

STORY:

VOM

GASTARBEITER

ZUM GANGSTA

RAPPER?

VON MURAT GÜNGÖR & HANNES LOH

STORY:

**VOM
GASTARBEITER
ZUM GANGSTA
RAPPER?**

**VON MURAT GÜNGÖR & HANNES LOH
2017 / KÖLN / FRANKFURT**

Vom Gastarbeiter zum Gangsta-Rapper?

HipHop, Migration und Empowerment

In diesem Text werden die kulturellen Empowerment-Strategien der ersten Einwanderergeneration (der „Gastarbeiter“) in einen Zusammenhang mit der Entwicklung von HipHop in Deutschland gebracht. Dies soll helfen, das relativ junge Phänomen „deutscher Gangsta-Rap“ einzuordnen und den Einfluss von Migrationserfahrung, Marginalisierung und die daraus erwachsenden Konzepte der Selbstermächtigung besser zu verstehen. Dabei beschränkt sich dieser Artikel auf die Empowerment-Strategien junger Männer, wohlwissend, dass es in diesem Zusammenhang auch eine Geschichte weiblicher Selbstermächtigung gibt. Für Denkanstöße und kritische Anmerkungen bedanken wir uns bei Imran Ayata, Martin Greve, Benjamin Küsters, Eymen Nahali und Iman Soltani.

Übernehmen die Gangsta-Rapper die Macht?

Die enorme Resonanz, die das Album „Der Holland Job“ von *Giwar Hajabi* (Xatar) und *Aykut Anhan* (Haftbefehl) in Feuilletons und auf Schulhöfen ausgelöst hat, legt den Eindruck nahe, dass Gangsta-Rap das Interessanteste und Kontroverseste ist, was der deutsche Kulturbetrieb im Moment zu bieten hat. „Deutschland hat sich verändert. In der deutschen Geschichte kommen jetzt auch Kanaken vor“, sagte der Offenbacher *Anhan* in diesem Zusammenhang.^[1] Spätestens mit Bushidos Charterfolg

2004 wurden Gangsta-Rapper mit Migrationshintergrund zu Projektionsflächen mannigfacher Ängste und Wünsche. Sahen die einen in ihnen Künstler, die die Lebenserfahrungen in „sozialen Brennpunkten“ musikalisch und textlich transformierten, wurden sie bei anderen zum Bürgerschreck und „rappenden Multikulti-Primaten.“^[2] „Früher nannte man diese Bevölkerungsgruppe Gesindel“, konstatiert der ehemalige FAZ-Journalist Udo Ulfkotte, „heute sind es rappende ‚Kulturschaffende‘“^[3]. Für Bestsellerautor Ulfkotte wird der migrantische Gangsta-Rapper zur Symbolfigur. In ihm bündeln sich die Bilder fremdländischer Bedrohung: urbanes Selbstbewusstsein, Hedonismus, Gewalt, Islamverherrlichung und sexuelle Freizügigkeit. Diese Überwältigungs-fantasien sind nicht neu. Sie begleiten den gesellschaftlichen Diskurs über Eingewanderte in der Bundesrepublik seit den 1960er Jahren. 43 Jahre vor Haftbefehls Behauptung, dass nun auch Kanaken in der deutschen Geschichte vorkommen, titelte der Kölner Express mit der Schlagzeile: „Übernehmen Gastarbeiter die Macht?“^[4]

Migranten, die sich sichtbar und selbstbewusst der deutschen Mehrheitsgesellschaft gegenüberstellen, werden als Provokation empfunden; mehr noch: Ihr Auftreten löst einen rassistischen Reflex aus, der von sozialen und ökonomischen Themen ablenkt und Bevölkerungsgruppen gegeneinander ausspielt. In den Arbeitskämpfen der 1970er Jahre wurden die streikenden „Gastarbeiter“ gegen ihre deutschen Kollegen gestellt. Während der Asyldebatte und der CDU/CSU-Kampagne gegen die doppelte Staatsbürgerschaft schürte man in den 1990er Jahren bei der deutschen Bevölkerung Ängste vor Überfremdung und Unterwanderung. Und in der kulturell-

ästhetischen Dominanz des Gangsta-Rap schließlich sehen viele Neurechte und manche Altlinke die Vorboten einer Islamisierung des Abendlandes.

