prinzipien übernahmen die DJs in der frühen Phase des HipHop, der sogenannten Old School, ohne auf das Tonmaterial des Reggae zurückzugreifen. (vgl. Adler/Beckman 1992, S. 15; Grandmaster Flash/Leuffen 2002 sowie Kool DJ Herc/Davey D 1989) So entwickelte sich in alten Abrisshäusern oder auf Hinterhöfen der South Bronx mit den ersten HipHop-Jams eine lebendige Szene, die mit diesen musikalischen Techniken experimentierte und sie kreativ weiterentwickelte.

Die Old School: Breakbeating, Mixing, Scratching

Musikalische Grundlage des DJings ist die Kreation eines Breakbeats (vgl. Rose 1994, S. 73–74). Entwickelt wurde diese Technik von Grandmaster Flash, Kool DJ Herc, DJ Grand Wizard Theodore sowie von Afrika Bambaataa. Ein Breakbeat entstammt immer einem, meist instrumentalem, Break oder einem musikalischen Höhepunkt eines bereits existierenden Stücks (meist aus der Funk-, Soul- oder Latinmusik der 1970er-Jahre) (Bambaataa 1999). Durch das abwechselnde und ununterbrochene Abspielen einer bestimmten rhythmischen Sequenz auf zwei Plattenspielern, die mit einem Mixer verbunden sind, entsteht ein neuer Rhythmus, der sich die musikalische, soundtechnische und atmosphärische Dichte des alten Rhythmus zunutze macht.

Zentral für die Entwicklung des Breakbeating als Grundlage der Musik ist, dass sie sich im Spiegel des Breakings entwickelt hat. Die DJs reagierten beim Plattenauflegen unmittelbar auf die Tanzenden, folgten diesen in ihren Bewegungen und such-

ten nach Rhythmen und Sounds, um mit dieser „unendlichen“ Verlängerung eines musikalischen Höhepunkts Energie zu generieren, die die Tänzerinnen nicht nur bei ihren komplexen und polyzentrischen Bewegungen unterstützten, sondern diese auch zu immer artistischeren Bewegungen anstachelten (vgl. Schloss 2004, S. 135–168; Grandmaster Flash/Leuffen 2002; Harry Allen: Invisible Band. In Village Voice Electromag vom Oktober 1988, S. 10–11. Zitiert nach: Schloss 2004, S. 151. Siehe auch Elflein 2009).

Zusätzlich zum Breakbeating entwickelten die eben genannten DJs zwei weitere stilprägende musikalische Parameter des HipHop: das Mixing und das Scratching. Die Scratches – ursprünglich die Suchgeräusche nach der richtigen Breakbeatstelle – sind rhythmische Bewegungen des Plattentellers bei aufliegendem Tonarm, die einerseits eine rhythmische Erweiterung des Grundrhythmus darstellen (polyrhythmische Überlagerungen) und andererseits eine solistische Einzelleistung des DJs sind. Darüber hinaus wurde von den DJs das semantische Potenzial der zur Verfügung stehenden Sounds genutzt. Sie flippten Sounds, Geräusche, Melodien usw. für die Gestaltung der eigenen musikalischen Dramaturgie oder um eine Aussage über ihre Kunst oder andere DJs zu treffen.

Die New School: Looping und Sampling

Ab Mitte der 1980er-Jahre setzte im Zuge der Markteinführung preisgünstiger Sampler wie dem MPC 60 der Firma AKAI eine neue Entwicklung

im HipHop ein. Diese neuen Sampler hatten neben dem Preis den Vorteil, nicht mittels einer Keyboardtastatur bedient bzw. über einen Computer angesteuert werden zu müssen. Die Auswahl, Bearbeitung und Selektion von Rhythmen und Sounds fand über Eingabetasten bzw. -pads statt. (Großmann 2005, S. 324) Auf diese Weise war es den DJs sehr schnell möglich, Soundquellen digital abzuspeichern und sie jederzeit abzurufen, zu schneiden, mit anderen Sounds zu kombinieren und zu rhythmisieren.

In der Folge dieser technischen Veränderungen transformierte sich HipHop von einer reinen Live-Partymusik (die es weiter gab und gibt) zu einer im Studio produzierten Musik und die DJs entwickelten sich von reinen Live-Musikern zu Produzenten weiter. (Ebenda, S. 324) Mit dieser Veränderung wird heute der Begriff der „New School“ verbunden. (vgl. Toop 1999) Nahezu alle frühen Produzenten wie Prince Paul (De La Soul, Big Daddy Kane oder Everlast), Hank Shocklee, Mitglied des Produktionsteams Bomb Squad (Public Enemy, Slick Rick, Ice Cube, 3rd Bass) oder DJ Premier (Jeru The Damaja, KRS-One, Mos Def oder Rakim) waren zunächst DJs. Sie begannen nun in der „digitalen Umgebung“ eines Studios, ihre Breakbeats zu „bauen“, d.h. bereits vorhandene Grooves von Platten zu sampeln und diese digital in eine Schleife (loop) zu legen. Darüber hinaus war es möglich, in die Struktur des benutzten Beats einzugreifen.

Mit dem chopping, dem digitalen Zerschneiden und Zusammensetzen eines Schlagzeugrhythmus, hatten die DJs die Möglichkeit, z.B. die Snare aus einem James-Brown-Groove mit der Bassdrum-Figur aus einem anderen Funk- oder Rockstück

zu kombinieren oder Snare-Schläge aus zwei verschiedenen Stücken übereinander zu legen, um so einen völlig neuen Breakbeat zu kreieren. Es blieb in diesem Kontext nach wie vor wichtig, dass die Stücke, wie bereits beim DJing, funktionierten. D.h. das Gehörte musste begeistern und zum Tanzen animieren. Einfach gesagt: Die Köpfe müssen im Rhythmus nicken. „Locking up the beat“ nennt Schloss dieses Phänomen. (Schloss 2004, S. 140) Das Studio wurde so zu einem Soundlabor, in und mit dem man die im Live-DJing gewonnenen Erfahrungen in Musik umsetzt.

Darüber hinaus war es den DJs/Produzenten nicht nur möglich, Einfluss auf die Audiosignale bereits vorhandener Plattenproduktionen zu nehmen, sie waren zudem in der Lage, jedes akustische Signal auf jede nur erdenkliche Weise zu bearbeiten, zu manipulieren oder zu rhythmisieren. Auf diese Weise konnten DJs auf ein unbegrenztes Arsenal an alltäglichen Geräuschen oder Sounds zurückgreifen, um ihre musikalischen und inhaltlichen Ziele zu realisieren. Eine solche Vorgehensweise findet sich u.a. bei den Veröffentlichungen von Bands wie N.W.A., Public Enemy oder De La Soul, die hier auch stellvertretend für die beginnende Ausdifferenzierung des HipHop in den späten 1980er-Jahren stehen sollen.

N.W.A. aus Compton, Los Angeles, beispielsweise sampeln in „Fuck Tha Police“ Polizeisirenen und die durch ein Megafon gesprochene Aufforderung, sich der Polizei zu ergeben. Verbunden mit dem Rap-Text, der vom Leben in einem berüchtigten Ganggebiet und von polizeilichen Übergriffen erzählt, inszenieren sich die Mitglieder der Band gleichermaßen als Chronisten ihres von strukturellem

Rassismus geprägten Alltags als auch als schwarze kriegsähnliche Männer. (N.W.A.: „Fuck Tha Police“. Von dem Album „Straight Outta Compton“. Vinyl. USA: Priority Records/Ruthless Records 1988) Die Veröffentlichung dieses Stücks im Jahr 1988 ist der Beginn und die Blaupause des sogenannten Gangsta-HipHop an der West Coast der USA. An dieser Stelle sei der aus Philadelphia stammende MC Schoolly-D erwähnt. Gemeinsam mit DJ Code schuf er bereits 1984 mit Stücken wie „Gangster Boogie“ eine einflussreiche Vorlage für den Gangsta-HipHop der Westküste. (vgl. Toop 1992, S. 197) 15 Jahre nachdem ehemalige Gangmitglieder kreativ nach künstlerisch-symbolischen Auswegen gesucht haben, finden nun Themen wie Gangleben, Gewalt und Delinquenz wieder Eingang in die Musik des HipHop. Gangsta-Rap ist als Substil bis heute äußerst erfolgreich.

Die Aufnahme von Public Enemys „Fight The Power“ geht, was den Gebrauch des Sampling anbelangt, sogar noch einen Schritt weiter. (vgl. Public Enemy: „Fight The Power“. Von dem Album „Fear Of Black Planet“. USA: Def Jam/Universal 1990) Bei dieser Produktion werden rhythmisierte Sample-Schichtungen vorgenommen: Polizeisirenen, Schreie, Ausschnitte aus Reden von Malcolm X, Heavy-metal-Powerchords usw. erzeugen eine beständige Geräuschkulisse, die die HörerInnen noch intensiver als das N.W.A.-Stück einer Atmosphäre aus Wut, Aggressivität und Kampfbereitschaft aussetzt. (vgl. Kautny 2010) Auch hier sind die Raptex te kämpferisch. Allerdings sind sie geprägt von Kritik an gesellschaftlichen Entwicklungen und strukturellem Rassismus. An der East Coast der USA entsteht so ein politisch motivierter

HipHop, in dem sich durch und mit Samples, also auf der Ebene des Sounds, ein revolutionäres Subjekt inszeniert, das sich in der Tradition radikaler schwarzer Bürgerrechtsbewegungen (Black Panthers, Nation of Islam) sieht.

Das dritte Beispiel aus der frühen Phase der samplebasierten New School ist die Veröffentlichung „3 Feet High And Rising“ von der Gruppe De La Soul. (De La Soul: „3 Feet High And Rising“. USA: Tommy Boy/Warner Music 1989) Ihre Version von HipHop ist eine teilweise kuriose Mischung unterschiedlichster Soundfiles: Auf dem Album treffen Stücke mit einer klassischen Songstruktur auf Samples von Französischlektionen, die mit Breakbeats unterlegt wurden, sowie Johnny-Cash-Samples, um anschließend einer Fernsehwerbelmelodie aus den 1950er-Jahren Platz zu machen. „Zu diesen ausgeklügelten [...] Tracks rappen Trugoy und Posdnuos ihre geistreichen Reime ganz entspannt wie bei einer netten Plauderei.“ (George 2002, S. 129) Auffällig ist, dass bei „3 Feet High And Rising“ die Struktur eines herkömmlichen Albums in Auflösung begriffen ist: Während die vorher genannten Gruppen ihre Stücke durch Zwischenspiele konzeptionell verbinden und inhaltlich stärken, immer „auf der Suche [...] nach Sounds, die Unbehagen und Wut ausdrücken“ (George 2002, S. 129), verwenden De La Soul einen Mix aus mehr oder weniger langen Sequenzen (musikalischen Phrasen), die – passend zu dem hippiesken und spirituell angehauchten Storytelling – spielerisch zu einem Konzeptalbum montiert werden.

Es ist gut zu hören, wie Public Enemy, De La Soul, Wu-Tang Clan, aber auch Eric B. & Rakim, LL Cool J oder Run-D.M.C. die Möglichkeiten

des Samplings für sich entdeckten und unbekümmert experimentierten. (Eric B. & Rakim: „Paid in Full“. USA: Island/Universal 1987; LL Cool J: „Radio“. USA: Def Jam 1985; Run-D.M.C.: „My Adidas“. Von dem Album „Raising Hell“. USA: Arista Records/BMG 1984/1999) Dies endete jedoch spätestens mit den ersten großen Erfolgen von HipHop-Produktionen und den darauf folgenden Urheberrechtsklagen von gesampelten KünstlerInnen, die die Weiterverarbeitung ihres Materials als Diebstahl geistigen Eigentums betrachteten. In der Folge gab es immer wieder Alben, die nicht veröffentlicht werden durften, da die UrheberInnen sich gegen die Verwendung ihrer Musik in anderen Kontexten aussprachen. Inzwischen ist es allerdings gängige Praxis, benutzte Samples in den Covern aufzulisten und dafür zu bezahlen. (vgl. Toop 1992, S. 219–223 und George 2002, S. 126–131) Nicht zuletzt durch Copyrightprozesse und Tantiemen für benutzte Samples ist das extreme Ausloten der Mittel und Möglichkeiten des Samplings ab den 1990er-Jahren zurückgegangen und einem sparsameren und gezielteren Umgang mit Soundfiles gewichen. So wird beispielsweise nur noch sehr selten ein vollständiger Funkgroove zu einem Breakbeat geloopt; eher werden gezielt einzelne Elemente, „als musikalische Interpunktion auf ihre Essenz reduziert und variiert“ (Kim 2006, S. 22) wie z.B. bei Produzenten wie Madlib, Oh No oder J Dilla.

Bei den Arbeiten dieser Künstler wird auch die Tradition von Da La Soul fortgeführt, ein Album als musikalischen Skizzenblock zu kreieren. (vgl. hierzu Dilla, J: „Donuts“. USA: Stones Throw/Groove Attack 2006; Oh No: „Dr. No’s Oxpéri-

FIGHT THE POWER

EXTENDED VERSION

**DO THE
RIGHT
THING**

Bed-Stuy

A
SPIKE LEE
JOINT

PUBLIC ENEMY

1 2 I N C H S I N G L E

ment“. USA: Stones Throw/Groove Attack 2008; Dabrye: „Two/Three“. USA: Ghostly International/Groove Attack 2006)

„Flava in Your Ears“ – Rapping/MCing Die Old School

Das Rapping im HipHop entwickelte sich in der frühen Phase des HipHop aus einfachen Tanzauforderungen der DJs an die Partygemeinschaft wie z.B. „Ya rock and ya don’t stop!“ oder „Put your hands in the air, and wave them like you just don’t care!“ Zu Beginn wurden diese kurzen Einwüfe von den DJs noch selbst gestaltet. Mit der Ausdifferenzierung des DJings vom einfachen Plattenauflegen zum Breakbeating, Mixing und dem solistischen Scratching konnte diese Personalunion nicht mehr aufrechterhalten werden. Die DJs engagierten einen oder mehrere Conférenciers, sogenannte MCs (Master of Ceremonies), die die Aufgabe der Animation übernahmen und darüber hinaus begannen, die Fähigkeiten des eigenen DJs und der jeweilig assoziierten Tanzcrew reimend zu loben und jene der GegnerInnen zu schmähen. Mit zunehmendem Erfolg suchten die MCs nach Quellen zur sprachlich-rhythmischen Erweiterung ihrer Skills sowie ihrer Angriffs- und Verteidigungsstrategien und wurden dabei fündig in der afroamerikanischen Kultur. (Für eine ausführliche Auseinandersetzung siehe Rappe 2010b)

So bedienten sie sich u.a. der rhetorischen Strategien von Reimwettbewerben, die man ganz allgemein als verbal duelling bezeichnet. (Sokol 2004)

Am bekanntesten in diesem Zusammenhang ist das sogenannte playin’ the dozens. Dieses Spiel ist eine verbale Auseinandersetzung zwischen zwei oder mehreren KontrahentInnen vor Publikum, welches über die Qualität der Auseinandersetzung zu entscheiden hat. Gegenstand dieser wechselseitig diffamierenden, oft sexuell konnotierten Schmähungen gehen direkt an die Adresse des Kontrahenten oder der Kontrahentin bzw. an deren wichtige Respekts- oder Bezugspersonen (wie z.B. Vater oder Mutter) oder Gegenstände des sozialen oder monetären Status (Haus, Kleidung, Auto etc.). Daneben gab es in der afroamerikanischen Kultur seit jeher die Tradition rhythmisch-melodischen Deklamierens, insbesondere im frühen Gospel und Blues. In diesen z.T. oral-tradierten Songs finden sich ebenfalls immer wieder rhetorische Strategien des Prahlers (boastin’), des Schmähens (dissin’) und Geschichten vom Kampf schlauer Outlaw-Helden, die eine vermeintliche stärkere Macht austricksen. (Siehe hierfür Songs wie „Preacher and the Bear“ (1937) vom Golden Gate Quartet im Bereich des Gospel oder Bo Diddleys „Story Of Bo Diddley“ (1960) im Bereich des Blues. (vgl. The Golden Gate Quartet „The Complete Recorded Works In Chronological Order Vol. 1: 1936–1937“. USA, MCDP Media Cottage 2003 und Bo Diddley „The Essential Bo Diddley“. USA, Megaphon Importservice 2006.))

All diese Traditionen fanden Eingang in die Wettbewerbssituation des Rapping – und dabei spielten die sprachlich-rhythmischen Wettbewerbsformen der playin’ the dozens eine große Rolle: Die ursprünglichen Partyanimationen und Lobpreisungen der MCs erweiterten sich nach und nach zu

Angriffs- und Verteidigungsstrategien rivalisieren der RapperInnen und Rap-Crews. Darüber hinaus übernahmen sie die Wettkampfstruktur der dozens und entwickelten den sogenannten Cipa oder battles circle – einen Kreis, in dem die KontrahentInnen antreten, umringt vom wertenden Publikum. (Der „Cipa“ in der HipHop-Kultur leitet sich von der Sprache der Five Percent Nation of Islam (auch bekannt als Nation of Gods and Earths), einer in den USA heimischen Variante des Islam ab. In diesen Kreisen bezeichnet der Begriff u.a. Räume des Lernens, der Entstehung und Mitteilung von Wissen. [...] In „Supreme Mathematics“, dem konzeptionellen Rahmenwerk der Five Percenter, ist „cipher/Ziffer“ die Null oder „0“ („sifr“ auf Arabisch) ein Ganzes oder ein vollständiger Kreis, bestehend aus: Wissen (120 Grad), Weisheit (120 Grad) und Verständnis (120 Grad). Da die Five Percent Nation in den African-American Milieus der 1970er und 1980er stark präsent war, haben ihre Terminologie und ihre kulturellen Praktiken die Bewegung des HipHop nachhaltig geprägt.“ (Alim, Meghelli & Spady, 2012, S. 58))

Mit der regelmäßigen Wiederholung rhythmischer Strukturen, der Verwendung von Endreimen und einer Betonung schwerer Zählzeiten orientierten sich die Raps der Old School an der Rhythmik damaliger Pop- und Rockmusik sowie an den Versmaßen und Strukturen der dozens. Aus diesem Grund bezeichnet der Musikwissenschaftler Adam Krims diesen Rapstil treffend als „sing-songy style“ (Krims 2000, S. 49). Das Klangideal erfolgreicher RapperInnen in der frühen Phase des HipHop war die einer lauten, sonoren und kraftvollen, innerhalb von Live- und Battle-Kontexten geschul-

ten Stimme. Hierfür stehen MCs und Rap-Crews wie T-Ski Valley, The Furious Five, Big Daddy Kane, Roxanne Shanté, Kurtis Blow, Spoonie G, Stetsasonic oder The Sequence.

Die New School

In der Folge diverser technischer Neuerungen entwickelte sich, wie oben ausgeführt, der HipHop ab Mitte der 1980er-Jahre von einer reinen Live-Partymusik (die es weiter gab und gibt) zu einer im Studio produzierten Musik. Im Zuge dieser Weiterentwicklung diversifizierten sich auch die Rapstilistik(en). Es entstanden zwei stilistische Tendenzen, die Adam Krims als percussion effusive style und speech effusive style beschreibt. (Krims 2000, S. 49) Ersterer betont die rhythmische Komponente. MCs dieses Stils betrachten ihre Stimme als Perkussionsinstrument: In den Raps herrschen vor allem das Spiel mit rhythmischer Spannung durch Offbeat-Betonung (Betonung eines Tons auf der leichten Zählzeit), laid back (Vortragsweise, bei der der Rap in Beziehung zum Beat zeitlich etwas verzögert gerappt wird) Binnenreim- oder Alliterationsketten vor. Dieser Stil fand Anfang bis Mitte der 1990er-Jahre mit RapperInnen wie Busta Rhymes oder MCs der Band Fu-Schnickens seinen ersten Höhepunkt. Der speech effusive style nutzt ebenfalls rhythmisch komplexere Formen als der oben erwähnte sing-songy style des frühen HipHop. Allerdings steht hier nicht die rhythmische Virtuosität der MCs, sondern der Inhalt des gerappten Texts im Vordergrund. Aus diesem Grund verfügt er zwar über ebenso kompliziert ausgearbeitete Reimstrukturen, die aber eher im legato

vorgetragen werden und sich meist an dem Duktus der gesprochenen Stimme orientieren. Darüber hinaus fallen die Zeilen dieses Typs länger aus als die des percussion effusive styles, da beim Vortrag eines politischen und/oder sozialen Statements Wert auf hohe Informationsdichte gelegt wird. In der Frühphase von samplebasiertem HipHop Ende der 1980er-Jahre sind als stilprägende VertreterInnen hier vor allem Slick Rick, Queen Latifah oder Chuck D von der Gruppe Public Enemy zu nennen.

Diese Unterscheidung beschreibt jedoch nur sehr grob die tatsächliche Entwicklung ab Mitte der 1980er-Jahre, bei der, analog zur Entwicklung des Jazzgesangs zu Beginn der 1940er-Jahre, eine rhythmisch-musikalische Individualisierung des Rapping zu beobachten ist, die bis heute anhält. Dabei blieben die Rapperinnen und Rapper den Überbietungs- und Wettbewerbsszenarien der battle-Kultur treu. Von der Notwendigkeit enthoben, ausschließlich in der face-to-face Wettkampfsituation einer Jam oder einer Battle improvisatorisch interagieren zu müssen, konnten sie sich innerhalb der Studiosituation ganz auf die Entwicklung neuer und individueller Skills und stimmlicher Sounds konzentrieren. Nach wie vor ist im HipHop die face-to-face Wettkampfsituation von großer Bedeutung und es gibt im HipHop eine gut funktionierende battle- und Live-Szene. Diese Szene wirkt, wie es Friedrich exemplarisch für die B-Boy-Szene beschreibt, wie ein Katalysator für eine inzwischen global agierende Kultur: RapperInnen entwickeln und schulen auf battles ihr Können, das auf einer Albumproduktion medial präsentiert wird. Der lokale Stil wird so einer nationalen und globalen HipHop-Community zugänglich gemacht.

Andere RapperInnen wiederum reagieren innerhalb ihres lokalen Kontexts auf die stilistischen Neuheiten. Sie gehen in Konkurrenz, arbeiten sich an den Skills ab und entwickeln diese in Wettbewerbssituationen weiter. Diese transformierten Ergebnisse werden wiederum in die HipHop-Community eingespeist, d.h. „als Vorbild an die lokalen Szenen zurückgegeben, die diese Images wiederum transformieren. HipHop verändert sich ständig, um sich beharrlich zu reproduzieren [...]“. (Friedrich 2001, S. 64). So entstand neben den bereits bekannten kraftvollen und sonoren Stimmen eine Vielfalt von Stimminszenierungen, die vom Flüstern bis zum Schreien reichen.

Dabei experimentierten die MCs nicht nur mit Stimmsounds oder den rhythmisch-musikalischen Parametern ihrer Stimme, sondern entwickelten mithilfe der Studioteknik (Mehrspurverfahren und Effektgeräten) rhythmisch, sprachmelodisch und inhaltlich komplexere Formen des Rapping, um Ruhm (fame) zu erlangen. Die symbolischen Wettkämpfe der Jam wurden so mehr und mehr in das Produktionsstudio verlagert und mit den dortigen Mitteln ausgetragen. Der Ort der Auseinandersetzung wurde der fertige Track, gebannt auf Vinyl bzw. CD.

Erstes bekanntes Beispiel für eine solche Auseinandersetzung von mehreren KünstlerInnen über mehrere Alben hinweg sind die sogenannten „Roxanne Wars“ ab Mitte der 1984er-Jahre. „Darin wurde eine junge Dame, die die Avancen der Band zurückgewiesen hatte, mit Zeilen geschmäht wie: ‚Your mother her name is Mary, I heard every where that your father was a fairy‘“. Auf diese und andere Beleidigungen im Text lässt das Produzententeam

von UTFO, Full Force, die Rapperin Joanne Martinez (auch bekannt als The Real Roxanne) mit dem Stück „The Real Roxanne“ antworten, in dem u.a. die Potenz der Rapper angezweifelt wird, und etwa zur gleichen Zeit nimmt die Rapperin Roxanne Shanté die Provokation des Stücks auf und zweifelt nicht nur an der Potenz, sondern auch an dem musikalischen Können der drei Kollegen von UTFO. In der Folge erscheint eine Flut von Antworten und Gegenantworten. (vgl. u.a. UTFO: „Roxanne, Roxanne“. Von dem Album „Hits“. USA: SPV/Black Jam. 1984/1998; The Real Roxanne: „The Real Roxanne“. USA: Select Records 1984; Roxanne Shanté: „Roxanne’s Revenge“. Von dem Album „The Best Of Cold Chillin’ Roxanne Shanté“. USA: LandSpeed Records Cold Chillin’/Rough Trade 1984/2003; Sparky D: „Sparky’s Turn (Roxanne, You’re Through)“. USA: NIA Records 1985; Dr. Freshhh: „Roxanne’s Doctor-The Real Man“. USA: ZAKIA Records 1985; Dr. Rocx: „Do The Roxanne“. USA: Slice Records 1985; Tony Gigolo & Lacy Lace: „The Parents Of Roxanne“. USA: Slice Records 1985; The Invasions: „Roxanne’s Dis“. USA Specific 1985)

Noch bekannter sind die ausgetragenen Streitigkeiten zwischen der sogenannten East Coast und der West Coast. In diesem Kontext ist vor allem die folgenschwere Auseinandersetzung zwischen zwei Plattenfirmen und ihren Rappern Ende der 1990er-Jahre zu nennen. Hier blieben die gegenseitigen Schmähungen nicht auf symbolischer Ebene. Das East-Coast-Label Bad Boy Records (um den Produzenten Puff Daddy und RapperInnen wie Lil’ Kim und Notorious B.I.G.) und das West-Coast-Label Death Row Records (um Marion „Suge“ Knight

und den Produzenten Dr. Dre mit Rappern wie Tupac Shakur (2Pac) und Snoop [Doggy] Dogg) geben sich gegenseitig die Schuld an den bis heute unaufgeklärten Toden zweier Rapper: Am 7.9.1996 wurde Tupac Shakur in Las Vegas erschossen und am 9.3.1997 starb der Rapper Notorious B.I.G. bei einem Drive-by-Shooting, eine Form des Attentats bei Auseinandersetzungen zwischen verfeindeten Gangs, bei der aus einem fahrenden Auto auf die GegnerInnen geschossen wird. Solche medialisierten battles oder ciphaz lassen sich bis zum heutigen Tage finden. Weitere bekannte Fehden sind u.a. zwischen LL Cool J und Kool Moe Dee in den 1980er-Jahren, zwischen den Labelbesitzern Suge Knight (Death Row Rec.) und Puff Daddy (Bad Boy Rec.) in den 1990er-Jahren und zwischen Nas und Jay-Z bzw. zwischen Kanye West und 50 Cent in den 2000er-Jahren. Eine „List of Diss-Songs“ bei Wikipedia vom Februar 2007 gibt auf über 25 Seiten Schmähungen und Fehden zwischen verschiedenen RapperInnen wieder. (vgl. http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_diss_songs&action=edit (2.2.2007), unter „List of Diss-Songs“)

„Ya rock and ya don’t stop!“

Die Entwicklung der HipHop-Kultur hält bis heute an und ein Ende scheint nicht in Sicht. Mit dem HipHop entstand eine ästhetische Praxis, die es Menschen auf der ganzen Welt ermöglicht, ihre eigene Stimme zu finden und darauf zu bestehen, „[...] dass ihre Rolle als Künstler und Dichter nicht von ihrer Aufgabe als kluge Erforscher der Wirklichkeit und Wahrheitslehrer zu trennen ist – beson-

ders jener Aspekte der Wirklichkeit und Wahrheit, die von der herrschenden Geschichtsauffassung oder der zeitgenössischen Medienberichterstattung vernachlässigt oder verzerrt werden.“(Shusterman 1994, S. 174) Dabei ist eine lokal ausdifferenzierte und global agierende Gemeinschaft entstanden, die mal mehr, mal weniger stark miteinander verbunden ist: Verbunden ist und bleibt sie zunächst durch die bei den Mitgliedern dieser Kultur stark vorhandene Verpflichtung gegenüber der Ursprungserzählung und den ErfinderInnen, den s.g. Creators, und das damit verbundene Wissen, innerhalb desolater Strukturen mittels Kunst und Kultur für eine Selbstermächtigung (Empowerment) aller Partizipierenden zu sorgen. Darüber hinaus entsteht diese Verbundenheit auch, weil über die gegenseitige, solidarische Wahrnehmung subalternen Erfahrungen mit Rassismus, gesellschaftlichen Umwälzungen oder sozialer Benachteiligung ein „Ort“ entsteht, in dem Antworten auf „die Zumutungen des globalen Kapitals und der dazugehörigen Armut und Unterdrückung“ (Lipsitz 1999, S. 70) formuliert und Experimente „mit kulturellen und sozialen Rollen“ (ebenda, S. 59) ermöglicht werden können. Dass dabei im Spannungsfeld von kreativem Ausdruck, individueller und sozialer Selbstermächtigung aber auch gewaltverherrlichender oder sexistischer Hip Hop-Inszenierungen eine der kommerziell erfolgreichsten und musikstilistisch einflussreichsten Popkulturen entstanden ist, macht HipHop für mich in all seiner Ambivalenz nach wie vor zu einem der spannendsten Lern- und Forschungsgegenstände – „Ya rock and ya don’t stop!”



Sparkasse Gronau. Gut für die Region.

Joh.-Chr.-Eberle-Platz 1
48599 Gronau

0 25 62 / 929 - 0
info@sparkasse-gronau.de

www.sparkasse-gronau.de

Seit 1885 begleitet die Sparkasse Gronau viele Kunden und kennt die Bedürfnisse der Menschen. Eine weitreichende Erfahrung von der Sie ein Leben lang profitieren können.



GRÖNAU

Hier ist Musik drin.

www.stadtmarketing-gronau.de

Geschichtliche Perspektiven

Spotlights auf die Geschichte des deutschen Rap

Drei Quellen mit einem Vorwort von
Oliver Kautny

Vorwort

Die Geschichte der deutschen Rap-Musik ist die Geschichte einer Aneignung. Der Aneignung des US-amerikanischen Originals durch deutsche Musikerinnen und Musiker. Genau hiervon legen die folgenden drei Quellen Zeugnis ab, die passend zur Ausstellung über drei verschiedene Zeiträume und drei zentrale Themen der deutschen HipHop-Geschichte informieren.

Der erste Text stammt von Detlef Rick aka DJ Rick Ski. Er ist einer der führenden Köpfe der westdeutschen Old-School-Band LSD, die in den späten 1980er- und frühen 1990er-Jahren Rap-Geschichte geschrieben hat, in den folgenden Jahren aber leider wieder etwas in Vergessenheit geraten ist. Ricks Erinnerungen an die Entstehung der ersten LSD-Platten („Competent“, 1989, „Watch Out For The Third Rail“, 1991) geben spannende Einblicke in eine der künstlerisch anspruchsvollsten „Produktionswerkstätten“ des frühen Rap aus Deutschland. Aus seinem Rückblick wird deutlich, dass HipHop in Deutschland, anders als in den USA, anfangs oftmals keine urbane Kultur der Metropolen war. Die Geschichte von LSD beginnt nämlich auf dem Lande. Hier saßen von der Eifeler Provinz gelangweilte Jugendliche in ihrem ehemaligen Kinderzimmer und versuchten mit fast aberwitziger Akribie und Experimentierlust, ihre Idole aus New York zu übertrumpfen: die legendären Bomb Squad. Jenes Produzententeam um die Gebrüder Shocklee also, die für keine Geringeren als etwa Public Enemy arbeiteten und deren Beats bis heute für hochkomplexes Sampling stehen – für das kunstvolle und kreative Zusammenfügen bereits

existierender Musik zu etwas Neuem. Umso interessanter war es für mich, diese beiden „Musikwelten“ einmal zusammenzuführen. Dies geschah im Jahr 2009 im Rahmen der von mir organisierten Sampling-Konferenz der Hip Hop Academy Wuppertal, zu der Hank Shocklee genauso als Referent geladen war wie Detlef Rick. Mit Rick Skis Vortrag, dem der erste Textausschnitt entnommen ist, schloss sich der historische Kreis: Deutsche Musiker erläuterten ihren US-amerikanischen Vorbildern, wie sie sich deren Collagetechnik damals angeeignet hatten – was den Shocklees m.E. durchaus Respekt abnötigte.

Der zweite Text beleuchtet ein anderes US-amerikanisches Idol des deutschen Rap: Tupac Shakur. Welche überragende Bedeutung Tupac für deutsche Rapperinnen und Rapper hatte, deuteten Hannes Loh und Murat Güngör in ihrem Buch „Fear of a Kanak Planet“ (2002) an, in dem sie insbesondere jenen Teil der HipHop-Szene aus „Jugendzentren oder ärmeren Vierteln“ (S. 13) zu Wort kommen ließen, der in den 1990er-Jahren im Schatten des Mainstreams öffentlich kaum beachtet wurde. Gangsta-Rap, das zeigt der hier ausgewählte Text, konnte – nicht nur, aber insbesondere auch – für Jugendliche mit Migrationshintergrund eine enorm emanzipative und politische Konnotation erhalten. Wichtig zu erwähnen ist, dass die Autoren, ähnlich wie in Sascha Verlans und Hannes Lohs Standardwerk „35 Jahre HipHop in Deutschland“, das in diesem Herbst in der dritten Überarbeitung erscheinen wird, sich als ehemals aktive Rapper dem „Old-School-Unity-Gedanken“ (S. 13) verpflichtet sahen. Auf vorbildliche Weise machten die Autoren bereits im Vorwort transparent, aus dieser sehr

politischen Haltung heraus HipHop-Geschichte schreiben zu wollen (S. 14), ohne den Anspruch zu vertreten, hiermit die ganze Szene abbilden und repräsentieren zu können.

Der dritte Text stammt aus der Feder des Musikwissenschaftlers Dietmar Elflein. Er widmet sich der Rap-Musik der 2000er-Jahre. Hier geht es nicht um die Rezeption eines bestimmten US-Rappers oder -Produzenten. Vielmehr zeigt Elflein auf, wie der Wettkampfgedanke des US-Rap in Deutschland durch Eko Fresh, Kool Savas oder Samy Deluxe in deutsche Rap-Songs „übersetzt“ wurde. Eine Besonderheit dieses Texts ist es, dass er – ausgehend von dem Battle-Rap „Das Leben eines Gs“ (German Dreams Allstars, 2005) – sehr geschickt, textliche, musikalische, soziale und ökonomische Aspekte dieser Battle-Kultur in den Blick nimmt. Auf die musikanalytischen Passagen dieses Textes wurde allerdings mit Rücksicht auf eine weniger spezialisierte Leserschaft für diesen Katalog verzichtet – sie seien Musikinteressierten aber ausdrücklich im Originaltext zur Lektüre empfohlen. Dort wird man auch die im Text erwähnten Literaturangaben finden.

► *Detlef Rick aka DJ Rick Ski (LSD): Die Entstehung des Albums „Watch Out For The Third Rail“ der Band LSD. In: Kautny, Oliver/Krims, Adam (Hrsg.): Sampling im HipHop. In: Samples, Jg. 9, 2010. Verfügbar über: <http://www.aspm-samples.de/Samples9/Rick.pdf>, daraus: S. 1–14.*

Die Anfänge

Alle Mitglieder der Band LSD stammen aus der Region der nördlichen Eifel im Bundesland Nordrhein Westfalen. Diese ländliche Region wird dominiert von kleinen und mittelständischen Betrieben sowie natürlich von der Landwirtschaft. Das Nachtleben hat hier nicht viel zu bieten außer der Dorfdisco im nächstgrößeren Ort. Ansonsten bleibt einem als Jugendlicher als Freizeitbeschäftigung nur der örtliche Fußball- oder Schützenverein übrig. Kein idealer Ort für eine HipHop-Band sollte man meinen.

Gelangweilt vom Dorfleben entdeckten mein Bruder Michael „Future Rock“ Rick und ich Anfang der Achtzigerjahre im heimischen Fernseher endlich einen Ausweg aus unserem doch recht tristen Alltag. Dokumentationen wie „Breakout“ (WDR-Dokumentation) und Filme wie „Stylewars“ oder „Wild Style“ (ZDF-Koproduktion) zeigten erstmalig die New Yorker HipHop-Kultur. Die akrobatischen Tänze der B-Boys, die bunten Bilder der Graffiti-Writer, die brachial funkigen Beats der DJs und die schnellen Reime der MCs wirkten auf uns unheimlich anziehend. Zunächst versuchten wir uns an den Elementen B-Boying und Graffiti. Schließlich landeten wir bei der Musik. Ohne

jegliches Hintergrundwissen begannen wir erste Demos aufzunehmen. Vom Schneiden von Breakbeat-Loops über die diversen Scratch-Techniken bis zum Arrangement von Songs brachten wir uns alles selbst bei. Zu dieser Zeit gab es weder das Internet noch irgendwelche anderen Informationsquellen, die einem offenlegten, wie der angestrebte HipHop-Sound denn nun entstehen sollte.

Mithilfe umgebauter Plattenspieler, alter Tonbandgeräte vom Flohmarkt und Vier-Spur-Kassettenrecordern begannen wir die ersten Demos aufzunehmen. Wichtige Hintergrundinformationen bezüglich Sample-Originalen entnahmen wir damals hauptsächlich englischen Dance-Magazinen. Der damalige „Rare Groove“-Trend kam uns dabei sehr zu Hilfe, da viele der Sampling-Originale aus



Abbildung: Future Rock ca. 1987 – © unbekannt



Abbildung: Titel Rick Ski ca. 1987 – © unbekannt

dem Rap-Genre auch gleichzeitig Hits dieser Szene waren.

In unserem Umfeld waren wir als HipHop- und Funk-Liebhaber absolute Exoten und Außenseiter. Doch im Sommer 1988 trafen wir dann vor einer Diskothek in der Kleinstadt Euskirchen zwei Gleichgesinnte. Der Rapper Patrick „Ko Lute“ Steffen und der DJ Philipp „DJ Defcon“ Wohlle-

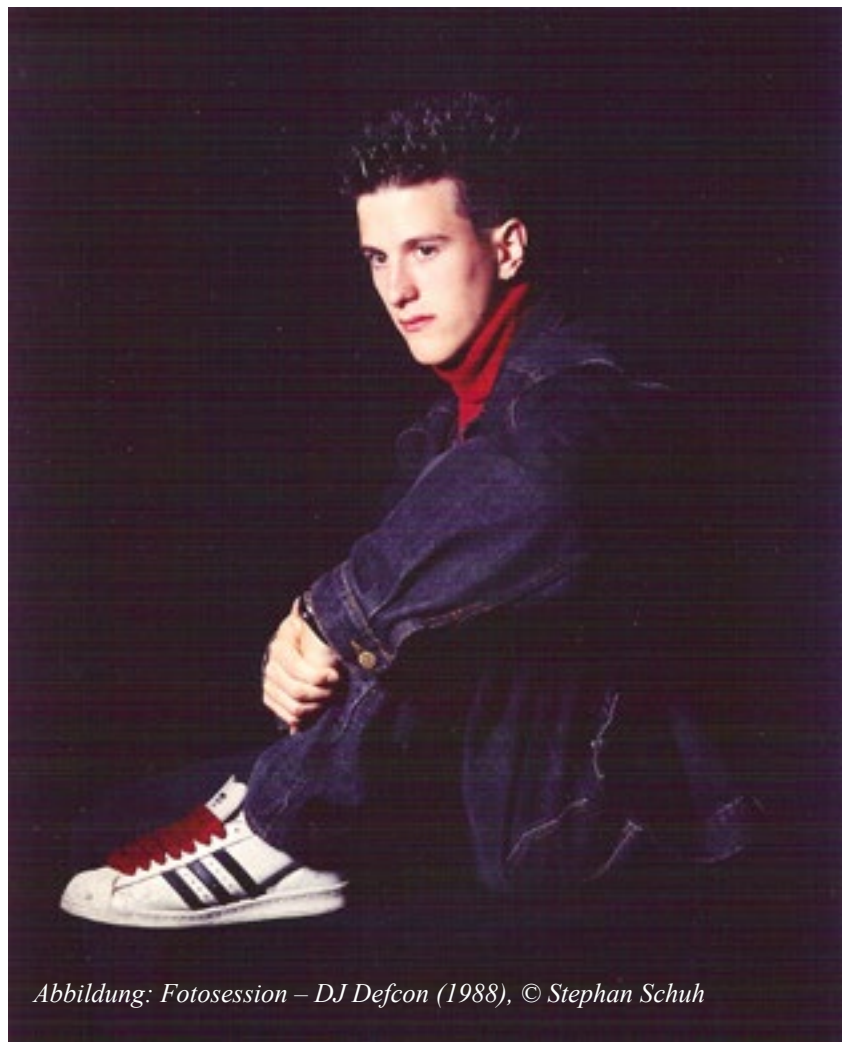


Abbildung: Fotosession – DJ Defcon (1988), © Stephan Schuh

ben hatten auf ähnliche Weise zur HipHop-Musik gefunden wie wir und stammten ebenfalls aus der Region der Nordeifel.

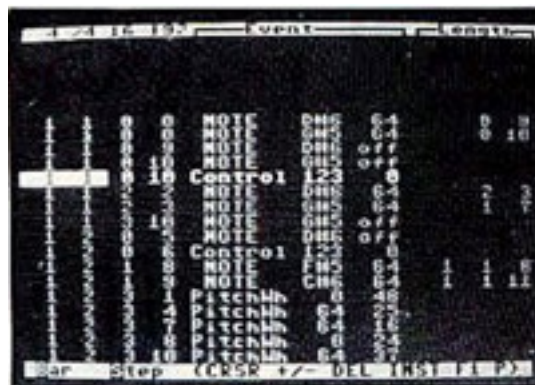
Wir begannen im Troop TNT Studio, das sich in unserem ehemaligen Kinderzimmer befand, gemeinsame Demo-Songs aufzunehmen. Während die meisten amerikanischen und englischen Künstler noch fleißig den gesamten James-Brown-Katalog „abfeierten“, waren wir bereits einen Schritt weitergegangen. Durch diverse Fehlkäufe, intensives Studieren der Credits auf „brauchbaren“ Platten und Insiderinformationen aus Londoner Plattenläden tauchten wir schnell und tief in die Welt der Sample-Quellen ab. So beinhalteten unsere Plattensammlungen bald alle erdenklichen Stilrichtungen, von Jazz über Rock bis zu Disco.

Produktionstechnisch erzielten wir mit dem Erwerb unseres ersten professionellen Samplers einen Quantensprung. Mein Bruder Michael hatte Geld gespart und belohnte sich für sein bestandenes Abitur im Sommer 1989 mit dem Kauf eines Yamaha TX 16 W. Dieser hatte damals immerhin bereits eine Stereo-Sample-Funktion und eine Auflösung von 12 Bit. Schnell klangen unsere Demos nicht minder fett wie die Songs unserer amerikanischen Vorbilder. Diese waren damals die Produzenten 45 King, The Bomb Squad und Bands wie die Ultramagnetic MCs, Main Source, die Gruppe The Chosen

Ones u.v.a. Unser damaliges Troop TNT Heimstudio, in dem dann auch später das Album „Watch Out For The Third Rail“ entstand, hatte folgende Ausstattung:

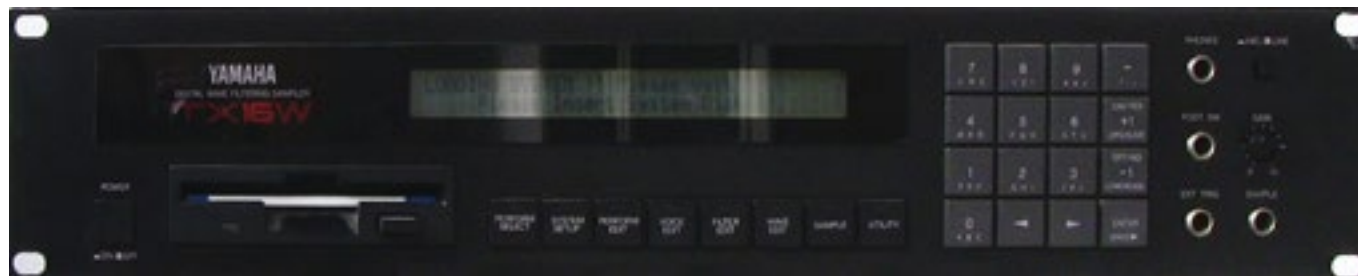
Hardware:

- **Yamaha TX 16 W Sampler**
 - > 1,5 MB, auf 4,5 MB ausgebaut (bis auf 6 MB erweiterbar)
 - > Stereo Sampling
 - > max. 10 Einzelausgänge
 - > max. Audioauflösung 12 Bit/33 khz
- **Commodore C64 Computer**
- **SW Camping Fernseher als Monitor**
- **Yamaha Umhängekeyboard SHS 10**
 - > Midi
 - > nicht anschlagsdynamisch
- **Technics 1200 Mk2 Plattenspieler**
- **Gemini MX 2200 Mixer**
- **C-Lab Midi Interface**



Software:

- **Supertrack Midi Sequenzer**



*Abbildungen linke Seite v.o.n.u.:
Screenshot, C-Lab Supertrack Software
Commodore C64 Computer
Yamaha Umhängekeyboard SHS 10
Yamaha TX 16 W Sampler*

Der Vertrag mit Rhythm Attack

Naiv und voller Selbstbewusstsein machte sich mein Bruder Michael auf den Weg nach Köln, um dem Label Rhythm Attack einen Besuch abzustatten. Dieses Label hatten wir uns ausgesucht, da es damals Lizenzverträge mit all unseren New Yorker Lieblings-Rap-Labels, wie Fresh Records, B-Boy Records usw. hatte. So wurde der Labelchef, Stephan Meyner, mit unserem vier Songs umfassenden Demotape konfrontiert. Dieses gefiel ihm offensichtlich, so dass er uns das Angebot machte, einen Song auf einer Compilation mit ansonsten ausschließlich amerikanischen Künstlern zu veröffentlichen. Statt mit dem Budget aber wie geplant nur einen Song aufzunehmen, nahmen wir genügend Songs für eine ganze EP auf. Wir baten den Labelinhaber zusätzlich zu unserem Compilation-Beitrag, eine EP unserer Band zu veröffentlichen. Nachdem er sich mit diversen Kölner Musikjournalisten beraten hatte, wurde dann tatsächlich der Release unserer EP „Competent“ in Angriff genommen. Parallel dazu fertigten wir für die geplante Compilation namens „New School“ einen Remix des Songs „Strong Island“ der New Yorker Band JVC Force an.

Im Oktober 1989 erschien dann die EP „Competent“ unserer Band LSD. Zwei Monate später folgte die „New School“-Compilation mit unserem Song „Competent“ und dem „Strong Island“-Remix.

*Abbildungen v.o.n.u.:
Cover der „Competent“-EP (1989)
Private Fotosession in DJ Defcons Wohnung (1989)*



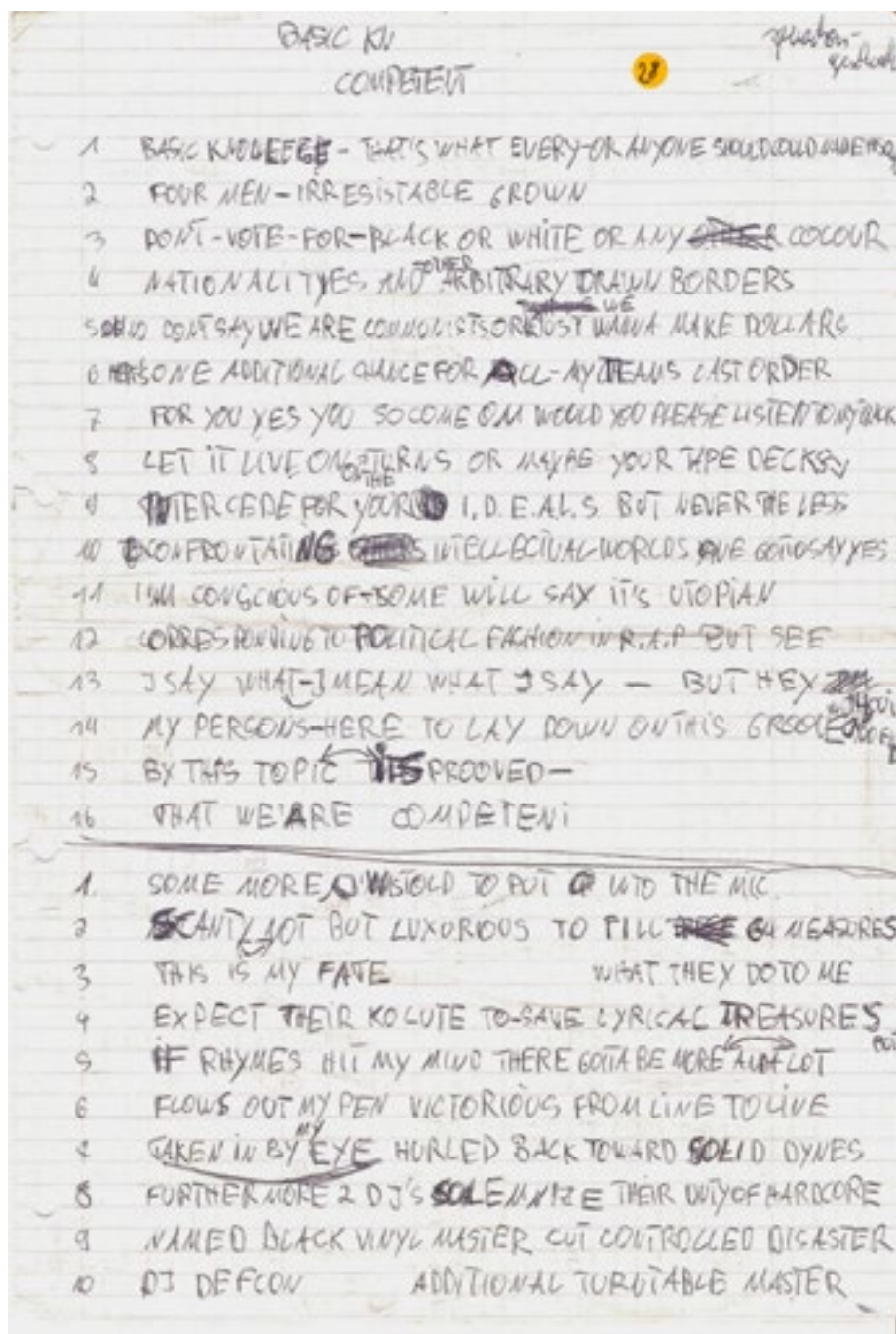


Abbildung links:
Originaltextblatt des Songs
„Competent“ (1989)

Abbildungen rechts v.o.n.u.:
LSD-Artikel im „Stern“ (15. November 1990), Originalfoto: Jim Rakete
Future Rock live (1990), Foto: Rudolf Wohlleben
Ko Lute live (1990), Foto: Rudolf Wohlleben

Die Medien

Unsere erste Veröffentlichung erzeugte ein großes Medienecho. Rezensionen überboten sich gegenseitig mit Lob, verwundert darüber, dass wir im positiven Sinne überhaupt nicht „deutsch“ klingen würden. Wir wurden als Interviewgäste in diverse Radiosendungen und Fernsehsendungen eingeladen. Unser Song „Competent“ wurde monatelang jeden Tag zur besten Sendezeit beim Radiosender WDR Eins (heute: Eins live) gespielt und auch der Fernsehsender Tele 5 spielte regelmäßig unser amateurhaftes Video in der Sendung „Tanzhaus“. Heutzutage wäre das für eine Rap-Schallplatte aus Deutschland auf einem Independent-Label absolut undenkbar.

Produktion des Albums „Watch Out For The Third Rail“

Angespornt vom Erfolg unserer „Competent“-EP begannen wir im Dezember 1989 mit der Produktion unseres Albums. Die Dauer der Produktion betrug fast genau ein Jahr und endete im Dezember 1990. In dieser Zeit arbeiteten wir ohne nennenswerte Pause täglich an der Produktion des Albums. Unser Ziel war es, ein HipHop-Album von bisher nicht dagewesener Komplexität zu produzieren und dabei trotzdem nichts an Musikalität und Funkyness zu verlieren. Wir betrachteten das Musizieren damals sehr sportlich und wollten einfach alle HipHop-Bands weltweit toppen. Jeder Song wurde akribisch ausgearbeitet und mit möglichst vielen, teilweise versteckten Details versehen. Um solch ein aufwendiges Projekt überhaupt stemmen





Abbildung: LSD im Vorprogramm von Kurtis Blow, Köln 1990, Foto: Rudolf Wohleben

zu können, mussten wir strukturiert an die Sache rangehen. Es gab eine Produktionsmappe mit einer genauen schriftlichen Dokumentation der einzelnen Songs. Außerdem wurde dort auch die Spurbellegung der einzelnen Songs auf dem 16-Spur-Band festgehalten. Unsere akribische Arbeitsweise ging so weit, dass wir unsere komplette Schallplattensammlung durchhörten und sämtliche Stellen, die wir für sample- und scratch-würdig hielten, ebenfalls in der Produktionsmappe schriftlich dokumentierten.

Der Produktionsablauf sah folgendermaßen aus. Zunächst produzierten wir diverse Beat-Layouts, aus denen dann später die Songs entstehen sollten. Dann wurden aus diesem Material einzelne Beats herausgesucht und mit einem Arbeitstitel versehen. Parallel arbeitete Rapper Ko Lute an den Texten und wir als DJs (Rick Ski und DJ Defcon) an den Scratches der Songs. Diese nahmen wir in unserem Heimstudio Troop TNT auf einen Vier-Spur-Recorder auf. Anschließend wurden diese in den Sampler überspielt und per Midi-Sequencer wieder im Song platziert. Digitale Harddisk-Recording-Systeme waren auf dem Markt noch nicht erhältlich und so kreierten wir auf diese Weise unser eigenes. Anders wäre dieses Album auch nicht zu finanzieren gewesen. Denn Studiozeit ist ja bekanntlich bares Geld. Somit wurden alle Songs komplett in unserem Heimstudio Troop TNT vorproduziert. Im professionellen Studio wurden dann lediglich die Vocals und zusätzlichen Instrumente wie Saxofon oder Percussions aufgenommen. Alle Aufnahmen und Mischungen für das Album fanden im Rooftone Tonstudio statt. Dieses befand sich im Dachboden eines Mehrfamilienhauses in der Kleinstadt

Züllich. Dort nahmen bis dahin ausschließlich Country-Bands ihre Musik auf. Einzig allein der Song „Watch this Event“ wurde in einem anderen Studio produziert. Das Saxofon dieses Songs, gespielt von Maceo Parker, wurde im Ligosa Studio in Cincinnati (USA) aufgenommen. Die Aufnahme der Vocals und der Mixdown erfolgte dann im CU Later Studio in Köln.



Abbildung: LSD im Rooftone Studio – ca. 1990 (Ko Lute, Martin Adrian, Randy Roof, Rick Ski, DJ Defcon), © unbekannt



Abbildung: LSD im Rooftone Studio – ca. 1990 (Future Rock, unbekannt, Ko Lute), Foto: © unbekannt

Die meisten unserer Songs waren derart aufwendig und samplelastig, dass der 4,5 MB große Speicher des Samplers nicht ausreichte. So wurde das Song-Arrangement aufgeteilt und der Speicher des Samplers pro Song bis zu dreimal vollständig ausgelastet bzw. geladen. So wurden neben den Vocals auch einzelne Spuren des Samplers auf die Bandmaschine überspielt. Parallel dazu liefen beim Mixdown die Spuren, die direkt vom Sampler in das analoge Mischpult gingen. Synchronisiert wurde die Bandmaschine mit dem Midisequencer, wie zu der Zeit üblich über einen SMPTE-Timecode. Wir hatten damals anfangs absolut kein Hintergrundwissen, wie man Songs im Tonstudio aufnimmt und abmischet. So war die gesamte Produktion ein „Learning by Doing“-Prozess, bei dem uns unser Vorwissen aus dem Homerecording-Bereich sehr zu Hilfe kam.

Das Rooftone Studio in Zülrich hatte folgende technische Ausstattung.

Equipment:

- **16 Spur/2 Zoll Bandmaschine von Tascam**
- **analoges Mischpult**
- **diverse Effekte**
- **Beta Video/Digital audio Recorder (DAT Vorläufer)**
- **Atari Computer mit Timecode-Interface für die Synchronisation von Midi & Tape**



Abbildung: 16-Spur-Bandmaschine von Tascam, wie sie im Rooftone Studio zum Einsatz kam

Die Veröffentlichung des Albums

Nach der Fertigstellung der Musik wurde das Artwork des Covers in Angriff genommen. Zu diesem Zweck hatten wir bereits 1990 ein Fotoshooting mit einem befreundeten Fotografen organisiert. Da diese Fotos dem Labelinhaber aber nicht professionell genug waren, wurde im Frühjahr 1991 ein weiteres Fotoshooting angesetzt, an dem Bandmitglied DJ Defcon aus terminlichen Gründen nicht teilnehmen konnte. Daher ist er nur auf der Rückseite des Originalcovers zu sehen.

Im März 1991 wurde dann das Album auf dem Label Rhythm Attack Productions aus Köln veröffentlicht. Es war als Vinyl und CD erhältlich, hatte eine Spielzeit von ca. 60 Minuten und beinhaltete



Abbildung oben: LSD im Rooftone Studio – ca. 1990 (Future Rock, unbekannt, Ko Lute), Foto: © unbekannt



Abbildung oben: LSD 1990, erste Albumfotosession,
© Stephan Schuh



te 27 Songs plus 8 unbetitelte Skits. Wieder war das Interesse der Medien groß, wenn auch nicht so überwältigend wie bei unserem ersten Release. In der Szene war unser Album eine kleine Sensation. Immerhin war es eines der ersten Rapalben aus Deutschland und bewies, dass man auch in Deutschland Rap-Musik auf internationalem Niveau machen konnte. Zwar veröffentlichte der Frankfurter Rapper Moses P bereits 1989 das Album „Raining Rhymes“, doch wurde dieses damals als ein Produkt amerikanischer Herkunft vermarktet. Und obwohl uns Moses P aka Moses Pelham zuvorkam, war „Watch Out For The Third Rail“ daher in der öffentlichen Wahrnehmung das erste Rap-Album aus Deutschland.

Abbildung oben: „Watch Out For The Third Rail“ –
Albumcover (1991)

► *Murat Güngör und Hannes Loh: Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap. Höfen: Hannibal 2002, S. 156–160 (ohne Fotos).*

„hated by a few but loved by many“ Tupac Shakur, der Che Guevara der Jugendhäuser

Im Frühjahr 1999 erscheint bei Kopfnicker Records die erste Single der Stuttgarter Rap-Formation Skillz en Masse. Auf dem Cover sieht man die beiden MCs Meli und Marcy in ernster HipHop-Pose. An sich keine Besonderheit. Doch Melis Sweatshirt trägt eine Aufschrift, die für die HipHop-Szene in Deutschland ungewöhnlich ist. „Tupac“ steht auf ihrem Pullover. Es ist das erste Mal, dass sich auf dem Cover einer deutschsprachigen Rap-Platte ein positiver Bezug auf Tupac Shakur findet. Der symbolische Bezug auf die amerikanische West Coast, auf Gangsta-Rap im Allgemeinen und auf Tupac im Besonderen wird vom größten Teil der Deutschrapszene abgelehnt und verächtlich belächelt. Tupac, den hören die „Assitürken“ aus dem Jugendzentrum, Gangsta-Rap, das mögen die Möchtegernrapper, die keine Ahnung von HipHop haben. Auch musikalisch orientiert sich die Szene in Deutschland mehr an der amerikanischen East Coast, an dem Sound aus New York, an DJ Premier, Timbaland oder Mobb Deep. Vor diesem Hintergrund war Melis Statement eine kleine Revolution und kündigte einen Paradigmenwechsel an. Denn Skillz en Masse rappen auf ihrem Song

„Wie wir“ folgenden Refrain: „das geht an dich da draußen, du siehst aus wie wir, alle kanaken, alle schwarzen sehen aus wie wir, bevor wir betteln, gehen wir klau’n, ihr seht aus wie wir, alle menschen mit schmerzen sehen aus wie wir.“ Der Adressat dieser Zeilen ist nicht mehr der typische Konsument von Deutschrap. Der Text richtet sich an die Leute „da draußen“, die Erfahrungen mit Ausgrenzung, sozialer Not und Rassismus gemacht haben, er richtet sich an „alle Kanaken, alle Schwarzen“, und dass das besonders hervorgehoben wird, zeigt, wie wenig Deutschrap bisher zu diesen Leuten gesprochen hat.

„Ich bin schon öfter mal von Leuten gefragt worden, warum wir das gemacht haben, ob ich ein Tupac-Fan bin“, erzählt Meli. „Tupac hat für mich eine große Bedeutung, ich bin sehr beeindruckt von ihm, weil er in meinen Augen sehr poetisch ist, und die Art und Weise, wie er Wörter ausspricht, betont und was für ein Gefühl er da reinlegt, das toucht mich einfach. Und sobald mich jemand berühren kann, ist es für mich einfach das Wahre. Tupac hat so viel Musik gemacht, er hat so vielen Leuten Kraft gegeben, ihre Situation durchzustehen, dass ich ihn sehr bewundere. Ich fand ihn auch als Mann sehr attraktiv. Ich bin damals zu einem Kumpel gegangen, der einen Klamottenladen betreibt, und hab ihm gesagt, dass wir Fotos für das Cover machen. Marcy und ich konnten uns ein paar Klamotten bei ihm aussuchen, und ich hab mir die Tupac-Collection geholt, weil ich ein Fan bin und sie auf jeden Fall tragen wollte.“ Die Faszination, die Tupac Shakur auf viele Jugendliche ausübt, ist enorm, seine Rolle als Identifikationsfigur überragend. Aber wie kann man sich diese fast gespenstische Anziehungskraft

erklären? Ertan versucht das zu beschreiben: „Pass auf, Tupac ist einfach der Beste für mich! Weil ... der hat einfach so eine coole Stimme, dem kann man stundenlang zuhören!“ Alfio: „Tupac ist für uns mehr Realität als andere Rapper. Er sagt, was viele sagen wollen. Und weil die Leute es nicht sagen können, sagt es Tupac. Sein erstes Album, ‚Tupacalypse Now‘, handelt von der Sklaverei. Die Schwarzen durften ja damals ihre Fresse nicht aufmachen und wurden von den Weißen unterdrückt.“ Als wir mit Bektas über Tupac sprechen und über seine Rolle für die Kids in den Jugendzentren, holt er weit aus und betont auch die spirituelle Wirkung solcher Menschen: „Guck dir den Typen an“, sagt Bektas, „der hat Charisma, der hat Ausstrahlung, da kannst du nichts machen. Das sind mächtige Menschen. Für mich sind das in einer Form Mystiker, auch wenn sie das nicht bewusst betreiben. Sie haben eine Macht, eine Ausstrahlung, eine Energie, die dich so ergreifen, dass du nichts dagegen machen kannst. Und ein Tupac – mit gut gebautem Körper und freiem Oberkörper – repräsentiert eher einen Jugendlichen hier aus der NaunynRitze in Kreuzberg als irgendeiner von Deichkind oder so. Das sind junge Menschen mit einer anderen Dynamik, die identifizieren sich eher mit einem, der schnell auf den Beinen ist, weil er schnell im Kopf ist und vielleicht ein ähnliches Leben lebt. Die Kids, die Tupac als Vorbild haben, fühlen sich auch unterdrückt, und da ist er auch ein Sprachrohr für sie. Vielleicht ist das in einer anderen Form vergleichbar mit Müslüm Gürses, einem Arabesksänger aus der Türkei. Der ist auch ein Sprachrohr für viele Menschen. Die schneiden sich die Adern für ihn auf, weil er Energien ausstrahlt, weil sie in ihm

sehen, was sie selbst auch leben – gefühlsmäßig. Das muss nicht immer erklärbar sein oder mit Worten einen Sinn ergeben, es kann auch sein, dass diese Leute davon rein gefühlsmäßig überzeugt sind. Über Tupac brauche ich nicht viel zu sagen. Ich höre seine Musik nicht, aber wenn ich ihn angucke, bin ich kaputt. Der Typ strahlt was aus. Der hat so viel Charisma, das haben die Leute hier in Deutschland leider nicht, deswegen kommt Deutschrap auch anders rüber, deswegen ist Deutschrap auch eine andere Sache.“

► *Dietmar Elflein: „Das Leben Eines Gs“. Aktuelle Schnittmuster im deutschen HipHop. In: Helms, Deitrich/Phleps, Thomas (Hrsg.): Cut and paste. Schnittmuster der populären Musik der Gegenwart. Bielefeld: transcript (Beiträge zur Populärmusikforschung, 34) 2006. Verfügbar über: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2010/7555/>, daraus: S. 18–29.*

Die Renaissance der Battle-Verantwortung

„Das Leben eines Gs“ ist ein Battle-Rap, eine Spielart des HipHop, die im Moment in Deutschland eine Renaissance erlebt. Die Battle, der Wettbewerb, ist aber bereits Teil des Gründungsmythos von HipHop. Die allgemein übliche Erzählung der HipHop-Geschichte spricht von „block parties“ im New York der 1970er-Jahre, verbunden mit einer Tradition gereimter Wettbewerbe, die meist von afroamerikanischen Männern an Straßenecken abgehalten wurden, als Ursprung dessen,

was wir heute als HipHop kennen. D.h. ein regionales Argument (die Block Party) wird mit einem Wettbewerbsargument (der Battle) kombiniert. Teil des Gründungsmythos von HipHop ist auch die Transformation gewalttätiger Auseinandersetzungen in eine nicht gewalttätige, künstlerische Form mithilfe der Battle. Gleichzeitig wird diese Transformation auf einer künstlerischen Ebene zum Begründungszusammenhang, mit dem die Textinhalte relativiert werden. Kool Savas, der vielen in der HipHop-Szene als der beste Battle-Rapper Deutschlands gilt, wurde bekannt durch Titel wie „LMS“ („Lutsch meinen Schwanz“) und „Schwule Rapper“ (Kool Savas 2000), die seit dem 31. Juli 2001 von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften indiziert sind. Er äußert sich 2005 zum Thema inhaltlicher Verantwortung dementisprechend vorsichtig:

■ ■ *Dieses Verantwortungsding so, weißt du, was mir früher vorgeworfen wurde mit LMS und so ... Ich bin der Meinung, ich hab das, auf jeden Fall mach' ich das immer noch mit so viel Humor diese Dinge und hab die mit so viel Humor gemacht, dass man als normal denkender Mensch eigentlich auch nachvollziehen konnte, dass es Spaß war“ (Scholz/Regel/v. Gumpert 2005).*

Folgendes Statement stammt dagegen wahrscheinlich aus dem Jahr 2000 und bezieht eindeutig die Battle als Begründungszusammenhang ein, spricht jedoch auch von einer Normalität, aus der die Metaphern gespeist werden:

■ ■ *Ich nenne mich selber einfach nur Battle MC, [...] ich bin jetzt kein ‚2 Life Crew‘*

MC, ich bin kein Textrapper oder so, ich mein, natürlich, ich hab einige Songs, die definitiv nur von Sex handeln, ansonsten äh, die meisten meiner Songs sind einfach Battlerhymes und dass ich da Textvergleiche oder Metaphern bringe, das – puh – ist einfach so, weil das ist mein normaler Umgangston, wenn ich sage Fotze etc. und ich mein dann kommt das halt ganz normal darin vor [...]“ (Traschütz 2000).

Im gleichen Interview sieht Kool Savas seine Textinhalte auch als nicht reflektierte Spiegelung einer kaputten Welt. Da die Welt kaputt ist, sind seine Texte so, wie sie sind.

■ ■ *Ich seh die Lage in Deutschland so, [...], es ist einfach abgefickt, sei es musikalisch, sei es politisch, egal wie und ich mein genauso abgefickt sind auch meine Texte, [...] ich gebe den Leuten zurück, das, was sie mir geben und ich mein, wenn die Disrespect und Hass geben, dann kriegen sie genau das Gleiche halt wieder zurück“ (Traschütz 2000).*

Deutlich wird in allen drei Interviewaussagen der Versuch der Relativierung der Textinhalte, das Nicht-verantwortlich-sein-Wollen des Rappers für den Inhalt des Spiels. Die Metaphern sind vielmehr notwendig, um im Wettbewerb, im Spiel, zu bleiben.

Die Renaissance der Battle-Ökonomie

Der dem HipHop inhärente Wettbewerbscharakter lässt sich leicht auch auf die Ökonomie übertragen. Geschäfte zu machen wird zu einem weiteren Feld

im sogenannten „game“, gleichzeitig erscheinen die Vorbilder des Gangster-Rap – US-amerikanische Stars wie 50 Cent, Dr. Dre, Jay-Z, Puff Daddy, Tupac etc. – immer auch als clevere Geschäftsmänner. Wettbewerb im HipHop bedeutet, sich mit seinem Umfeld zu messen, um Respekt zu erlangen. Ist man der Beste, muss man neue Herausforderungen suchen, um sich zu beweisen, d.h. das regionale Umfeld muss um neue Gegner erweitert werden. Der erlangte Respekt eines Einzelnen färbt dabei immer auch auf die Peergroup ab – im positiven wie im negativen Sinne. Daraus ergibt sich einerseits, dass die Peergroup eines erfolgreichen Wettbewerbsteilnehmers Zulauf von hoffnungsvollen Nachwuchstalenten erhält, die sich ihrerseits im Wettbewerb beweisen müssen, um respektiert zu werden, und dass andererseits ein Wettbewerb der Peergroups untereinander entsteht. Die Faszination des Gangster-Raps für mafiose Strukturen (Tony Montana im obigen Bsp.), einer Schattenökonomie auf familiärer Basis, speist sich aus diesem Wettbewerb der Peergroups. Daraus folgt auch die Notwendigkeit, nach dem ökonomischen Erfolg eines Wettbewerbsteilnehmers, eine Plattform für loyale Peergroup-Mitglieder zu bilden, die diesen ebenfalls die musikindustriellen Strukturen bieten kann, um erfolgreich(er) zu werden. Gleichzeitig beinhaltet der Wettbewerb für jedes Nachwuchstalent die Möglichkeit der Intrige bis hin zum (metaphorischen) Vtermord, um sich selbst an die Spitze der Pyramide zu stellen. Im US-amerikanischen HipHop zeigte sich dieser Prozess zuletzt an Eminem und seinem Protegé 50 Cent sowie an dessen nachfolgender Peergroup G-Unit und deren neuem Star The Game. In der BRD wurde z.B. Eko Fresh

von Kool Savas protegiert, setzte sich dann aber mithilfe eines lukrativen Schallplattenvertrags mit Sony BMG aus der Peergroup von Kool Savas ab. Er betrog diesen also quasi um den Lohn für seine Investitionen in die Marke Eko Fresh und versucht sich seitdem selbst in der Rolle des Anführers: „Eko Fresh präsentiert German Dream Allstars“. Das Ziel ist dementsprechend nicht einfach ein Schallplattenvertrag, es geht vielmehr um den Aufbau eines eigenen „Imperiums“, um im Idealfall verschiedene Künstler oder Marken der eigenen Peergroup an unterschiedliche Plattenfirmen und Vertriebe zu lizenzieren, um so bei voller eigener (künstlerischer) Kontrolle z.B. Marketingbudgets addieren zu können und mit minimiertem ökonomischen Risiko eigene Marken in Konkurrenz zueinander treten zu lassen.

Ein wichtiges Vorbild für diese ökonomische Strategie sind der New Yorker Wu-Tang Clan und sein Produzent RZA, die das bereits in den 1990er-Jahren sehr erfolgreich praktiziert haben. Im Moment arbeiten z.B. die bereits erwähnten Diplomats auf ähnliche Art und Weise. Diplomat Records bzw. Dipset Mixtapes sind eine New Yorker Produktions- und Plattenfirma um den Produzenten und Rapper Jim Jones, der seine eigenen Plattenveröffentlichungen über Koch/Groove Attack vermarktet und gleichzeitig seit Sommer 2005 oberster A&R-Manager der Warner Music Group ist. Die beiden bekanntesten Künstler von Diplomat Records sind der Rapper Cam'ron, dessen Veröffentlichungen in den USA bei Roc-a-fella erscheinen und in der BRD an Universal lizenziert wurden, und der Rapper Juelz Santana, dessen Veröffentlichungen an Def Jam lizenziert wurden. Alle Veröffent-

Künstler	Titel	Einstieg	Höchste Notierung
Bushido	<i>Electro Ghetto</i> (Album)	8.11.2004	6
Samy Deluxe	<i>Verdammt nochmal</i> (Album)	6.9.2004	2
Die Fantastischen Vier	<i>Troy</i> (Single)	12.7.2004	9
	<i>Viel</i> (Album)	11.10.2004	2
Fettes Brot	<i>Emanuela</i> (Single)	28.2.2005	3
	<i>Am Wasser gebaut</i> (Album)	4.4.2005	4
Die Firma	<i>Die Eine 2005</i> (Single)	22.8.2005	2
Fler	<i>Jump Jump</i> (Single mit DJ Tomekk)	18.7.2005	3
	<i>Neue Deutsche Welle</i> (Album)	16.5.2005	5
	<i>Ndw 2005</i> (Single)	16.5.2005	9
Eko Fresh	<i>Ich Bin Jung Und Brauche ...</i> (Single)	20.10.2003	5
Max Herre	<i>Max Herre</i> (Album)	27.9.2004	1
Kool Savas & Azad	<i>All for one</i> (Single)	18.7.2005	4
	<i>One</i> (Album)	11.4.2005	5
Sido	<i>Maske</i> (Album)	10.5.2004	3
Aggro Berlin präsentiert	<i>Aggro Ansage Nr. 4</i> (Album)	6.12.2004	7

Tabelle 1: Auswertung der Top Ten 2004/05 (Stand: 6.10.2005)

lichungen bleiben jedoch mit der Marke Diplomats assoziiert. Außerdem verkaufen Diplomat Records noch eine eigene Kollektion – wie fast jeder bekannte US-Rapper oder Produzent.

Ein weiteres Beispiel ist das New Yorker Familienunternehmen Ruff Ryders Productions, das bezo-

gen auf Musik und Image großen Einfluss auf die Entwicklung von Gangster-Rap in der BRD hat bzw. hatte. Das visuelle Image der Ruff Ryders ist geprägt von einem Mix aus Motorrädern, Luxus-sportwagen und Kampfhunden, sie verkaufen deshalb neben Musik und Kleidung auch Hundefutter.

Andere, wie der kalifornische HipHop-Star Snoop Doggy Dogg, investieren – neben Kleidung und Musik natürlich – in die Sex- resp. Pornoindustrie oder auch in Spielzeugfiguren, die dann u.a. im CD-Booklet beworben werden (Snoop Doggy Dogg 2002). In Deutschland haben sich die Fantastischen Vier über die Gründung ihrer eigenen Plattenfirma Four Music und die damit verbundene Nachwuchsförderung viel Respekt zurückgewinnen können, den sie aufgrund ihres Erfolgs und ihrer unauthentischen Attitüde zu Beginn ihrer Karriere verloren hatten (vgl. Elflein 1998).

Ähnliches versucht auch Kool Savas, der nicht umsonst Juelz Santana und Cam'ron von den Diplomats für sein Album „Die John Bello Story“ (Kool Savas 2005a) eingekauft hat. Er produzierte mit beiden Rappern kurze, ca. einminütige Tracks, sogenannte „Skits“, die jeweils „Exklusive Optik Freestyle“ betitelt wurden. Optik Records ist die Firma von Kool Savas. Auf der DVD „Rap City Berlin“ stellt er sich bezeichnenderweise in folgender Reihenfolge vor: „Was geht ab, das ist Kool Savas, Optik Records, Optik CEO [Chief Executive Officer, der Verf.], der meistgebitete Rapper in Deutschland“ (Scholz/Regel/v. Gumpert 2005). Natürlich gibt es auch eine Firmenhymne, das „Optik Anthem“ (Kool Savas 2003) – genauso wie es z.B. ein „Ruff Ryders Anthem“ (DMX 2000) gibt.

Deutscher Battle- und Gangster-Rap ist im Moment so erfolgreich wie nie – mit Künstlern wie Eko Fresh, Kool Savas, aber auch mit Bushido und den mit Aggro Berlin assoziierten Rappern Fler und Sido. Tabelle 1 zeigt eine – ohne Anspruch auf Vollständigkeit erstellte – Auswertung der Top Ten der deutschen Alben- und Singlecharts für die Jah-

re 2004/05 bezogen auf deutschen HipHop. (Die Auswertung beruht auf den unter www.musicline.de verfügbaren Daten (Zugriff: 6.10.2005).)

Etablierte Stars des deutschen Rap wie Samy Deluxe, Die Fantastischen Vier, Fettes Brot, Die Firma oder Max Herre wurden nicht verdrängt, vielmehr erobern die o.g. Battle- und Gangster-Rapper zusätzlich die Charts. Teilweise haben etablierte Künstler wie z.B. Fettes Brot oder Die Firma im Moment sogar die höchsten Chartsplatzierungen ihrer Karriere.

Die Renaissance der Battle-Internet

Jeder noch so unbekannte deutsche HipHop-Künstler hat 2005 seine eigene Webseite. Außerdem existieren diverse nationale und internationale Portale wie z.B. www.rap.de, www.mzee.com oder www.allhiphop.com für HipHop-Interessierte jeder Couleur, die immer verschiedenste und zum Teil exzessiv genutzte Diskussionsforen beinhalten.

Interessanterweise haben gerade die beiden regelmäßig erscheinenden HipHop-Zeitschriften in der BRD („Backspin“ und „Juice“) nur eine marginale Internetpräsenz, ganz im Gegensatz zur Geschäftspolitik von Zeitschriften mit einem anderen poplär-musikalischen Schwerpunkt („Intro“, „Spex“, „Rock Hard“, „Rolling Stone“ ...).

Das Internet wird auch als Ort der Möglichkeit der Veröffentlichung von Musikstücken und/oder -videos genutzt. Diese Veröffentlichungen können oft gratis und legal auf den heimischen Rechner heruntergeladen werden. Viele sind sogar (zumindest

eine Zeit lang) exklusiv im Internet veröffentlicht, möglicherweise flankiert von einer Veröffentlichung auf der Gratis-CD, die der monatlich erscheinenden Zeitschrift „Juice“ regelmäßig beiliegt. Diese Stücke erhält der Interessierte dann meist über mindestens eines der oben angeführten Webportale und über die künstlereigene Webseite. Es handelt sich dabei häufig um Battle-Raps, die für den Künstler imagebildend sind und denen deshalb auch eine ökonomisch interessante Marketingwirkung beigemessen wird. Teilweise werden sogar ganze Battles zwischen zwei oder mehr Rappern exklusiv im Internet ausgetragen.

Z.B. zwischen den Berliner Rappern Michael Mic und Taichi. Auf den Track „Und hoch“ von Michael Mic folgt „Michelle Mic“ von Taichi, auf den wieder „Ziggy spreng“ von Michael Mic folgt. Die Tracks sind über <http://www.generation-one.de/content/view/55/0> (letzter Zugriff 22.11.05) kostenlos downloadbar.

Zusätzlich erscheinen von neuen Tonträgern im Internet oft sogenannte snippets (Schnipsel) als pures Marketinginstrument. Verschiedene Songs des Tonträgers werden hier kurz angespielt und zum Teil kommentiert.

Eko Fresh und Kool Savas bilden hier keine Ausnahme. Eko Fresh veröffentlichte nach seiner Ablösung von Kool Savas' Optik Records und nach dem bereits erwähnten Vertrag mit Sony BMG einen Battle-Rap mit dem Titel „Die Abrechnung“ (Eko Fresh 2005), in dem er mit seiner Berliner Zeit und vor allem seinem damaligen Mentor Kool Savas „abrechnet“. Auf CD erschien dieser Song am 21. März 2005 auf dem Album „Eko Fresh prä-

sentiert German Dream Allstars“. Der wichtigste Antwort-Track auf „Die Abrechnung“, „Das Urteil“ von Kool Savas (2005b), wurde bereits zwei Wochen vorher, am 7. März 2005, von Optik Records auf 12“-Vinyl veröffentlicht. Dies war nur möglich, weil „Die Abrechnung“ bereits seit Dezember 2004 legal und gratis im Internet verfügbar und flankierend auf einer Gratis-CD der Zeitschrift „Juice“ vertreten war. Auf Eko Freshs Webseite kann man sich zudem ein „Making of“ des Videos zu „Die Abrechnung“ inklusive einiger Interviewsequenzen ansehen. Auch „Das Urteil“ war vor seiner Veröffentlichung als Tonträger bereits im Internet verfügbar. Insbesondere gilt dies für das Musikvideo zu „Das Urteil“. (Kool Savas selbst behauptet, „Das Urteil“ sei mehr als 100.000-mal heruntergeladen worden. Diese Zahl ist aber nicht verifizierbar.)

Die Renaissance der Battle-Authentifizierung

Der Streit („Beef“ im HipHop-Slang) zwischen Kool Savas und Eko Fresh erregte einiges Aufsehen in der Szene und führte am 1. Mai 2005 in Berlin u.a. zu einem gezielten Flaschenwurf auf Eko Fresh bei dessen Auftritt auf einer Open-Air-Bühne der Berliner HipHop-Plattenfirma Royal Bunker. Von diesem Flaschenwurf existiert ein im Internet kursierendes Video (*Eine Google-Suche mit den Worten „eko flaschenwurfvideo“ führt zu 320 Treffern (Stand: 22.11.2005)*). Das Video kann z.B. über www.germanrapvidz.com heruntergeladen werden.), das wiederum mit der letzten Strophe von Kool Savas' „Das Urteil“ unterlegt ist.

Diese Strophe lautet wie folgt (Kool Savas 2005b):

Aber bitte sag mir eins, Eko was ist bloß mit dir los?

Du bist nicht Mr. Hanky, sag wie kommst du bloß aus'm Klo?

*Du warst weg, weit weg in der Popwelt,
Der Rapper der Dieter Bohlen den Cock hält.
Bald gibt's Kopfgeld.*

Du bist verrückt, du willst zurück, wer bist du nur?

Warst L.O.V.E und jetzt wieder HipHop, du Missgeburt.

*Du bist einer von ihnen, Nina MC, Reen,
Cappucino*

*Alexey, der Wolf, Eko und Fettes Brot sind alle tot.
Rest in Peace! Dies ist eine neue Ära*

*Und ich bin euer Lehrer, und feure wie Gewehre
Und – du bist sanfter als sanft, sanfter als Samt.*

*Fuck mich ab und ich mach dir Dampf,
Zerstör dich voll und ganz*

Ek, lutsch meinen Schwanz!

Der Vorwurf an Eko Fresh in diesem Textausschnitt lautet mangelnde Authentizität. Er ist nicht mehr „real“, nicht mehr „street“, sondern Pop. Zu Pop wurde Eko Fresh natürlich über seinen Wechsel von Optik Records zu Sony BMG. Die letzte Zeile

„Ek, lutsch meinen Schwanz“ ist nicht einfach eine Erniedrigung von Eko Fresh, sondern natürlich ein direkter Verweis auf Kool Savas eigene Authentizität, seine Glaubwürdigkeit, die er mit dem Zitat des Titels seines oben bereits diskutierten Songs „LMS“ (Kool Savas 2000) untermauert.

Das Verlangen nach Authentizität, das in den Konzepten von „keeping it real“ oder kurz „street“ steckt, ist grundlegend für HipHop. In seinem Artikel „Authenticity as Authentication“ entwickelt Alan Moore (2002) anhand von Beispielen aus Folk- und Rockmusik eine dreiteilige Typologie der Authentizität:

1. „Authenticity of expression [...] arises when an originator (composer, performer) succeeds in conveying the impression that his/her utterance is one of integrity, that it represents an attempt to communicate in an unmediated form with an audience“ (ebd., S. 214). Z.B. wird Eko Fresh die im Gangster-Rap notwendige Selbststilisierung als echter Gangster nicht mehr geglaubt.
2. „Authenticity of execution [...] arises when the performer succeeds in conveying the impression of accurately representing the ideas of another, embedded within a tradition of performance“ (ebd., S. 218). Ein Beispiel hierfür wäre ein Rapper, der in Deutschland Tupac, DMX, die Diplomats etc. repräsentiert.
3. „Authenticity of experience, which occurs when a performance succeeds in conveying the impression to a listener that the listener's experience of life is being validated, that the music is ‚telling it like it is‘ for them“ (ebd., S. 220). Ein Beispiel hierfür wäre ein Rapper, der sei-

nem Publikum erzählt, wie das Leben auf der Straße ist oder sein sollte. Das kann Eko Fresh nicht, denn er erscheint im Gegensatz zu Kool Savas als nicht mehr auf der Straße lebend, er ist Pop und nicht mehr HipHop.

Ich betrachte Authentizität dabei immer als soziale Konstruktion, die einer Person wegen bestimmter Handlungen und aufgrund bestimmter Ursachen zugeschrieben wird. Das können Angebote eines Künstlers an ein Publikum sein oder auch Erwartungen, die ein Publikum an einen Künstler hat, oder beides. Der Zweck einer Zuschreibung von Authentizität, einer Authentifizierung, ist es immer, jemanden als echt, ernsthaft, glaubwürdig oder im Sinne des HipHop real erscheinen zu lassen. Die Anlehnung an die USA – die „authenticity of execution“ nach Moore – ist, wie bereits erwähnt, auch Bedingung von HipHop als glocalem Phänomen nach Toynbee (2002).

Es gibt im US-HipHop von Beginn an zwei Archetypen des Rappers:

Der sog. „Preacher“ oder politisch motivierte MC in der Tradition der Last Poets (New York) oder Black Voices (Los Angeles) kann als Abart des Battle-MCs, der quasi die Gesellschaft herausfordert, betrachtet werden.