Aykut Anhan irrt, wenn er glaubt, erst Gangsta-Rap habe „Kanaken“ in der deutschen Geschichte sichtbar gemacht. *Haftbefehl* hätte in dieser Sache den deutsch-türkischen Regisseur, DJ und Musikexperten *Nedim Hazar* fragen können. Der hätte ihm von *Metin Türkoz* erzählt, den *Hazar* einmal die „Stimme der türkischen Arbeiter in Deutschland“ genannt hat und der in seiner Karriere als Liedermacher 13 Alben und 72 Singles veröffentlichte. Vielleicht hätte er ihm auch das Album „Die Kanaken“ von *Cem Karaca* vorgespielt, das 1984, ein Jahr vor *Aykut Anhan*s Geburt, erschienen ist. Oder er hätte ihm vom „wilden Türken-Streik“^[5] bei Ford erzählt, in den sich am 28. August 1973 der damalige Bundeskanzler *Willy Brandt* einschaltete und in einer Fernsehansprache die streikenden „Ausländer“ aufforderte in den Schoß der Gewerkschaften zurückzukehren.^[6] Ganz abwegig ist diese Vorstellung nicht, denn *Nedim Hazar* ist der Vater von *Eko Fresh*.

Welche Ratschläge hätte *Hazar* damals der zweiten Generation geben können, um im deutschen Musikmarkt bestehen zu können? Wie wäre die Auseinandersetzung um Selbst- und Fremdzuschreibungen verlaufen, wenn es hier einen regen Austausch gegeben hätte? *Hazar* ist ein umtriebiger Kulturschaffender. Er kennt sowohl die Perspektive vor als auch hinter der Kamera - und damit auch die Strategien der Kulturindustrie. Nicht auszuschließen, dass einige Fehler der identitären Zuschreibungen der zweiten und dritten Generation hätten

vermieden werden können. *Nedim Hazar* kam 1980 als politischer Flüchtling nach Deutschland und gründete in Köln die Band *Yarinistan*.^[7] Gemeinsam mit seinem Bandkollegen *Geo Schaller* veröffentlichte *Hazar* zwei Alben und gewann den Preis der deutschen Schallplattenkritik.^[8] Hinzu kommt, dass *Hazar* schon vor seinem Sohn angefangen hat zu rappen. 1990 veröffentlichte *Yarinistan* die Single „Sieh mich an“ bei der Plattenfirma Phonogram in Köln.^[9] Das interessantere Stück befindet sich auf der B-Seite und hat den Titel „Ali-Rap“. Auf diesem Stück rappt *Hazar* über elektronische Drums seine ironische Sichtweise auf das Leben in Deutschland. Dabei hört man, wie bei *Metin Türköz*, die Freude am kreolischen Sprachmix. Ebenfalls zu hören sind Einsprengsel kölscher Mundart. Hier findet die erste Form einer lokalen sprachlichen Verortung statt: „Güle, güle, jeder Jeck ist anders“, begrüßt *Hazar* seine Zuhörer. Das wird verständlich, wenn man weiß, dass Köln in den späten 1980er Jahren das musikalische Zentrum für türkische Musik war.^[10] Zu diesem Zeitpunkt war sein Sohn *Eko Fresh* gerade sieben Jahre alt. Die Band schaffte es mit einem der Alben auf 12.000 verkaufte Einheiten. Für aktuelle Rapper wäre dies heute (in Zeiten von Streamingdiensten) ein beachtliches Verkaufsergebnis. Allerdings verstand *Hazar* dies nicht als großen Erfolg, weil er und seine damaligen Mitstreiter wie *Cem Karaca*, *Metin Türköz* oder *Yüksel Özkasap* es nicht schafften, einen nachhaltigen Einfluss auf den deutschen Musikmarkt zu erreichen. Zu scharf war das Schwert der identitären Zuschreibung, das den Musikmarkt in Deutschland segmentierte. Im Radio wurden solche Lieder kaum gespielt, da sie für viele Radio-DJs zu fremdartig klangen und man die Zuhörerschaft nicht mit andersartigen Klängen irritieren wollte.^[11] Auch die