In den 1980ern kommt ein dritter Archetyp hinzu, der sich um die Konventionen der Authentizität weniger kümmert. Damals als „Native Tongues“ bezeichnet und mit Künstlern wie den Jungle Brothers und A Tribe Called Quest in Verbindung stehend, gilt für diesen Archetyp heute eher die Bezeichnung Bagpacker oder im deutschen Student, als quasi Schimpfwort für einen HipHop-Künstler,

der die sog. Logik der Straße und des „keeping it real“ negiert.

den Party MC (Master of Ceremony) der „block party“ [oder Block Party], der den DJ unterstützt und die Partygäste, die „Menge“ oder „crowd“, anfeuert, und den Battle-MC aus der Tradition der gereimten Wettbewerbe, bei dessen Vortrag wiederum dem DJ nur eine unterstützende Rolle zukommt. Beide Archetypen und ihre Vermischungen sind in der Vorstellungswelt von HipHop mit den Attributen „real“ und „street“ ausgestattet und damit potenziell authentisch. Diese Authentifizierung muss sich im HipHop-Kontext jedoch mittels Erfolg im inhärenten Wettbewerb bewähren und immer wieder bestätigt werden. Der artifizielle Charakter einer solchen sozialen Konstruktion zeigt sich z.B. sehr schön am Schluss des Films „8 Mile“.

„8 Mile“ (2002), Regie: Curtis Hanson, Produktion: Brian Gazer und Jimmy Iovine, Verleih: Universal. Der Film „8 Mile“ selbst authentifiziert sich neben den ebenfalls diesem Zweck dienenden Bezügen zu Eminems Biografie über die Behauptung, dass das Publikum der besagten Battle aus zwar unbezahlten aber fachkundigen Statisten aus der Nachbarschaft bestanden hätte. Dies wird über die Ausrichtung einer eigenen Battle unter den Statisten während der Drehzeit unterstrichen, deren Hauptpreis wiederum eine Battle mit Eminem ist. Als zusätzlicher Anreiz dient die Ankündigung von Regisseur Curtis Hanson, dass diese Battle mit Eminem vielleicht im Film vorkommen könnte. Auszüge aus dieser Battle, die eine eigene Untersuchung wert wäre, sowie der zitierte Begründungszusammenhang, finden sich im Bonusmaterial der „8 Mile“-DVD.

Eminem spielt hier Herausforderer in einer Battle in Detroit, der den bisherigen Champion bloßstellt, indem er ihn als Privatschüler bezeichnet und damit als nicht „street“, nicht authentisch, sondern „etwas Besseres“. Dieser könne gar nicht vom realen Leben der urbanen Unterklasse erzählen, als deren Ausdruck HipHop in diesem Film authentifiziert wird. Wissend um diese Logik der Authentifizierung nimmt der Champion die Herausforderung gar nicht mehr an, er verweigert den Wettkampf und verlässt zusammen mit seiner Peergroup den Club.

Im Rahmen einer Battle nimmt der DJ deswegen eine untergeordnete Rolle ein, weil er jedem Wettbewerbsteilnehmer den gleichen musikalischen Hintergrund liefern muss, um eine möglichst „objektive“ Bewertung der individuellen Reimkünste zu gewährleisten. Der Rapper tritt somit immer mehr in den Vordergrund, eine Entwicklung, die sich auch an der Namensgebung von HipHop-Künstlern und -Gruppen nachvollziehen lässt. Waren zu Beginn die DJs Namen gebend für eine HipHop-Gruppe (z.B. Grandmaster Flash & ..., Africa Bambaata & ...), entwickelten sich ab Mitte der 1980er-Jahre Bezeichnungen, die aus DJ und Rapper zusammengesetzt sind (Run DMC, EPMD, Eric B & Rakim, Cora E & Marius No.1, Dynamite Deluxe) oder Kunstnamen wie Public Enemy, die Fantastischen 4, Absolute Beginner, die Rapper und DJ als gleichberechtigte Gruppenmitglieder ausweisen. Mittlerweile (z.B. bei Jay-Z, Eminem, 50 Cent, Kool Savas, Eko Fresh, Fler, Samy Deluxe usw.) sind die Rapper namengebend. Stattdessen findet sich auf dem Tonträger bestenfalls ein Aufkleber, auf dem „produziert von/produced by“

steht. Der DJ mutiert zum Produzenten. Gleichzeitig beginnen immer mehr Rapper, ihre eigenen Beats zu produzieren (z.B. Kool Savas), während gerade auch beim US-amerikanischen Vorbild Produzenten zu rappen beginnen (z.B. Puff Daddy, Jim Jones/Diplomats, Kanye West). International lässt sich in den letzten Jahren – auch durch den kommerziellen Erfolg des neuen R’n’B – eine starke Aufwertung des Produzenten feststellen. Die Battle der DJs um die besten Scratching- und Mixkünste besteht zwar in einer Nische fort, im Vordergrund steht jedoch die Battle um die bzw. der Produzenten. Es entstehen Produzentenalben, bei denen es wichtig ist, welche Rapper als Gastkünstler auf dem Tonträger zu finden sind. In der BRD beginnt diese Entwicklung mit DJ Tomekks „The Return of Hip Hop“ (2001) – der Berliner Produzent konnte für sein Album neben nationalen Rappern auch namhafte US-amerikanische Stars verpflichten – und wird z.B. fortgeführt von Kool Savas Produzentin Melbeatz mit ihrem Album „Rappers Delight“ (2004). Auf internationaler Ebene sorgte das Album des Wu-Tang Clan-Produzenten RZA „World according to RZA“ (2003/05) für Aufsehen, da hier erstmals ein namhafter US-Produzent mit europäischen (darunter auch deutschen) Rappern arbeitete.

Da die Battle als Wettkampf der Reimkünste einen Teil ihres Reizes aus der Annahme bezieht, dass die Reime zumindest teilweise improvisiert und spontan sind, stellt sich die Frage, wie der für die Authentifizierung wichtige improvisatorische Anschein auf einem Tonträger erhalten bleiben kann. Eine Möglichkeit ist es, einem Lied einen entsprechenden Titel zu geben, es also als Freestyle, Session oder Ähnliches zu bezeichnen. Das erste Lied

auf Kool Savas Album „Die John Bello Story“ (2005a) heißt dementsprechend „40 Bars“, also 40 Takte, und impliziert eine Improvisation über die genannte Taktlänge. Eine andere Möglichkeit ist es, eine „virtuelle“ Jamsession als quasi zufälliges Zusammentreffen von Rappern im Studio zu inszenieren, so wie es der Hamburger Samy Deluxe auf seinem Hitalbum „Samy Deluxe“ (2001) praktiziert. Das „Session“ betitelte Lied endet wie folgt.

Samy Deluxe: *Ja, ich denke das war's mit der Session.*

Dendemann: *Ich denke, das war's mit der Session, Suave, du noch Bock zu flashen?*

Nico Suave: *Ne, keine Lust. Illo, hast du noch Bock zu rappen?*

Illo 77: *Ne Jungs, ich bin bedient, ich hab Bock auf was zu essen.*

Die authentifizierende Intention scheint unabhängig von der kunstvollen Konstruktion des gereimten Dialogs klar. Eine dritte Möglichkeit besteht in der Betonung der vermeintlichen Schnelligkeit des kreativen Prozesses, d.h., eine Form des Schreibens zu postulieren, die quasi improvisatorische Züge hat. Viele deutsche Raptexte und Interviewaussagen betonen die Wichtigkeit der Schnelligkeit für die Beurteilung des kreativen Prozesses. Ich möchte hier drei Stellen zitieren, wobei die ersten beiden Zitate der DVD „Rap City Berlin“ entnommen sind und das dritte aus einem auf der Webseite www.mzee.com veröffentlichten Interview stammt.

Kool Savas: „Sachen, die mich beeindruckt haben, waren natürlich Kurupt so, weißt du. Jemand, der komplett besoffen im Studio ist und sich komplett Kante gibt, aber in dem Moment, wo er schreiben muss, auch wirklich 15 Minuten dann fokussiert ist – das ist auch was ich immer versuche auch anderen Leuten auch klarzumachen. Die sehen mich – ich komm ins Studio – und denken ich bin voll am Durchdrehen, voll auf Chaotik oder so, aber ich bin dann auch in dem Moment, wo ich Musik mache, oder wo ich schreibe oder so, bin ich dann auch wirklich 30 Minuten höchst konzentriert. Ich sammle den ganzen Tag, unbewusst natürlich, Sachen, weißt du, Gedanken, ich fahr rum, ich seh' irgendwelchen Kram im Fernsehen und im Studio halt dann wird das halt rausgelassen, das ist Professionalität“ (Scholz/Regel/v. Gumpert 2005).

■■ **Optik Army:** *„Wir ham jetzt gerade wirklich exakt innerhalb von 10 oder 15 Minuten Texte geschrieben. Der Beat ist von Spontan, Amar ist da, Caput ist da, Spontan ist da, ich bin da, Ercan und wir machen jetzt einen dicken Track und das ist nichts“ (Scholz/Regel/v. Gumpert 2005).*

■■ **MZEE.com:** *„Die komplette Platte wurde von DJ Reckless produziert [...] zufrieden mit seinen Bass Beats?“ Mr. Long: „Wenn nicht, wäre er auch nicht der Produzent des Albums. Er ist der beste Produzent der Welt in seinem Gebiet, unübertrieben. [...] Ich verrate nicht in wie wenig Tagen wir das Album fertig gemacht haben“ (Mzee.com 2005).*

Das letzte Zitat weist darauf hin, dass auch für Produzenten die Betonung von Schnelligkeit im kreativen Prozess ein authentifizierendes Moment sein kann. Ein Zeichen für eine Schnelligkeit suggerierende Produktionsart am Computer, nämlich das einfache Kopieren und Hintereinandersetzen eines oder mehrerer Klangbausteine, war auch Konstruktionsmerkmal der Neufassung von „Die Eine 2005“ (Die Firma 2005) im Gegensatz zur noch von DJ-Techniken geprägten Form der 1998er-Originalversion. Die Demonstration des Scratchings, die Idee des DJs als kulturellem Gedächtnis, verkörpert in der speziellen Auswahl seiner Plattenkiste, wird (nicht nur) im deutschen HipHop unwichtiger, ohne dass das Genre dadurch kulturell referenzloser würde. Keyboard- oder Synthesizersounds unterschiedlichster Art ersetzen den DJ und zum Teil auch das historisierende Sample, verweisen jedoch immer auch auf eine Geschichte elektronischer Musik und bestimmte Produzententeams und ihre spezifische Arbeitsweise (vgl. Schloss 2004).

Die beschriebenen Authentifizierungsbemühungen dienen der Selbstdarstellung als integere HipHop-Künstler. Sie sollen das Publikum davon mit überzeugen, dass man es hier mit richtigem HipHop zu tun hat. Es sind Reaktionen und Strategien im Umgang mit der Mediatisierung der eigenen Kunstform, die man gleichzeitig nur als mediatisierte kennt.

Geschichtliche Perspektiven

Ein HipHop-Pionier

Thomas Mania im Gespräch mit Akim Walta
aka Zebster, aka Zeb.Roc.Ski

Im Interview: Akim Walta

Akim Walta, aka Zebster, aka Zeb.Roc.Ski – es gibt viele Begriffe, die auf dich zutreffen könnten, wie Visionär, Pionier, Aktivist, vielleicht sogar Legende. Wie würdest du dich selbst bezeichnen?

■■ Ich fühle mich als Pionier, weil ich in vielen Bereichen erste Wege gegangen bin und noch immer gehe. Das Gefühl, Hip Hop Kultur zu befördern, zu transportieren und vielen Menschen zugänglich zu machen, ist fest in meiner Person verankert und mein visionärer Geist treibt mich immer noch an, dagegen kann ich mich kaum wehren. Legende höre ich oft, aber mit diesem Begriff fühle ich mich nicht wohl. Da ich auch einer der ersten Hip Hop Heads war, der aktiv Europa, USA und andere Länder und Kontinente bereist hat, und immer unterschiedliche Menschen bei Projekten zusammengebracht habe, werde ich auch von vielen als Netzwerker bezeichnet.“

Wie bist du damals in Kontakt mit der Szene gekommen und was repräsentierte die frühe HipHop-Kultur für dich?

■■ Ich komme – wie auch mein Jugendfreund CANTWO – aus Budenheim, einem Dorf mit 7.000 Einwohnern. Wir waren zusammen bei den Pfadfindern und sind dann auch schnell beim BMX gelandet. Fedor's (CANTWO) großer Bruder Thorsten hatte großen Einfluss auf uns und über das Sammeln von Comics haben wir Anfang der 80er selber angefangen zu zeichnen. Durch ihn kamen wir 1982 zum ersten, unbe-

wussten Kontakt mit Hip Hop Musik und dem Sound von Afrika Bambaataa und Grandmaster Flash & The Furious Five.

Hip Hop Kultur wurde Anfang der 80er auch teilweise durch die GIs der US-Kasernen in Westdeutschland und Berlin verbreitet. Viele unserer BMX-Freunde, die wiederum amerikanische Freunde hatten, teilten ihre Musikkassetten mit Rap und Electro-Sound mit uns. Über die Bilder der ZDF-Ausstrahlung von „Wild Style“ und der Dokumentation „Breakout – Tanz aus dem Ghetto“ begannen wir, uns 1983 für Hip Hop und Graffitikultur zu interessieren, lernten Breakdance und Ende des Jahres malte ich meine erste Graffitiskizze: „Reckless“. 1984 gründeten wir unsere erste B-Boy Crew und nahmen erstmals Sprühdosen in die Hand.

Der Sog des Breakdance-Hypes 1984, ausgelöst durch die Filme „Beat Street“ & „Breakin“, den Top-Ten-Erfolg der Rock Steady Crew und der Jugendzeitschrift „Bravo“ war dann Anfang 1985 vorüber. Wir hatten trotzdem unsere wöchentlichen B-Boy Battles in der Wiesbadener Rollerskate-Disco Roll On und malten und zeichneten fast täglich.

1987 waren wir auf einem Rap-Konzert von Just Ice und T-La Rock in der Frankfurter Batschkapp, wo wir SCID DA BEAT aus Gießen kennenlernten, der Kontakt mit der FBI Crew aus Paris hatte, und „Bensheim Steve“, einen legendärer Breaker, der später auch Mitglied unserer Gruppe Supreme Force wurde.

Von SCID (Beat-Boxer und Graffiti Writer; Bruder von DJ CUTSFASTER) erfuhren wir 1987



Abbildung: Zebster Wholecar, Zürich, 1990

von einer Jam in Dortmund, zu der wir mit der kompletten Supreme Force (Can2, Mr. Hudge, Crazy Rock Steve, Zeb.Roc.Ski) mit dem Zug hinfuhren. Hier gab es erste wichtige Vernetzungen zwischen den Städten.

Da haben wir Dortmunder wie Eugene, Shark und Chana, aber auch viele andere wie z.B. JBK und Swift aus Kiel oder Sonny (JASE) aus Hamburg kennengelernt. Deshalb sind CANTWO und ich zwei Monate später nach Hamburg gefahren und haben bei unserer ersten Hamburger Jam dann auch Rotterdamer und andere getroffen.

Im Februar 1988 habe ich in Mainz die Hip Hop Jam veranstaltet, bei der sich dann die gesamtdeutsche Szene vernetzt hat. Danach fand alle paar Monate eine Jam statt und die Vernetzung hat sich ab 1988 extrem verstärkt.“

Was für mich früher Hip Hop repräsentiert hat:

Ursprünglich ist Hip Hop eine sehr positive, spannende und kreative Kultur, bei der man sich in verschiedenen Bereichen wie Tanz, Kunst und Musik ausprobieren, ausleben und abgrenzen konnte. Damals hab ich das alles noch nicht verstanden, doch die Dynamik und die Lebendigkeit waren für mich beeindruckend: Ich habe noch immer das Bild von B-Boys aus dem „Getto“ der Bronx im Kopf, die zu dynamischen Bongo-Beats rockten, während im Hintergrund bemalte U-Bahnen vorbeirauschten.

Wir konnten uns als Individuum anders darstellen als z.B. Rocker oder Popper und trugen mit Stolz Cordhosen, Sneakers mit Fatlaces und



Abbildung: JAM-Plakat, Mainz 1988

selbstgemachten Nameplates. Hip Hop war etwas Neues. Seine Skills zu entwickeln, sich friedlich mit anderen auszutauschen und sich zu messen und andere Städte, Länder und Styles zu entdecken, war sehr prägend für mich und viele meiner Generation.“



Abbildung oben: v.r.n.l. Zebster; Can2, Phil, Near, Prime, Rose. EGU Mainz 1988

Abbildung links: Eintrittskarte Hip Hop Jam, Mainz 1988

In deiner Biografie betitelst du ein Kapitel mit der Überschrift „HipHop Tramp“ – Reisen und Networking waren offenbar eminent wichtig für die noch junge HipHop-Szene in Deutschland?

■ Ohne aktives Netzwerken wäre die deutsche Hip-Hop-Szene wahrscheinlich nie entstanden. Nach dem „Breakdance-Hype“ blieben in jeder Stadt einige übrig, die angefixt vom Spirit der Kultur waren. Diese Protagonisten mussten sich erst mal finden. Damals gab es ja kein Internet, kein reguläres Musikfernsehen und keine Mobiltelefone. Um Graffiti oder andere B-Boys zu sehen, musste man reisen und aktiv sein, man musste sich mit anderen vernetzen und teilte die Kontakte mit anderen.

Meine wohl wichtigste Vernetzung der frühen Graffitibewegung war z.B. 1991 das Hip Hop Festival MZEE Frischer in Wolfratshausen, das ich in meiner Zivildienstzeit in München organisiert habe. Durch meine vielen Touren hatte ich überall Kontakte gemacht, die ich dann zum Festival eingeladen habe. Hier trafen sich Künstler aus Südeuropa und Skandinavien zum ersten Mal und knüpften auch Verbindungen nach New York. Diese Verbindungen sind noch heute aktiv und die Protagonisten von damals sind heute in unterschiedlichen Positionen der Kultur- und Kreativindustrie oder blieben bei ihren Hip Hop Grass-Root-Wurzeln.

Bis heute praktiziere ich in allen Bereichen, ob Musik, Tanz oder Kunst, dieselbe Art von Vernetzung, und verbinde viele Protagonisten untereinander; auch über Kontinente hinweg. Mittlerweile mehr in Asien und Osteuropa.“



Abbildung: Advanced Chemistry, Reckless Rebelz u.a., Jam MZEE Frisch, Mainz 1990

1988 hast du in Mainz deine erste Jam organisiert. Woher kam die Idee und wie hast du den Spirit der Veranstaltung erlebt?

■ Bei der Mainzer Hip Hop Jam wurde ich definitiv von der Dortmunder Jam inspiriert. Dort hatte ich erfahren, wie eine Jam sein kann, und habe versucht, das weiterzuentwickeln und zu perfektionieren. Wir hatten im Gegensatz zu Dortmund komplette Bühnenbilder, eine Ausstellung und den DJ und Tanzboden auf der Bühne. Die Tänzer waren die „Stars“. Das ganze Haus der Jugend in Mainz war voll von Protagonisten, die Hälfte angereist aus ganz Deutschland. Es gab kaum nicht-aktives Publikum, denn fast jeder war irgendwie aktiv. Im Foyer reichten sich Writer ihre Skizzenbücher; überall wurde trainiert und getanzt und Beat-Boxer aus Berlin, München oder Frankfurt reichten das Mikrofon an den nächsten MC wei-



ter. Das Line-up reichte von Swift Da Rock bis Turbo B oder Moses Pelham bis zu Loomit und Gawky. Die komplette Szene traf sich hier und machte sich untereinander bekannt.“

Dein damaliges Tun als Graffiti Writer erfüllt bekanntlich den Straftatbestand der Sachbeschädigung, wie häufig bist du mit dem Gesetz in Konflikt geraten?

■ ■ *Mein Tun als Writer hat mich auch mit der Polizei und dem Straftatbestand der Sachbeschädigung in Verbindung gebracht.*

1986 hatte ich das erste Mal mit unserem Dorfpolizisten zu tun, weil ein paar Freunde wie CANTWO und NEAR Budenheimer Straßenschilder mit Edding 3000 Markern betaggt. Durch den Leitartikel in der Dorfzeitung war dieser dann gezwungen, diesem Verbrechen nachzugehen.

Kurze Zeit später blickte ich dann als 16-Jähriger in die Mündung einer Handfeuerwaffe eines Polizisten, als ich ein Wartehäuschen einer Mainzer S-Bahnstation im Niemandsland mit einem Piece versehen habe. Die 30 Stunden gemeinnützige Arbeit im Altersheim, zu denen ich verurteilt wurde, waren eine sehr wichtige Erfahrung, die ich nicht missen möchte.



Abbildung oben: Plakat MZEE Frischer, München-Wolfrathshausen 1991

Abbildung links: Poem, Wane, Akim Walta auf der MZEE Frischer Jam

1989 wurde ich am frühen Morgen in Hamburg bei einer Personenkontrolle von der Graffiti-Soko Hamburg festgenommen, weil es aus München Ermittlungen gegen mich gab. Während ich zwei Tage in U-Haft war und mit Schwerkriminellen meine Suppe gegen sechs Mandarinen eintauschte, durchwühlte die Graffiti-Soko München das Haus meiner Eltern und mein Kinderzimmer, ohne brauchbare Beweise zu finden.

Der nachfolgende Prozess zeigte mir, wie es mit unserem deutschen Rechtswesen aussieht. Nachdem ich aufgrund eines Indizienprozesses in erster Instanz zu einem Schadensersatz von 300.000 DM verurteilt worden war, kostete mich der Revisionsprozess knapp 15.000 DM und eine sechsmonatige Bewährung auf zwei Jahre. Ansonsten würde ich wahrscheinlich immer noch überteuerte Reinigungskosten an die Deutsche Bundesbahn abbezahlen, für einen großen Teil von Graffitiwerken, die nicht von mir waren.“

Deine internationalen Reisen haben dich auch in die Metropole des HipHop schlechthin geführt, nach New York. Was konntest du aus der dortigen Szene für die Entwicklung in Deutschland mitnehmen?

■ Als ich nach 1989 das erste Mal nach New York kam, war die Hip Hop und Graffiti-Szene fast nicht mehr existent. Ungefähr zwei Monate vorher wurde der letzte U-Bahn-Waggon unter großer Medienaufmerksamkeit gesäubert und Hip Hop Kultur in Form von Jams gab es schon seit Jahren nicht mehr. Ich traf die Idole meiner Jugend, die alle im normalen Leben

standen und mit den wenigen aktiven Writern wie VEN und REAS von der AOK-Crew machte ich dann meine ersten Erfahrungen auf New Yorker U-Bahnen.

Die Writer und Hip Hop Heads, die ich traf, waren alle extrem von der deutschen/europäischen Szene vom „ON THE RUN“-Magazin und deutschen Fatcaps beeindruckt. Für mich persönlich war NYC natürlich eine prägende Erfahrung, da der Besuch von wichtigen Orten und die Gespräche mit den Protagonisten mir die Entwicklung der New Yorker Szene begreifbar machten.

Rückblickend muss man feststellen, dass die Strahlkraft der europäischen und v.a. der deutschen Jam-Szene, den Hip Hop Flavor wieder nach NYC gebracht hat. Ohne die Besuche New Yorker Hip Hop Heads auf Events und Festivals wie z.B. der Frankfurter Spring-Jam, dem MZEE Frischer und später auch im Rahmen des „Battle of the Year“ und der aufstrebenden Berliner B-Boy Szene wären weder die „transatlantische Connections“ in dieser Zeit geschaffen worden, noch hätte eine solche Revitalisierung der dortigen Szene stattgefunden. Das ist zumindest meine persönliche Meinung.“

Die 1990er-Jahre bezeichnest du als ein Jahrzehnt des Pioniergeists, aber auch des kontinuierlichen Wachstums und neuer Herausforderungen. Du schiebst ein ganzes Netzwerk des HipHop an?

■ Als Gründer des MZEE Hip Hop Netzwerks war ich von Anfang an die treibende Kraft und der Strategie.

A. PROFESSIONNELLE

- ALTERNATIVE ZU O&S
WIRTSCHAFTSRECHNUNG/
MARKTLÜCKE: GRAFFITI
AS FRISTER BEZAHLTEIL
DER DESIGN-/GESAMTBEZAHLTEIL
UND DER WIRTSCHAFTSRECHNUNG X.

ORDS. FREE-RADIO

```

Production von
Quark-Adrenalin-TBL
(Magnet-Produktion)
- Aktivierung
- Lysozym
+ Elgion-Verfahren

```

FREE RADIO

Ruhen der
Hypothese mit
das Ratio

PRINTING, MANAGING
AND ARCHIVING YOUR
MAILBOX - EASY!
DUPLEX PRINTING /
FOLDING AND STAPLING

MAISON - MAGAZINE

- 1990's
- 1990's
- 1990's
- 1990's

Pushout-Informationen
in deutschen Hip Hop
Szene & Zusammen-
fassung / Verknüpfung
Mehrwortsbildung
Alternative zu Mainstream
wie Sex, etc.

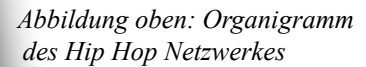
1. GRAFFITI MAGAZINE

- Produktion von Eisenbahn + Filmproduktionen
- Foto - Archiv
- Foto - Ausstellung

WIKAF INVESTING VON HAUS -
GLOBBEN, PRODUKTEN, WIRTSCHAFTS-
CAPS, KOMMISSIONSWARE...

1994 CARTER

- **Non-Adaptive** - **Predefined**
- **Adaptive** - **Learn**



*Abbildung links: Erste Ausgabe
des GraffitiMagazins „ON THE
RUN“, 1991*

Als Writer und Breaker war ich Künstler, aber ich habe parallel auch immer viel organisiert: Mitte der 80er unsere B-Boy-Crew, einige Hip Hop Partys in Jugendzentren und ab 1988 regelmäßig Jams in Mainz und München. Seit Ende der 80er war ich freier Mitarbeiter bei den internationalen Graffiti-Magazinen „BOMBER“ und „14K“, 1990 habe ich dann mein eigenes Magazin „ON THE RUN“ gemacht. Seit 1986 hatte ich regelmäßig Graffiti-Aufträge für mich und teilweise auch CANTWO organisiert.

Ich weiß nicht genau, wie ich Torch und die anderen Heidelberger kennengelernt habe, aber ich kann mich gut erinnern, dass er mich damals (Ende 1989, Anfang 1990) angerufen hatte und seine bis dahin noch relativ unbekannte Gruppe auf meinen Jams unterbringen wollte; wir führten ein Drei-Stunden-Gespräch. Ich weiß nur, dass ich ihn und die Stieber Twins (damals noch AC-Posse) auf irgendeiner Jam gesehen habe und fasziniert von seinen deutschen Reims, der Bühnenpräsenz und dem Humor untereinander war. Nach diversen gemeinsamen Jam-Besuchen war ich dann immer öfters in Heidelberg und irgendwann wurde ich schließlich der Organisator/Manager von Advanced Chemistry. In Heidelberg lernte ich auch Ralf Kotthoff (aka TOPIC) kennen, der bei der NATO in der Grafik-Abteilung war und uns bei der ersten Presseinformation zu AC half.

Dann ging alles ziemlich Schlag auf Schlag. Mit Torch hatte ich in stundenlangen Gesprächen (meist auf Bahnreisen zu Jams von Kiel bis Biel) die französische Hip Hop Szene analysiert, die bereits eine eigenständige Rap-Szene mit Veröf-

fentlichungen in ihrer Muttersprache und Hip Hop Radio- und TV-Sendungen hatte. Das war unser Vorbild. 1991 kritzelte ich dann ein Diagramm auf einen Zettel, um zu sehen, was man brauchte, um Hip Hop Kultur in Deutschland groß zu machen.

AC bastelten an neuen Songs und ihrem Demo im Studio Rabenhorst, einer Garage im Haus von Romans (später DJ Pimp Valium) Eltern. Zeitversetzt arbeiteten dort auch Kotthoff und ich am MZEE Hip Hop Magazin. Ich hatte einen Computer finanziert, den nur Kotthoff bediente. Ich war damals noch analog. Nachdem keine einzige Plattenfirma Interesse daran zeigte, deutschsprachigen Rap von AC zu veröffentlichen, habe ich dann MZEE Records gegründet und die erste Pressung finanziert. Unterstützung hatte ich von Ale Sexfeind, der den Kontakt zum EFA-Vertrieb hergestellt hat, und Andre Luth (Yo Mama), die beide ihr eigenes Label hatten, aber noch keinen deutschsprachigen Rap veröffentlichten. Zu dieser Zeit war ich „Hip Hop Zivildienstleister“ im Münchener Jugendzentrum Berg am Laim, das auch die Basis für Sprüher wie Loomit, Cemnoz, Don M Zaza und Neon war.

Ich organisierte immer mehr Auftritte für AC, organisierte während meines Zivildiensts Jams, Ausstellungen und Konferenzen und nutzte „meine“ Hip Hop Basis in München. Mit Loomit gründete ich die erste europäische Graffiti-agentur Living Colors und ein Besuch bei einer frühen Hip Hop Jam in Ost-Berlin vernetzte mich mit der SWAT-Posse und deren Organisator Andreas Welskop (heute Betreuer von Clueso

und Initiator Zughafen). Dadurch entstand 1992 die erste Tour von Advanced Chemistry in Ostdeutschland.

Im gleichen Jahr wurde schließlich die Erstausgabe des „MZEE – Hip Hop Magazine“ mit verschiedenen Events gefeiert und im November wurde die erste AC-Maxi „Fremd im eigenen Land“ veröffentlicht.

1993 kam die zweite AC-Maxi und der erste deutschsprachige Rap-Sampler „Alte Schule“ mit großer MZEE Frisch Jam auf der Musikmesse Popkomm. In all dieser Zeit arbeiteten Kotthoff und ich Hand in Hand zusammen. Es war eine verrückte Zeit. Ich hatte meinen Zivildienst beendet und war wieder in Mainz und Kotthoff zurück in Leverkusen. Fast täglich fuhr ich nachmittags zu ihm nach Leverkusen und nach Nächten voller Arbeit am nächsten Morgen wieder zurück nach Mainz. Er ging zur Arbeit.

Nach der Trennung von AC bezogen wir 1994 das erste MZEE Büro in Köln und gründeten 1995 zusammen mit Jan Mangels, der dann MZEE Booking übernahm, eine GmbH. In dieser Zeit entstanden Projekte wie „Die Klasse von 1995“, die Alben von Massive Töne oder Stieber Twins. Wir starteten die erste Hip Hop Mailorder und entwickelten und veranstalteten auch das „Battle of the Year“. MZEE wuchs mit der Hip Hop Szene und umgekehrt.

Mitte bis Ende der 1990er-Jahre erobert der Gangsta-Rap die Bühnen. Man hat das Gefühl,

dass das nicht mehr ganz die HipHop-Welt das Akim Walta ist?

■ Hip Hop Kultur in Deutschland hatte um die Jahrtausendwende ihren Höhepunkt: Deutscher Rap feierte Chart-Erfolge, B-Boys waren fast in jedem Musikvideo, Graffiti Writer hatten ihre eigenen Kollektionen und die Veranstaltungen wuchsen. Selbst aufgepumpte „Breaks“ und B-Boy Tracks liefen im Zuge des Big-Beat-Hypes im Radio auf Rotation. Der Track „B-Boys Revenge“, den ich 1993 mit den Stieber Twins für den „Alte Schule“-Sampler aufgenommen hatte, war auf einmal „hip“ und bei den englischen Radio-Jahrescharts eines Senders auf Platz drei. Mittlerweile kamen natürlich auch viele Trittbrettfahrer dazu und Personen, die am kommerziellen Erfolg partizipieren wollten. Szeneaktivisten wurden aus dem Biz rausgekickt, Labels wurden von Majors übernommen und nach jedem Hype kommt eben auch eine Durststrecke. Leider haben es nur wenige Protagonisten der Szene geschafft, in dieser Zeit ihre Strukturen zu festigen und zu überleben. Ich war in dieser Zeit schon mit Hip Hop Files beschäftigt und begab mich auf die Zeitreise zu den Anfängen der Hip Hop Kultur.

Gangsta-Rap à la N.W.A gab es schon seit Mitte der 80er und erst ab 2000 wurde deutscher Gangsta-Rap kommerziell erfolgreich. Es ist richtig, dass ich mit weder mit den Inhalten noch mit den Rap-Skills etwas anfangen kann, und es ist schon ein Unterschied, ob ich Snoop Dog oder einen deutschen Rapper höre, der mir seine Weltansicht vermitteln will. Die meisten können ohnehin nicht rappen und werden nur

vom Image getragen. Das ist zumindest meine persönliche Ansicht. “

2005 beendest du mit einer DJ-Performance auf dem Splash-Festival deine aktive Karriere. Vorher hattest du mit den Hip Hop Files die wunderbaren Fotografien von Martha Cooper aus dem New York der Endsiebziger und Anfang der 1980er-Jahre herausgegeben. Ein Standbein deiner Aktivitäten scheint nun das Verwalten vergangener Zeiten zu sein?

■ ■ *Also, erst einmal würde ich sagen, ich hatte nie eine DJ-Karriere und war als DJ immer Mittelmäß. Aber ich habe eben mit anderen zusammen gute Tracks produziert, weil ich ein gutes musikalisches Hintergrundwissen und ein Gefühl dafür hatte, was Tänzer bewegt.*

Splash! war mehr oder weniger Zufall, da wurde ich nach Moskau eingeladen und hab da für die B-Boys aufgelegt. In Russland bin ich legendär (lacht!) und sehr bekannt, weil die im Gegensatz zu uns nicht Ami-Land, sondern die ganzen deutschen Hip Hop TV-Sendungen als Vorbild hatten. Das was für uns quasi „YO! MTV Raps“ war, war für die russische Szene das deutsche Musikfernsehen, weil sie damals die Hip Hop Sendungen auf VIVA, VIVA2 und deutschem MTV empfangen konnten.

1999 hatte ich angefangen, an meinem eigenen Album zu arbeiten. Das Konzeptalbum ist eine Dedication an die Heroes meiner Jugend und eine Hommage an all das, was mich im Hip Hop und darüber hinaus inspiriert hat. Bei den EP-

Vorabveröffentlichungen hatte ich bereits Bilder von Martha Cooper für die Cover verwendet.

Mein ehemaliger MZEE Partner Topic One (Ralf Kotthoff) hatte damals einen Teil von Martys Bildern für eine Veröffentlichung nach Deutschland geholt, da er innerhalb der „ON THE RUN“-Buchserie an einem Buch mit SEEN gearbeitet hat. Innerhalb dieser Serie stand damals auch ein Folgetitel mit Martha Cooper im Raum. Irgendwann hatte ich das Projekt an mich genommen, da ich der Meinung war, dass ein kleinformatiges Büchlein ohne Text nicht dem Thema und Martys Bildern gerecht würde. Außerdem dachte ich, dass eine ordentliche Buchveröffentlichung mit Ausstellungen auch in das Marketingkonzept und den Spirit meines Albums passen würde. Hip Hop Files war ein Herzblutprojekt über fünf Jahre, mit unzähligen New-York-Reisen, mit ca. 40 Ausstellungen in 14 Ländern und 10.000 verkauften Büchern im Eigenvertrieb. Über die Interviews mit den New Yorker Hip Hop Pionieren entstand dann die Idee eines Hip Hop Museums – erst in NYC, dann in Berlin. Das brachte mich zur Trennung von MZEE, zum Erwerb eines Abspannwerks in Berlin als Projektbüro „Hip Hop Museum“, zur Weiterentwicklung der Vision „Museum“ zum „Campus der Urbanen Kulturen“ inkl. eines Museums für Hip Hop Kultur und schließlich zur Weltausstellung 2010 nach Schanghai.

Mein ursprüngliches Hauptprojekt – mein eigenes Album – liegt seit über zehn Jahren fertig in der Schublade, denn zum Veröffentlichen bin ich noch nicht gekommen.

Zur eigentlichen Frage: Genauso wie ich mich für die Aufarbeitung und Dokumentation der Hip Hop Vergangenheit einsetze und seit Ewig-



Abbildung: Akim Walta, New York City, Hip Hop Files-Releaseparty

keiten eine umfangreiche Sammlung anhäufe, beschäftige ich mich auch mit dem Support von Hip Hop Kultur in Ländern wie China, Indien oder Indonesien. Dort bedeutet Hip Hop viel mehr für die Kids als nur Freizeitbeschäftigung. Wie Hip Hop in Indien das Kastensystem aushebelt oder in China demokratische Werte belebt, finde ich spannend und meine Auslandssupportreisen sind immer Zeitreise und Refreshment zugleich, da mich die jungen Generationen an unsere frühe Zeit erinnern. Hip

Hop Kultur in der Entwicklungshilfe müsste viel mehr gefördert werden und wird mich auch in den nächsten Jahre noch beschäftigen, genauso wie die Aufarbeitung der Vergangenheit und die Lobbyarbeit, damit unsere Kulturinstitutionen dieser Kultur den notwendigen Respekt einräumen. Das gehört für mich auch zum Projekt „Campus“, der ja kein starres Gebilde sein soll, sondern ein lebendiger Ort, an dem Bildung, Berufseinstieg und Kreativwirtschaft genauso einen Platz haben sollen wie ein Museum, in dem man auf lebendige Art und Weise die Ursprünge und Entwicklung von Hip Hop Kultur in Bereichen wie Musikpro-

duktion, Mode und Kunst erfahren kann. Ohne Vergangenheit, keine Zukunft: KNOW YOUR HISTORY!“

Durch die heutige Dominanz des Rap in der öffentlichen Wahrnehmung scheint das Verständnis von HipHop als vielfältige Kultur auf dem Rückzug. Welche Zukunft prognostizierst du der HipHop-Kultur nicht nur in Deutschland, sondern auch als globales Phänomen?

■ ■ *Hip Hop Kultur existiert und wächst, wird aber als Kultur von den formalen Institutionen nicht anerkannt und direkt gefördert. Die Kultur agiert unter dem Medienradar und ohne kommerzielles Produkt, das vermarktet wird. Daher ist sie weder medienrelevant noch fokussiert sichtbar; zumindest nicht in Deutschland.*

Sido hat mir auf einer Musikkonferenz mal gesagt, „Wir haben Hip Hop gefickt“. Klar, deutscher Gangsta-Rap hat eine Menge zerstört und beiseitegeschoben, was früher zumindest im Ansatz gleichberechtigt da war, und darauf kann man eigentlich nicht stolz sein.

Heutzutage empfinde ich es als großes Problem, dass Gelder im Jugendbereich immer mehr gekürzt werden und Hip Hop von Institutionen meist nur als Tool benutzt wird, um junge Menschen zu erreichen. Irgendwann wird man sich überlegen müssen, ob es nicht gut ist, wenn junge Leute aktiv sind, anstatt sich nur mit Smartphones zu beschäftigen. Hip Hop Kultur in Osteuropa, Russland und Asien wächst ähnlich rasant wie bei uns in den frühen 90ern. Das wird sich in den nächsten Jahren auch nicht ändern.

Letztendlich sind die von Herc, Bambaataa, Flash und vielen anderen Pionieren geprägten Praktiken, „aus dem Nichts etwas zu erschaffen“, „Peace, Love and Unity“ oder Wissen weitergeben und voneinander lernen (Each One, teach One!) grundsätzliche Lebenseinstellungen, die es schon vorher gab und hoffentlich auch in Zukunft noch geben wird.

Hip Hop Kultur gibt dem Ganzen aber eine Klammer, eine Philosophie, ein eigenes Werte-

system und einen Ursprung, den man jungen Menschen gut vermitteln kann und der weltweit verstanden wird.“

VIDERO®



"I've finally found the solution
for broadcasting our message
in all our stores world wide."

(Travis Downing)



VIDERO is a Software-as-a-Service solution (SaaS).
VIDERO runs in the cloud.

Empowered. Videro.

Digital Signage Software



VIDERO AG | Pfarrer-Reukes Str. 7 | 48599 Gronau, Germany | +49 (0) 2562-9398-0 | www.videro.com

VIDERO INC | 139 Maryland St | El Segundo, CA 90245, USA | +1 (415) 736-0666 | info@videro.com



Ein Team. Ein Ziel. Eine Mission. Mit Erfahrung, Fachwissen und der stetigen Motivation zur Verbesserung der eigenen Leistungsfähigkeit lösen wir individuelle Planungs- und Bauaufgaben. Seit 50 Jahren. Und auch in Zukunft.

HOFF 50

MICHAEL EDWARDS PLANER PARTNER
www.hoffundpartner.de

YOUR PARTNER IN XXL PRINTING

Cre8design ist ein Allround Produzent für innovative Wanddekoration und Werbeprodukte. Wir sind das meist vielseitige Foto- und Produktionsunternehmen in der Region. Qualität, Flexibilität, Kreativität, gute Preise und High Resolution Prints sind Kennwörter wovon wir uns unterscheiden.

CRE8
DESIGN



WE CRE8 CUSTOM MADE

Maybachstraße 4, 48599 Gronau

www.cre8design.eu

Geschichtliche Perspektiven

Die HipHop-Szene in der DDR

Leonard Schmieding

Einleitung

Zur HipHop-Kultur in Deutschland gehört auch die Geschichte ihrer Entstehung, Ausbreitung und Entwicklung in der Deutschen Demokratischen Republik. Dort entstand ab den frühen 1980er-Jahren eine überschaubare, aber unübersehbare HipHop-Szene. Jugendliche B-Boys und (einige wenige) B-Girls drängten in Fußgängerzonen und Passagen, um dort ihre Breakdance-Moves zum Besten zu geben und sich miteinander zu messen. Gekleidet in eigenhändig gestaltete Klamotten, mit Graffiti bemalte Kapuzenjacken, weiße Turnschuhe und weitere Accessoires wie Sonnenbrillen, Baseballmützen und dem obligatorischen Schmuck tanzten sie zu amerikanischer Rap-Musik aus Radiorekorden oder gelegentlich auch zu Live-Darbietungen von DJs und Rappern. Von Wolgast, Stralsund und Rostock an der Ostseeküste über Ostberlin, Magdeburg und Dessau bis nach Leipzig, Dresden und Görlitz im Süden der Republik entstand so ein enges Netzwerk von HipHoppern in der DDR, die sich immer wieder zu Breakdance-Workshops, Rap-Contests und Graffitiaktionen zusammenfanden.

Eigentlich hätte es HipHop in der DDR gar nicht geben sollen, definierte sich der sozialistische Staat doch in Abgrenzung zum kapitalistischen Westen. Gerade die Vereinigten Staaten von Amerika galten als Wurzel allen Übels im Systemwettstreit während des Kalten Kriegs, und vor diesem Unheil in Form von Musik, Mode und Massenkonsum mussten Staat und Partei die Jugendlichen im Sozialismus schützen. Dass es ihn aber dennoch geben konnte, lag an drei Gründen, die zusammengekommen die Besonderheit von HipHop in der

DDR ausmachen: Erstens sorgten die spezifischen Medien des Kulturtransfers – Radio, Fernsehen und Film – dafür, dass die Bilder und Töne sowie die Ideale und Ideen ihren Weg von Amerika nach Ostdeutschland fanden.

Dieses Amerika, und das ist der zweite Grund, war ein imaginiertes. Es entstand aus den Wahrnehmungen, Interpretationen und Interaktionen sowohl der Jugendlichen, die sich HipHop aneigneten, als auch derjenigen Erwachsenen, die mit der Kanalisierung, Überwachung und Kontrolle von HipHop beauftragt waren. Hierbei ist es bezeichnend, dass AkteurInnen aus beiden Gruppen HipHop als eine afroamerikanische Kultur verstanden – denn dieses Verständnis ermöglichte nicht nur den Transfer, sondern beeinflusste auch die Ausprägung in der Praxis von Breakdance, Graffiti, DJing und Rap wesentlich.

In der Art und Weise, schließlich, wie sich Jugendliche in der DDR die HipHop-Kultur unter den spezifischen Voraussetzungen im Sozialismus zu eigen machten, setzten sie sich auch mit dem Allmachtsanspruch der herrschenden Sozialistischen Einheitspartei und ihren Organisationen wie FDJ, Volkspolizei und Staatssicherheit auseinander. Indem sie sich in einem Moment an die Regeln hielten, nur um sie dann im nächsten Moment zu verbiegen, testeten sie die Grenzen der Macht aus und forderten VolkspolizistInnen, Stasi-Offiziere und KulturfunktionärInnen immer wieder aufs Neue heraus. Dabei distanzierten sie sich mehr und mehr von dem Staat, der ihnen zu eng wurde, und entflohen ihm auf imaginärer Ebene, um in ihren Gedanken und Gefühlen als HipHopper durch die New Yorker Bronx zu ziehen.

Wie HipHop durch den Eisernen Vorhang drang

Die Beschaffenheit des Eisernen Vorhangs machte es Jugendlichen in der DDR unmöglich, direkt mit afroamerikanischen AkteurInnen und materiellen Objekten der HipHop-Kultur zu interagieren. Im Unterschied zur Bundesrepublik, in der afroamerikanische G.I.s als inoffizielle Kulturimporteure wirkten und mit ihren Clubs, Partys und vor allem ihrem Zugang zu den PX-Supermärkten auf den amerikanischen Militärbasen der Verbreitung von Breakdance, Graffiti, DJing und Rap den Weg bereiteten (Davis), blieb ostdeutschen Teenagern dieser Kulturkontakt aus erster Hand versperrt. Sie waren demnach darauf angewiesen, ihre Informationen durch diejenigen Medien zu erhalten, die den Weg durch Mauer und Grenze ohne größere Schwierigkeiten nehmen konnten.

In erster Linie waren das Rundfunkmedien, deren Wellen in weiten Teilen der DDR empfangen werden konnten. Außer im sogenannten Tal der Ahnungslosen im Großraum Dresden sahen Jugendliche regelmäßig Westfernsehen und hörten die Radioprogramme des Radios im Amerikanischen Sektor (RIAS), dem Sender Freies Berlin (SFB), NDR, BR und HR – illegalerweise, aber meistens unbescholten. So kam es, dass viele von ihnen im Laufe des Jahres 1983 ZeugInnen von Auftritten amerikanischer HipHop-Stars in den Fernsehsendungen von Hans-Joachim Fuchsberger, Thomas Gottschalk oder der „Formel Eins“ im WDR wurden. Danach war es meistens um sie geschehen, denn Breakdance übte einen unbändigen Reiz auf sie aus, den sie ausleben mussten. Schnell fanden

sich in Schulen, auf Hinterhöfen oder auch mitten in der Stadt junge B-Boys und B-Girls zusammen, die „herumzappelten“ und die ersten Breakdance-Crews gründeten. Gebannt hockten sie vor dem Radiorekorder, um die fürs Tanzen nötige Rap-Musik aus dem Westradio mitzuschneiden. Die fertigen Kassetten waren Gold wert und lieferten den Soundtrack für die gemeinsamen Stunden, in denen sie einander neue Bewegungen beibrachten und so als Crew ihre Choreografien entwickelten. Während dieser Anfangszeit waren Vielfalt und Qualität dadurch begrenzt, dass die jungen TänzerInnen nur selten neues Anschauungsmaterial zu sehen bekamen (Schmieding 2014, S. 37–40).

Das sollte sich ab Mitte des Jahres 1985 schlagartig ändern. Am 14. Juni 1985 feierte der vom amerikanischen Bürgerrechtler Harry Belafonte produzierte Spielfilm „Beat Street“ in der DDR seine Premiere und blieb praktisch bis in den Herbst 1989 im Programm vieler ostdeutscher Kinos. Vom Ministerium für Kultur als Film importiert, der sowohl einen Erziehungsauftrag für die Jugend erfüllen, als auch genug Geld einspielen sollte, um die Kassen für die eigene Filmförderung zu füllen, erlangte „Beat Street“ nach kürzester Zeit Kultstatus innerhalb der noch jungen HipHop-Szene. Während KulturfunktionärInnen anhand der Handlung, die sich um drei HipHop-Künstler und ihren Freundeskreis in der Bronx dreht, das Schlechte an Amerika zeigen wollten, nahmen ihn die Jugendlichen in der DDR begeistert als Studie über die HipHop-Kultur auf, die ihnen in Farbe und bis ins kleinste Detail darlegte, wie HipHop funktionierte. Die politische Botschaft – die alltägliche Auseinandersetzung um die künstlerische Selbstbehauptung im Ange-

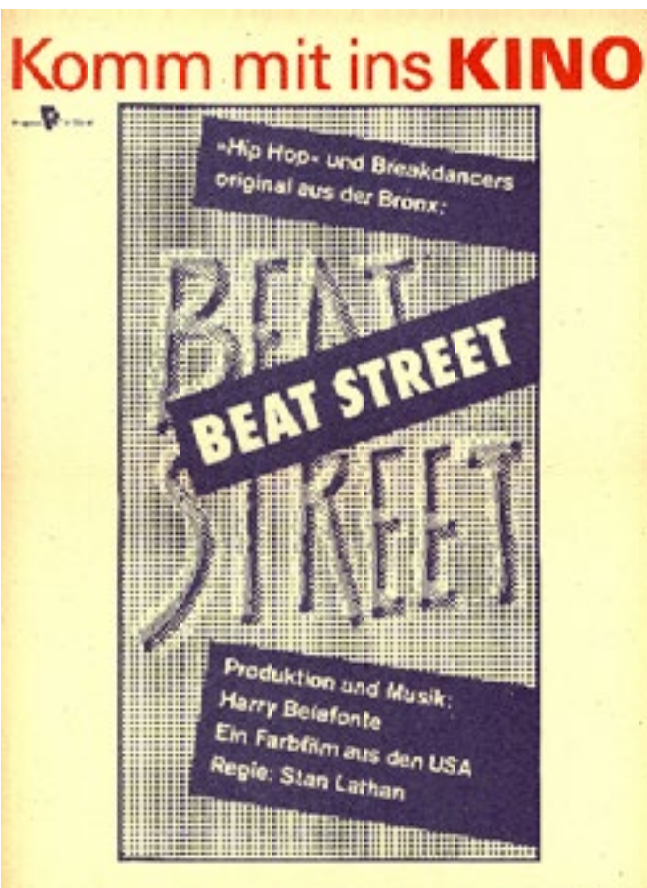


Abbildung: Original-Kino-Aushang-Plakat der Progress FilmVerleih – Made in GDR – „Beat Street“, Leihgabe von Peter „Angel“ Engel

sicht kapitalistischer Vereinnahmung – spielte dabei wenn überhaupt nur eine zweitrangige Rolle. Vielmehr wirkte der Film als Mentor, von dem die Teenager östlich des Eisernen Vorhangs das Breaken, Sprayen, Mixen und Rappen lernten. Sie identifizierten sich mit den Protagonisten des Films und begegneten hier Stars wie MC Melle Mel, Afrika

Bambaataa, den New York City Breakers und der Rock Steady Crew, die als prominente Gäste auftraten. Ihre Aneignung von „Beat Street“ ging sogar so weit, dass sie vor ihren eigentlichen Proben als Crew gemeinsam in eine Vorstellung gingen, um sich auf eine bestimmte Tanzfigur zu konzentrieren und diese dann akribisch einzustudieren. Entsprechend wirkte „Beat Street“ als Beschleuniger für die Szene, die unter dem Einfluss des Films nicht nur schneller wuchs, sondern sich auch vielfältiger ausprägte – trotz der vielen Kontrollinstanzen von Staat und Partei (Schmieding 2014, S. 40–75).

HipHop zwischen Förderung und Kontrolle

Die offizielle Interpretation von HipHop als sogenannte zweite Kultur prägte den Umgang der staatlichen AkteurInnen mit der Praxis von Breakdance, Rap und DJing (nicht jedoch Graffiti) in der DDR. Der Begriff der zweiten Kultur geht auf Lenin zurück und bezeichnete im wissenschaftlichen Marxismus-Leninismus die Kultur der Arbeiterklasse. KulturwissenschaftlerInnen, PublizistInnen und JournalistInnen betteten mit dieser Lesart HipHop in einen antikapitalistischen Kontext ein, sprachen ihm ein Protestpotenzial gegenüber kapitalistischer Ausbeutung und Entfremdung zu und machten ihn so salonfähig für die einheimische sozialistische Kulturlandschaft. Durch die Gleichsetzung von afroamerikanisch und proletarisch ignorierten sie die Entstehungsgeschichte des HipHop aus dem Blues und Jazz heraus und hoben stattdessen internationale Solidarität und Völkerfreundschaft hervor, zwei Schlüsselwörter der sozialistischen Staatsrätson.

Mit dieser Rahmung, die sich in überregionalen wie lokalen Zeitungsberichten, aber auch in Magazinen wie „Melodie & Rhythmus“ und Büchern fand, ermöglichten sie es KulturfunktionärInnen, HipHop als sozialistische Volks- und Unterhaltungskunst zu kategorisieren (Schmieding 2014, S. 77–87).

Die Kategorien von sozialistischer Volkskunst und Unterhaltungskunst waren u.a. als Bestandteil einer offiziellen Strategie entstanden, Kulturen von Musik und Freizeit zu disziplinieren. Nach langem Hin und Her zwischen einem autoritären und einem liberaleren Umgang insbesondere mit Jugendkulturen hatten Staat und Partei zu Beginn der 1970er-Jahre unter Erich Honecker eine Balance gefunden, die mehr zuzulassen als zu begrenzen schien. Allerdings liegt die Betonung hier auf schien, denn hinter liberalen Lösungen steckten oft verstärkte und versteckte Aktionen des Ministeriums für Staatssicherheit – eine „repressive Toleranz“ (Ohse 2003, S. 304, 347–379). Hierbei kollidierten nicht nur die Jugendlichen mit den Offizieren Erich Mielkes, sondern auch – und das vor allem in den 1980er-Jahren – die einen oder anderen KulturfunktionärInnen, die in den Augen der Geheimdienstler der verführerischen Massenkultur des westlichen Imperialismus Tür und Tor in der DDR öffneten (Schmieding 2014, S. 106–107). Während die staatliche Kulturpolitik also eher einen Kurs des Ermöglichens fuhr, ging die Staatssicherheit repressiver gegen Jugendkulturen vor, wobei HipHop im Gegensatz z.B. zu Punk allerdings weit weniger ins Fadenkreuz gelangte.

Die Kulturpolitik suchte HipHop für ihre Zwecke zu vereinnahmen. Breakdance, DJing und Rap sollten als Zeichen eines modernen, weltof-

fenen und solidarischen Sozialismus gelten. Um also möglichst viel HipHop zu erlauben, jedoch gleichzeitig zu verhindern, dass er aus dem Ruder lief, gebrauchten KulturfunktionärInnen die bereits erprobte Handhabe sogenannter Zulassungen. B-Boys/-Girls, Rapper und DJs mussten sich bei den zuständigen Kulturabteilungen mit einer Aufführung bewerben, die von einer Einstufungskommission bewertet wurde. Je nach Urteil erhielten die Jugendlichen dann ihre Künstlerausweise, die es ihnen erlaubten, für Auftritte offiziell gebucht und entlohnt zu werden. Voraussetzung für Auftrittslizenzen war wiederum die Anbindung an eine Trägerorganisation, z.B. einen Betrieb oder einen Jugendklub, die auch entsprechende Trainingsorte wie Turnhallen oder Veranstaltungssäle zur Verfügung stellten. Im Jargon der Kulturpolitik wurden aus B-Boys/-Girls akrobatische Volkstänzer, aus Crews Volkskunstkollektive, aus DJs Schallplattenunterhalter und aus Rappern SängerInnen. Die meisten HipHopper machten diese Disziplinierung zähneknirschend mit, brachte sie doch auch den Vorteil einer Förderung mit sich. Zwar führte dieser staatliche Eingriff – hier als symbolischer Handschlag zwischen FDJ und Big City Breakers 1988 abgebildet – in die Jugendkultur auch zu Reibereien zwischen den Jugendlichen, doch darf nicht vergessen werden, dass diese Kontrollstrategie häufig versagte, wenn es darum ging, das Tanzen auf der Straße zu verhindern, und natürlich grundsätzlich darin scheiterte, den Jugendlichen vorzuschreiben, wie sie selbst HipHop zu interpretieren hatten.

Das Tanzen in der Öffentlichkeit rief in der Regel zuerst die Volkspolizei auf den Plan. Sie verscheuchte die HipHopper oder nahm sie zur so-

~~XXX~~ Hahnwald Heiko
Herrn Name (bei Frauen auch Geburtsname) Vorname

Personalausweis-Nr.: N 1616747



(Eigenhändige Unterschrift)

erhält im Auftrage des Ministeriums für Kultur die Zulassung
für frei-~~berufliche~~berufliche* Tätigkeit auf dem Gebiet der
Unterhaltungskunst gemäß – Zulassungsordnung Unterhal-
tungskunst – vom 21. Juni 1971, und zwar als

Tänzer

in

der Gruppe/Kollektivarbeitung



Hahny's Break Crew"

W. Hahnwald
Mitglied des Rates des Bezirkes
und Leiter der Abteilung Kultur

312 A 7258/71 10 5

Abbildung links: Heiko
„Hahny“ Hahnwalds Künst-
lerausweise, Sammlung Heiko
Hahnwald

Abbildung rechts: Prüfungs-
protokoll des Ministeriums für
Kultur über Hahny's Break
Crew, Leihgabe von Heiko
Hahnwald

Entscheidung des Ministeriums für Kultur:

Vorarbeit zentrale Abnahme Tanz.

5.9.1989


Bodo Zabel
Leiter der Abteilung und
Vorsitzender der ZHK

Einschätzung der Fachberatergruppe:

Hahny's Break Crew (Heiko Hahnewald, Sten Krüger, Steffen Meinhardt) stellten sich am 31.10.1989 zur Zentralen Zulassungs- und Einstufungsveranstaltung Tanz in der Kleinen Revue des Friedrichstadtpalastes vor.

Sie zeigten besonders im 2. Teil eine Darbietung von hohem sportlich + artistischem Anspruch in gemeinschaftlicher Gruppenleistung, die eine gute Einschätzung erfuhr.

Es wurde festgestellt, daß erst dieser 2. Teil der Vorführung die eigentliche Sympathie des Publikums weckt, während der 1. Teil zum Teil langweilig wirkt und sich Vergleiche zu schon besser Gesehenem aufdrängen.

Als Gesamtdarbietung beider Teile bleiben noch zu viele Fragen offen, die noch mit Fachleuten zu beraten sind, um hohe Qualität zu erreichen.

Hahny's Break Crew erhält eine befristete Zulassung bis 31.12.1990 mit einem Honorar von 390,- Mark.





Abbildung: Big City Breakers aus Leipzig beim Turn- und Sportfest in Dessau 1988, © Archiv Nico Raschick

Abbildungen links: Auftritt von Hahny's Break Crew zur Weihnachtsfeier der Konditorei Zieger im Dezember 1985 in Meißen, © Heiko Hahnewald

genannten Klärung eines Sachverhalts mit aufs Revier. Drakonische Maßnahmen waren bis auf einige wenige Ausnahmen jedoch eher selten. VolkspolizistInnen wandten sich an KulturfunktionärInnen, um die problematischen Jugendlichen abzugeben, oder sie kooperierten mit der Staatssicherheit, die eine härtere Gangart verfolgte (Schmieding 2014, S. 97–98). Um unerwünschten HipHop einzudämmen, verunsicherten Offiziere der Staatssicherheit zunächst einzelne Mitglieder von Breakdance-Crews mit Verhören und anderen Einschüchterungen; danach zersetzten sie die Crews durch den Entzug von Lizenzen, Trainingsverbot und Androhung von Verhaftung. Auch kamen Inoffizielle Mitarbeiter zum Einsatz. Hierbei handelte es sich um Mitglieder aus der Szene oder andere, den jugendlichen HipHoppern nahestehenden Personen, die rekrutiert wurden, um diese auszuspionieren. Sie sollten belastendes Material und kompromittierende Informationen sammeln, damit die Staatssicherheit gegen sie vorgehen konnte. Der Erfolg dieser Maßnahmen hielt sich allerdings sehr in Grenzen: In den bisher bekannten Fällen entpuppten sich Inoffizielle Mitarbeiter als viel zu unzuverlässig, oder aber die Staatssicherheit wusste mit den wenigen Informationen nichts anzufangen (Schmieding 2014, S. 97–106, 141–150, 155–159, 201–203). Insgesamt gesehen übten die AkteurInnen von Staat und Partei nur wenig kontrollierenden Einfluss auf die jugendlichen HipHopper und ihre Szene aus. Diese Tatsache liegt auch in der Art und Weise begründet, wie sich die Jugendlichen HipHop in Auseinandersetzung mit ihrem sozialistischen Umfeld zu eigen machten.

Die Jugendlichen und ihre HipHop-Szene

Die Jugendlichen, die sich im Laufe der 1980er-Jahre zur HipHop-Szene zusammenfanden, gehörten der sogenannten distanzierten Generation an: Geboren zwischen 1964 und 1974 erfuhren sie die DDR in erster Linie in ihrer – wie sich herausstellen sollte, letzten – Krise. Die Identifikationsangebote des Staats fanden sie nur wenig attraktiv, und ähnlich wie die zeitgenössischen Punks, Skinheads, Heavy Metaller, Gothics und Hooligans gingen sie auf Distanz zur DDR (Wurschi 2007, S. 31–52). Im Unterschied zu den eher auf Krawall gebürsteten Punkern, Skinheads und Hooligans gestalteten sie diese Abkehr weniger provokativ als spielerisch. Sie gingen nicht auf Konfrontationskurs, sondern ließen sich auf die offiziellen Regeln ein, gerade weil sie schnell merkten, dass sie diese zu ihrem Vorteil nutzen konnten. Denn für viele staatliche AkteurInnen blieben die einzelnen Elemente von HipHop im Grunde unlesbar – und als jugendkulturelle Analphabeten konnten sie HipHop im Endeffekt nur unzureichend kontrollieren.

Dass sich in den Interaktionen zwischen staatlichen und jugendkulturellen AkteurInnen zwangsläufig Freiräume zugunsten der HipHopper ergaben, zeigt schon die unterschiedliche Sprache. Während KulturfunktionärInnen von akrobatischen Volkstanzkollektiven und Schallplattenunterhaltern sprachen und die einzelnen Elemente getrennt voneinander verwalteten, benutzten Szenemitglieder nach wie vor die englischen Bezeichnungen B-Boy, Breakdance und DJ, und sie betrachteten HipHop als ganzheitliche Kultur, in der ein Element ohne die

anderen keinen Sinn ergab. Obwohl beide Gruppen von HipHop sprachen, konnte der Unterschied in ihrem jeweiligen Verständnis größer nicht sein. Und das schlug sich auf die eigentliche Praxis von Breakdance, Graffiti, DJing und Rap nieder.

Trotz Einstufungen, Auftrittslizenzen und staatlich veranstalteter Wettkämpfe im Breakdance wie z.B. dem Supercup in Guben, dem Breakdance Turnier in Hoyerswerda oder dem DDR-Leistungsvergleich in Drebkau bei Cottbus vernetzen sich die

jugendlichen HipHopper republikweit und organisierten ihre eigenen informellen Treffen. Zwar ließen sie sich im Fall des jährlich stattfindenden Leipziger Breakdance Workshops von den staatlichen AkteurInnen die Butter vom Brot nehmen, indem sie zuließen und auch aktiv dazu beitrugen, dass sich der Workshop von einer Veranstaltung ursprünglich von der Szene für die Szene, initiiert von den Big City Breakers in Leipzig, zu einer kulturpolitischen Musterveranstaltung entwickelte (Schmieding 2014, S. 120–133). Doch konnte die-



Abbildung: Breakdance Supercup in Guben, 1986 © Heiko Hahnwald

ser augenscheinliche Erfolg der KulturfunktionärInnen nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die Jugendlichen nach wie vor zum Tanzen, Rappen und Sprayen auf der Straße trafen – und sich damit über alle offiziellen Regeln hinwegsetzten. In den privaten Fotoalben von Crews wie Boogie Wave aus Berlin, Melodic Dancer aus Stralsund oder Hahny aus Meißen, um nur einige wenige zu nennen, finden sich immer wieder Aufnahmen von Streetdance-Aktionen. Ein besonderes Szenehighlight waren darüber hinaus die von TJ Big Blaster Electric Boogie organisierten Workshops und Contests in Dresden und Radebeul. Hier wie dort stellten die Jugendlichen neben ihren Tänzen auch ihre selbstgemachte Mode zur Schau, machten sich in ihren Rap-Texten über den Staat lustig und hörten laut genau jene Musik, die eigentlich nur unter strengen Auflagen und wenn überhaupt dann nur in

staatlich sanktionierten Diskotheken gespielt werden durfte.

In ihrer Art sich zu kleiden eiferten die jungen HipHopper ihren Vorbildern aus „Beat Street“ nach. Den höchsten Stellenwert besaßen dabei Kleidungsstücke der Marke Puma, die praktisch von allen Protagonisten im Film getragen wird, und Kapuzenpullover mit Graffiti auf dem Rücken, sogenannte Backpieces.



Abbildung oben: Breakdance Turnier in Hoyerswerda, © Heiko Hahnewald



Abbildungen oben: Boogie Wave beim Streetdance, © Archiv Nico Raschick/Here We Come

Beides gestalteten die ostdeutschen HipHopper in Anbetracht der Tatsache, dass sie keine westlichen Markenklamotten im Sozialismus kaufen konnten, in Eigenregie, und zwar mit Schablonen, Sprayflaschen für Parfüm, Farbe und Pinsel sowie Stoffen, Schere, Nadel und Faden. Stolz trugen diese Dessauer B-Boys ihre Mode auf der zentral gelegenen Museumskreuzung zur Schau. Ebenfalls entstanden auf diese Weise Auftrittsuniformen und andere Accessoires, wie hier für die Berliner Crew Boogie Wave gezeigt. Ein Blick auf die verschiedenen Graffiti der Backpieces offenbart, wie sehr sich ihre Träger in New York verorteten und die DDR bildlich so gut wie gar nicht vorkommt, wie auf diesem Hoodie des Dessauer B-Boys Beatschmidt. Indem die HipHopper ihre spezifische Mode in der Öffentlichkeit zu ihren Szenetreffen trugen, brachen sie auf imaginärer Ebene aus der DDR aus und reisten nach Amerika, um dort an der HipHop-Kultur teilzuhaben. Bei Problemen mit Ordnungshütern konnten sie genau darauf verweisen – dass sie möglichst originalgetreu HipHop praktizieren müssten, um ihre internationale Solidarität zu zeigen und antikapitalistischen Protest auszuüben. Ironischerweise ging das aber nur in Puma-Klamotten.

Die gleiche ambivalente Dynamik kam sowohl bei den Rap-Texten als auch bei der Musik der DJs zum Tragen. Die Texte waren ebenfalls aus Gründen der – selbst so wahrgenommenen – Authentizität auf Englisch verfasst. Einstufungskommissionen legten Rapper wie TJ Big Blaster Electric Boogie allerdings deutsche Übersetzungen vor, was wiederum Spielraum für die eigene Kreativität schuf. Bei der Musik konnten DJs, die sich auch Tape-Jockeys nannten, weil ihnen ja kein Vinyl zur Ver-



Abbildungen von oben nach unten:
oben: B-Boys in Dessau mit Kleidung von Puma
Mitte: Boogie Wave in Auftritts Kleidung
beide © Archive Nico Raschick/Here we come
unten: Beat Smith Hoodie

fügung stand, jegliche Auflagen dadurch umgehen, dass sie Songs zusammenmischten. Als Quelle gaben sie dafür nicht unbedingt die Westsender an, sondern Lutz Schramms Sendung „Vibrationen“ im Jugendsender DT64 des DDR-Radios, die ab Dezember 1987 die Szene regelmäßig mit den neuesten Alben aus Amerika versorgte (Schmieding 2014, S. 108–117). HipHopper konnten also gerade deshalb die Regeln so gut verbiegen, weil Staat und Partei in Form ihrer offiziellen Interpretation bekundeten, dass sie HipHop gegenüber durchaus wohlgesonnen waren. Mit dieser Einstellung wussten die Jugendlichen gekonnt zu spielen.

Das Vermächtnis von HipHop in der DDR

Die HipHop-Kultur lieferte einer bestimmten Generation von Jugendlichen in der DDR das Handwerkszeug und die Ideen, sich vom sozialistischen Staat zu distanzieren und sich zu Gemeinschaften zusammenzuschließen, in denen sie zumindest imaginär aus der als „Getto“ wahrgenommenen DDR ausbrechen konnten. Um ihre Version von Breakdance, Graffiti, DJing und Rap ausüben zu können, ließen sie sich widerwillig auf das ihnen auferlegte offizielle Regelwerk ein. Sie erkannten jedoch schnell die Schlupflöcher in diesem System und nutzten sie, um sich Freiräume zu erschließen und damit die Grenzen sozialistischer Herrschaft auszutesten.

Dabei waren sie weniger Grund als Phänomen des Zerfalls der Macht von Staat und Partei, was sie im Zuge der Friedlichen Revolution und Wieder-

vereinigung auch selbst zu spüren bekamen. Denn mit der Auflösung des sozialistischen Staats fiel nicht nur die Kontrolle, sondern auch die Förderung weg und damit die Infrastruktur für Trainingsmöglichkeiten und entlohnte Auftritte. Aus diesen Gründen brach die Szene zunächst zusammen, erholte sich aber Anfang der 1990er-Jahre wieder, um dann vor allem mit HipHoppern aus Westdeutschland neue Gemeinschaften zu bilden. Schnell wuchs ein deutsch-deutsches Netzwerk aus HipHoppern, die auf ihre jugendkulturelle Weise einen Beitrag zum Zusammenwachsen der ehemals geteilten deutschen Staaten leistete.



Abbildung: Big Blaster Electric Boogie,
Archiv Nico Raschick/Here we come

Identität

Rap in Deutschland

Zwischen virtueller (Neu-)Inszenierung und
realen Anerkennungskämpfen

Ayla Güler Saied

Historischer Backspin

HipHop ist der Oberbegriff für vier künstlerische Ausdrucksformen einer urbanen Street-Culture: DJing, Breakdance, Graffiti und Rap. Der Ursprung der Kultur liegt in den USA und wurde von einem lokalen zu einem globalen Phänomen transformiert.

Die HipHop-Kultur entwickelte sich Anfang der 1970er-Jahren in den destrukturierten Großstadtgettos Bronx und Harlem und war seit jeher ein Konglomerat verschiedener kultureller Einflüsse, die durch Einwanderung geprägt wurden. DJing, Breakdance und Graffiti waren die ersten Elemente, die Popularität erlangten. Während die klassischen DJs der Diskowelle in den 1970er-Jahren sich dadurch auszeichneten, dass sie Songs übergangslos ineinanderfließen ließen, gingen die HipHop-DJs dazu über, Plattenspieler und Schallplatten noch stärker als Instrumente zu benutzen. Sie erfanden Techniken wie das Scratching oder Livesampling von Breakbeats. Hierdurch wurden aus bereits bestehenden Musikstücken neue Sounds kreiert. Sie bildeten für die HipHop-Kultur ein großes Repertoire an Möglichkeiten, musikalische wie auch politische Aussagen zu treffen und sich dabei z.B. auf gegenwärtige oder vergangene Ereignisse, politische Bewegungen oder ästhetische Strömungen zu beziehen (vgl. hierzu Rappe in diesem Katalog).

In diesem Zusammenhang ist entscheidend, dass HipHop als Black Culture in der „post-segregated era“ dadurch politisch wurde, dass sie im öffentlichen Raum stattfand. (Finzsch 1999, S. 557) Diese öffentlichen Räume, die für Schwarze und Weiße BürgerInnen bis zum Inkrafttreten des Civil

Rights Act, 1964, getrennt waren, erfuhren durch den HipHop eine Aneignung. Die Block Partys fanden öffentlich statt, und die Musik, die durch riesige Soundsystems verstärkt wurde, war für jedermann hörbar und die Crowd für jedermann sichtbar. Graffiti, die auf öffentlichen Gebäuden und Transportmitteln, die durch das gesamte Stadtgebiet fuhren, angebracht wurden, bedeuteten eine Visualisierung marginalisierter BürgerInnen. Die New Yorker Bronx, die vor dem Bau des Cross Expressway ein gut funktionierendes Quartier mit sozialen Netzwerken und guten Nachbarschaften war, wurde durch den Bau der vierspurigen Autobahn, die mitten durch die Bronx gelegt wurde, destrukturiert, es wurden nicht nur Geschäftshäuser, sondern auch Wohnhäuser zerstört. Durch die geringer werdende Kaufkraft der Menschen und den Rückzug des Staats entstand ein soziales und ökonomisches Leck, das viele junge GettobewohnerInnen durch die Schattenwirtschaft des Drogengeschäfts zu kompensieren versuchten. Es war die Zeit der Bandenkriege. Die frühe ausgereifte Rap-Musik der East Coast hat dieses Phänomen, personifiziert durch KRS ONE, ab den 1980er-Jahren immer wieder als Narration aufgegriffen. In den Alben „Criminal Minded“ (1987) und „By All Means Necessary“ (1988) fokussierte er gemeinsam mit Scott La Rock das Gettoleben. Tricia Rose hat den HipHop-Style als „black urban renewal“ beschrieben. (Rose 1994, S. 61) Durch die Formierung zu HipHop-Crews entstanden neue, kreative Netzwerke.

Abbildung rechts: Single-Cover der Sugarhill Gang „Rapper's Delight“ aus dem Jahr 1979, erster kommerziell erfolgreicher Rap-Song

SUPER DISCO SOUND SINGLE 30 cm

Sugarhill Gang

45 upm

Rapper's Delight 15:00



**SPECIAL
DISCO-
VERSION**



Rapper's Delight 6:30

Licensed by



In Vertrieb bei METRONOME MUSIC GMBH, Übersering 21, 2000 Hamburg 95. Made in W. Germany



Rap entwickelte sich im Gegensatz zu den übrigen Elementen des HipHop erst relativ spät und bestand anfangs lediglich aus einfachen Reimen, die dazu dienten, die B-Boys und B-Girls zum Tanz zu animieren, die durch die Begeisterung über die Fähigkeiten des DJs vom Tanzen abgelenkt wurden. Der erste kommerziell erfolgreiche Song, der zum Antriebsmotor für die Kultur wurde, war „Rapper’s Delight“ von der Sugarhill Gang, ein reiner Party-song aus dem Jahr 1979.

„The Message“ von Grandmaster Flash and the Furious Five aus dem Jahr 1982 bedeutete die Geburtsstunde jenes Rap, der das Großstadtleben mit all seinen Facetten zum Inhalt hatte. Die Golden Era des Rap, Ende der 1980er-Jahre, war geprägt von KünstlerInnen und Crews wie Run DMC, Public Enemy und der Native-Tongue-Bewegung, zu denen Queen Latifah, De La Soul und die Jungle Brothers gehörten.

Anerkennungskämpfe in der BRD und den USA

Im Folgenden möchte ich die Entwicklung des Rap in Deutschland unter dem Aspekt der kulturellen Anerkennung und Zugehörigkeit beleuchten. Retrospektiv kann man diese Geschichte m.E. grob in vier Stränge unterteilen:

Erstens durch die Aneignung von DJing, Graffiti und Breakdance in den 1980ern durch Jugendliche unterschiedlicher Herkunft, zweitens durch die Konstruktion von Neuem Deutschen Sprechgesang und Oriental HipHop in den 1990er-Jahren, drittens durch den Gangsta-Rap und seine widersprüchli-

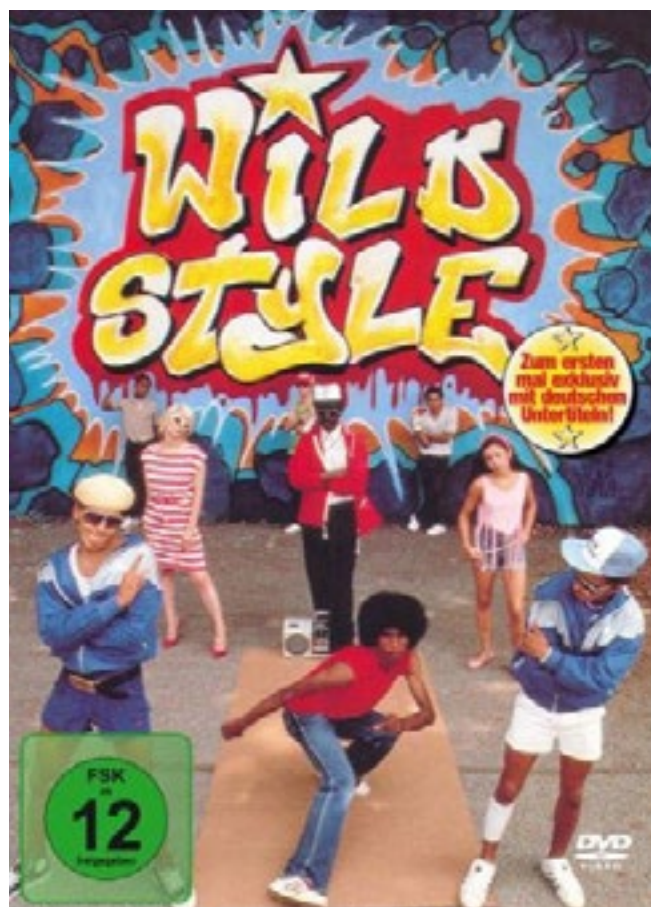


Abbildung: Filmcover „Wild Style“

che Erfolgsgeschichte und schließlich durch den Rap 2.0.

HipHop erlangte Anfang der 1980er in der BRD Popularität, als Filme wie „Wild Style“ und „Beat Street“ ihren Weg in das deutsche Fernsehen fanden und etliche Jugendliche in ihren Bann zogen. Politisch fällt die Adaption der HipHop-Kultur in die Zeit, als 1983 das Rückkehrförderungsgesetz für AusländerInnen erlassen wurde.

Viele Jugendliche mit Migrationshintergrund schafften sich in dieser Zeit durch den HipHop eine Art Ersatzheimat.

Nach einem Breakdance-Hype erreichte HipHop seinen Höhepunkt in der BRD, als Ende der 1980er-Jahre die Golden Era des US-Rap anbrach und Jugendliche durch die Attitüde der MCs aus den USA in ihren Bann gezogen wurden. Jugendliche unterschiedlicher sozialer und kultureller Herkunft decodierten die Inhalte und adaptierten die HipHop-Kultur in ihre Lebenswelt.

Jens Kameke aka Scope von den Rude Poets, einer frühen Crew der 1980er-Jahre aus Köln und später Moderator der VIVA HipHop-Sendung „Free-style“, war fasziniert von HipHop:

/// Ich fand das super, weil ich noch nie so was vorher gehört hatte. Und mich hat HipHop total von der musikalischen Seite erwischt. Weil ich das so cool fand, dass die aus alten Sachen neue gemacht haben.“

Bevor die Jugendlichen selbst anfangen, ihre eigenen Songs zu texten, rappten sie die Songs ihrer amerikanischen Vorbilder nach.

Die Konstruktion von multikulturellem Rap

HipHop in der Bundesrepublik Deutschland war die erste Jugendsubkultur, in die in hohem Maße auch sogenannte Migrant*innenjugendliche involviert waren. Das selbstverständliche, oft urbane Zusammenleben eines kulturell diversen, transnational orientierten Lebensalltags der Jugendlichen wur-

de in der HipHop-Kultur widergespiegelt. Crews, die auf unterschiedlichen Sprachen rappten und auch in ihrer ethnisch diversen Zusammensetzung ihre Lebensrealität repräsentierten, betrieben eine Subversion gegen den herrschenden hegemonialen Diskurs.

Der Einwanderungsdiskurs der 1990er-Jahre wurde insbesondere dominiert von der Asyldebatte einerseits sowie der Rückkehr der Spätaussiedler andererseits. Das deutsche Staatsangehörigkeitsrecht, das bis zum 1. Januar 2000 neben dem Abstammungsprinzip (*ius sanguinis*), den Erwerb nach dem Geburtsortsprinzip (*ius soli*) nicht anerkannte, wurde damit auch nicht der Realität eines Einwanderungslandes gerecht. Mit der Anerkennung als Spätaussiedler erhielten Zugewanderte zwar automatisch die deutsche Staatsangehörigkeit – Kinder von Migrant*innen jedoch, die zum Teil bereits in der dritten Generation in der BRD lebten und auch dort geboren waren, galten juristisch gesehen als Ausländer*innen. Somit hatten sie auch keine Bürgerrechte, wie das Wahlrecht, und damit auch kein Mitbestimmungsrecht. HipHop bot ihnen die Möglichkeit, aus ihrer marginalen Position herauszutreten und ihre Stellung in der Gesellschaft einzufordern.

Durch die Wiedervereinigung von West- und Ostdeutschland erreichte das Nationalbewusstsein in Deutschland eine beunruhigende Dimension: Anfang der 1990er-Jahre fand eine Reihe von Brandanschlägen auf Asylbewerberunterkünfte und Wohnhäuser von Migrant*innen statt: Hoyerswerda, Rostock-Lichtenhagen, Solingen und Mölln stehen exemplarisch für die menschenverachtende und rassistische Ideologie.

Diverse Rap-Crews wendeten sich in ihren Songs gegen den mörderischen Rassismus und zogen die Aufmerksamkeit der Medien auf sich – die Rap-Songs wurden als Statements gegen Rassismus im Rahmen von „Musik gegen Rechts“ vermarktet, wie beispielsweise „Hand in Hand“ (1994) von der Microphone Mafia oder aber auch „Fremd im eigenen Land“ (1992) von Advanced Chemistry. Der Titel „Fremd im eigenen Land“ war die subversive Umkehrung eines hegemonialen Diskurses seiner Zeit, in dem die multikulturelle Durchmischung der Gesellschaft als Gefahr für das Weiterbestehen der deutschen Kultur konstatiert wurde. Die Crews wurden

auf diese Art von Songs reduziert und für politische Benefizveranstaltungen instrumentalisiert, obwohl alle Crews neben den politischen ebenso großes Repertoire anderer Songs vorzuweisen hatten.

Nach der Welle rechtsextremer Angriffe auf Flüchtlingsheime und Wohnhäuser Mitte der 1990er-Jahre und mit der starken Einschränkung des Asyl-

rechts vererbte aus Sicht einiger Rap-Crews das Interesse der Medien und auch der Plattenlabels an der Vermarktung von sogenannten multikulturellen Rap-Crews. Das vermeintliche Scheitern der multikulturellen Gesellschaft war jedoch weiterhin

die Begleitmusik zu den gesellschaftlichen Transformationsprozessen, der die Bundesrepublik Deutschland als Einwanderungsland gegenüberstand. Die „Spiegel“-Titelschlagzeilen „Gefährlich fremd. Das Scheitern der multikulturellen Gesellschaft“ (16/1997) und „Zu viele Ausländer. Sprengsatz für Rot-Grün.“ (48/1998) griffen die politischen und gesellschaftlichen Diskurse auf und

zeichneten ein Schreckensszenario, in dem Migration als Bedrohung dargestellt wurde. Multikulturalität als gesellschaftliche Realität stand der Utopie bzw. Sehnsucht eines Nationalstaates gegenüber.

DJ RA, langjähriger DJ der Microphone Mafia aus Köln, dessen Crew auf Deutsch, Türkisch, Italienisch und zeitweise auf Englisch gerappt hat, be-



Abbildung: Albumcover TCA Microphone Mafia „Hand in Hand“

schreibt retrospektiv, dass das gut gemeinte Label multikulturell im Nachhinein eine Barriere für den Einstieg in den Mainstream war:

■ ■ *Dieses Multikulti kann in jedem anderen Land schön sein, aber egal, wer es erfunden hat, es ist einfach nur Scheiße. Türke, Italiener; Deutscher, super passt. In die Schublade rein, schön alles Benefizkonzerte und abgespeist. Ich habe definitiv nicht mit Musik angefangen, um den Rassismus zu bekämpfen. Unsere Texte waren sozialkritisch. Das eine hat aber nichts mit dem anderen zu tun. Weil ich habe ja aufgelegt, ich habe die Leute zum Tanzen gebracht, ich habe zusätzlich auch House aufgelegt.*“

Auch für den türkischsprachigen Rap, der im Übrigen in seiner Genese ein deutsches Phänomen ist, war immer nur eine marginale Position auf dem deutschen HipHop-Markt vorhanden. Er entstand u.a. in Berlin und Köln. Der HipHop-Markt in der Türkei hat sich erst relativ spät entwickelt, und die türkischsprachigen KünstlerInnen aus Deutschland waren dabei die Vorbilder, auf die sich KünstlerInnen aus der Türkei beriefen.

Killa Hakan war Anfang der 1990er-Jahre MC (Master of Ceremony) bei Islamic Force, einer Westberliner HipHop-Crew, die sich in den 1980ern formierte. Heute ist Killa Hakan der einzige MC in der BRD, der ausschließlich türkische Texte rappt und in der Türkei Erfolge damit gefeiert hat. Sein Weg war nicht einfach, umso mehr freut sich Killa Hakan, dass sich türkischer HipHop Mitte der 2000er-Jahre innerhalb der türkischsprachigen Fan-Community in Deutschland und in der Türkei etabliert hat:

■ ■ *Türkisch HipHop ist da und lebt! [...] Ich bin einer der Vorreiter. Voll viel Respekt. Das ist die Musikbranche. Du kannst gut sein, egal! Manchmal hängt das vom Timing und von anderen Sachen ab. Und es gibt noch bestimmte Mächte so, die einen auch nicht unbedingt da reinlassen wollen.*“

Killa Hakan bezieht sich in seiner Narration auf den deutschsprachigen HipHop-Markt.

Gangsta-Rap

■ ■ *We can't let the media define this for us. Someone says it's got hardcore beats and talkin' about bitches sucking dick, that's hardcore. Than some persons say that Jazzy Jeff & the Fresh Prince are soft, it's not HipHop. It is HipHop. It's just another form ...*“ (Kool DJ Herc in: George 2004, S. 45)

Anfang der 2000er-Jahre gab es einen Boom an Gangsta- und Straßen-Rap in Deutschland, der ab Mitte der 2000er bis heute auch kommerziell außerordentlich erfolgreich werden sollte. Künstler wie Sido, Bushido, Azad standen für eine – für den deutschen Popmainstream – damals noch weitgehend unbekannte Form von Rap, die geprägt war durch explizite, d.h. Gewalt beschreibende Texte. Gangsta-Rap, in dem oftmals das eigene, zum Teil marginalisierte und stigmatisierte Quartier glorifiziert wurde, erzeugte medial wiederum erneut Diskurse von Zugehörigkeit und Anerkennung. Die Inszenierung der Gangsta-Rapper bewirkte, dass diverse Jugendliche aus nahezu allen Städten Deutschlands eigene Rap-Produktionen und

Videos ins Internet luden und in einen virtuellen Battle mit den populären Rappern traten. Mit dem Erfolg des Gangsta-Rap traten auch Diskussionen auf: Die negativen und diskriminierenden Phänomene wie Homophobie, Sexismus, Rassismus und Misogynie, die in Songs zum Ausdruck kamen, wurden als Gangsta-Rap spezifische Phänomene kodiert und gesamtgesellschaftlich externalisiert. Da ein Großteil der medial bekannten Rapper einen Migrationshintergrund hatte, wurden bei ihnen die diskriminierenden Lyrics mit der vermeintlich fremden Herkunft der Rapper erklärt und es wurde ihnen eine verfehlte Integration attestiert, wie folgendes Zitat exemplarisch belegt:

■ ■ *Deutscher HipHop kam von smarten Abiturienten aus der Provinz, in den Texten ging es um Mädchen und um Liebe, um Spaß und manchmal sogar um Politik. Und spätestens jetzt wird klar, die Welt des Gangsta-Rap hat auch viel mit misslungener Integration zu tun: Außer Sido sind fast alle der Berliner Gangsta-Rapper fremder Abstammung. Das typisch gerollte R, die harten Konsonanten, so klingt Deutsch im Gangsta-Rap.“ (Spiegel Online, 15.1.2008)*

Als G-Hot aka Gökhan Şensan 2007 „Keine Toleranz“ propagierte und zum Mord gegen homosexuelle Männer aufrief, wurden seine verbalen Angriffe auf Homosexuelle mit seiner türkischen Herkunft begründet, da in der Türkei grundsätzlich Homophobie weitverbreitet sei. (Reichert, Martin: Tourette Selbsthilfegruppe im Tonstudio. In: taz, 17.7.2007) Die Rap-Musik von G-Hot ist jedoch ein Produkt, das in Deutschland entstanden ist und aus dieser Perspektive ist es eine Entziehung

politischer wie auch sozialer Verantwortung, die Probleme außerhalb Deutschlands zu verorten. Homophobie, Rassismus wie auch Sexismus und Misogynie sind globale Phänomene, die in Teilen der Rap-Szene konzentriert zum Ausdruck kommen und in ihrer verbalen Wirkungsmacht gleiche Effekte erzielen wie beispielsweise Action oder Horrorfilme. Übertreibungen und Überspitzungen sind elementare Stilmittel des Rap. Dabei herrscht im Gangsta-Rap seit jeher ein Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Realität, da es zur Credibility des Gangsta-Rappers gehört, eine kriminelle Vergangenheit vorzuweisen und in das Gangsta-Leben involviert zu sein. Diese Widersprüchlichkeit wird auch weiterhin Bestand haben und ist nicht zuletzt der Motor für die HipHop-Kultur. Das Label Aggro Berlin hat Anfang der 2000er-Jahre bei der Inszenierung von Rap neue Akzente in der BRD gesetzt. Dadurch ist auch der Battle-Charakter, der seit jeher als Antrieb der HipHop-Kultur dient und gleichzeitig den Wettbewerbscharakter kapitalistischer Gesellschaften widerspiegelt, einem breiten Publikum bekannt geworden.

Vermarktungsstrategien im digitalen Zeitalter

Viele HipHop-Crews gründeten in den 1990er-Jahren ihre eigenen Labels, weil für sie die Zusammenarbeit mit den großen Majorlabels nicht die erwarteten Erfolge bewirkten. Bereits 1994 gründeten Advanced Chemistry ihr eigenes Label 360 Grad Records, Die Fantastischen Vier gründeten 1996 das Label Four Music, die Microphone Mafia aus Köln folgte mit ihrem Plattenlabel

Al Dente Recordz im Jahr 2000. Dieser Trend ist bis heute konstant geblieben – und hat durch die Möglichkeiten, die das Internet bietet, an Intensität gewonnen. Rapper Xatar vermarktet mit seinem Plattenlabel Alles oder Nix Records, das seit 2007 besteht, nicht nur sich selbst, sondern beispielsweise auch Schwesta Ewa. Das Label Aggro Berlin, das von 2001 bis 2009 bestand und Künstler wie Sido, Bushido, B-Tight, Fler, Kitty Kat und G-Hot unter Vertrag hatte, hat retrospektiv einen großen Einfluss für die Etablierung von HipHop im Mainstream gehabt.

Dabei diene das inszenierte Image einer Künstlerin bzw. eines Künstlers bei der Vermarktung der Musik immer als zentrales Kriterium. Bewusst wurde damit der voyeuristische Blick der KonsumentInnen bedient. Das Bild des hypersexuellen, misogynen und gewaltbereiten, männlichen MC dominiert seit der Entstehung des Gangsta-Rap in den USA und seit den 2000er-Jahren in Deutschland den medialen Diskurs. Obwohl Frauen maßgeblich an der Etablierung der Hip-Hop-Kultur beteiligt waren, wird HipHop nach wie vor als männliche Domäne konstruiert und Frauen lediglich als reagierende Objekte denn als agierende Subjekte verortet. Mit dem Erfolg des Gangsta-Rap haben sich

dabei auch die Inszenierung und Narrationen der Female MCs verändert: Die sexualisierte Selbstinszenierungen von Lady Bitch Ray sowie Schwesta Ewa reihen sich auf den ersten Blick in die Inszenierung ihrer männlichen Rap-Kollegen ein, jedoch betreiben sie eine Subversion gegen den hegemonialen männlichen Rap-Diskurs. Auch wenn der soziale Background der Female MCs mehr Aufmerksamkeit als die Musik selbst erzeugt, so findet eine Aneignung statt und Female MCs platzieren sich im Diskurs. Der performative Charakter wird hierbei nicht angemessen reflektiert, und die Inszenierungen vielmehr unter moralischen denn emanzipatorischen und künstlerischen

Gesichtspunkten analysiert. Das Internet spielt bei der Verbreitung der Musik eine wichtige Rolle. Lady Bitch Ray beispielsweise stand bei keinem Major Label unter Vertrag und hat ihre Videos in Eigenregie produziert und erfolgreich verbreitet.



Abbildung: Merchandising von Aggro Berlin, Leihgabe von B-Tight

Akua Naru ist eine Female MC, die aus New York stammt und seit 2008 in Köln lebt. Auch Naru hat die Möglichkeiten, die das Internet bietet, genutzt, und ihre Musik sowohl in den USA als auch in Deutschland durch Social-Media-Kanäle verbreitet. Durch die virtuelle Verbreitung der Musik im Internet hat sie sich eine transnationale Fanbase aufgebaut. Seit 2012 ist Naru eine international gebuchte Künstlerin, die in ihrer Musik diverse Themen aufgreift und sich dabei auf den Old School HipHop beruft.

■ ■ *I'm a poet. So what I feel is missing from the music is the poetic quality. And I came away with something and I try to put that in my music.*

Rap 2.0 und Produktionstechniken

Das Internet hat sich zur neuen Vertriebsplattform entwickelt. YouTube, Soundcloud und Facebook dienen dabei als Verbreitungs- und Vermarktungskanäle für Musik. Firmen wie Mediakraft promoten und managen KünstlerInnen im digitalen Zeitalter. Die Klickzahlen von Clips haben die Verkaufszahlen von Alben ersetzt. Vieles findet heute im virtuellen Raum statt – die Konkurrenz ist groß. Eigenproduktionen können auf YouTube hochgeladen werden, ohne jemals ein Studio betreten zu müssen.

Für den Erfolg am HipHop-Markt spielt die Musik eines Songs daher eine wichtige Rolle. Ben Bazzazian, ein Produzent aus Köln, wurde 2014 als bester nationaler HipHop-Produzent mit dem HipHop-

de Award ausgezeichnet. Das Album „Russisch Roulette“ von Haftbefehl wurde von Bazzazian produziert und hat insbesondere für die Beats sehr gute Kritiken bekommen. Bazzazian ist Autodidakt. Er spielt seit seinem zwölften Lebensjahr Gitarre und ist in unterschiedlichen Musikrichtungen unterwegs. Eine Ausbildung oder ein Studium hat Bazzazian nicht absolviert. Aktuell ist er an der Produktion eines Punkrockalbums einer jamaikanischen Künstlerin beteiligt. Seit 2003 kann er von seiner Musik leben. Als Produzent agiert er im Background und konstatiert:

■ ■ *Das finde ich auch cool, dass es so ist. Ich bin jetzt nicht so der Typ, dass ich auf 'ner Bühne oder so stehen muss. Klar fände ich es auch cooler, wenn so Leute wie ich in Deutschland mehr Aufmerksamkeit bekommen würden [...] einfach so, dass die Leute das anerkennen. Ohne so Jungs wie mich gäbe es die Musik ja überhaupt nicht. Ich sag mal so: 80% der Rapper haben überhaupt keine Ahnung von Musik. Die wären total aufgeschmissen, wenn da nicht so Jungs wie ich wären, die dann irgendwie sich die Nächte um die Ohren hauen, um deren Sachen cool zu machen so. Gerade in Amerika ist das ganz anders. Da wissen die Leute mehr, was der Typ an den Reglern für 'ne Rolle einnimmt.*

Bazzazian hat einen hohen Anspruch an gute Musik und arbeitet dabei nur minimal samplebasiert. Das Kriterium für eine Zusammenarbeit ist für ihn, dass er die Musik der Künstlerin bzw. des Künstlers mögen muss.

■ ■ *Wenn ich jetzt jemandem ein Instrumental schicke und der schreibt was darauf und*

geht ins Studio und nimmt auf, wie er denkt, dass es gut ist, heißt das ja nicht, dass das das Beste ist, was man daraus machen kann. Das ist ja auch so ein bisschen Unterschied zwischen Produzent und Beatmaker. Ich glaube, das haben die Leute auch nicht auf dem Schirm so. Es gibt ja voll viele Leute, die einfach Beats bauen, den ganzen Tag und dann halt jemandem einen Beat schicken und der nimmt darauf auf, mischt das dann ab und bringt das raus. Dann ist aber der Typ, der den Beat gemacht hat, in meinen Augen kein Produzent so. Aber wenn man mit den Leuten was zusammen erarbeitet und daran arbeitet, dann ist es schon eher Produzententätigkeit. Weil du musst gucken: Nehmen wir mal Dieter Bohlen. Der ist ja auch Produzent. Der macht aber die Musik nicht. Die ursprüngliche Tätigkeit von einem Produzenten war ja nicht die Musik zu machen, sondern der hat einfach wie ein Regisseur darüber geguckt. Und hat gesagt: Ok, wir brauchen einen guten Gitarristen. Der hat ja nur so ein bisschen dirigiert. Das ist heute auch ganz anders so. Also für jede Musik, die ich produziert habe, habe ich auch die Musik gemacht. Aber das muss nichts miteinander zu tun haben.“

Heute gibt es zahlreiche Tutorials auf YouTube, in denen ausführlich erklärt wird, wie ein Beat gebaut wird. Als Bazzazian Ende der 1990er-Jahre mit seiner Musik anfang, herrschten andere Voraussetzungen:

■■ *Ganz am Anfang wusste ich auch nicht viel. Es gab früher so einen Laden in Köln, Music City, wo man halt Equipment kaufen konnte. Da habe ich einen Typen gefunden und dem habe*

ich halt gesagt, was ich machen will: Da habe ich mir damals einen Computer geholt, und die Kiste da, das ist ein Drum Computer. Und der hat mir halt bisschen erzählt, was man braucht. Und ehrlich gesagt, habe ich einfach angefangen. [...] Da musstest du selber, Learning-by-doing-mäßig, einfach machen. Dann machst du auch Fehler. Aber so hat das halt funktioniert.“

HipHop als globaler Sound

Rap-Musik schöpft ihre subversive Kraft durch die Untermauerung mit einem starken Beat. Das Sampling und Covern anderer Musikstücke erzeugt dabei ein kollektives und globales Zugehörigkeitsgefühl. Der Battle-Charakter sorgt für das Fortbestehen der HipHop-Kultur, die durch die Interaktionen der KünstlerInnen untereinander und die subversive Umkehrung gesellschaftlicher Diskurse ihre Macht entfaltet.

MC Soom T, eine MC und Dubstep-Künstlerin aus Glasgow, konstatiert:

■■ *Even if you are a minority group, if you are willing to also share other cultures then you no longer feel like a minority.“*

Die HipHop-Kultur war ihrer Zeit in Bezug auf das urbane Zusammenleben immer um Lichtjahre voraus und verkörpert damit ein gelebtes Gegenmodell zum politischen und kulturellen Mainstream.

Persönlich. Kompetent. Nah.

Ihr Partner
vor Ort!

Jeder Mensch hat etwas, das ihn antreibt.

Wir machen den Weg frei.

www.vbga.de

Volksbank
Gronau-Ahaus eG



Logistik auf den Punkt gebracht !

STENAU
SPEDITION • LOGISTIK



Füchtenfeld 24
48599 Gronau-Epe

Tel. 0 25 65 / 4 02 99-0
Fax 0 25 65 / 4 02 99-22

info@stenau.de
www.stenau.de



engbers

Über 290 x Männer-
mode in Ihrer Nähe!

Besuchen Sie auch
unseren Online-Shop:
www.engbers.com

Wissen schafft Sicherheit



URENCO
Deutschland
Röntgenstraße 4
48599 Gronau

Tel.: 02562 / 711 - 149
www.urencode.de



URENCO wünscht viele interessante
Stunden beim Besuch der Ausstellung
„Styles ... HipHop in Deutschland“

urencode

IHRE DIGITALE MEDIENAGENTUR IM MÜNSTERLAND

WIR ENTWICKELN DIGITALE
KONZEPTE, DIE VERKAUFEN!



- ✓ BERATUNG
- ✓ WEBSEITEN
- ✓ SHOPWARE
- ✓ SOCIAL MEDIA
- ✓ MOBILE APPS
- ✓ VIDEO-MARKETING

BESUCHEN SIE UNS!

www.net-quadrat.de

Immer da, immer nah.

PROVINZIAL

Die Versicherung der Sparkassen

**Starker Service ganz in Ihrer Nähe.
Die Provinzial - zuverlässig wie
ein Schutzengel.**



Michael
Bürse-Hanning



Markus
Hohensee

Ihre Provinzial Geschäftsstelle

**Bürse-Hanning &
Hohensee OHG**
Kircheninsel 3, 48599 Gronau
Tel. 02562/3001
Fax 02562/21121
buerse-hanning-hohensee@provinzial.de

Identität

Rap hat kein Geschlecht

Pyranja

Zwischen Wunschdenken und Realität

Wie fange ich am besten an, einen Text über Rapperinnen in Deutschland zu schreiben? Beginne ich mit meiner Empörung darüber, dass so ein Artikel überhaupt noch verfasst werden muss in Zeiten von Gleichberechtigung, Aufklärung und Emanzipation? Oder ist vielleicht gerade das die große Illusion, hinter der ich mich gerne mal verstecke, denn vielleicht leben wir auch alle noch in einem Land vor unserer Zeit. In einem Land der Gehaltsgefälle zwischen Männern und Frauen, in einer Gesellschaft, gespalten zwischen Quotendiskussionen und dem Zoff um den täglichen Abwasch.

Oder sollte ich mit der Tatsache anfangen, dass jedwede Minderheit, egal wo, ganz einfach auffällt und eine Stimme benötigt, um gehört zu werden? Schließlich kann man die Jungs ja nicht pauschal dafür verantwortlich machen, dass sie in der Mehrheit sind – in den Stadien, in den Chefetagen und auf den HipHop-Bühnen. Dabei ist es so schön einfach zu sagen, die Gesellschaft sei schuld (ganz generell, immer und an allem) und gerade Rap-Musik war schon immer ein Spiegel der Realität.

Vielleicht verstecke ich mich auch lieber hinter einer müden Resignation darüber, dass männlichen Kollegen Attribute wie Conscious-Activist, Gangsta oder Political MC zugeschrieben werden, während man uns Rapperinnen zuerst einmal alle gemeinsam in die Schublade mit der Aufschrift „Brüste“ ablegt. Ganz so, als ob dies etwas mit der Qualität der entstandenen Musik zu tun hätten. Anders formuliert: Hätte eine Angela Merkel im

Körper einer Pamela Anderson jemals eine Karriere bis zur Regierungschefin hinlegen können oder hätte sie sich zeitlebens mit der Verteidigung ihrer visuellen Reize beschäftigen müssen, die auch heutzutage noch allzu schnell den Stempel „hochgeschlafen“ provozieren? Außerdem sollte man den Fakt nicht vergessen, dass man als Produkt, das sich verkaufen will und demzufolge in den gängigen Medien promotet werden muss, an allen Ecken und Kanten mit einerseits perfekt gephotoshopten Models und andererseits mit willig und allzeit verfügbaren Puppen konkurriert, egal, ob man nun will oder nicht.

Dabei bietet ja nicht nur der weibliche Körper an sich genug Angriffsfläche für sexistischen Schwachsinn. Mindestens genauso oft liest man davon, dass nur dunkle, harte, männliche Stimmen geeignet seien für reale und credibile Rap-Musik, die ihren Ursprung ausschließlich auf der Straße und kurz vorm Abgrund haben muss, ganz einfach weil es schon immer so war – in 99% der Fälle geschrieben von anonymen, selbsternannten Kritikern, die sich nur im öffentlichen Raum des Internets trauen, ungefragt ihre Meinung zu posten. Dabei würde im artverwandten R'n'B und Soulbereich diese einseitige Diskussion um die Stimme an sich niemals aufkommen.

Vielleicht sollte ich den Artikel aber auch mit einem ehrlichen Blick auf uns Frauen beginnen, die sich auf der Suche nach vermeintlicher Perfektion gerne mal schnell untereinander zerfleischen, bezicken und selbst im Weg stehen, anstatt miteinander zu kooperieren. Es ist auch viel leichter, sich fast schon neidisch über Bitches aufzuregen im Battle zwischen Twerk Moves und Selfie-Schmollmund,

als gelassen das Mädchen hinter dieser Fassade zu suchen und nachzufragen, warum sie das tut? Genauso wie es uncool ist, über die allgegenwärtigen Groupies herzuziehen und sich damit hornbrillenmäßig selbst ins Konservativabseits zu manövrieren, denn die weibliche Fankultur an sich gibt es ja nun nicht erst seit gestern.

Ich könnte diesen Text aber auch mit einer Gegenfrage anfangen: Wenn Journalisten ständig von mir wissen wollen, warum nur so wenige Frauen rappen – warum holen sie sich die Antwort dann nicht von Frauen, die eben nicht rappen, und warum investieren sie im zweiten Schritt nicht ein kleines bisschen Zeit in ihre Recherche? Dann würden sie mitkriegen, dass es auch in Deutschland eine ganze Reihe von Rapperinnen gibt, die vielleicht nicht alle über medial-atomare Durchschlagskräfte verfügen, aber dennoch ihre Songs rausbringen und zur kulturellen Diversität in der HipHop-Welt beitragen.

Zwischen Underground, Sell-out und Fame

Als unangefochtene Pionierin von Rap in unseren Breitengraden – und das gilt bis weit über die lästige „Female“-Schublade hinaus – legte Cora E. bereits Mitte der 1980er-Jahre das Fundament für ihre spätere Zulu-Queen-Krone. Fast schon klassisch kam sie über Graffiti und Breakdance zur Musik, veröffentlichte ihr erstes Recording auf dem Song „Swift“ zusammen mit Marius No.1, damals noch auf Englisch. In den Glanzzeiten von Advanced Chemistry, LSD, Stieber Twins und No Remorze rappte sie sich Anfang der 1990er durch die Jams





der Republik, wechselte nach zwei Veröffentlichungen vom Indie-Label Buback zum Majorriesen EMI und brachte dort 1997 ihr bis heute viel zitiertes „Schlüsselkind“ heraus. Ein Jahr später folgt mit „CoragE“ ihr bisher einziges Album. Danach hörte man sie nur noch auf einigen Kollabotracks u.a. zusammen mit Curse „Zeig es mir“, Moses Pelham „Bonnie und Clyde“ oder auch „Hija“ zusammen mit Brixx und Sabrina Setlur.

Die wiederum konnte in ihrer Karriere, die sie als Schwester S Mitte der 90er-Jahre beim Frankfurter Label 3p begann, mehr als zwei Millionen Tonträger verkaufen und sich darüber hinaus sogar über drei ECHOs in der Kategorie Künstlerin National freuen. Allerdings wurde sie von Medienmenschen und Fans innerhalb der HipHop-Szene nie als ernst zu nehmende Rapperin wahrgenommen oder gar akzeptiert, was wohl zum einen an den eher als seicht empfundenen Texten lag und zum anderen an den Popeinflüssen in der Produktion. Der daraus resultierende kommerzielle Erfolg bei vor allem weiblichen Teenagern wurde und wird von der überwiegend männlich dominierten Kritikerpresse als „nicht ernst zu nehmen“ abgetan – trotz immenser Kaufkraft. Ein ähnliches Authentizitätsproblem hatten auch Tic Tac Toe, die sich als Girlie-Band im etwa gleichen Zeitraum im Popmülleimer positionierten und das Ganze mit Sprechgesang betitelten. Auch Tic Tac Toe verkauften Platten in Millionenauflagen und heimsten zwei ECHOs ein. Im gleichen Atemzug noch Nina MC zu erwähnen, mag vielleicht eine Frechheit sein, da sie wohl bei Weitem nicht so viel Geld mit Rap verdienen konnte wie Lee, Jazzy und Ricky, aber mit ähnlichen Skill- und Realness-Problemen fertigwerden muss-

te, gleichwohl sie Deichkind mit ihrem Hook zu „Bon Voyage“ zu einem ersten Charterfolg im Jahr 2000 verhalf.

An dieser Stelle stellt sich natürlich die Frage nach der Definition von Erfolg? Misst man diesen numerisch wie in den letzten beiden Beispielen an verkauften Tonträgern oder heutzutage an Downloads? Misst man Bekanntheit ausschließlich an YouTube-Klicks und Einschaltquoten der absolvierten TV-Auftritte? Was zählt mehr: die Anzahl gewonnener Battles oder eher die Kontinuität an Veröffentlichungen und damit so was wie durch Kunst vermittelte Werte? Vielleicht haben sich diese Parameter aber auch im Laufe der Zeit verändert: Galt nicht in den 1990ern noch als Sell-out, was heute Fame heißt? Oder ist diese Entwicklung vielleicht ganz normal, sobald eine Subkultur zum Mainstream mutiert und selbst meine Oma „diesen Rapper mit der Maske“ kennt, ganz egal, ob jetzt Sido oder Cro.

Doch zurück zu den Frauen am Mic: Eine Rapperin, die vor allem innerhalb der Rap-Szene von KritikerInnen und Fans gleichermaßen gefeiert wurde, releaste 1999 ihre erste Single „wie wir“ beim Stuttgarter Label Kopfnicker Records zusammen mit ihrem Bruder in der Crew Skills en Masse. Ihr gleichnamiges Debütalbum kam zwei Jahre später und Meli, jetzt ohne Bruder und solo am Start, ging u.a. mit Söhne Mannheims auf Tour, zog aber wenig später nach Düsseldorf, wo sie bis heute Teil ist von den All-Female Ischen Impossible.

Etwa zur gleichen Zeit trat Fiva das erste Mal in Erscheinung und das vor allem in Sachen Freestyle – zusammen mit DJ Radrum als Vorband von MC

Renes Tour im Jahr 2000. Fünf Alben und unzählige Features später hat sich Nina Sonnenberg nicht nur fleißig aus dem HipHop-Zirkus herauskatapultiert, sondern als schlaue Moderatorin diverser Radio- und TV-Sendungen sogar zwei Nominierungen für den Grimme Preis eingeheimst. Die Poetry-Slammerin, die früher bisweilen herablassend als Studentenrapperin gebrandmarkt wurde, hat sich durch ihre Vielseitigkeit und Ausdauer gleich eine ganze Reihe an festen Standbeinen kreiert, so dass sie durch ihr völlig eigenständiges und einzigartiges, künstlerisches Profil den ganzen Rap-Mikrokosmos überhaupt nicht mehr nötig hat, denn sie spielt schon längst in ihrer eigenen Liga.

Zwischen



Genderfalle und Sex

Das gilt uneingeschränkt genauso für Sookee, Springstoff Signing und Mitbegründerin, Aktivistin und Queer-Vordenkerin aus Berlin, die mit eigenem Wortschatz („Quing – als Kreuzung zwischen Queen und King“) und bewundernswerter Hartnäckigkeit seit Mitte der 00er-Jahre in Sachen Gender, Antidiskriminierung und Gleichheit der Geschlechter mit großer Fanbase unterwegs ist. Mit treffsicheren Argumentationen in unzähligen Diskussionen auf Podiumsrunden zerlegt sie ihre Gegner und Vertreter stupider Machismen im ganzen Land und ist weit über Rap hinaus pausenlos im Einsatz gegen Homophobie und Sexismus.

Dass man mit dem Thema Sex aber auch gezielt Platten verkaufen bzw. Aufmerksamkeit erregen kann, beweisen gleich zwei weitere Rapperinnen, die in Adaption von US-Größen wie Lil'Kim oder Nicky Minaj ihre weiblichen Reize gezielt und provokant einsetzen. Lady Bitch Ray, bürgerlich Dr. phil Reyhan Sahin, die 2012 über „Die Bedeutung des muslimischen Kopftuchs in Deutschland“ an der Universität Bremen promovierte, verkauft ihre tabuverletzenden Lyrics und skandalträchtige Vermarktung als emanzipatorisch, indem sie zwischen „vaginaler Selbstbestimmung“ und selbstironischer Bezeichnung als Bitch die Mechanismen kontroverser Inszenierungen bedient und offenlegt. Anders gesagt: Indem sie öffentlich genau das präsentiert, was viele männliche Kolle-

gen in ihren frauenfeindlichen Lyrics und Images propagieren, verkörpert sie nicht nur ein Produkt dieser testosterongesteuerten Fantasiewelt, sondern setzt ebendieses Image durch schamlose Übertreibung als Protest genau dagegen ein – gespiegelter Sexismus also, der die Öffentlichkeit schockiert und Diskurse lostritt, ihr aber auch Morddrohungen und eine schwere Depression einbrachte.

Nicht von der Uni, sondern direkt vom Straßenstrich kommend, macht Schwester Ewa 2012 das erste Mal musikalisch auf sich aufmerksam. Die gebürtige Polin flowt sich mit dem Rotlichtmilieu im Rücken und einer optischen Präsentation wie zu ihren Zeiten als Prostituierte in kürzester Zeit mit ihrer ganz eigenen Sicht auf die nächtliche Straßenwelt zu Millionen Klicks auf YouTube hoch. Im Januar 2015 erscheint ihr Debütalbum „Kurwa“ (polnisch für „Nutte“) mit hochkarätigen Feature-Gästen von Samy Deluxe bis Megaloh auf Alles oder Nix Records und steigt auf einen bemerkenswerten Platz 11 der Albumcharts ein. So sehr man auch über Ewas Message und das von ihr verkörperte Frauenbild streiten kann, in Sachen Realness und Authentizität kann ihr so schnell niemand etwas vor- bzw. nachmachen.

Zwischen Pop und Girlies

Wie man Hypes generiert, weiß auch Kitty Kat, die lange Zeit inkognito auf dem Label Aggro Berlin Songs und Features releaste, bevor sie ihr Gesicht der Öffentlichkeit zeigte. Zwischen 2009 und 2014 veröffentlichte sie drei Alben, das Letzte, „Kattitude“, auf eigenem Label Deinemama Records. In der Biografie auf ihrer Website kittykat.cc wird

ihre Rap-Karriere in einem Satz zusammengefasst: „Von einer maskierten Projektionsfläche für erotische Teenagerfantasien hat sie sich binnen kürzester Zeit zum einzigen ernst zu nehmenden Female-MC im hiesigen Rap-Game gemausert, hat sämtlichen Skills stets eine betont weibliche Komponente entgegengesetzt und mit Inhalten unterfüttert; etwas, das der deutschen HipHop-Szene viel zu lange gefehlt hat.“ Ob sie nun wirklich die einzige, ernst zu nehmende Rapperin in Deutschland ist, bleibt natürlich zu bezweifeln, allerdings hat sie sich selbst auf die Seite ihrer weiblichen Fans gestellt und damit eine bis dahin neue Perspektive auf die Rezeption von Rap geschaffen. Denn so offensichtlich es auch ist, dass diese Musik nicht nur von Männern und Jungs gehört wird, so notwendig war es wohl auch, gleichzeitig den weiblichen Jugendlichen ein konkretes Rollenvorbild zu präsentieren, welches sich abseits von purer Gefällig- und Verfügbarkeit positioniert.

Das Gleiche macht im Prinzip auch Lumaraa, die über ihre zahlreichen YouTube-Blogs, vor allem aber wohl über ihren Disstrack gegen Kitty Kat bekannt wurde. Überhaupt wird man bei der Suche nach talentierten Rapperinnen in Deutschland bei YouTube schnell fündig. Seien es nun Vist oder ÈSMaticx, Letztere erntete durch ihre Teilnahmen am VBT (Video Battle Turnier) den Respekt von vielen Rap-Fans landesweit, sie alle eint, dass sie sich durch Veröffentlichungen auf der Videoplattform eine durchaus große Fanbase aufbauen konnten, ohne jemals ein komplettes Album releast zu haben.

Zwischen Battle und Community

Was mich nicht nur beim Schreiben dieses Artikels, sondern eigentlich seit Beginn meiner persönlichen Achterbahnfahrt durch die Rap-Gefilde der Republik immer wieder zutiefst verwundert hat, ist die Frage, warum sowohl in der Presse als auch bei den Fans und natürlich auch bei vielen Künstlerinnen selber immer und immer wieder die Frage nach „der Besten“ gestellt wird. Klar, Battle ist Teil der Rap-Kultur und jedem, der zum Mikro greift, wohnt wohl zumindest ein Hauch von Egozentrik inne, trotzdem finde ich es ignorant und fast schon beschämend, das Rapperinnen (fast) nie mit männlichen MCs verglichen werden, sondern auch 2015 Battles noch in ihrer eigenen Liga stattfinden (sollen/dürfen/müssen). HipHop ist eine antirasistische und tolerante Kreativkultur und gleichzeitig ein sexistischer Rückfall in die Steinzeit, in der ein erhobener Zeigefinger alleine einem nicht das Recht auf Selbstverständlichkeit zaubert. Dafür braucht es Zeit und eine ganze Armada von Rap-Amazonen, die nicht gegeneinander, sondern kollektiv und vielfältig mit ihrer Kunst neue Strukturen schaffen und aus ihrer Liebe zur Musik kein Aufsehen, sondern Aufsehen mit ihrer Musik machen, ganz egal, wie sie auch aussehen.

Eine Möglichkeit, gemeinsam auf sich aufmerksam zu machen, sind sogenannte All-Female-Events, wie beispielsweise das We B Girlz Festival oder auch das Female Clash, das im Mai 2012 in Berlin stattfand, initiiert von der Rapperin Pretty Paine, die neben vielen anderen Yarah Bravo, BadKat und Lady Scar mit auf die Bühne einlud. Letztere ist wohl die einzige Rapperin deutschlandweit, die

sich mit ihrer Kopfbedeckung auch auf der Bühne zum Islam bekennt. Die Too Funk Sisters, bestehend aus Duydu DA.i., Sinaya und Calyz waren ebenfalls beim Female Clash am Start und sind wie schon zuvor Jeneez (Ninjah, AnaRey und Roxy) eine der wenigen Rap-Crews, die ausschließlich durch Frauen besetzt sind. Beide Crews sind in der Hauptstadt beheimatet, genauso wie auch Lisi, Bahar, MC Josh, Alice Dee und She Raw, die neben ihrer künstlerischen Laufbahn momentan auch eine beachtliche Karriere als Radiomoderatorin hinlegt – 2013 wurde sie in der Kategorie „Beste Moderatorin“ von der Jury des Grimme-Instituts für den Deutschen Radiopreis nominiert. Überhaupt scheint das Radio geradezu prädestiniert zu sein für Nebenkarrieren von Rapperinnen, denn nicht nur Fiva und Lady Bitch Ray schlugen diesen Weg ein, sondern auch Visa Vie, die spezialisiert auf die deutsche Rap-Szene seit vielen Jahren einen Kanal für die Promotion dieser KünstlerInnen bietet und das auch und vor allem bei 16bars.tv im Netz.

Zwischen Cypher und es geht weiter

Doch zurück zur Bühne, denn dort bewegen sich nach wie vor Ket aus Leipzig, die mit ausgefeilter Technik auf ihrem 2012er-Debütalbum „Traverse La Rue“ auf ganzer Linie überzeugen konnte, und auch Schwesta aus Regensburg am liebsten. Die beiden Künstlerinnen verkörpern jede auf ihre ganz eigene, ehrliche Art die HipHop-Kultur in Urform irgendwo zwischen Jam und Freestyle-Session, Sneakers und SM58. Nicht zu vergessen sei an dieser Stelle FreestyleAss Nazz, die seit Mitte der



1990er-Jahre – spätestens aber nach gewonnenem Mixery Raw Deluxe Freestyle Battle in Dortmund um die Jahrtausendwende – sceneintern für Aufhorchen gesorgt und seitdem stetig weitergemacht hat. Mittlerweile ist sie beim Label 58Muzik unter Vertrag.

Ich könnte diesen Artikel über Rapperinnen im deutschsprachigen Raum noch lange fortführen, das würde allerdings den Rahmen der mir zur Verfügung stehenden Seiten bei Weitem sprengen. Dennoch will ich einige von ihnen an dieser Stelle nicht unerwähnt lassen: Akua Naru, Brixx, Zora, Big Sis, Luana, Aziza A, She MC, Essence, Dine, Adden, Cati, Giusy, Queen Sy, Emely, BissMiss, Vanny StyleZz, Miss Freaky, T.Tam, Tanga Lilly und wahrscheinlich gibt es noch mindestens genauso viele, die ich vergessen habe, mit aufzuzählen.

Zwischen Hoffen und Kämpfen

Was alle in diesem Text erwähnten Rapperinnen, so unterschiedlich sie auch sein mögen, wohl vereint, ist dieses schleichend unbestimmte Außenseitergefühl, welches einen alienmäßig stigmatisiert, sobald man seine Reime in irgendein Mikro spittet und die Jungs einem zuschauen. Bis wir wirklich in einer Normalität der Nebensächlichkeit der Geschlechter angekommen sind, brauchen wir wohl noch einiges an Geduld und vor allem ganz viele weitere Frauen, die sich rapskilltechnisch einen Namen machen. Denn falls HipHop wirklich ein Spiegel der Realität ist, dann sollten wir dort einfach hineinschauen und selbst dafür sorgen, dass einen die Zukunft anlacht, die man sich immer vorgestellt hat. Mehr will ich ja gar nicht. Peace.

Sozialarbeit und Jugendschutz

Deutscher Gangsta- und Porno-Rap

Zwischen Provokation und Gefährdung

Michael Herschelmann

Einleitung

Deutscher Gangsta-Rap hat sich als Sub-Genre des Rap etabliert und erfreut sich weiterhin großer Beliebtheit. In den Streaming-Jahrescharts 2014 war der Rapper Kollegah der erfolgreichste Künstler. Gleichzeitig wurde sein Album „Jung, Brutal, Gutaussehend 2“ mit Farid Bang Anfang 2014 indiziert (BPjM Aktuell 1/2014). Gangsta-Rap führt auch weiterhin zu kontroversen Diskussionen, wenn auch zuletzt anders gelagerten, wie der Kommentar von Marc Dietrich Ende 2014 zu den Reaktionen auf „Haftbefehls Einbruch in den Feuilleton-Olymp“ am Beispiel der „Zeit“ zeigt (Dietrich 2014). In den Debatten geht es u.a. immer wieder um die Frage, ob die Texte als gewollte Provokation, genretypische Artikulation, aner kennenswerte Ausdrucksmöglichkeit einer Minderheit oder potenzielle Gefährdung – insbesondere für Jugendliche – einzuschätzen sind. Wie dem auch sei: Um die Frage der Einordnung oder Bewertung von Gangsta-Rap in Deutschland soll es hier nicht gehen. Vielmehr wird mit Marc Dietrich und Martin Seeliger davon ausgegangen, dass er seine gesellschaftliche Bedeutung auch in Bereichen jenseits einer subkultureigenen „Szene“ erhält und entfaltet, weil er sowohl als Ausdruck wie auch Voraussetzung gesellschaftlicher Verhältnisse angesehen werden kann (Dietrich/Seeliger 2013, S. 115). Dementsprechend ist Gangsta-Rap ein vielversprechender Analysegegenstand für die sozial- und kulturwissenschaftliche Forschung, da in den Inszenierungen gesellschaftliche Kategorien wie Geschlecht, Ethnizität und Klasse verhandelt werden (vgl. auch Dietrich/Seeliger 2012; Seeliger 2013; Herschelmann 2015). Für eine intensive Beschäf-

tigung spricht darüber hinaus noch ein anderer „trivialer, aber wichtiger“ Grund: „Gangsta-Rap ist Teil populärer Kultur, indem er nicht nur von einer großen Käuferschicht rezipiert, sondern in den Alltagspraktiken der Jugendlichen angeeignet und aufbereitet wird.“ (Dietrich/Seeliger 2013, S. 115). Darum soll es in diesem Beitrag gehen.

Im Fokus: Die Rezeption durch männliche Jugendliche

Im Mittelpunkt steht die Rezeption von deutschem Gangsta- und Porno-Rap durch männliche Jugendliche, die ausgehend von praktischen Erfahrungen in sexualpädagogischen Jungenprojekten aus einer Kinderschutz- und Genderperspektive heraus empirisch rekonstruiert wurde. Die Bedeutung von Porno- und Gangsta-Rap ist ein vernachlässigtes Forschungsthema (Friedemann/Hoffmann 2013, S. 389), insbesondere im Hinblick auf die Frage, was bei den Jugendlichen vor Ort ankommt bzw. wie sie damit umgehen. Die empirischen Arbeiten verstehen sich als Versuche, dies wissenschaftlich zu erkunden und klären zu helfen, wo es unter Umständen um Provokation und wo um Gefährdung gehen könnte. Dazu sollen die Jugendlichen selbst zu Wort kommen.

Zunächst wird anhand eigener empirischer Arbeiten gezeigt, wie vielfältig und unterschiedlich Jungen Gangsta- und Porno-Rap nutzen. Neben Funktionen aus der Bewältigung von Entwicklungsaufgaben des Jugendalters nutzen sie ihn z.B. auch zur Selbstinszenierung und Kränkungsverarbeitung sowie zur Auseinandersetzung mit Geschlechterkonflikten. Im Anschluss wird die Frage,

die in der öffentlichen Debatte sehr stark diskutiert wurde, erörtert, wie diese Musik auf Jungen wirkt und welche Gefährdungen damit verbunden sein könnten. Schließlich wird argumentiert, dass dahinter gesellschaftliche Prozesse zum Vorschein kommen und deutscher Gangsta-Rap als kulturelles Reservat sexistischer Muster männlicher Überlegenheit fungiert.

Der Ausgangspunkt: Gangsta-Rap kommt bei Jugendlichen an

Zur Einschätzung des Themas ist es zunächst hilfreich, sich ein Bild von der Verbreitung der Musik zu machen, also zu fragen, wie viele Jugendliche diese Musik wirklich hören. Die Studie „JIM Plus 2008“ des Medienpädagogischen Forschungsverbunds Südwest zeigte, dass 19% der 12- bis 15-Jährigen „sehr gerne“ Gangsta- bzw. Battle-Rap hörten und weitere 25% dieser Altersgruppe „gerne“ (BPjM Aktuell 1/2014, S. 15). Eigene Befragungen von Jugendlichen in Oldenburg 2006–2009 haben ein vergleichbares Bild gezeigt und Differenzierungen ermöglicht (Herschelmann 2011). Danach hörten 31–41% der Jungen an einer Hauptschule diese Musik und 5–13% der Mädchen (ebd., S. 72). Jungen am Gymnasium (6–10%) und an der Realschule (15–22%) dagegen weniger (ebd.). Und es waren vor allem die 12- bis 15-Jährigen, die diese Musik hörten (vgl. Herschelmann 2009a). Gangsta-Rap, so lässt sich aus diesen lokalen Momentaufnahmen vermuten, wird also von ca. 1/3 der Jugendlichen und vor allem von jüngeren Jungen an den Hauptschulen gehört.

Die Nutzung: Was machen Jungen mit Gangsta- und Porno-Rap?

Untersuchungen zum rezeptiven und produktiven Umgang Jugendlicher mit Musik machen deutlich, dass diese Altersgruppe Musik und Medien vielfältig nutzt: zur Selbstsozialisation und Identitätskonstruktion, zur Aneignung populkulturellen Kapitals und audiovisuellen Symbolwissens, zur Lösung von Entwicklungsaufgaben und Problemen des Jugendalters, zur sozialen Distinktion und Integration oder zur Beeinflussung der eigenen Befindlichkeit (vgl. Müller et al. 2002, S. 24; Friedemann/Hoffmann 2013). Claudia Wegener (2007a; 2007b) zeigt in ihrer empirischen Untersuchung zu den Modi der Aneignung von deutschem (indiziertem) Rap durch Jugendliche, dass die Rezeption einerseits durch typische Entwicklungsaufgaben des Jugendalters und andererseits durch spezifische Anforderungen des Milieus geleitet ist.

Kautny/Erwe (2013) betonen das Bemühen um kulturelle Autonomie und Distinktion. In einem eigenen pädagogischen Praxisforschungsprojekt wurde dies noch weiter empirisch untersucht (Herschelmann 2009b). Im Mittelpunkt standen die Fragen, welche Funktionen die Musik für Jungen hat (zu Mädchen und deutschem Gangsta-Rap vgl. Carus et al. 2006; Groll/Severich 2005; Grimm et al. 2010, S. 187–198; Herschelmann 2011, S. 85–88), was sie an der Musik fasziniert und was der Sinn ist, der im Konsum dieser Rap-Musik zum Ausdruck kommt. Es konnten einige Funktionen des Konsums von Gangsta-Rap aus der Studie von Wegener (2007a; 2007b) bestätigt werden,

z.B. sich zu identifizieren und zu orientieren, Stimmungslagen und Bedürfnisse zu bestätigen, den (monotonen) Alltag zu begleiten, die soziale und emotionale Lebenssituation zu spiegeln, ein subjektives Lebensgefühl herzustellen, aus dem sich Hoffnung schöpfen lässt. An einem Fallbeispiel soll das verdeutlicht werden (vgl. ausführlich Herschelmann 2009b). Eine der zentralsten Funktionen des Konsums von Gangsta-Rap ist jene der Identitätsstiftung. Für Mikos (2004) sind Medien (z.B. Film, Fernsehen, Comics oder auch Musikstücke) heute eine eigene Sozialisationsinstanz neben Eltern, Schule und Peergroup: „Die Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Anderen findet nicht mehr nur in direkter Kommunikation innerhalb sozialer Kontexte statt, sondern auch über die symbolischen Welten der Medienprodukte in der Medienrezeption und -aneignung [...]. In der Rezeption einzelner Medienprodukte kommt es zur Wahrnehmung des Selbst am Anderen.“ (ebd., S. 162; vgl. auch Wegener 2007c) Auch für Riemann ist Musikrezeption (1998) ein aktiver Prozess mit identitätsstiftender Funktion: „Eigenschaften, die die Popstars verkörpern, werden mit eigenen Träumen, Wünschen, Glücksvorstellungen und mit eigenen Lebenshaltungen verglichen und in Beziehung gesetzt, so dass sie jeweils einen konkreten Sinn ergeben.“ (ebd., S. 6; vgl. auch Langenohl 2009) Das ist auch bei Paul der Fall:

■ Paul (15): [...] wenn man jetzt auch so Demotapes hört, jetzt von Sido, Kool Savas oder so, da hört man, wie die angefangen haben, und dass die dann hochkommen, einfach die Geschichte wieder zu erleben, von den Rappern. Und wie schnell die eigentlich zu Idolen

werden, und die können so eingebildet sein, wie sie wollen, und in dem Moment finden wir sie scheiße, aber eigentlich mögen wir sie doch [...]

Frage: Weil sie so'n Weg gegangen sind?

■ Paul: Ja, genau, weil sie diesen, weil die es halt geschafft haben. Und, ja halt, dass die über ihr Leben erzählen, ob's stimmt oder nicht ist wieder ne andere Frage. Aber das ist halt einfach so was, was uns interessiert, was uns im anderen Sinne anmacht, und ja, das ist es halt glaub ich.

Frage: Die Geschichte, die persönliche Geschichte der Rapper.

■ Paul: Genau. Das ist einfach oft auch faszinierend zu sehen, im Endeffekt muss man sehen, ob man's glaubt, oder nicht, aber überhaupt zu hören [...]“ (Herschelmann 2009b, S. 174)

Was Paul hier „im anderen Sinne anmacht“ ist die Geschichte vom sozialen Aufstieg, die als typische (US-amerikanische) „Vom Tellerwäscher zum Millionär“-Story eine lange Tradition im HipHop hat (vgl. Toop 1999; George 2002; Klein/Friedrich 2003). Sie findet sich auch in den Interviews zum deutschen Rap von Wegener (2007a). Die Identifikation findet auf der Ebene eines retrospektiven Abgleichs statt und ist auf den biografischen Verlauf gerichtet (ebd., S. 77). Grundlage der Identifikation sind nicht die Texte, die vermeintlichen Botschaften, spezielle Kompetenzen oder der musikalische Erfolg. Anerkennung und Bewunderung ergeben sich vielmehr aus der persönlichen Geschichte und der Lebensführung der Rapper, die Anlass zur

Hoffnung geben: „Die Rapper selbst symbolisieren gesellschaftlichen Aufstieg aus einer als hoffnungslos empfundenen Situation. Ihre Biographien wie auch ihre Texte, in denen sich milieuspezifisches Handeln bestätigt, erlauben den Abgleich mit der eigenen Lebenssituation, ihr Habitus und monetärer Status werden in gleichsam übersteigerter Form als Omnipotenz wahrgenommen und damit als Möglichkeit, Restriktion und Resignation zu überwinden.“ (ebd., S. 77) Hier zeigt sich die tiefe Zukunfts- und Perspektivlosigkeit vieler sozial benachteiligter und vom segregierenden Schulsystem degradierter Jugendlicher, die in den Texten und in den sie verkörpernden Interpreten ihren Ausdruck findet (aus der Frauenarzt-„Biographie“: „Nur mit einem Hauptschulabschluss in der Tasche und ohne Perspektive startete er eine Reise ins Ungewisse“). Rap wird so zur Projektionsfläche für die Auseinandersetzung mit eigenen Problemen. Dabei ist es für Paul in Bezug auf die Erzählung vom sozialen Aufstieg unerheblich, „ob’s stimmt oder nicht“, „muss man sehen, ob man’s glaubt, oder nicht“, wichtiger ist ihm, es „überhaupt zu hören“. Hier zeigt sich nicht nur eine durchaus kritische Betrachtung der Rapper, in der Unterschiede zwischen deren medialen Inszenierung und der (vermutlich) tatsächlichen Realität wahrgenommen werden, sondern auch, dass es etwas gibt, was ihn über das Wissen hinaus „anmacht“. Dies verweist darauf, dass dahinter noch mehr steckt (s.u.).

Diese exemplarischen Ausführungen zeigen, dass der Konsum von Gangsta-Rap unterschiedliche Funktionen für die Jungen hat (vgl. ausführlich Herschelmann 2009b). Insgesamt wird in den Interviews deutlich, wie unterschiedlich Gangsta-Rap

von Jungen genutzt werden kann und wie differenziert sie damit umgehen. Sie verstehen die Texte nicht plump als Aufforderung zur Gewalt oder zum Drogenkonsum etc. und nutzen nicht nur die problematischen Texte, sondern wählen selektiv das aus, was für sie sinnvoll ist – „Sinn“ macht. Dahinter stehen biografisch entstandene, manifeste und latente Wünsche und Bedürfnisse, die im Konsum von Rap zu befriedigen versucht werden. Die Texte und ProtagonistInnen bilden Projektionsflächen, auf die die Jungen ihre Bedürfnisse und ihre Motive, ihren persönlichen Sinn beziehen. Das fasziniert sie an der Musik und deshalb orientieren sie sich daran, ob den Erwachsenen das gefällt oder nicht. Für die meisten werden die entwicklungstypischen Aufgaben des Jugendalters im Vordergrund stehen: z.B. Zugehörigkeit herstellen, eine Identität bilden, Anerkennung und Aufmerksamkeit bekommen, sich abgrenzen oder provozieren. Die individuellen und sozialen Voraussetzungen dafür sind jedoch sehr unterschiedlich und können u.U. bei einzelnen Jugendlichen zu Gewalt führen. Darüber hinaus haben die Interviews gezeigt, wie produktiv Jungen auch mit Rap als kultureller Praxis umgehen können. Sie nutzen sie kreativ und konstruktiv zur Realitätsverarbeitung, um Konflikte zu verarbeiten und Botschaften zu senden (vgl. Herschelmann 2009b; 2011; 2013). Dies war ein Hintergrund von „Aus!-geredet“ – Ein Projekt zum Schutz von Jungen vor Misshandlung und sexueller Gewalt im Oldenburger Land, in dem Jungen in professioneller Begleitung die Möglichkeit gegeben wurde, selbst Tracks zu gestalten, um auf Gewalt gegen Jungen aufmerksam zu machen (Ergebnisse: www.kinderschutz-ol.de).

Die Frage: Gefährdung? Für wen?

Wenn der sexistische „Phallozentrismus“ (Scharenberg) des Gangsta-Rap die Möglichkeit bietet, pubertäre Lust- und Gewaltfantasien auszuleben (nach Bergemann 2006, S. 97) – bleibt es nur bei den Fantasien? Oder sind nicht Umstände denkbar, in denen das Fantasierte, da gesellschaftlich bagatellisiert und erlaubt, in der Realität auch umgesetzt wird? Können da nicht Hemmschwellen abgebaut werden? Oder: Wenn mit Mikos (2000) Jugendliche „in der Rezeption die Möglichkeit (haben), das Rebellische des Gangsters in der Phantasie auszuagieren“ (ebd., S. 117) und die Figur des „Outlaw“ es ihnen gestattet, Überlegenheits- und Allmachtsgefühle zu entwickeln (ebd.), weil die Jugendlichen symbolische Angebote entsprechend ihren Bedürfnissen einsetzen (ebd., S. 118) – wer sind denn (wieder) die Objekte? Auf wessen Kosten? Auch wenn Wirkungen vielleicht nicht nachgewiesen werden können, kann die Ungefährlichkeit bestätigt werden? Gibt es nachweislich keine Abstumpfung? Hat das alles keine Auswirkung auf die Wahrnehmung und das Mädchen-/Frauen-Bild bzw. Jungen-/Männer-Bild? Ist der Sexismus im HipHop nicht so schlimm? Oder ist vielleicht doch ein Gefährdungspotenzial für einen Teil der Jugendlichen nicht auszuschließen – und: wie soll damit umgegangen werden?

Schwierige Fragen, auf die es keine leichten Antworten gibt (vgl. zur ausführlichen Analyse Herschmann 2011; zum Verhältnis von Gewalt und Sprache im Rap Kautny/Erwe 2013, S. 195ff.).

Empirische Untersuchungen zur Wirkung von sexistischem deutschen Gangsta-Rap gibt es bislang nicht. Das hat auch das Expertenhearing zum Thema „Liebeslieder waren gestern: Zur Jugendschutz-Problematik von Porno- und Gangster-Rap“ der Kommission für Jugendmedienschutz (KJM) am 11.5.2009 in München gezeigt. Entsprechende Überlegungen sind Vermutungen, Annahmen und „Eindrücke“; empirisch belastbare Daten gibt es nicht. Zur Einschätzung muss auf allgemeine Untersuchungen zur Wirkung von Gewaltdarstellungen in Medien und auf die wenigen ersten empirischen Studien zu deutschem Gangsta-Rap zurückgegriffen werden.

Kuncik/Zipfel (2004) werteten in dem Projekt „Medien und Gewalt“ deutsch- und englischsprachige Untersuchungen zur Medienwirkung aus dem Zeitraum 1998–2003 aus. Häufig wurden Filme und Fernsehbeiträge untersucht, nur vereinzelt die Wirkung von Internetangeboten, Comics oder Musik. Bei Letzterem stand vor allem die Untersuchung von Heavy Metal und amerikanischem Gangsta-Rap im Mittelpunkt. Den internationalen Stand der Forschung zur Wirkung violenter Musiktexte und violenter Musikvideos fassen sie wie folgt zusammen: „Die bisher durchgeführten Untersuchungen haben zumeist eher triviale und methodisch problematische Befunde erbracht. Einige Studien haben ein gewisses Gefährdungspotenzial festgestellt, und die Ergebnisse einiger Experimente werden von den Forschern als Hinweis auf einen (zumindest kurzfristigen) negativen Effekt violenter Musiktexte auf den Zuhörer interpretiert. Fundierte Belege für eine tatsächliche Gefährdung sind allerdings noch rar.“ (ebd., S. 9) Allgemein zeigte

diese Metaanalyse zur Wirkung von Mediengewalt jedoch, dass Folgendes gut belegt werden kann: Mediengewalt ist nur ein Faktor in der Entstehung von Gewalt, negative Medieneinflüsse können durch positives soziales Umfeld aufgefangen werden, negative Erfahrungen im sozialen Nahraum können durch negative Medieneinflüsse verstärkt werden und nicht jede(r) Heranwachsende ist in gleicher Weise durch die erlebte Mediengewalt beeinflussbar (Kuncik/Zipfel 2004). Das heißt, es gibt keinen monokausalen Ursache-Wirkungs-Zusammenhang, die Wirkung ist nicht linear, sondern komplex und multifaktoriell. Vor diesem Hintergrund ist es eher unwahrscheinlich, dass durch das alleinige Hören dieser Musik Jugendliche gewalttätig oder sexistisch werden. Gezeigt hat sich aber auch, dass mediale Inhalte das Risiko für Gewalttaten erhöhen, wenn Gewalt sehr realistisch dargestellt wird, Gewalt in humorvollem Zusammenhang gezeigt wird, Gewalt gerechtfertigt erscheint, Gewalt von attraktiven „HeldInnen“ ausgeht, Handelnde erfolgreich sind und belohnt/nicht bestraft werden und Opfern kein sichtbarer Schaden zugefügt wird (ebd.). Und das ist bei sexistischem deutschen Gangsta-Rap (z.B. bei Frauenarzt) mit der Mischung aus Party, Rhythmus und Provokation häufig der Fall.

Hilfreich ist es, sich mit den Jugendlichen selbst auseinanderzusetzen, denn sie sind die ExpertInnen ihrer Lebenswelt. Oder, wie Liell (2006) es auf den Punkt bringt:

■ *ob homophobe, sexistische und gewaltverherrlichende Texte als ironische Übersteigerung und Überbietung eines ebensolchen Alltages und damit letztlich als Kritik verstan-*

den werden, als einfach coole Texte rezipiert werden, oder aber als Anleitung für den eigenen Lifestyle genommen werden, lässt sich nicht alleine aus den Songtexten oder den vermeintlichen Intentionen ihrer Produzenten ablesen. Dafür bedarf es der Auseinandersetzung mit den lokalen Jugendcliquen und ihrer spezifischen Deutungen.“ (ebd., S. 5)

Wie Jugendliche gewalthaltige Musik interpretieren, kann für ihn „vor allem das Gespräch und die Auseinandersetzung mit den betreffenden Jugendlichen ans Licht bringen“ (ebd., S. 12). Dies wurde durch die empirischen Untersuchungen realisiert (Herschelmann 2006; Herschelmann 2009b; Herschelmann 2013). Und auch Claudia Wegener (2007b) analysiert in ihrer empirischen Untersuchung zu den Modi der Aneignung von deutschem (indiziertem) Rap durch Jugendliche (16 ♂/2 ♀) deren Wahrnehmung und Deutung von Gewalt im Rap. Als Ergebnis zeigte sich u.a., dass die Jugendlichen die Thematisierung und Darstellung gewaltbezogener Handlungen in den Texten des Rap auf zweierlei Weise rechtfertigen: Zum einen seien sie ein Zeichen von Authentizität, zum anderen eine Notwendigkeit, um Aufmerksamkeit zu erlangen (ebd., S. 55; vgl. auch Grimm et al. 2010). Darüber hinaus haben diese Darstellungen für die Jugendlichen eine spezifische Funktion im Kontext des Genres: Gewalt dient dazu, sich durch die Demonstration von Stärke über andere zu erheben, so Identität zu stützen und die eigene Person aufzuwerten. Das wird von den Jugendlichen übernommen: „Der Rezeptionsgenuss wird mehrheitlich nicht mit der Begeisterung für phantasievollen und technisch perfekten Sprechgesang begründet, sondern liegt

in der Abwertung des anderen, verbunden mit der für den Rap typischen Glorifizierung der eigenen Person.“ (ebd.) Welchen Stellenwert allerdings reale Gewalt für die Jugendlichen tatsächlich hat, lässt sich für Wegener nicht pauschal sagen. Einzelne Fans lehnen körperliche Gewalt explizit ab, einige wenige befürworten sie. In diesen Fällen bewundert der Jugendliche an seinem Idol die Überlegenheit durch Stärke, Durchsetzung mittels Gewalt und das Aushalten des Strafvollzugs (ebd., S. 56). Die Deutung ist für sie von den individuellen kognitiven und sozialen Dispositionen ihrer RezipientInnen abhängig und nicht allein von den medialen Vorlagen (ebd.). Das zeigt, dass die Jugendlichen zwar Gewaltverweise im Rap durchaus als konstitutives Merkmal des Genres entschlüsseln und durchschauen können, manche benutzen sie jedoch auch als Deutungsmuster für alltagsweltliches Handeln (ebd., S. 55). Offensichtlich wurde außerdem, dass durch den Rap und seine ProtagonistInnen ein stereotypes Klischee von Männlichkeit vermittelt und unterstützt wird (ebd.).

Insgesamt ist festzustellen, dass die Wirkung von sexistischem deutschen Gangsta-Rap auf Jugendliche unklar ist. Und das wird auch so bleiben, denn in Studien könnte nie die Wirkung von Musik allein isoliert werden. Jugendliche hören nicht nur Musik, sie sehen auch Videos, surfen im Internet und sind weiteren Sozialisationseinflüssen ausgesetzt. Daher ist Brosius (2009) zuzustimmen, der glaubt,

„dass man an dieser Stelle nicht weiter kommt, wenn man nur ad hoc auf ein neues, einzelnes Genre reagiert. Was fehlt, ist eine langfristig angelegte begleitende Forschung,

die dann auch kurzfristig in der Lage wäre, solche neuen Entwicklungen aufzugreifen und zu untersuchen. Es ist sicher nicht so, dass jeder männliche Jugendliche, der Rap rezipiert, gleich gewalttätig wird und Frauen verachtet, aber es gibt sicher auch hier wie in anderen Bereichen der Gewaltforschung Risikogruppen, die in das Zentrum des Forschungsinteresses gerückt werden sollten.“ (ebd., S. 5f.)

Wovon jedoch ausgegangen werden muss, ist, dass mit der Rezeption von solcher Musik ein Wirkungsrisiko verbunden ist. Ein Gefährdungspotenzial für einen Teil der Jungen ist nicht auszuschließen. Die unkritische Hin- oder vielleicht sogar Übernahme der in den Texten enthaltenen Aussagen kann tatsächlich in bestimmten Fällen problematisch werden. Wenn etwa biografisch Bedürfnisse entstanden sind, z.B. Macht zu demonstrieren oder auszuleben, es ein besonderes Interesse an Sexualität gibt, aber noch keine oder nur wenig tatsächliche Erfahrung gemacht werden konnte, gleichzeitig Fähigkeiten zur sozialen Perspektivübernahme und Empathie wenig ausgeprägt sind, Kompetenzen zur Kommunikations- und Beziehungsgestaltung gerade mit dem anderen Geschlecht fehlen und eine Orientierung an traditioneller Männlichkeit mit allen (Vergewaltigungs-)Mythen etc. existiert, dann besteht die Gefahr, dass sich in der Musik und ihren Texten nicht nur gespiegelt wird, sondern die transportierten Bilder und Inhalte sexuelle Gewalttaten mit auslösen oder zumindest unterstützen oder bagatellisieren können (vgl. Herschermann 1996). Denn in dieser Musik wird ein Männer- und Frauenbild offensichtlich und präsentiert (vgl. Lüdte 2007a; Lüdte 2007b; Bukop/Hüpper 2012), das als ste-

reotype soziale Konstruktion längst entlarvt ist, vielfältige Probleme für Mädchen und Frauen wie auch für Jungen und Männer selbst mit sich bringt und eng mit der Ausübung von sexueller Gewalt verbunden ist (vgl. Heiliger/Engelfried 1995). Es besteht so die Gefahr, dass durch die Musik Männlichkeit, Gewalt und Sexualität in den subjektiven Deutungen der Jungen miteinander verbunden werden.

Allerdings ist Farin (2009) zuzustimmen:

■ ■ *Niemand wird zum Gangster, weil er Gangster-Rap hört, niemand zum Sexisten durch sexistische Musik (oder zum Nazi, weil er Rechtsrock hört), sondern er hört diese Musik, weil sie seine Bedürfnisse befriedigt, seiner Lebenseinstellung entspricht. Lebenseinstellungen entstehen durch Menschen, nicht durch Medien. Musik – Medien allgemein – sind keine primäre Ursache für sexistische oder gewaltverherrlichende Einstellungen und Verhaltensweisen, sondern schlimmstenfalls unter bestimmten Bedingungen und für bestimmte Menschen ein Risikofaktor und vor allem: ein Seismograph.*“ (ebd., S. 3)

In den Blick geraten dann gesellschaftliche Prozesse, in denen deutscher Gangsta-Rap als kulturelles Reservat sexistischer Muster männlicher Überlegenheit fungiert.

Das Problem: Verfestigung sexistischer Geschlechterstereotype

Im Gangsta-Rap können Jungen und Männer auf eine Weise Bedürfnisse und Konflikte ausleben, wie es ihnen aufgrund gesellschaftlicher Normen im realen Leben nicht möglich ist. Sie suchen sich Ersatzräume, wo das zumindest in der Fantasie getan werden kann. Nach Kurt Möller (2012) wurden konventionelle Muster männlicher Überlegenheit in Reservate (Sport, Mode, Medien) abgeschoben, wo sie nur noch symbolische Funktionen haben (ebd., S. 45). Insbesondere in Medien, z.B. Filmen oder Musik(clips), werden „überkommene geschlechtsspezifische Zuweisungen ästhetisierend in Szene [gesetzt] [...]“. Hier können sie als (doing) masculinity-Module konsumiert werden, ohne sie real zu leben.“ (ebd.) Deutscher Gangsta-Rap kann als ein solches Reservat betrachtet werden, das zur Aufrechterhaltung eines sexuell erniedrigenden Unterdrückungssystems beiträgt, denn sexistische Einstellungen werden in ihm reproduziert, stabilisiert, durch das Stilmittel der ironischen Übertreibung neu legitimiert – und von Jungen genutzt, wie das bereits eingeführte Fallbeispiel zeigt.

Paul (15 Jahre) nutzt Gangsta-Rap neben der Identifikation (siehe oben) auch, um mit Gleichaltrigen zusammen zu sein und sich mit ihnen über soziale Themen auszutauschen (Herschelmann 2009b). Er besitzt ein umfangreiches Detailwissen, inszeniert sich als Experte und setzt sich auch kritisch mit dem Thema auseinander (ebd.). Er identifiziert sich mit „guten Rappern“ und findet im Gangsta-Rap eine biografische Projektionsfläche für sein inneres

Erleben des Gescheitertseins (vgl. ausführlich Herschelmann 2013). Zum Thema Gewalt nimmt Paul eine ambivalente Haltung ein. Einerseits distanziert er sich manifest von Gewalt, andererseits „muss“ er immer wieder gewaltverherrlichenden Rap hören. Auf die Frage, wovon es abhängig ist, wann er welchen Rap hört, antwortet Paul:

■ ■ *Ja, von meiner Laune. Das heißt, wenn ich jetzt gerade Ärger mit Freunden oder mit meiner Lehrerin, Eltern, keine Ahnung hatte, dann hör ich so Frauenarzt, weil der einfach aggressiv und auch FEINDLICH (betont) rappt, oder nicht immer feindlich, aber, und da kann man einfach so seinen, seinen Frust rauslassen, indem man mitrappt und, oder einfach seine Wut nicht, ja körperlich rauslässt, sondern einfach verbal rauslässt, was oft auch ne bessere Lösung ist.“ (ebd., S. 68)*

Er hört also Gangsta-Rap, wenn er Konflikte mit anderen hat, um seine Emotionen zu regulieren. Er weiß, dass der gewalthaltige Inhalt gesellschaftlich verpönt ist, kann aber nicht anders, als immer wieder die Musik zu hören:

■ ■ *Und auch wenn ich das in dem Augenblick lustig finde, wenn man dann abends so schläft, den ganzen Text eigentlich noch verarbeitet, und dann wirklich IN DEM MOMENT erstmal drüber nachdenkt, dann denkt man eigentlich, was man da eigentlich cool findet, und am nächsten Tag ist einem das wieder egal und dann hört man das wieder. Das ist halt schwierig, weil das einfach wie ne Sucht, kann man sagen einfach, das zu hören.“ (ebd., S. 69)*

Hinter dem (wiederholten) Konsum dieses Gangsta-Rap steht also die Möglichkeit einer Kränkungsverarbeitung und Konfliktregulation. Wenn er Ärger mit Freunden, der Lehrerin oder den Eltern hat, kann er mit solchem Gangsta-Rap, mit Tracks von Frauenarzt, wie er sagt, seinen Frust und seine Wut verbal ausdrücken, indem er mitrappt. Dabei spricht er jedoch nicht aus, dass sich diese Ausdrucksmöglichkeit sexistischer Texte und Bilder der Erniedrigung von Frauen bedient.

Um das eigene Gefühl der Kränkung in der Fantasie auszuagieren, nutzt er das symbolische Angebot des sexistischen Gangsta-Rap, dessen Bilder der Erniedrigung von Frauen (vgl. ausführlich Herschelmann 2013). Darüber kann er nicht reden, dafür hat er keine Sprache. Paul hat gelernt und weiß, dass Gewalt gegen Frauen nicht in Ordnung ist, dennoch benötigt er für seine Wut nach Demütigungen eine Ausdrucksmöglichkeit und findet diese im Gangsta-Rap.

Er will latent den gewalthaltigen Rap behalten, weil er damit über die Möglichkeiten einer Art von Konfliktregulation verfügt, die, da gesellschaftlich verpönt, ihm nicht möglich ist, ihn aber anspricht. Insgesamt ist das ein Weg, wie sich stereotype Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen und Sexismus über kulturelle Sinnangebote des Rap nicht bewusst in Individuen einschreiben können (ebd.).

So wie Paul im oben beschriebenen Beispiel flüchten sich vermutlich auch nicht wenige der bürgerlichen Fans von Kollegah in dieses Reservat Gangsta-Rap mit seinen ironischen Übertreibungen. Kollegah, die ironisch übersteigerte Kunst-



Abbildung: Der Rapper Frauenarzt, © Getty Images

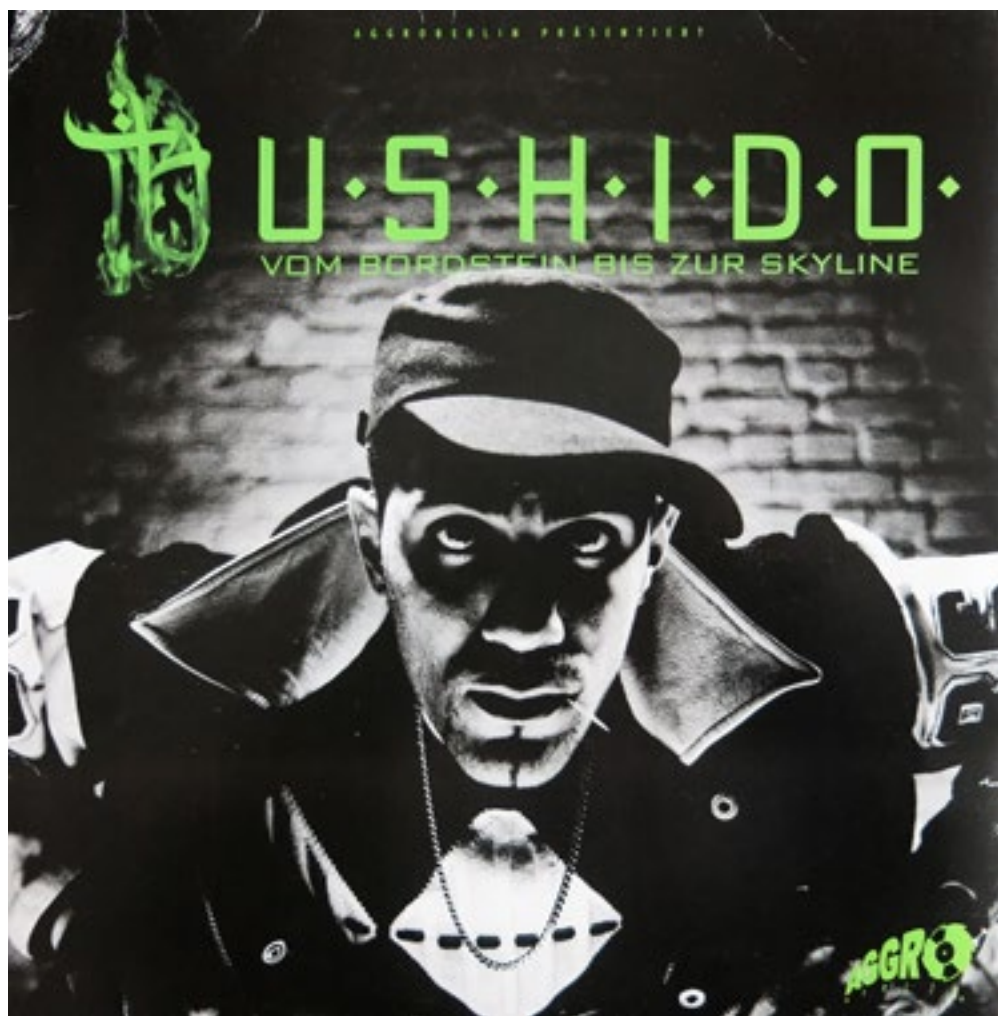
figur, erklärt seinen Erfolg mit Farid Bang, der 2013 zu einer Wiederkehr des deutschen Gangsta-Rap führte, in einem Interview wie folgt:

■■ *Weil wir eine völlig neue Art des Gangster-Rap machen. Früher war er begrenzt auf den Versuch, mit harten Inhalten zu schockieren. Bei uns steht die Unterhaltung, der Humor und die Technik im Vordergrund: die Reimstrukturen, die Wortspiele, die Punchlines. Wir tragen die humoristische Seite des Rap technisch versiert vor wie sonst niemand.“ (Jovaj 2013)*

Mit dem Humor und Sarkasmus und dem Stilmittel der Übertreibung soll den HörerInnen verdeutlicht werden, „dass wir uns nicht bierernst nehmen“, und so der Gefahr begegnet werden, dass die Texte für bare Münze genommen werden. Auf die kritische Anmerkung des Interviewers, dass die Überspitzung in Textzeilen wie „Jetzt wird deine Slut gebumst, sie kriegt meinen Schwanz in den Mund, und ihr Herz pumpt Adrenalin, Bitch!“ nicht

deutlich wird, antwortet er:

■■ *Man muss das mit dem Actionfilm-Genre vergleichen: Um Atmosphäre zu schaffen, muss man das ernst rüberbringen. Testosteron-schwangere Filme, in denen Menschen abgeschlachtet werden, wie ‚300‘ z.B., sind weltweite Kinohits. Unser Rap ist genauso eine Form der Unterhaltung.“ (ebd.)*



Um „Atmosphäre zu schaffen“ und zum Zweck der Unterhaltung müsse übertrieben werden und dürfe eine Frau sexuell erniedrigt werden: Hier zeigt sich im aktuellen deutschen Gangsta-Rap etwas Allgemeines in besonderer Weise: ein aufgeklärter, ironischer Sexismus in unserer Kultur.

Meredith Haaf beschreibt einen neuen Sexismus, der weniger direkt, weniger aggressiv, jedoch weitverbreitet scheint: „Aufgeklärte junge Männer würden einer Nutte nie befehlen zu bouncen, aber sie gehen trotzdem ironisch auf Bushido-Konzerte, und so schlimm kann das ja nicht sein, schließlich stehen da auch viele Mädels im Publikum.“ (Haaf 2013) Die meisten Männer seien grundsätzlich nett zu Frauen, fänden, dass diese genauso viele Rechte haben, die Männer seien modern und aufgeklärt – und doch sexistisch (ebd.). Frauenverachtung werde wieder salonfähig, weil sie, so Susan J. Douglas (2010) in ihrem Buch „Enlightened Sexism“, jetzt ironisch getarnt daherkomme. Heute haben wir es nach Haaf (2013)

■ mit jungen Männern zu tun, die frauen- oder schwulenverächtliches Gebaren unter einer Schicht Ironie verbergen. Also: Wenn früher im Büro über die oralen Fertigkeiten der Kolleginnen gemutmaßt wurde, galt das als normal unter Männern. Wenn heute die gleichen Gespräche geführt werden, dann in dem Bewusstsein dafür, dass das eigentlich gar nicht geht. Dass man aber, gerade weil man das weiß, jetzt so frech und frei sein kann, es trotzdem zu tun: Man meint es ja nicht so.“ (ebd.)

In der Werbung hat sich dies in Form eines „Retro-sexismus“ in der Form verbreitet, dass sexistische

Aspekte aus der Vergangenheit überzogen dargestellt oder nachgeahmt werden – und dann weniger problematisch seien. Die Video-Bloggerin Anita Sarkeesian (2010) fasst solches Handeln unter folgendes Motto: „They [die Werbemacher, M.H.] know, that I know, that they know, that they’re being sexist.“ (ebd.) Und dann ist es aus Sicht der Werbemacher in Ordnung. Für Sarkeesian ist dies die Normalisierung von Sexismus durch den Gebrauch von Ironie. Aber die überspitzte und ironische Darstellung beinhaltet keine Kritik, sondern eine verzerrende Verdoppelung der Wirklichkeit und eine Bestätigung und Verbreitung von Stereotypen und Vorurteilen. Denn es ändert sich höchstens die Form, nicht der Inhalt: Eine sexistische Erniedrigung von Frauen bleibt eine sexistische Erniedrigung, auch wenn der Sprecher das weiß. Laut Haaf (2013) glauben „aufgeklärte Sexisten“, dass sie politisch korrekten Maßstäben im Prinzip folgen, dass sie sie deshalb brechen dürfen und dass Grenzüberschreitungen daher keine tatsächlichen Folgen haben: Entwürdigende Darstellungen von Frauen sind okay, wenn es nicht um „echte“ Entwürdigung geht, sondern die Sexualisierung nostalgisch oder ironisch gebrochen ist (ebd.). Es werden so kulturell Angebote zur individuellen Verarbeitung von Geschlechterkonflikten geschaffen, die jedoch zur Aufrechterhaltung sexistischer Herrschaftsverhältnisse beitragen, weil sie Muster männlicher Überlegenheit stabilisieren und durch das musikalische Stilmittel der überspitzten und ironischen Darstellung legitimieren. Da scheint das eigentliche Problem des Gangsta- und Porno-Rap zu liegen.



BurgerGrün
BioBurgerTruck

DIE BESTEN BURGER
des Münsterlandes
STREETFOOD

Wagen Nr.1
TÄGLICH IN MÜNSTER AM HBF!

Wagen Nr.2
IMMER UNTERWEGS! WO WIR STEHEN:
www.facebook.de/burgergruen

**MIETE UNS
FÜR DEIN EVENT!**
INFO@BURGERGRUEN.DE
WWW.BURGERGRUEN.DE
02565 / 1301

Kolibri MediaS GmbH

MENSCHEN
BESTIMMEN
DIE
TECHNIK

- Konferenztechnik
- Medientechnik
- Videotechnik
- Beschallungstechnik
- ELA- & Haustechnik
- Lichttechnik

Kolibri MediaS GmbH · Gildestr. 2 · 49477 Ibbenbüren
Tel.: 05451 545955 - 3 · Fax.: 05451 545955 - 6 · Mobil: 0 172/28 58 55 8
Internet: www.kolibri-medias.de · Email: info@kolibri-medias.de



HUKE
DACHSYSTEME

Dachabdichtungen
 Fassadenbau
 Dachbegrünungen
 Metallverarbeitung

48599 Gronau · Alter Postweg 191
Tel. 02562 / 9370-0 · www.huke.de




Auto Effing
GmbH

Seit 1972 Ihr Nissan-Vertragshändler

Alter Postweg 156 48599 Gronau
Telefon: 02562 7183-0 Telefax: 02562 7183-11
www.auto-effing.com





Seit mehr als 40 Jahren in Familienbesitz,
mit über 240 Menschen an zwei Produktionsstandorten.
Das ist die ALTEX-Gruppe!

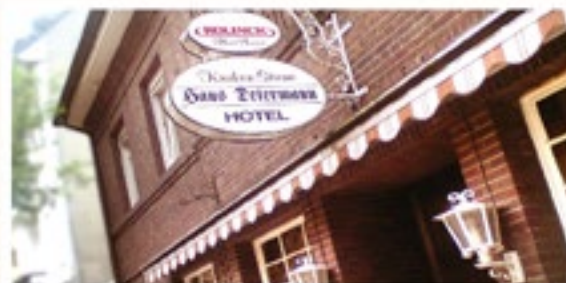
Wir recyceln textile Abfälle umweltbewusst, nachhaltig
und erschaffen neue Produkte! Viele namhafte
Markenunternehmen schätzen unsere Fasern und technischen
Vliesstoffe für erstaunlich viele Anwendungsbereiche.



Fibers. Nonwovens. ALTEX

www.altex.de

Krukenstine
Haus Determann
*Ausgezeichnete Gastlichkeit in Gronau,
seit über 150 Jahren*



Bahnhofstraße 19 • 48599 Gronau (Westf.) • Telefon (2562) 2 02 76
www.hausdetermann.de

Sozialarbeit und Jugendschutz

Eine gemeinsame Sprache

HipHop als Plattform, Zugangs- und Lernmethode
in der Jugendsozialarbeit

Olad Aden

An Inner City Story ... Soundtrack der Erinnerungen

Spätestens dann, wenn man für Texte wie diesen oder Vorträge verschiedenster Art versucht, eine Definition für den Begriff HipHop festzulegen, sieht man sich mit dem gleichen Problem konfrontiert ... HipHop – was ist das? Musik, Elemente, Ausdrucksform, Widerstand, Revolution, Massenvermarktungswerkzeug, Millionenindustrie? Oder nicht vielleicht doch viel mehr? Lebensgefühl, Lifestyle?

Bevor ich im Jahr 2003 nach Berlin kam, um dort meine Arbeit bei Gangway e.V., einem Verein für Straßensozialarbeit in Berlin, aufzunehmen, lebte ich in einer relativ kleinen Stadt in einem relativ kleinen Staat irgendwo zwischen Boston und NYC, die unbenannt bleiben soll. Wie in den meisten anderen „Inner City“-Gegenden der anderen Städte quer durch das Land waren die frühen 1990er durch eine Welle der Gewalt geprägt. Jedes Wochenende starben braune und schwarze Jugendliche in Clubs und auf den Straßen wegen Delikten, die vom Drogendealen bis zum „harten Blick“ oder gar „Anrempeln im Vorbeigehen“ reichten.

Vielleicht trat man der falschen Person auf den Fuß oder baggerte auf der Tanzfläche die falsche Frau an. All diese Kleinigkeiten waren Grund genug, nach dem Club, beim Hinausgehen, auf dem Weg zum Auto, am „late night fast food joint“ oder später, wenn einen irgendwer, irgendwo wieder sieht und gerade Bock auf Stress hat, sein Leben zu verlieren ... natürlich konnte man auch auf dem Weg nach Hause überfallen werden. Anfang der 1990er

war es in den USA ein weitverbreitetes Phänomen, Leute wegen ihrer Turnschuhe oder Lederjacken zu erschießen.

An jeder Ecke des großen Boulevards der Südseite unserer Stadt standen nachts und in den frühen Morgenstunden „Crack Heads“, die zum Teil wie Zombies den Kopf hin und her schüttelten und aus dem Mund schäumten, während in den Seitengassen leicht gekleidete Straßenhuren in Autos ein- und ausstiegen, um an ihren Fix zu kommen. Fast keiner aus unserem Freundeskreis hatte nicht mindestens eine Verwandte, Mutter mehrerer Kinder, die nicht regelmäßig ihren Nachwuchs bei Familienangehörigen absetzte und danach tagelang verschwand, um auch in diese Autos „ein und auszusteigen“. Geschichten von Kindern, die tagelang alleine zu Hause zurückgelassen wurden und in irgendwelchen Krankenhäusern auftauchten, nachdem sie zwei Tage lang Butter aus dem Kühlschrank aßen – das Einzige, was Mama hinterließ –, wurden immer wieder laut.

Beim Bezug meiner ersten Wohnung konnte ich mein Glück kaum fassen. Eine schöne, helle, billige Wohnung in einer – so schien es – schönen Straße. Das blieb auch so – bis die kalten Monate endeten. Mit den ersten Sonnenstrahlen kamen die Drogendealer, Straßenhuren, Freier und die Pistolenschüsse, die ab und zu in der Ferne und manchmal auch in der Nähe zu hören waren. Als ich die Wohnung besichtigte, traf ich im Hausflur einen kleinen schwarzen, zweijährigen Jungen, der meine Begrüßung durch ein klares „fuck you“ erwiderte. Er hatte einen zwei Jahre älteren Bruder. Die Mutter der beiden schien klare Ordnung und Prioritäten in ihrem Leben zu haben. Leider

waren die beiden Jungs nicht sehr weit oben auf dieser „Prioritätenliste“. Ungezogenheiten wurden durch harte Schläge bestraft. An Wochenenden waren die beiden oft alleine, während Mom im Club oder sonst wo unterwegs war. So klopfen sie des Öfteren hungrig an meine Tür und man lernte sich besser kennen. Beide Jungs wurden mit 18 Jahren ermordet. Einer wurde bei einem Drogendeal erschossen, der andere wurde vor einem Club erstochen – angeblich „wegen eines Mädchens“.

Jeder aus unserem Bekanntenkreis hatte reichlich Erfahrung damit, wie es sich anfühlt, selbst zu hustlen, Drogen zu dealen oder den „5 Dollar pro Stunde“-Fabrikjob zu reißen, um irgendwie die Licht- und Gas-Rechnung zu bezahlen und dabei langsam selbst zum Alkoholiker zu werden. Und natürlich wussten wir alle, wie es sich anfühlt, wenn man es nicht schafft, die Rechnung zu bezahlen und das Gas abgedreht wird, im Dezember, wenn es draußen bitterkalt ist, die Kinder zu Hause, denn die hatten die meisten natürlich schon mehrfach mit 18 Jahren.

Damals wie heute gibt es unter jungen Leuten einen ganz klaren Kodex auf den Straßen. Du musst hart sein, denn wenn du weich wirkst ... „then everyone is gonna fuck with you“. Es ist der gleiche Kodex, der einem später im Knast begegnet, wo so viele dieser jungen Menschen landen. Schwächen, Ängste und/oder andere „Weichheiten“ dürfen nicht zugegeben werden, denn alle sind mit einem ganz klaren „Männerbild“ erzogen worden.

Und die Menschen sind frustriert, stecken fest in einem sich stets erneuernden Zyklus, der nie zu enden scheint – ein Zyklus der Gewalt und der sys-

tematischen Benachteiligung. Wenn jeder in der Nachbarschaft weiß, dass die „Kfz-Werkstatt“ an der Ecke seit zehn Jahren Crack aus dem Hinterausgang verkauft, dann weiß es auch die Polizei. Und jeder weiß, wenn der gleiche Laden es wagen würde, im nächsten Stadtteil aufzumachen, in dem fast alle Menschen hell sind, wäre er fünf Minuten später zu. Wenn weiße Menschen in unserem Stadtteil von der Polizei angehalten werden und ihnen gesagt wird, „get the fuck out, you have no business here“, weil sie ja eh nur Drogen kaufen wollen, und wenn jeder schwarze Mensch im ganzen Land weiß, dass man die Hände am Lenkrad lässt und keine schnellen Bewegungen macht, wenn man von der Polizei angehalten wird, wenn Menschen, die ihre Zeit im Gefängnis verbüßt haben, nach ihrer Entlassung keinen Job, keine Wohnung finden können und in jeder anderen Hinsicht „entrechtet“ wurden (denn ohne Background-Check geht gar nichts in Amerika), kehren sie zwangsläufig wieder zu dem zurück, was sie vorher taten und weswegen sie ursprünglich im Knast landeten. Wenn man dann über privatisierte Knäste und den sogenannten „Prison Industrial Complex“ ins Gespräch kommt, versteht man schnell, warum viele Menschen denken, dass all das bewusst geschieht.

Nichts bildet diese „Inner City“-Erfahrung so ab wie HipHop, in all seinen Formen: die frühe Ära mit Kool Dj Herc und seinem Soundsystem an den Straßenecken der South Bronx (ein Movement, das im heutigen Berliner Wedding, wo so viele der Jugendlichen gar nicht erst versuchen, in Diskotheken zu gehen, weil sie eh nicht reinkommen, großen Anklang finden dürfte), Afrika Bambaataa und die Zulu Nation, Breakdance Battles als Ort

des Wettkampfs und Alternative zu „Messerstechereien“, der Graffiti Battle mit der MTA (Metropolitan Transportation Authority – U-Bahn) in NYC, einst allgegenwärtig und heute ohne Spuren, es sei denn, man weiß, wo man sucht (am besten in Berlin), Conscious Rap früher oder heute, die großen wichtigen weiblichen Rap-Stars der frühen 1990er-Jahre (Queen Latifah, MC Lyte, Roxanne Shanté, um nur ein paar zu nennen) und auch die teilweise zu Legenden gewordenen Mainstream-MCs (Biggie Smalls, Tupac, Jay Z ...) etc.

Dieser Beitrag soll jedoch kein historischer Abriss zur Entstehungsgeschichte von HipHop-Kultur sein. Ich möchte vielmehr einige Zeilen über das „Lebensgefühl HipHop“ schreiben. Denn der Soundtrack zu den meisten unserer Erinnerungen ist Rap. Die unendlich vielen Diskussionen, „wer der dopste MC sei“ – „Redman“, „Biggie“, „Busta Rhymes“? Die eigenen Cypher in Kellern und stets zu den Instrumentals der angesagtesten MCs. Ganz im Gegensatz zu den heutigen Diskussionen über KünstlerInnen, die von Gettos reden, dort aber nie zu Hause waren, war es damals nie nötig, darüber zu philosophieren, ob die Sachen „wahr“ waren, die da erzählt wurden. Ein kleiner Spaziergang durch Newark, New Jersey, Brooklyn, New York, South Providence, Rhode Island reichte, um das zu klären. Auch wenn die MCs, die diese Geschichten erzählten, nicht selbst die krassen Gangster waren (denn wie heißt es – Gangstas don't rap?), so waren sie doch sehr vertraut mit dem Milieu, über das sie zu berichten wussten. Und so ging es damals auch nicht darum, Rap für Gewalt verantwortlich zu machen (natürlich wurde das versucht, was von Insidern belächelt und nie ernst genommen wurde),

denn wenn Rap über Dinge berichtet, die tatsächlich geschehen, müssen diese dem Thema HipHop übergeordnet sein. Die Frage lautet nämlich vielmehr: Warum bringen diese Kinder sich gegenseitig um und was können wir alle tun, um das zu ändern, um unser Bildungssystem zu verbessern und Chancengleichheit zu gewährleisten?

Im Gegensatz zu den heutigen „Produkten“, die über den Atlantik direkt in die Rotation der hiesigen Radiostationen durchdringen (normalerweise ca. fünf bis sechs publikumsgetestete Songs, die im Endlosloop, gnadenlos von der Frühstückssendung bis zum Spätabendprogramm laufen), schafften die Songs politischer Acts wie Public Enemy es in den frühen 90ern noch nach Berlin, wo sie von „Gangs wütender, frustrierter türkischer, arabischer, deutscher ... junger Männer gehört wurden (natürlich nicht ausschließlich). Selbst wenn der Berliner HipHop-Spirit weiterlebt, so ist es tragisch, in Europa anzukommen, um zu entdecken, dass das seit den frühen 90ern so gut gepflegte „Gangsta Image“ der HipHop-Vermarktungsindustrie, das so viele Leute reich machte, auch hier verheerende Schäden angerichtet hat. Gespräche zum Thema Amerika (von wo ich im Jahr 2003 gerade nach Berlin gezogen war) drehten sich in null Komma nichts um „crack, bitches, guns und Niggas“. Mit leuchtenden Augen sprachen Berliner Jugendliche davon, wie cool es wäre, auch „Drogendealer in Harlem zu sein und ‘ne Knarre zu haben“. Und die von ihnen gefeierten deutschen MCs ahmten allesamt das nach, was schon 15 Jahre vorher von der Musikindustrie in Amerika gepusht wurde. Und trotzdem gab es Zeichen von anderen Dingen, die doch auch wahrgenommen wurden: Wenn auch nicht in-

haltlich tief gehend, so kannten doch die meisten Jugendlichen zumindest die Namen Black Panther Party, Malcom X, Martin Luther King. Sie wussten um die Benachteiligung und Ausgrenzung von afroamerikanischen Menschen in Nordamerika und sie wussten auch um die Verwurzelung der Entstehungsgeschichte der HipHop-Kultur in dieser traurigen Historie. Darauf, dass ich eines Tages mit türkischen oder arabischen Jungs darüber diskutieren würde, wer „besser war – Biggie oder Tupac“, fast 20 Jahre nach ihrem Tod, war ich jedenfalls nicht vorbereitet.

HipHop kommt aus US-amerikanischen Kommunen voller Armut, in denen die Lebenserwartung z.T. nicht höher ist als in Ländern wie z.B. dem Sudan. Aus Gegenden voller Haushalte alleinerziehender Mütter, weil Papa im Knast sitzt oder schlimmer. Gegenden, in denen nicht einmal der Gedanke an den Knast abschreckend wirkt, denn hey, da gibt's wenigstens dreimal täglich Essen. Konsumiert wird hier weder Musik noch Markenartikel. Die „Gangsta Rap Hits“ werden in amerikanischen Vororten und weltweit, in Städten wie z.B. Berlin, vorwiegend von weißen Jugendlichen konsumiert, die das, was da beschrieben wird, romantisieren und für cool befinden, während sich Mama und Papa Sorgen machen und Angst bekommen. Angesichts der von Sklaverei, Ku-Klux-Klan und Polizeigewalt (wie derzeit gerade heiß diskutiert) geprägten US-Geschichte, erstaunt es, dass alle immer wieder Angst vor schwarzen Menschen in Amerika haben. Sollte es nicht umgekehrt sein?

Im Gegensatz zum ursprünglichen Gedanken von HipHop als Sprachrohr derjenigen ohne Stimme und Lobby brachte der große Geldgewinn das Pro-

fitdenken – die Konsequenzen bildet der HipHop-Mainstream der letzten 25 Jahre ab. Und dennoch gibt es eine reiche Untergrundszene voller Talente und Kreativität, in Veranstaltungsorten quer durch NYC, Berlin oder Nairobi, an denen MCs seit Jahren Freestyle Sessions hosten, wo KünstlerInnen sich die legendärsten Battles liefern. Und wer hier anfängt, irgendwelche Mütter zu dissen, hat meistens schon verloren, wird belächelt und nicht ernst genommen. Und selbstverständlich gibt es eine ganze Reihe von HipHop-AktivistInnen, KünstlerInnen, LehrerInnen, SozialarbeiterInnen, Agents of Change, die längst erkannt haben, was für ein Schatz die HipHop-Kultur mit allen ihren Elementen und Ausprägungen birgt. Sie nutzen sie, um in beeindruckenden Projekten mit jungen Menschen zu arbeiten, zu bilden, zu lehren, Selbstwertgefühle zu stärken und dabei Leben zu verändern. Von Minneapolis bis München, von Beirut bis Boston, von Pakistan bis London, von Pittsburg bis Paris, von Berlin bis nach Brooklyn und überall dazwischen ...

Sozialarbeit auf der Straße: Projekte und urbane Straßenkultur als Zugang und Plattform für die Arbeit

Gangway e.V. macht Straßensozialarbeit in Berlin, und zwar mit allem, was dazugehört. Von Behördengängen, über die Hilfe bei der Bewältigung von Alltagsproblemen bis zur Vermittlung in evtl. Problemsituationen und allem, was dazwischen liegt. Was vor über 20 Jahren mit einer Handvoll



Abbildungen: HipHop-Austausch-Projekt des Gangway e.V.,
© Gangway e.V./Olad Aden



von KollegInnen in Kreuzberg begann, hat sich heute auf neun Berliner Großbezirke erweitert. Die KollegInnen (heute über 70 an der Zahl) arbeiten mit sehr unterschiedlichen jungen Menschen quer durch die Stadt. Zusätzlich gibt es eine Reihe von Expertisen in den Reihen der Teams: zwei Job-Teams, die Jugendlichen u.a. beim Schreiben von Bewerbungen und Lebensläufen sowie beim Finden von Ausbildungsplätzen helfen; ein Transit-Team, das sich auf Drogenproblematiken konzentriert, und Brennpunkt-Teams, die an wichtigen Knotenpunkten der Stadt (Bahnhöfen etc.) mit Rat, Tat und evtl. auch mal einer heißen Tasse Kaffee als AnsprechpartnerInnen zur Verfügung stehen. Gangway e.V. funktioniert nach dem Prinzip der „aufsuchenden/akzeptierenden“ Sozialarbeit, denn die gemeinsame Arbeit mit jungen Menschen, von denen oft behauptet wird, sie seien unzugänglich, beruht auf Freiwilligkeit. Um ein Vertrauensverhältnis zu schaffen, ist Akzeptanz unumgänglich. Vertrauen ist letztendlich das Handwerkszeug, das es KollegInnen erlaubt, Denkanstöße zu geben, und da wo nötig, Verhaltensänderungen zu animieren.

Armut, Ausgrenzung und Bildungsbenachteiligung – die Themen, die einst zur Gründung des Vereins führten, sind heute nach wie vor ganz oben auf der Liste. Straßensozialarbeit setzt sich schwerpunktmäßig mit Jugendlichen auseinander, die aus schwierigen sozialen Verhältnissen kommen. Fehlende Perspektiven auf die eigene Zukunft in Bezug auf Ausbildung, Arbeit oder das Recht, dauerhaft in Deutschland leben zu dürfen, sind nur einige Beispiele für die Probleme. Oftmals ist die Frustration so weit gewachsen, dass sich diese jungen Menschen überhaupt nicht mehr auf Ausbildungsplät-



Abbildungen: HipHop-Austausch-Projekt des Gangway e.V.,
© Gangway e.V./Olad Aden



ze bewerben oder an eine Rückkehr in die Schule denken. Fehlende Jugendfreizeiteinrichtungen beziehungsweise Angebote, die sie nicht interessieren, und fehlende AnsprechpartnerInnen zu Hause bedeuten, dass sie oftmals nicht oder nur selten mit Erwachsenen über ihre Probleme, Wünsche und/oder Bedürfnisse reden.

Bestimmte Problematiken haben sich – nicht zuletzt durch völlig andere Medienlandschaften und damit einhergehendem Konsumverhalten – verschärft.

Die Arbeit auf der Straße hat sich den Entwicklungen der letzten 20 Jahre angepasst. Während KollegInnen vor 20 Jahren noch wussten, wo sie welche Jugendlichen, an welchen Tagen, zu welchen Uhrzeiten antreffen würden, sind Jugendliche heute zunehmend virtuell unterwegs, kommunizieren per SMS, Facebook oder durch andere soziale Netzwerke. Zusätzlich halten viele von ihnen sich in Internetcafés oder Spielhöllen auf (Spielsucht ist ein weiteres wichtiges Thema). Um diesen Tendenzen etwas entgegenzusetzen, nimmt Projektarbeit als Alternative an Bedeutung zu.

HipHop-Education

HipHop-Education ist ein Begriff, den sich viele auf die Flagge schreiben, der aber auf sehr unterschiedlichen Ansätzen beruht. Ein gemeinsamer Nenner ist jedoch, dass es jenseits von Regionen, Sprachen und kulturellen Zugehörigkeiten der Zielgruppen universelle Fähigkeiten gibt, die durch die pädagogische Arbeit mit HipHop vermittelt werden können. „Each one teach one ...“ Eigene Fähigkeiten weitergeben, an diejenigen, die gerade erst beginnen, bedeutet, MultiplikatorInnen zu involvieren, die neben ihrem Wissen auch eigene Weisheiten weitergeben. Da diese MultiplikatorInnen oft selbst noch sehr jung sind und aus dem gleichen oder ähnlichen Kiezen kommen, finden sie dabei oft mehr Gehör als die SozialarbeiterInnen, die Projekte meist leiten und umsetzen. Erkenntnisse der letzten Jahre zeigen, dass soziale Arbeit in Projekten nicht ausschließlich von SozialarbeiterInnen ausgeübt werden muss. Ganz im Gegenteil. Wenn die Rahmenbedingungen stimmen, sind es die Jugendlichen selbst, die sich gegenseitig Kenntnisse und Fähigkeiten vermitteln, sich beraten und unterstützen. Dabei können sie schließlich auf das Netzwerk, die begleitenden SozialarbeiterInnen und die Ressourcen des Trägers (Rechtsberatung, Job-/Ausbildungssuche, Begleitung zu Ämtern, Gericht und wenn nötig auch Besuch in der Haftanstalt) zurückgreifen.

Die Schreib- und Formulierungsfähigkeiten der Zielgruppen können durch kreative Schreibworkshops/Textworkshops wesentlich verbessert werden. Besonders im Rahmen der Arbeit mit Jugendlichen, die unter extremen Ausgrenzungen leiden

mussten (im Bereich der Straßensozialarbeit, inhaftierte oder aus der Haft entlassene Jugendliche etc.), beginnen diese oft in HipHop-Workshops, sich für Sprache und Inhalte zu interessieren, nachdem Letztere bisher auf Füllwörter und banale Themeninhalte begrenzt waren. Da das Engagement gerade am Anfang groß ist, kann man diese Energie nutzen, um Türen zu öffnen, durch die viele der Teilnehmenden schließlich auch gerne gehen. So haben wir in den letzten sieben Jahren Jugendliche betreut, die anfangs ausschließlich „Gangsta“-Themen besprechen wollten, in der Folge aber ganz andere Themenbereiche für sich entdeckt haben, und deren Zeilen bis heute fast ausschließlich politische Themeninhalte umfassen. Auch hier bedarf es dann einer weiteren „Betreuung“, Aufarbeitung/Reflexion, denn die Meinungen und Zeilen, die in diesem Rahmen entstehen, sind nicht immer unproblematisch, da viele junge und auch nicht so junge Menschen sich auf der Suche nach Informationen auf Webseiten wiederfinden, die von manchen als „Verschwörungstheorien“, von anderen als „die Wahrheit“ betrachtet werden. Ein Fortschritt ist es jedoch, dass ein HipHop-Projekt Teilnehmende für Inhalte interessieren kann. Ein Ansatz dabei ist es, den Prozess zu begleiten, wenn Jugendliche versuchen, sich für relevante Themen jenseits von Gettomärchen und Diss-Tracks zu interessieren – auch wenn sie sich auf dem Weg dahin und im Zeitalter der „Information per Knopfdruck“ bzw. „per Mausclick“ leicht verirren können.

Mit Informationen kommen neue Einblicke, neue Perspektiven. Kommt dieser Stein erst mal ins Rollen, beginnt der Prozess meist ganz von alleine und auch jenseits von Projekten. HipHop und in diesem

Fall ganz konkret das Element Rap, ist die perfekte Plattform, um diese Prozesse zu beginnen, je nachdem wie und ob man die Teilnehmenden begeistern und mitreißen kann.

Projekte sollen Jugendliche da abholen, wo sie gerade sind. Durch eine „gemeinsame“ Sprache sollen sie Zugänge schaffen und die Teilnehmenden langsam daran gewöhnen, mit Erwachsenen zu reden und Wünsche oder Problematiken zu kommunizieren. Wir wollen Vertrauen schaffen, um Hilfeangebote zu unterbreiten, und durch alternative Angebote Bildungsarbeit leisten, um somit mit den gedanklichen Weg einer potenziellen Rückkehr in die Schule zu bereiten und/oder Jugendliche zu animieren, sich weiter zu bewerben und nicht aufzugeben. Ein gemeinsames Projekt bedeutet gemeinsame Interessen, eine gemeinsame Ebene und schließlich auch eine gemeinsame Sprache.

Zugänge zu schaffen bedeutet, sich auf die Interessen der Jugendlichen einzulassen und sie ernst zu nehmen, um neue Möglichkeiten für die inhaltliche Arbeit adäquat nutzen zu können. Das heißt letztendlich immer auch, dass die jeweilige Szene eng angebunden sein muss, dass Workshops und Ähnliches von ExpertInnen der jeweiligen Jugendkultur (in diesem Fall eben MCs, B-Boys, Writer, DJs etc.) geleitet werden müssen, und wann immer möglich, Jugendliche selbst als MultiplikatorInnen genutzt werden sollten.

Letztendlich schaffen gemeinsame Projekte, die für die Teilnehmenden von großem Interesse sind, Verbindlichkeit – selbst für Jugendliche, die sonst nie pünktlich sind oder überhaupt auftauchen. Workshops schaffen den Rahmen für die Teilneh-

menden, Bedürfnisse auf ihre Weise zu äußern, und es ist die Aufgabe der Workshopleitenden, diese zu erkennen.

Konkretes Beispiel dazu, warum man gut zuhören muss, ...

... ist ein junger Mann, der natürlich unbenannt bleiben soll und den wir deswegen Mr. ? nennen werden. Mr. ? tauchte zweimal in unseren Workshops innerhalb einer Jugendstrafanstalt auf, stellte ein außergewöhnliches Talent unter Beweis und verschwand dann wieder. Allerdings nicht, bevor wir die Möglichkeit hatten, ihm unsere Kontaktdaten zu geben. Und so meldete er sich einige Wochen nach der Entlassung aus der Haft. Der Kontakt verlief zunächst sehr sporadisch und regelmäßiger Kontakt erschwerte sich dadurch, dass der junge Mann kein Handy hatte und auch keins wollte. Mr. ? legte großen Wert darauf, nicht immer erreichbar zu sein, und so begrenzte sich unsere Konversation außerhalb von Workshops auf Facebook Messenger Chats. In einem beiläufigen Gespräch im Rahmen einer unserer Workshops erwähnte Mr. ?, dass seine Bewährung am folgenden Tag aufgehoben werden solle und er bald nicht mehr kommen könne, weil er „wieder rein müsse“. Nach kurzer Verwirrung waren wir in der Lage, den Sachverhalt zu klären. Der Fakt, dass Mr. ?, der mittlerweile satte 24 Jahre alt war, die Maler- und Lackiererausbildung, die er als Bewährungsaufgabe aufs Auge gedrückt bekam, nicht ausstehen konnte, führte dazu, dass er sie abbrach. Da er ja nun „sowieso schon“ gegen seine Bewährungsaufgaben verstoßen hatte, entschied Mr. ? sich gleich auch

noch dazu, den Bewährungshelfer (den er natürlich auch nicht mochte) nicht weiter aufzusuchen – denn wozu? „Er muss ja eh wieder rein.“ Nachdem wir nun die Gründe kannten, saßen wir einige Telefonate später und am gleichen Nachmittag bei dem Gangway-Anwalt, der seit geraumer Zeit und immer freitags eine Sprechstunde für Jugendliche in unserer Zentrale durchführt. Nach adäquater Beratung begab sich Mr. ? begleitet von einem Sozialarbeiter zum benannten Termin zum Gericht und nach einem längeren Gespräch, in dem deutlich wurde, dass der Richter in diesem Fall eigentlich nur wollte, dass man mit ihm redet, wurde der Beschluss aufgehoben und Mr. ? musste nicht wieder „zurück“ in die Strafanstalt. Nach einer holprigen Anfangsphase hat Mr. ? sein Leben derzeit im Griff. Darüber hinaus war er mit der letzten BronxBerlin-Connection (s.u.) in New York, schaffte es mit dem Jugendaustauschprojekt Street Embassy (s.u.) nach Paris und ist derzeit im Jugenddemokratieprojekt Der Zweite Blick Berlin/London involviert.

Eine gemeinsame Sprache

Es gäbe keinen HipHop ohne die „Inner Cities“ und Vororte der Großstädte dieser Welt – und die Geschwindigkeit, mit der sie entstehen und sich ändern, sowie die sozialen Herausforderungen, die dadurch entstehen.

HipHop ist heute fester Bestandteil der multiethnischen Metropolenkultur Europas. Kaum ein Zeitungsbericht über Berliner Jugendliche mit Migrationshintergrund lässt den Verweis auf Rap-Musik oder Graffiti als „Sprache“ der Jugendlichen aus. Die historische Perspektive zeigt, dass diese Aus-

drucksformen im Kontext der sozialen Spannungen Ende der 1970er-Jahre in der South Bronx entstanden sind, als große Teile der EinwohnerInnen – besonders AfroamerikanerInnen und Latinos – in den sogenannten Gettos marginalisiert wurden. Diese angespannte Situation war aber auch Ausgangspunkt und Triebkraft für eine neue, kreative Form des Ausdrucks: Afroamerikanische und afrokaribische Performancetraditionen verbanden sich in der New Yorker Bronx, wo die verschiedensten Einwanderungsgruppen Tür an Tür lebten, zur Ausdruckspraxis des HipHop. Mit dieser neuen Form entwickelten junge Menschen etwas ganz Eigenes, etwas, das ihnen die Kraft gab, aus den Gangs auszusteigen und ihnen über Musik und Tanz eine kreative Form der Straßenkultur entgegenzusetzen. Die HipHop-Kultur ist genuin multikulturell und ohne die sich mischenden Einflüsse nicht vorzustellen – ein idealer Ausgangspunkt, um mit und über HipHop bei Jugendlichen Toleranz gegenüber „Anderen“ positiv zu besetzen und zu vermitteln.

Heute sind wir in Europa wie in den USA meist mit kommerziellem Mainstream-Rap konfrontiert, den Jugendliche über die Medien konsumieren und der oft aus gewaltverherrlichenden, frauenfeindlichen und homophoben Texten besteht. Die sozial und politisch engagierte, kritische „andere“ Seite der aktuellen Rap-Szenen, die sich in ihren Texten oft gegen die Entwicklung und Vermarktung des zeitgenössischen Mainstreams stellt, wird hierbei nur wenig oder gar nicht wahrgenommen. Auch die noch aktiven HipHop-Pioniere, die Erfinder von DJing und MCing, die sich heute nicht selten selbst in sozialen Projekten und in der Jugendarbeit engagieren, sind den meisten Jugend-

lichen in der Bronx wie in Berlin kaum noch bekannt. Diesem Zustand wollen sich unsere Projekte widersetzen. Sie wollen an den

The Second Look (<http://www.derzweiteblick.com>) – Berlin/London, GangwayBeatz Spain (<http://www.gangway.de/gangway.asp?cat1id=2&cat2id=5132&cat3id=&DocID=6450&client=gangway>) – Berlin/Barcelona/Alicante/Murcia, Global Ambassadors (Berlin/NYC) (<http://www.gangway.de/gangway.asp?client=gangway&cat1id=2&cat2id=7471>),



Wurzeln des HipHop ansetzen und für die Jugendlichen die kreativen Möglichkeiten der Kulturform HipHop als Ausdrucksform ihrer Lebensumstände erschließen und nutzbar machen.

Letztlich gibt es keinen eindrucksvolleren Einblick in das, was „Hip Hop als gemeinsame Sprache“ bedeutet, als die diversen auf HipHop basierenden Jugendaustauschplattformen und Projekte, die wir seit 2008 etablieren konnten: BronxBerlinConnection – Berlin/NYC (<http://www.gangway.de/gangway.asp?client=gangway&cat1id=2&cat2id=5638>), Street Embassy – Berlin/Paris (<http://www.gangway.de/gangway.asp?client=gangway&cat1id=2&cat2id=6695>), Der Zweite Blick/

ebenso wie das Kunst- und Kultur-Poesie-Rap-Projekt SPOKEN WOR:L:DS Nairobi – Berlin (<http://www.gangway.de/gangway.asp?client=gangway&cat1id=2&cat2id=7168>), bei dem einige Jugendliche mit nach Nairobi reisen konnten. Jedes Austauschprojekt zeigte deutlich, dass HipHop in der Tat eine gemeinsame Sprache ist – eine Sprache, in der Worte für die Verständigung zeitweise gar nicht mehr nötig sind. Jugendliche, die sich jenseits virtueller Netzwerke zum allerersten Male sehen und sich zur Begrüßung in die Arme nehmen, als ob sie altbekannte Freunde sind, die sich sofort daran machen, gemeinsam Songs zu schreiben, in den jeweils eigenen Sprachen. Eine kurze Absprache – wenn nötig mit Händen und Füßen – zum Thema und schon geht es los. HipHop-Diplomatie schlicht und einfach.





www.derzweiteblick.com

Gönn Dir Dikka.

Abbildung oben: Der Zweite Blick/The Second Look © Gangay e.V. /Olad Aden

Abbildung links: BronxBerlinConnection – Berlin/NYC, © Gangway e.V. /Olad Aden

Sozialarbeit und Jugendschutz

Hickhack um HipHop

Indizierungen und Verbote im deutschen Rap

Roland Seim

Einleitung

Nach 60 Jahren Sex, Drugs & Rock'n'Roll müssen sich MusikerInnen schon anstrengen, um die ähnlich alte Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) noch zu provozieren. Das hat der deutsche Rap geschafft. Von Fanta4 über Sido, Bushido bis zu Uzi&Blokkmmonsta wurden über 100 CDs indiziert, einige sind sogar total verboten.

Als Zensurforscher, der 2005 für Aggro Berlin eine gutachterliche Stellungnahme bei einem Indizierungsverfahren verfasste, schildere ich im Folgenden die Geschichte dieses Konfliktes zwischen Kunstfreiheit und Jugendschutz.

Die Sorge um die Jugend

Mit Musik kann man sich von anderen abgrenzen. Besonders stark polarisiert Rap, der großen Wert auf Texte legt, die auch als „Waffe“ beim Wortduell des „Battles“ dienen, wo es um „Respekt“ und „Street-Credibility“ geht. Konflikte sind vorprogrammiert, nicht nur unter den Rappern, sondern auch zwischen Fans und Jugendschützern, Labels und staatlichen Behörden. Selbst in der Wissenschaft herrscht Uneinigkeit darüber, ob die verblüffenden Übertreibungen und Normbrüche Zeichen für eine Kunstform (z.B. Hecken 2014) oder für eine Verwahrlosung (z.B. Weller 2010) sind.

Jede Zeit bringt nicht nur die jeweils jugendaffine Musik hervor, sondern auch die Grenzen des Erlaubten. Stand ab den 1980er-Jahren Heavy Metal am Pranger, so finden sich seit den 90er-Jahren neue Gefahrenherde: Rechtsrock und Rap. Für die Prüfstelle spielt es keine Rolle, von wem Gefahr

ausgeht. Bei Rap sind es vor allem „zu Gewalt anreizende Texte und eine durchgängige Gleichgültigkeit gegenüber Gesetzesverstößen; die positive Darstellung des Drogenkonsums und -handels; ausländerfeindliche, rassistische Aussagen; die Herabwürdigung der Frau zum sexuell willfähigen Objekt“ (BPjM-Aktuell 1/2006, S. 3). Die Sorge ist, verbale Gewalt der Idole könne in physische Gewalt der Fans umschlagen, es fehle an Verantwortungsbewusstsein (vgl. Wiegel 2010). Jugendschützer nehmen die Texte ernst und prüfen die Wirkung auf die gefährdungsgeneigte Zielgruppe. Während der Pubertät sei man – ihnen zufolge – besonders leicht zu beeinflussen. Verhalten, das im realen Leben unerwünscht ist, gilt auch in Songtexten als bedenklich. Doch kann man den via Musik verbreiteten Rechtsextremismus, der tatsächlich zu Gewalt gegen AusländerInnen, Linke und sonstige Andersdenkende oder -aussehende anstachelt, wirklich mit den bewusst überzogenen Wortschöpfungen im HipHop mit den gleichen Maßstäben messen?

Bei der Musik gibt es keine freiwillige Selbstkontrolle, deren Altersfreigabe eine spätere Indizierung ausschließt, so dass die Labels theoretisch alles auf den Markt bringen können. Praktisch greifen dann aber die Gesetze und die Nachzensur, etwa in Form der Bundesprüfstelle und der Gerichte. Mitte 2015 sind über 1.550 Tonträger indiziert, die damit einem Jugendverbot und weitreichenden Vertriebs- und Werbebeschränkungen unterliegen. Weniger als 10% davon sind dem HipHop zuzurechnen. Über 220 Platten/CDs – vor allem Death Metal, Rechtsrock und Gangsta- oder Porno-Rap – wurden bundesweit beschlagnahmt: rund 130 Plat-

ten wegen verfassungswidriger Propagandamittel, Volksverhetzung oder Anleitung zu Straftaten; 81 wegen Gewaltverherrlichung; 9 wegen Pornografie und 3 wegen sonstiger Äußerungsdelikte. Der Handel damit ist auch Erwachsenen untersagt.

Erstaunlicherweise stehen keine englischsprachigen Rap-Songs auf den Listen. Zwar gab es 2004 zu 50 Cents „Get Rich Or Die Tryin“ einen Indizierungsantrag, dem aber nicht stattgegeben wurde, da „die Texte und die Musik der CD die Grenze zur Jugendgefährdung aufgrund der zum ganz überwiegenden Teil unverständlichen Sprache nicht überschreiten“ (BPjM Aktuell 2/2004, S. 18).

Deutscher HipHop vs. deutscher Staat: Die Anfänge

Anders bei deutschen Texten: Die Fantastischen Vier, 1989 in Stuttgart gegründet, sind mit der Heidelberger Band Advanced Chemistry nicht nur die Pioniere des „deutschen Sprechgesangs“, der mit „Die da!“ 1992 den ersten Charts-Erfolg feierte, was Teile der HipHop-Szene als Ausverkauf ihrer Kultur ansahen, sondern auch die Ersten, die in diesem Genre auf dem Index landeten. Indiziert wurde die Fanta4-Maxi-Single „Frohes Fest“ (Sony Music, 1991/92) am 30.11.1993 auf Antrag des Stadtjugendamts Heidelberg. Die Bundesprüfstelle erkannte beim Titelsong eine künstlerisch anspruchsvolle Gestaltung und satirisch-zynische Absicht an, schloss sich aber dem Gutachter Prof. Ernst Zeitter an, der bemängelte, dass sie sich nur erwachsenen Hörern erschließe, Minderjährige jedoch durch die augenscheinlich negative Botschaft in ihrer moralischen Reife beeinträchtigt werden

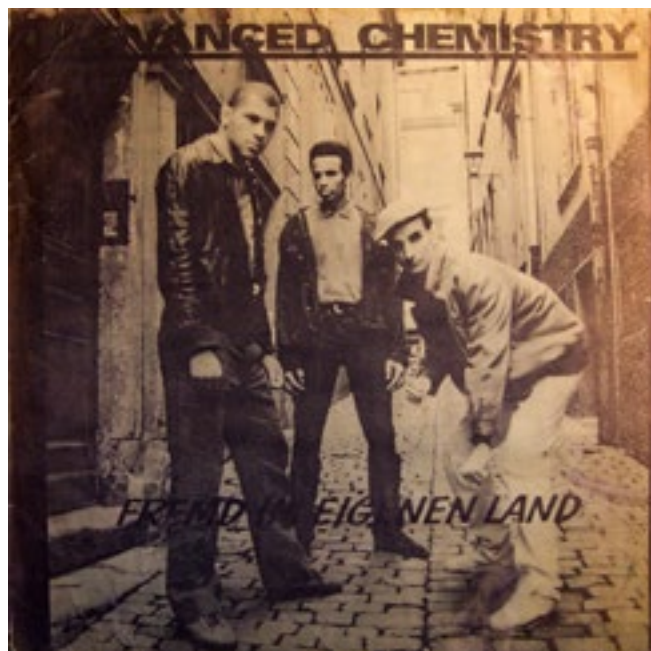


Abbildung oben: Advanced Chemistry, *Fremd im eigenen Land*, 1992

könnten. Das zweite Lied „Eins und Eins“ hätte einen pornografischen und frauenfeindlichen Charakter. Beide seien jugendgefährdend. (vgl. Seim/Spiegel, S. 179f. und Wikipedia: Frohes Fest). 2018 entscheidet die Prüfstelle, ob die CD nach 25 Jahren wieder vom Index gestrichen wird.

Wie man auch ohne Bundesprüfstelle Ärger kriegen kann, zeigt das Beispiel Fischmob. Die 1994 gegründete Hamburger HipHop-Formation u.a. mit dem heutigen Techno-Star DJ Koze veröffentlichte 1997 eine CD namens „The Doors of Passion“ bei dem Label Plattenmeister. Die dort enthaltene „Schlumpf-Techno-Version“ „Polizei-Osterei“ ist eine überarbeitete Version des umstrittenen 80er-

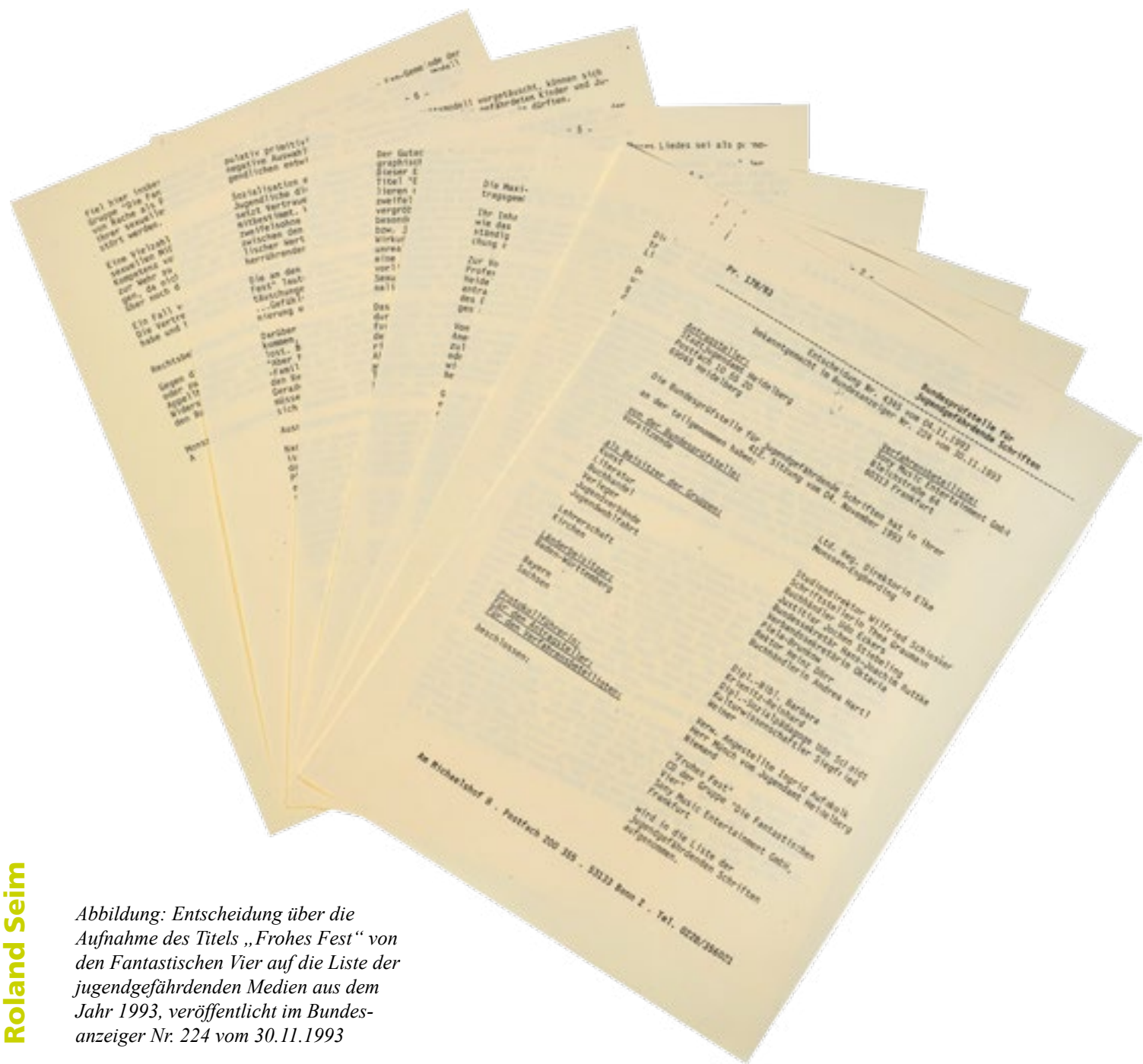


Abbildung: Entscheidung über die Aufnahme des Titels „Frohes Fest“ von den Fantastischen Vier auf die Liste der jugendgefährdenden Medien aus dem Jahr 1993, veröffentlicht im Bundesanzeiger Nr. 224 vom 30.11.1993

Jahre Punk-Klassikers „Bullenschweine“ von Slime, die deswegen mit Prozessen und Indizierungen zu tun bekamen. Bei der von Fischmob ironisch gemeinten Persiflage vermuteten die Staatsanwaltschaften von Eutin und Lübeck, dass Texte wie „Mollis und Steine gegen Bullenschweine [...] Gewalttätigkeiten gegen Menschen verherrlichten“, wie es im Gerichtsbeschluss vom 18.2.1998 heißt (siehe Seim/Spiegel, S. 182). Bei der Hausdurchsuchung in den Geschäftsräumen des Labels wurde die CD wegen Gewaltverherrlichung laut § 131 StGB sichergestellt. Die Band löste sich im selben Jahr auf. Allerdings wurde die CD nie indiziert und ist auch nicht in den Verbotslisten aufgeführt.

Als ein Wegbereiter des neuen deutschen Battle-Rap setzte Kool Savas Ende der 90er-Jahre textlich, aber auch raptechnisch neue Maßstäbe. KritikerInnen, z.T. auch aus der Szene, warfen dem damals in Berlin aktiven Rapper vor, seine „Diss-Tracks“ hätten aus dem ursprünglich respektvollen verbalen Gegeneinander des Battles eine Form von Erniedrigung und Beleidigung zum Tabubruch um jeden Preis gemacht (vgl. Alexander Terboven aka Tatwaffe, Rapper der Gruppe Die Firma, in: BPjM Aktuell 4/2012, S. 15 und Wikipedia: Kool Savas). Sexistische und homophobe Texte führten 2001 zur Indizierung seiner Maxi „LMS [„Lutsch meinen Schwanz“]/Schwule Rapper“ (1999) und EP „Warum rappst du?“ (2000). Später distanzierte er sich von seinen früheren Aussagen. Sie bereiteten dennoch den Weg für eine Vielzahl von kontrovers diskutierten Battle-Rap-Songs aus dem Untergrund, die bald Mainstream werden sollten.

Aggro Berlin

Viele Berliner Underground-Rapper wie Savas und Taktloss vertrieben ihre Tapes im Downstairs Recordstore in Schöneberg. Dort fanden sich u.a. mit Sido und B-Tight Gleichgesinnte, die sich als Die Sekte zusammentaten, auch wenn sie, nach eigenen, retrospektiven Angaben vom ‚Business‘ wenig Ahnung hatten (Sido, S. 72ff.). 2001 gründeten Specter, Spaiche und Halil Aggro Berlin, das Independent-Label für deutschen HipHop. Es gab denen eine Stimme, die anderswo keine hatten, und verdiente gut damit. Die deutsche Version des coolen, harten Macho-Gehabes afroamerikanischer Gettovorbilder wie Ice-T oder N.W.A. trieb fortan mit juvenilem Spaß an bösen Wörtern und Posen den Konkurrenzcharakter des Battle-Rap auf die Spitze. Zwischen kommerziellem Erfolg, kontroversen Diskussionen in den Medien und zahlreichen Indizierungen ist die Rezeption ambivalent.

2003 erscheint Bushidos CD „Vom Bordstein bis zur Skyline“, „eines der wohl ersten, authentisch klingenden Gangsta-Rap-Alben der Bundesrepublik“ (Ludwig 2014). 2005 wird sie indiziert. 2006 veröffentlicht Bushido bei Universal das Platin-Album „Von der Skyline zum Bordstein zurück“, musste aber auf das Stück „11. September“ verzichten (vgl. Bushido 2008, S. 248ff.).

Sido bekommt den „Cometen“, seine CD „Maske“ von 2004 verkauft sich über 180.000 Mal, hat Goldstatus und wird 2005 wegen des Songs „Endlich Wochenende“ indiziert, da Passagen wie „Freitag ist Hightag“ drogenverharmlosend, nachahmenswert und gesellschaftsfähig wirkten (BPjM Aktuell 3/2007). Aggro legt Widerspruch ein; das



Abbildung oben: Auszeichnung für über 180.000 verkaufte Maske – CDs von Sido, Leihgabe von B-Tight

Oberverwaltungsgericht Münster bestätigt die Entscheidung der Prüfstelle. Der „Arschf*cksong“ hingegen bleibt unbehelligt, da das „Aggro Berlin Tour Video“ mit den Stücken der „AnsaGe Nr. 1“-CD 2004 eine FSK-Freigabe „ab 16 Jahren“ erhalten hatte und nicht mehr indiziert werden konnte. Die Sampler Nr. 2–5 hingegen schon. Beispielfaht sei hier „AnsaGe Nr. 2“ genannt.

Insbesondere der Song „Psycho Neger B.“ des afrodeutschen Interpreten B-Tight gerät in die Kritik. Zeilen wie „Ich bin übergeil auf Sex und habe null Respekt für das andere Geschlecht, ich misshandle es zu Recht ...“ sieht die Prüfstelle als Gewaltverherrlichung und selbstzweckhafte Präsentation derer Äußerungen (BPjM Aktuell 3/2005, S. 3–13). Einmal darauf aufmerksam geworden, wird nun jede Neuerscheinung des Labels unter die Lupe genommen. Durch „Verrohung“ werde die „innere Charakterformung“, durch „Anreizung zu Gewalt“ die „äußere Verhaltensweise“ ungünstig beeinflusst (BPjM Aktuell 2/2010, S. 17). Weitere Aggro-CDs u.a. von Fler und MC Bogy kommen auf den Index. Von G-Hot trennt sich das Label wegen des homophoben Tracks „Keine Toleranz“ (vgl. Seim 2007). Um die Tonträger trotz Jugendverbots frei verkaufen zu können, werden entschärfte „X“- Fassungen produziert. So fehlt z.B. bei Sidos „Maske X“ der „Wochenende“-Song; bei B-Tight wird zudem das Cover entschärft. Zu „Dein Lieblings Album“ von „Deine Lieblings-Rapper“ Sido&Harris regte das Bayerische Landeskriminalamt noch 2011, sechs Jahre nach Erscheinen, eine Indizierung an, allerdings erfolglos.

Ebenso wie für die Bundesprüfstelle stellte Aggro auch für Monika Griefahn, Vorsitzende des Aus-

schusses für Kultur und Medien im Deutschen Bundestag, ein schlechtes Vorbild dar (vgl. Spiegel-Online, 8.6.2005). Sie forderte mehr Jugendschutz bei Musiksendern. Der Einwand, dass es sich um eine moderne Form von Straßenlyrik handle, die in aktueller Sprache die Ängste und Probleme der oft perspektivlosen Kids widerspiegelt, verdingt nicht.

Letztlich war der Bogen der andauernden Tabubrüche – zumindest vorübergehend – wohl überspannt (vgl. Meier 2009, S. 59 und 85). „Das Musikgeschäft sei längst tot, meint Specter“ (Simon/Willeke 2008, S. 19). Nach einer Kooperation mit Universal schließt Aggro Berlin 2009 und existiert nur noch als Internetplattform aggro-tv. Andere Labels mit MCs wie Bass Sultan Hengzt, Boykott, Farid Bang, Haftbefehl, King Orgasmus One, Kollegah, Massiv, MC Basstard usw. werden ebenfalls erfolgreich und mitunter auch indiziert.

Hirntot Records – Extreme Musik verursacht extreme Reaktionen

Das um 2005 gegründete Berliner Independent-HipHop-Label Hirntot Records drehte die Eskalationsschraube noch weiter an. Ihre von Splatterfilmen beeinflusste, „Horrorcore“ oder „Psychokore“ genannte Musik wurde zum häufigen Grund von Hausdurchsuchungen, Indizierungen, Verboten und Prozessen wegen der düsteren und oftmals gewalthaltigen Musik der „Hass-Rapper“ Blokkmonsta, Uzi und Schwartz. Hirntot Records ist das – außerhalb der Rechtsrock-Szene – am meisten indizierte und verbotene Label Deutschlands. Das Amtsgericht Tiergarten ließ 15 CDs – u.a. „Sü-

bes, sonst Stich“, „Friss oder stirb“ und „Meine AK“ – beschlagnahmen; die drei Rapper wurden 2008 wegen Gewaltverherrlichung, Aufforderung zu Straftaten, Bedrohung, Beleidigung und Volksverhetzung angeklagt. Die Richterin räumte zwar ein, dass die Texte so übertrieben seien, dass sie erkennbar nicht ernst gemeint sein könnten, es sei aber zu befürchten, dass sie labilen Menschen als Handlungsvorlage für Amokläufe dienen könnten. Zudem verherrlichten sie brutale Gewalt gegen PolitikerInnen und PolizistInnen, so das Gericht, und verurteilte die drei Rapper zu Geld- und Bewährungsstrafen (vgl. Wehrli 2012, S. 809–819 und Wikipedia: Hirntot Records).

Hieran zeigt sich, dass es für die bürgerliche Mehrheitsgesellschaft außerhalb der Musikszene einen Unterschied macht, wer etwas wo sagt und welche Informationen vorliegen, eine solche Aussage zu entschlüsseln. So wird Christoph Schlingensief's „Tötet Helmut Kohl“-Plakat 1997 bei der documenta X anders bewertet als der Hirntot-Text „Die kleine dumme Hure muss sterben“ (zit. nach Meinhof 2008) über Monika Griefahn.

Zensur: Missverständnis oder Notwendigkeit?

Darf man über eine gewalttätige Welt mit ebenso drastischen Worten rappen? Warum gelten literarische „Feuchtgebiete“ als unbedenklich, gerappte Orgien aber als gefährlich? Was muss eine Medien-demokratie aushalten? Ist die Bundesprüfstelle ein Fels in der Brandung oder eine steuergeldvergeuende Spielverderberin? Hier kann natürlich kein

abschließendes Urteil gefällt werden. Sowohl für die Kunstfreiheit wie für den Jugendschutz sprechen gute Gründe. Zwar „gibt es bisher keine einzige empirische Studie, die eine Verbindung zwischen ausgeübter Kriminalität und GangstaRap herstellen könnte“ (Ludwig 2014), zwar sind Rapper nicht für Komasaufen und Amoklaufen verantwortlich, dennoch hat auch eine demokratische Gesellschaft angesichts der möglichen Gefährdung z.B. durch gewaltverherrlichende Texte (siehe Herrschelmann in diesem Katalog) das Recht festzulegen, was als entwicklungsstörend oder sozial-schädlich und damit als unerwünscht gilt. Sicher ist es heikel, die genreüblichen Lyrics aus dem Entstehungskontext gerissen unironisch wörtlich zu nehmen. Gewiss sollte man den fast sportlichen Ansatz, andere möglichst effektiv vorzuführen, berücksichtigen. Dennoch können Worte Wirkung gerade auf Nichtbeteiligte haben, und oft bekommen indizierte Rapper genau die erwartete Reaktion, die sie provozierten. Szenefremden erscheinen viele Songs erstaunlich intolerant-spießig und zeigen ein Menschenbild, das hinter die Werte von Aufklärung und Zivilisation zurückfällt, wenn sie sich lieber gegen vermeintlich schwächere GegnerInnen wie Frauen oder Schwule richten, als die wahren gesellschaftspolitischen Ursachen für die miesen Lebensumstände zu thematisieren. Aber die Musikgeschichte zeigt, dass postpubertäre Proletenposen, einfach mal „Scheiße!“ oder „Ficken!“ in die Runde zu rufen, immer ein Teil von Jugendkultur waren, auch um sich an der Erwachsenenwelt abzuarbeiten. Zum Glück nimmt die Zielgruppe die Szenesprache wohl nicht so ernst, wie es der Staat macht. Zustände wie in den

USA, wo Mitte der 90er-Jahre verbal-sublimierte Battle-Raps in blutige Rap-Battles zwischen East- und West-Coast-Gangs (Bad Boy vs. Death Row) umschlugen, bei denen u.a. Tupac Shakur und Notorious B.I.G. erschossen wurden (vgl. Wikipedia: East Coast vs. West Coast), haben wir nicht. Doch wie klein der Schritt zum tatsächlich gefährlichen Fanatismus auch bei uns sein kann, zeigen Terror-Rapper wie der Berliner Deso Dogg, die sich dem IS in Syrien anschließen (vgl. von Uslar 2015 zu diesem komplexen Thema).

Jugendschützer klagen, dass Kinder ein negatives Weltbild aus Songs adaptierten, deren Ironie sie noch nicht einschätzen könnten (vgl. BPjM Aktuell 2/2010, S. 27). Doch Verbote sind ein rührender Anachronismus. Seitdem Musik global heruntergeladen oder als YouTube-Clip angeklickt wird, zerfällt nicht nur die alte Darbietungsform als Album, sondern es greifen auch die traditionellen Zensurmöglichkeiten kaum noch. Im Gegenteil dürften sie wohl erst Neugier und Coolness-Faktor steigern. Auch wenn z.B. Amazon Indiziertes aus dem Programm nimmt, werden Fans im Internet schnell fündig. Für Labels und MusikerInnen hingegen stellt Zensur ein Risiko dar. Sinnvoller wäre es, die Medienkompetenz der Jugendlichen z.B. durch Workshops im Musik- und Deutschunterricht zu fördern, um die mutmaßlichen Vorbilder kritisch einordnen zu können.

Schwer zu sagen, ob es die Restriktionsmaßnahmen waren, oder ob die erste große Welle des deutschen Gangsta-Styles zunächst abebbte, vielleicht weil einige wichtige Protagonisten älter geworden der adoleszenten Attitüde entwachsen und im Pop-Mainstream angekommen waren. Porno-Rapper

Frauenarzt – elf Mal indiziert und 2009 zu einer Geldstrafe verurteilt – wurde Teil des Duos Die Atzen; Bass Sultan Hengzt sagt: „Ich mache keine Prollscheiße mehr“ (zit. nach Stremmel 2014); Sido ist auch Vater, Juror in Casting-Shows sowie „Grenzenlos“ mit Marius Müller-Westernhagen unterwegs; und Bushido mit Karel Gott „Für immer jung“ macht durch Integrations-Bambi, Plagiatvorwürfe und „Beefs“ mit Shindy im 2013 indizierten Song „Stress ohne Grund“ gegen Klaus Wowereit, Claudia Roth oder auch Dieter Nuhr Schlagzeilen (vgl. Musharbash 2014 und Rabe 2014). Im Frühjahr 2015 wurde seine CD „Sonny Black“ (2014) indiziert.

Derzeit bietet sich ein heterogenes Bild der Rap-Szene, die kommerziell noch nie so erfolgreich war wie heute: Zum einen scheinen textlich vielschichtigere Rapper wie Marteria, Casper und das Berliner Duo Zugezogen Maskulin gefragt zu sein. Dies kann man durchaus als Gegengewicht zur ersten Gangsta-Rap-Welle deuten. Zum anderen hat auch Gangsta-Rap ein ungeheueres Revival erlebt, wie sich am Erfolg von Kollegah oder Haftbefehl ablesen lässt.

Multimedia in Museum und Ausstellung
Multimedia in Museums and Exhibitions

Der Multimedia-Partner für: Interaktive Exponate • Video und Audio • Großformatige Displays und Beamer • Touchscreen-Technologie



...wir machen Exponate begreifbar
...your solution for truly grasp-able exhibits.

heddier
elektronik

Paarhofstr. 34 | D-43899 Greven | Tel. +49 (0)2548 911-0 | info@heddier.com | www.heddier.com

pressebüro & medienservice schürmann

Frische Ideen für mehr Aufmerksamkeit.

- webdesign
- app-entwicklung
- grafikdesign
- medien



Dipl. Betriebswirt Frank Schürmann • Hullerner Str. 9 • 45721 Haltern am See
www.schuermann.ws • info@schuermann.ws • Tel 02364 108550 • Fax 16349

PROLITE B2888UHSU

4K THINK BIG

28"

1ms



www.iiyama.com

iiyama

Literaturverzeichnis

„Fanta 4 blicken zurück“: Video vom 27.4.2015. Verfügbar über: <http://www.bild.de/video/clip/die-fantastischen-vier/fantastischen-vier-die-da-teil-1-14456628.bild.html>.

Adler, Bill/Beckman, Janette: Rap! Portraits And Lyrics Of A Generation Of Black Rockers. London: Omnibus Press 1992.

Ahearn, Charlie/Fricke, Jim: Yes Yes Y'all – Oral History of Hip Hop's First Decade. Cambridge: Da Capo Press 2002.

Alim, Samy H./Meghelli, Samir/Spady, James G.: Der globale HipHop als „global Cipa“. In: Diedrichsen, Detlef/Ismail-Wendt, Johannes/Stemmler, Susanne (Hrsg.): Translating HipHop. Freiburg: orange-press 2012, S. 48–59.

Bader, Staša: Worte wie Feuer. Neustadt: Buchverlag Michael Schwinn 1988.

Bambaataa, Afrika: The „Beginning“ Of Break Beat (Hip Hop) Music. In: Juice, Heft Nr. 6 (Textteil eines Posters) 1999, S. 1.

Beattie, Nichole/Lindy, D. (Hrsg.): Hip Hop Immortals. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2003.

Bergemann, Malte: HipHop (Rap) & Gewalt. In: Sieber, Samuel Felix (Hrsg.): Zur Archäologie der medialen Gewalt. Marburg 2006, S. 86–101.

Blondeau, Thomas: Der Sound der Straße. Die Musikindustrie ärgert ihr kreatives Umfeld. In: Le Monde diplomatique Nr. 8500, 8.2.2008, S. 23.

Boie, Johannes: Jung, brutal, gut verdienend. Kollegah und Farid Bang. In: Süddeutsche Zeitung, 26.2.2013, S. 9.

BPjM Aktuell 2/2004, S. 13–18: „CD ‚Get Rich Or Die Tryin‘“.

BPjM Aktuell 3/2005, S. 3–13: „CDs ‚AGGRO Ansage Nr. 1‘ und ‚AGGRO Ansage Nr. 2‘ Entscheidungen der BPjM“.

BPjM Aktuell 1/2006, S. 3–19: „HipHop-Musik in der Spruchpraxis der BPjM“.

BPjM Aktuell 3/2007, 18f: „CD ‚Die Maske‘ des Interpreten ‚Sido‘. OVG Münster bestätigt Indizierung. Urteil vom 5. Juli 2007, Az.: 20 A 1561/06“.

BPjM Aktuell 2/2010, S. 16–27: „Spruchpraxis der BPjM – Beispiele aus dem Bereich des HipHop“.

BPjM Aktuell 4/2012, S. 10–19: „Musiktypologien und Delinquenz im Jugendalter“ (Andreas Pöge), „Gangsta-Rap im Problembezirk“ (Holger Schumacher und Katharina Wolf) und „Vorbilder im Rap“ (Alexander Terboven alias ‚Tatwaffe‘).

BPjM Aktuell 3/2013, S. 3–20: „Rap-CD ‚NWA‘ des Interpreten ‚Shindy‘ indiziert“.

BPjM Aktuell 1/2014, S. 3–17: „Rap-CD ‚Jung, Brutal, Gutausschend 2‘ des Interpreten ‚Kollegah‘ und ‚Farid Bang‘ – Indizierungsentscheidung vom 9.1.2014“.

BPjM Aktuell 1/2014: Rap-DC „Jung, Brutal, Gutausschend 2“ der Interpreten „Kollegah“ & „Farid Bang“ indiziert. Verfügbar über: www.bundespruefstelle.de/RedaktionBMFSFJ/RedaktionBPjM/PDFs/BPJMAktuell/bpjm-aktuell-201401-rap-cd-jung-brutal-gutausschend2-indizie

rt,property=pdf,bereich=bpjm,sprache=de,rwb=true.pdf [Zugriff: 10.4.2015].

Bradley, Lloyd: Bass Culture – der Siegeszug des Reggae. Höfen: Hannibal Verlag 2003.

Brosius, Hans-Gerd: Desorientierung durch Dauerberieselung. Zur Jugendgefährdung von Porno- und Gangsterrap. Input zum Experten-Hearing der Kommission für Jugendmedienschutz (KJM) „Liebeslieder waren gestern: Zur Jugendschutz-Problematik von Porno- und Gangster-Rap“, München, 11.5.2009. Verfügbar über: www.kjm-online.de/files/pdf1/Brosius.pdf [Zugriff: 5.9.2009].

Bukop, Marie-Louise/Hüpper, Dagmar: Geschlechterkonstruktionen im deutschsprachigen Porno-Rap. In: Günther, Susanne et al. (Hrsg.): Genderlinguistik. Sprachliche Konstruktionen von Geschlechtsidentität. Berlin/Boston 2012, S. 159–194.

Burkard, Stefan: HipHop am Pranger. Wie die Medien eine Kultur verteufeln, Hamburg 2010.

Bushido mit Lars Amend: Bushido. München 2008.

Carus, Birgit/Hannak-Mayer, Martina/Kortländer, Ute: Hip-Hop-Musik in der Spruchpraxis der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM). Sonderdruck aus BPjM Aktuell. 14. Jg. Bonn 2006.

Carus, Birgit/Hannak-Mayer, Martina/Stauffer, Walter: Hip-Hop-Musik in der Spruchpraxis der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) – Rechtliche Bewertung und medienpädagogischer Umgang. Mit 20 Fragen und Antworten zu gesetzlichen Regelungen und zur Medienerziehung (BPjM-Thema). Bonn 2008.

Castelman, Craig: The Politics of Graffiti. Getting Up: Subway Graffiti in New York. In: Forman, Murray/Neal, Mark Anthony (Hrsg.): That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader. New York/London: Routledge 2004, S. 21–29.

Chalfant, Henry/Prigoff, James: Spraycan Art. London: Thames & Hudson 1987.

Chang, Jeff: Can't Stop, Won't Stop. A History Of The Hip-Hop Generation. New York: St. Martin's Press 2005.

Cia, Eric aka Deal/TFP, Spar One: History Of Graffiti Pt. 1, 1998. Verfügbar über: <http://www.daveydc.com/historyofgraf.html> [Zugriff: 12.2.2008].

Cooper, Martha: Hip Hop Files. Photographs 1979–1984. Köln: MZEE Productions 2004.

Cordas, Alexander: „Das Alte radikal zerstören!“ Peter Fox im Interview. laut.de, 14.8.2008, Verfügbar über: <http://www.laut.de/Peter-Fox/Interviews/Das-Alte-radikal-zerstoeren!-14-08-2008-524>.

Davis, Joshua C.: G. I. Rap: Hip Hop, Material Culture and African-American Soldiers in Cold-War West Germany. In: Davis, Joshua C./Walker, Juliet E. K. (Hrsg.): The Globalization of African American Consumer Culture. In Vorbereitung.

Dietrich, Marc/Seeliger, Martin (Hrsg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld 2012.

Dietrich, Marc/Seeliger, Martin: Gangsta-Rap als ambivalente Subjektkultur. Psychologie & Gesellschaftskritik, 37, 3/4 (2013), S. 113–135.

Dietrich, Marc: 2014/THE RAP UP: Haftbefehls Einbruch in den Feuilleton-Olymp. Verfügbar

über: <http://allgood.de/meinung/kommentare/haftbefehls-einbruch-in-den-feuilleton-olymp/> [Zugriff: 10.4.2015].

Douglas, Susan J.: *Enlightened Sexism. The Seductive Message That Feminism's Work Is Done*. New York 2010.

Elflein, Dietmar: *Mostly tha Voice? Zum Verhältnis von Beat, Sound und Stimme im HipHop*. In: Kautny, Oliver/Hörner, Fernand (Hrsg.): *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 171–198.

Farin, Klaus: *Input zum Experten-Hearing der Kommission für Jugendmedienschutz (KJM) „Liebeslieder waren gestern: Zur Jugendschutz-Problematik von Porno- und Gangster-Rap“*, München, 11.5.2009. Verfügbar über: www.kjm-online.de/files/pdf1/Beitrag_Farin1.pdf [Zugriff: 5.9.2009].

Finzsch, Norbert/Horton, James Oliver/Horton, Lois E.: *Von Benin nach Baltimore. Die Geschichte der African Americans*. Hamburg 1999.

Flash, Grandmaster/Leuffen, Michael: *Uns ging es um die Party*. Interview mit Grandmaster Flash. In: *Jungle World* Nr. 9, 20.2.2002. Verfügbar über: http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2002/09/28a.htm [Zugriff: 12.2.2008].

Forman, Murray: *HipHop meets Academia: Fallstricke und Möglichkeiten der HipHop Studies*. In: Bock, Karin/Meier, Stefan/Süss, Gunter (Hrsg.): *HipHop meets Academia: Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Bielefeld 2007, S. 17–33.

Friedemann, Sebastian/Hoffmann, Dagmar: *Musik im Kontext der Bearbeitung von Entwicklungsauf-*

gaben des Jugendalters. In: Heyer, Robert (Hrsg.): *Handbuch Jugend – Musik – Sozialisation*. Wiesbaden 2013, S. 371–393.

Friedrich, Malte: *Und plötzlich dreht sich die Welt nur um dich*. In: *Die Zeit*, Nr. 23, 31.5.2001. Hamburg: Zeit Verlag 2001, S. 64.

George, Nelson: *XXX – Drei Jahrzehnte Hip Hop*. Freiburg: orange-press 2002.

Grimm, Petra/Rhein, Stefanie/Müller, Michael: *Porno im Web 2.0. Die Bedeutung sexualisierter Web-Inhalte in der Lebenswelt von Jugendlichen*. Hrsg. v. der Niedersächsischen Landesmedienanstalt (NLM). Hannover 2010.

Groll, Tina/Severich, Laura (2005): *Sex und Gewalt in deutschen Rap-Texten*. Bundesprüfstelle lud Mädchen zur Diskussion ein. Artikel für Lizzynet (der Mädchen-Community von Schulen ans Netz). Verfügbar über: www.lizzynet.de, 6.9.2005 [Zugriff: 5.9.2009].

Gross, Thomas/Winkler, Thomas: *Hau rein, denn die Welt ist kaputt*. Interview mit den Berliner Rappern Sookee und Megaloh. In: *Die Zeit*, 25.7.2013, S. 35.

Großmann, Rolf: *Collage, Montage, Sampling – Ein Streifzug durch (medien-)materialbezogene ästhetische Strategien*. In: Segeberg, Harro/Schätzlein, Frank (Hrsg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Band 12. Marburg: Schüren Verlag 2005, S. 308–332.

Güler Saied, Ayla: *Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen*. Bielefeld 2012.

Hecken, Thomas: Kunst und Gangsta-Rap im Lichte der Rechtsprechung. In: Dietrich, Marc/Seeliger, Martin (Hrsg.): Deutscher Gangsta-Rap: Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Popphänomen. Bielefeld 2014, S. 363–392.

Heiliger, Anita/Engelfried, Constanze: Sexuelle Gewalt. Männliche Sozialisation und potentielle Täterschaft. Frankfurt am Main 1995.

Herschelmann, Michael: Zum Zusammenhang von männlicher Persönlichkeitsentwicklung und sexueller Gewalt an Kindern. Tätigkeitstheoretische Grundlagen für eine subjektorientierte pädagogische Arbeit mit jugendlichen Tätern. Unv. Diplomarbeit im Fachbereich 1 Pädagogik der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 1996.

Herschelmann, Michael: Als ob man dabei die ganze Zeit denkt: „Oh, ich bin ein Gangster“ – Was Jungen zu sexistischem deutschen Gangsta-Rap sagen. KindJugendGesellschaft (KJuG). Zeitschrift für Jugendschutz 51 (2006), S. 124–129.

Herschelmann, Michael: Sexistischer deutscher GangstaRap: Provokation oder Gefährdung? In: Die Jugend(hilfe) von heute: Helfen mit Risiko. Dokumentation des 7. Kinderschutzforums 2008. Hrsg. von Kinderschutz-Zentren. Köln 2009a, S. 75–89.

Herschelmann, Michael: Jungen und deutscher (Gangsta)Rap – Sinnrealisation in (stereotypen) Bedeutungen. In: Pech, Detlef (Hrsg.): Jungen und Jungenarbeit. Eine Bestandsaufnahme des Forschungs- und Diskussionsstandes. Baltmannsweiler 2009b, S. 171–187.

Herschelmann, Michael: Deutscher Gangsta- und Porno-Rap. Gefährlich, für wen? In: Hofmann, Gabriele (Hrsg.): Musik & Gewalt. Aggressive Tendenzen in musikalischen Jugendkulturen. Augsburg 2011, S. 71–98.

Herschelmann, Michael: „Weil man sich selbst oft drin wiederfindet“ – Jungen im popkulturellen Sozialraum (Gangsta)Rap. In: Bütow, Birgit/Kahl, Ramona/Stach, Anna (Hrsg.): Körper*Geschlecht*Affekt. Selbstinszenierungen und Bildungsprozesse in jugendlichen Sozialräumen. Wiesbaden 2013, S. 59–82.

Herschelmann, Michael: Leider geil – Deutscher Gangsta-Rap als Medium zur Verarbeitung von Geschlechterkonflikten, nicht nur bei Jungen. In: Heesch, Florian/Hornberger, Barbara (Hrsg.): Rohe Beats, harte Sounds: Konstruktionen von Aggressivität und Gender in populärer Musik. Jahrbuch Musik und Gender, Bd. 7. Wien u.a. 2015, in Vorbereitung.

Holman, Michael: Breaking: The History. In: Forman, Murray/Neal, Mark Anthony (Hrsg.): That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader. New York/London: Routledge 2004, S. 31–39.

Hörner, Fernand/Kautny, Oliver: Mostly tha Voice! Zur Einleitung. In: Hörner, Ferdinand/Kautny, Oliver (Hrsg.): Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens. Bielefeld 2009, S. 7–21.

Jovaj, Aleksandar: Gangster-Rapper Kollegah: „Anhänger voller Mütter angekartt“, Interview mit Kollegah, 21. Februar 2013, Spiegel-Online. Verfügbar über: www.spiegel.de/kultur/musik/gangs-

ter-rap-star-kollegah-ueber-jung-brutal-gutaussehend-2-a-884598.html [Zugriff: 22.7.2014].

Kautny, Oliver: Oliver Kautny: Talkin' All That Jazz – ein Plädoyer für die Analyse des Sampling im Hip Hop. In: Kautny, Oliver/Krims, Adam (Hrsg.): Sampling im HipHop. Schwerpunktausgabe der Online-Publikationen SAMPLES des Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V., Jahrgang 9. Hrsg. v. Ralf von Appen, André Doebling, Dietrich Helms, Thomas Phleps, 2010.

Keazor, Henry/Wübbena Thorsten: Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen. 3. Auflage. Bielefeld 2011.

Kim, Uh-Young: Die Nummer eins. In: taz, 29.7.2006, S. 22.

Kimminich, Eva: Tanzstile der Hip-Hop-Kultur Bewegungskult und Körperkommunikation. DVD mit Booklet und Figuren-Lexikon. Freiburg, Berlin: Selbstverlag 2003.

Klein, Gabriele/Friedrich, Malte: Populäre Stadtansichten. Bildinszenierungen des Urbanen im HipHop. In: Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld 2003, S. 85–101.

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

Kool DJ Herc/Davey, D.: Interview with DJ Kool Herc, 1989. Verfügbar über: <http://www.daveyd.com/interviewkoolherc89.html> [Zugriff: 10.7.2006].

Krims, Adam: Rap music and the poetics of identity. Cambridge: Cambridge University Press 2000.

Kugelberg, Johan/Conzo, Joe: Born in the Bronx: die Anfänge des Hip Hop. Hamburg: Edel Germany 2010, S. 206.

Kunczik, Michael/Zipfel, Astrid: Medien und Gewalt. Befunde der Forschung seit 1998. Projektbericht für das BMFSFJ. Mainz 2004.

Langenohl, Susanne: Von rotzigen Rockchicks, ultrasexy Girls und coolen Playern – wie Jugendliche Musikstars in Prozesse der (Geschlechts-) Identitätskonstruktion einbinden. In: Ruile, Anna Magdalena/Eberhard, Daniel Mark (Hrsg.): „each one teach one“. Inklusion durch kulturelle Bildung im Kontext von Jugendszenen. Marburg 2009, S. 99–121.

Liell, Christoph: Die Rezeption von Musik und deren „Wirkung“ auf das Gewalthandeln Jugendlicher. 2006. Verfügbar über: http://bildungsserver.berlin-branden-urg.de/fileadmin/bbs/medien/medienpaedagogik/medienerziehung/medien_und_gewalt/pdf/Liell_01.pdf [Zugriff: 8.8.2010].

Lipsitz, George: Dangerous Crossroads, St. Andrä-Wördern 1999.

Lüdtke, Solveig: Gewalt und Sprache in HipHop-Texten. Der Deutschunterricht, 5, 2007a, S. 22–31.

Lüdtke, Solveig: Globalisierung und Lokalisierung von Rapmusik am Beispiel amerikanischer und deutscher Raptexthe (= Musik und Text, 2). Berlin 2007b.

Ludwig, Lisa: Kampf mit Worten statt mit Fäusten. In: Fluter (Bundeszentrale für politische Bildung), 2.2.2014. Verfügbar über: www.fluter.de/de/130/musik/12358/

Meier, Andreas: Tabubrüche in der Musik. Über den Zusammenhang zwischen gezielten Tabubrüchen und dem Käuferverhalten in der Musikindustrie. Münster 2009.

Meinhof, Renate: „Mit dem Kolben hau ich zu“. Gangsta-Rapper vor Gericht. In: Süddeutsche Zeitung, 11.6.2008. Verfügbar über: www.sueddeutsche.de/panorama/artikel/32/179481/print.html.

Meredith Haaf: Mach dich locker, Baby! Gleichberechtigung finden alle richtig. Genau deshalb funktioniert der neue Sexismus so gut. In: neon.de, 2013. Verfügbar über: www.neon.de/artikel/sehen/gesellschaft/mach-dich-locker-baby/996369#comments [Zugriff: 25.7.2013].

Mikos, Lothar: Medien als Sozialisationsinstanz und die Rolle der Medienkompetenz. In: Hoffmann, Dagmar/Merkens, Hans (Hrsg.): Jugendsoziologische Sozialisationstheorie. Impulse für die Jugendforschung. Weinheim/München 2004, S. 157–171.

Mikos, Lothar: Vergnügen und Widerstand. Aneignungsformen von HipHop und GangstaRap. In: Göttlich, Udo/Winter, Rainer (Hrsg.): Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln 2000, S. 157–171.

Möller, Kurt: Männlichkeit, Mannhaftigkeit und Mannbarkeit: Wie aus Jungen Männer werden. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 40, 62(2012), S. 41–46.

Müller, Renate/Glogner, Patrick/Rhein, Stefanie/Heim, Jens: Zum sozialen Gebrauch von Musik und Medien durch Jugendliche. Überlegungen im Lichte kultursoziologischer Theorien. In: Dies.

(Hrsg.): Wozu Jugendliche Musik und Medien gebrauchen. Jugendliche Identität und musikalische und mediale Geschmacksbildung. Weinheim/München 2012, S. 9–26.

Musharbash, Yassin: Klingt wie Arsch. In: Die Zeit, 27.3.2014, S. 54.

Nohl, Arnd-Michael: Interkulturelle Bildungsprozesse im Breakdance. In: Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.): Hip Hop: Globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld: transcript Verlag 2003, S. 297–321.

Ohse, Marc-Dietrich: Jugend nach dem Mauerbau. Berlin 2003.

Rabe, Jens-Christian: Bushido als Beruf. In: Süddeutsche Zeitung, 20.2.2014, S. 11.

Rapp, Tobias: Pop: Krise? Welche Krise? Der Spiegel, Ausgabe 16, 2009, 11.4.2009. Verfügbar über: <http://www.spiegel.de/spiegel/a-618451.html>.

Rappe, Michael/Stöger, Christine: „Lernen nicht, aber ... – Bildungsprozesse im Breaking“. In: Clausen, Bernd (Hrsg.): Teilhabe und Gerechtigkeit. Münster: Waxmann 2014, S. 149–162.

Rappe, Michael: Ich rappe, also bin ich! Hip Hop als Grundlage einer Pädagogik der actionality. In: Canaris, Ute (Hrsg.): Musik//Politik. Texte und Projekte zur Musik im politischen Kontext. Bochum: Kamp Verlag 2005, S. 122–138.

Rappe, Michael: Die Funktion des Sampling in der Musik Missy Elliotts. In: Kautny, Oliver/Krims, Adam (Hrsg.): Sampling im HipHop. Schwerpunkt Ausgabe der Online-Publikationen SAMPLES des Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V., Jahrgang 9. Hrsg. v. Ralf von Appen, André

Doehring, Dietrich Helms, Thomas Phleps, 2010a.

Rappe, Michael: Under Construction. Kontext-bezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik. Band 6.1 und 6.2, Köln: Dohr Verlag 2010b.

Rappe, Michael: Style as Confrontation: zur Geschichte und Entwicklung des B-Boying. In: Hardt, Yvonne/Stern, Martin (Hrsg.): Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung. Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 257–284.

Rappe, Michael: „Flava In Your Ears. Geschichte und Entwicklung des Rapping“. In: Fuchs, Michael (Hrsg.): Singen und Sprechen. Band 9. Berlin: Logos Verlag 2015.

Reichling, Susanne: Jean-Michel Basquiat. Der afro-amerikanische Kontext seines Werkes. Dissertation zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie der Universität Hamburg 1989.

Riemann, Silke: Die Inszenierung von Popmusikern als Popstars in Videoclips. Berlin 1998.

Robertson, Roland: Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit. In: Beck, Ulrich (Hrsg.): Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt am Main 1998, S. 192–220.

Rode, Dorit: Breaking. Popping. Locking. Tanzformen der Hip Hop-Kultur. Marburg: Textum 2006.

Rose, Tricia Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Middletown 1994.

Rose, Tricia: Black Noise. Rap Music And Black Culture In Contemporary America. Wesleyan University Press: Hanover 1994.

Rose, Tricia: Ein Stil, mit dem keiner klar kommt. Hip Hop in der postindustriellen Stadt. In: SPoKK (Hrsg.): Kursbuch Jugendkultur. Mannheim: Bollmann Verlag 1997, S. 142–156.

Sarkeesian, Anita: Retro Sexism and Uber Ironic Advertising. 2010. Verfügbar über: www.feminist-frequency.com/2010/09/retro-sexism-uber-ironic-advertising/ [Zugriff: 24.9.2014].

Schloss, Joseph G.: Foundation. b-boys, b-girls, and hip-hop culture in new york. Oxford/New York: Oxford University Press 2009.

Schloss, Joseph G.: Making Beats the art of sampled-based hip-hop. Middletown: Wesleyan University Press 2004.

Schmieding, Leonard: „Das ist unsere Party“: Hip-Hop in der DDR. Stuttgart 2014.

Seeliger, Martin: Deutscher Gangstarap. Zwischen Affirmation und Empowerment. Berlin 2013.

Seim, Roland/Spiegel, Josef (Hrsg.): Der kommentierte Bildband zu „Ab 18“. Münster 2001, hier Nachdruck 2012.

Seim, Roland: Tief in die Kiste der Vorurteile gegriffen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.7.2007.

Sharma, Chanchal Kumar: Emerging Dimensions of Decentralisation Debate in the Age of Globalisation. Indian Journal of Federal Studies 19 (2009), Heft 1, S. 47–65.

Shusterman, Richard: Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S. 174.

Sido mit Marcel Feige: Ich will mein Lied zurück!. Berlin o. J.

Simon, Jana/Willeke, Simon: Attacke aufs Kinderzimmer. In: Die Zeit, 30.4.2008, S. 17–21.

Sokol, Monika: Verbal Duelling: Ein universeller Sprachspieltypus und seine Metamorphosen im US-amerikanischen, französischen und deutschen Rap. In: Kimminich, Eva (Hrsg.): Rap More Than Words. Frankfurt am Main: Peter Lang – Europäischer Verlag der Wissenschaften 2004, S. 113–60.

Spiegel-Online, 8.6.2005: Deutscher HipHop. Verfügbar über: <http://www.spiegel.de/kultur/musik/deutscher-hiphop-spd-politikerin-warnt-vor-rassistischem-rap-a-359648.html>.

Stemmel, Jan: Privat höre ich Stevie Wonder. Der Rapper Bass Sultan Hengzt hat vier Alben veröffentlicht, sie wurden alle verboten. Ein Interview. In: Süddeutsche Zeitung, 14.4.2014, S. 14.

Toop, David: Rap Attack 3. African Jive bis Global Hip Hop. Höfen: Hannibal Verlag 1992.

Toop, David: Rap Attack. African Jive bis global HipHop. Höfen 1999.

von Uslar, Moritz: Die Lust am Krass-Sein. In: Die Zeit, 29.1.2015, S. 43.

Wegener, Claudia: Medien, Aneignung und Identität: „Stars“ im Alltag jugendlicher Fans. Wiesbaden 2007.

Wegener, Claudia: Rap im Kontext sozialer Benachteiligung. Teil 1. Alltagskultur und subjektive Deutung. tv diskurs 40 (2007a), 2, S. 74–79.

Wegener, Claudia: Rap im Kontext sozialer Benachteiligung. Teil 2. Zur Bedeutung von Gewalt und Indizierung. In tv diskurs 41(2007b), 3, S. 54–59.

Wehrli, Reto: Verteufelter Heavy Metal. Skandale und Zensur in der neueren Musikgeschichte. 3. Auflage. Münster 2012.

Weller, Konrad: HipHop und Rap. In: Schetsche, Michael/Schmidt, Renate-Berenike (Hrsg.): Sexuelle Verwahrlosung: Empirische Befunde – Gesellschaftliche Diskurse – Sozialethische Reflexionen. Wiesbaden 2010, S. 212–228.

Wicke, Peter: Eintrag „Jazz, Rock und Popmusik“. In: Stockmann, Doris (Hrsg.): Volks- und Populärmusik in Europa (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 12). Laaber 1992, S. 445–477.

Wiegel, Martin: Deutscher Rap – Eine Kunstform als Manifestation von Gewalt? Bielefeld 2010.

Wikipedia: East Coast vs. West Coast: http://de.wikipedia.org/wiki/East_Coast_vs._West_Coast.

Wikipedia: Frohes Fest: http://de.wikipedia.org/wiki/Frohes_Fest_%28Lied%29.

Wikipedia: Hirntot-Records: http://de.wikipedia.org/wiki/Hirntot_Records.

Wikipedia: Kool Savas: http://de.wikipedia.org/wiki/Kool_Savas.

Wurschi, Peter: Rennsteigbeat. Jugendliche Subkulturen im Thüringer Raum 1952–1989. Köln/Weimar/Wien 2007.



Olad Aden

Der Deutsch-Amerikaner Olad Aden ist Sozialarbeiter, Mental Health Therapist und DJ. Nach einer knapp zehnjährigen Berufserfahrung in der Arbeit mit psychisch kranken Menschen und mit „schwierigen“ Jugendlichen in Providence, Rhode Island, zog er nach Berlin. Seit 2003 initiiert er dort verschiedene HipHop-Projekte, u.a. GangwayBeatz, die BronxBerlinConnection, Global Ambassadors etc., und nutzt diese als alternative Bildungskanäle für Jugendliche aus sogenannten Problembezirken. Neben seiner Tätigkeit als Straßensozialarbeiter bei Gangway e.V., kuratierte Olad 2010 das Projekt „Translating Hip Hop“ am Haus der Kulturen der Welt und 2012 das Projekt „SPOKEN WOR:L:DS“ für die Literatur Werkstatt Berlin. Außerdem ist er weiterhin als DJ aktiv. Olad hat Beiträge für diverse Publikationen geschrieben, zuletzt das Ende 2012 von orange-press herausgegebene Buch „Translating Hip Hop“.

Derzeit arbeitet Olad für Gangway e.V. an dem Projekt „Street College“, einer alternativen Bildungsplattform für junge Menschen in Berlin, die im „herkömmlichen“ Bildungssystem nicht das fanden, was sie suchten.



Dr. Ayla Güler Saied

Ayla Güler Saied, *1977, ist promovierte Sozialwissenschaftlerin. Ihre Dissertation: „Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen“ wurde 2013 im transcript Verlag publiziert.

Frau Güler Saied ist Lehrbeauftragte an der Universität zu Köln, der Hochschule für Musik und Tanz Köln sowie der FH Bielefeld. Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre sind: kritische Rassismusforschung, Migration, Gender und Cultural Studies sowie Jugendkulturen mit dem Schwerpunkt HipHop. Frau Güler Saied ist seit Dezember 2013 Projektreferentin im Dachverband der Migrantinnenorganisationen und lebt in Köln.



**Prof. Dr. (phil.) Michael
Herschelmann**

Diplom-Pädagoge (Sozialarbeit/Sozialpädagogik), seit WiSe 2013 Professor für Handlungsmethoden Sozialer Arbeit an der Frankfurt University of Applied Sciences. Arbeitete von 1997–2013 in verschiedenen nationalen und internationalen (Praxisforschungs-)Projekten im Kinderschutz-Zentrum Oldenburg, ab 2009 als geschäftsführender Leiter. Arbeitsgebiete: Kinderschutz im ländlichen Raum, Prävention von (sexueller) Gewalt an Mädchen und Jungen, Jungenarbeit/-sozialisation, Männlichkeitsforschung, Jungen und deutscher Gangsta-Rap, Prävention sexueller Gewalt in der Schule, Evaluation/Qualitätsentwicklung, Europäische Kooperationen zur Gewaltprävention.



Dr. Oliver Kautny

Oliver Kautny, geb. 1974, 1994–1999 Lehramtsstudium an der Universität Wuppertal (Musik, Germanistik, ev. Theologie), 1998–1999 Studium der Musikwissenschaft an der Universität zu Köln, 2001 Promotion, seit 2005 Akademischer Rat an der Universität Wuppertal. 2008 gründete er die Hip Hop Academy Wuppertal als eine Plattform, in der sich Szene, Wissenschaft und Schulen in Konferenzen, Workshops und Konzerten gegenseitig austauschen. Zu den Gastdozenten und Konzertacts gehörten u.a. Blumentopf, Samy Deluxe oder auch die Produzenten von Public Enemy, The Bomb Squad. Zahlreiche Publikationen zum Thema HipHop, u.a. Die Stimme im HipHop (2009, mit F. Hörner) oder Sampling im HipHop (2010, mit A. Krims). Zuletzt erschienen: Ein Beitrag zu Flow-Analyse im Rap im Cambridge Companion to Hip-Hop (2015).



Dr. Thomas Mania

Thomas Mania ist seit 2000 für das rock'n'popmuseum tätig und hat in dieser Zeit zahlreiche Ausstellungen zur Popmusik kuratiert sowie begleitende Publikationen herausgegeben.



Pyranja

Pyranjas erste Platte erschien 2001 über Def Jam Germany/Universal. 2004 gründete sie ihr eigenes Label Pyranja Records und veröffentlichte bis heute drei Soloalben, unzählige Features und Kollabotracks sowie einen Longplayer mit der Crew Ostblokk aus Berlin. Sie tourte nicht nur durch Deutschland, Österreich, Schweiz, USA und Kolumbien, sondern rockte auch Festivals und Shows in Ägypten, Tschechien, Dänemark, dem Libanon und Russland.

Schon während ihres Studiums an der Universität der Künste schrieb sie für mehrere Magazine und Bücher, spielte in Filmen mit und gab Rap-Workshops für Jugendliche. 2007 begann sie bei Radio Fritz zu moderieren und ist mittlerweile Host von zwei Talksendungen. Nebenbei engagiert sich Pyranja bei Gangway, Berlins größtem Verein für Straßensozialarbeit, in zahlreichen Projekten.



Prof. Dr. Michael Rappe

Michael Rappe (*1964) ist Professor für Geschichte und Theorie der Populären Musik an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Schwerpunkt seines wissenschaftlichen und publizistischen Arbeitens war und ist die Auseinandersetzung mit der Geschichte, der Ästhetik und den soziokulturellen Bedingungen afrodiasporischer Musikkulturen – vom Blues über Jazz bis zum Hip Hop. Michael Rappe studierte in Kassel Soziologie, Biologie und Musik und war als Kulturmanager, Rapper, Trompeter, Musikpädagoge und DJ tätig. Daneben war er zehn Jahre Lehrbeauftragter für Poptheorie an der Fachrichtung Musik der Universität Kassel und vom Oktober 2002 bis April 2005 Kursbereichsleiter der Offenen Jazz Haus Schule in Köln. Darüber hinaus bietet er Seminare im Bereich der Lehrerfortbildung an. Lehraufträge u.a. an der Universität Wien, der Hochschule für Musik und Theater München, der Züricher Hochschule der Künste, der Universität Siegen und der Popakademie Baden-Württemberg.



Dr. Leonard Schmieding

Leonard Schmieding studierte Geschichte, Englisch und American Studies in Freiburg im Breisgau, Bloomington (Indiana) und Leipzig. Neben dem Studium organisierte er die Hip Hop Awareness Weeks in Leipzig, eine Veranstaltungsreihe zu Kultur und Politik des HipHop in der Welt, und kuratierte die Ausstellung „The Early Days: HipHop in der DDR“ zusammen mit dem Steinhaus e.V. in Bautzen. „The Early Days“ und ihr Begleitprogramm von Zeitzeugencafés und Geschichtswerkshops wanderten durch fast alle ehemaligen Bezirke der DDR und sammelten so weitere Objekte und Geschichten zum Thema. Daraus und aus weiterer Archivrecherche entstand schließlich Schmiedings Doktorarbeit, die er unter dem Titel „Das ist unsere Party: HipHop in der DDR“ im Franz Steiner Verlag Stuttgart veröffentlichte. Zurzeit ist er als Gastwissenschaftler an der Georgetown University in Washington, D.C., tätig und erforscht die Esskulturen deutscher Einwanderer in Kalifornien jenseits von Bier, Bratwurst und Sauerkraut.



Dr. Roland Seim

*1965 in Münster, Kunsthistoriker (M.A.) und Soziologe (Dr. phil.); Dissertation: „Zwischen Medienfreiheit und Zensureingriffen“; Vortrags- und Gutachtertätigkeit als Zensurforscher, Autor und Verleger.