Band *Yarınistan* wurde in den 1980er Jahren in die Tradition der Ausländerfeste eingemeindet, um dem Multikulturalismus eine musikalische Untermalung zu geben. Wer zuhören konnte, wie Künstler über diese wohlmeinende Umarmung dachten, konnte bei einem der letzten Songs von *Yarınistan* die bitteren und ironischen Verse verstehen: „Macht’s gut ihr Freunde, Schwestern, Brüder! Wenn wieder mal ein Haus abbrennt, dann sehen wir uns wieder!“^[12]

Die Etablierung eines neuen musikalischen Genres im deutschen Musikmarkt blieb diesen Künstlern verwehrt. Allerdings schaffte *Hazars* Sohn *Eko Fresh*, was dem Vater nicht gelang. *Eko Fresh* meisterte den Spagat zwischen einer sozialen Verortung in einem migrantischen Milieu und dem Status eines deutschen Musikers, der sich kritisch und ironisch mit den Zuständen in Deutschland auseinandersetzt.

Die heutigen Gangsta- und Straßenrapper vertreten eine Generation, die zwischen 1980 und 1990 geboren wurde und die kaum Bezug zu den Kämpfen der ersten und zweiten Generation hat. Hinzu kommt, dass die meisten der aktuell erfolgreichen Künstler dieses Genres mit ihren Eltern erst nach 1980 in die Bundesrepublik eingewandert sind. Diese Rapper haben andere migrationsbiographische Erfahrungen gemacht und vielleicht haben sie deshalb dazu beigetragen, dass deutscher Gangsta-Rap seit etwa 2010 eine neue künstlerische Qualität bekommen hat.

HipHop in Deutschland mit seinen markanten Ab- und Umbrüchen wird besser verständlich, wenn man seine Entwicklung vor dem Hintergrund der

Migrationsgeschichte betrachtet. Auf der einen Seite offenbart sich entlang der Gräben, die sich zwischen den Generationen auftun, eine historische Ordnung, die auch die Einschnitte und Kommunikationsabbrüche innerhalb der HipHop-Kultur erklärt. Darüber hinaus lässt sich eine Tiefenstruktur der Kontinuität nachzeichnen, die die Selbstbehauptungs-Strategien eines *Metin Türkoz* oder *Nedim Hazars* mit denen von *Advanced Chemistry* oder *Fresh Familee* verbindet, aber auch mit *Bushido*, *Haftbefehl* oder *Xatar*. Zudem ist eine Genealogie migrantischer Selbstbehauptung aus der Perspektive der HipHop-Kultur auch eine Geschichte der Diffamierung und Bekämpfung solcher Versuche durch die Mehrheitsgesellschaft und damit des Rassismus.

„Songs of Gastarbeiter“ Kulturelle Empowerment-Strategien der ersten Generation

Fresh Familees „Ahmet Gündüz“ von 1990 ist mehr als ein gut gerappter Track mit anständigen Beats. Über einem Saz-Sample rappt *Tachi* in Gastarbeiterdeutsch, das bei ihm nicht gebrochen wirkt, sondern durch Flow und Finesse zu einem ästhetischen Erlebnis wird, über Selbstbehauptung gegen alltäglichen Rassismus. In unserem Buch „Fear of a Kanak Planet“ kamen wir 2001 zu dem Schluss, dass erst die Kinder der so genannten Gastarbeiter im HipHop eine kulturelle Stimme fanden. Wir dachten, dass *Tachi* der Generation seiner Eltern die Stimme verleihen würde, die sie nie hatte. Das war eine Fehleinschätzung.

Vor einem Jahr entdeckten wir die CD „Songs of Gastarbeiter Vol. 1“. *Imran Ayata* und *Bülent Kullukcu* hatten für diese Compilation aus einem reichen Fundus von

Liedern 15 Songs ausgewählt, Lieder, die türkische „Gastarbeiterinnen“ und „Gastarbeiter“ zwischen 1960 und 1990 aufgenommen hatten. „Die offizielle Erzählung ist immer noch so: Die Gastarbeiter kamen und zerbrachen an ihrem Kummer“, sagt *Ayata*. „Eine andere, nicht von Klischees besetzte Geschichte unserer Elterngeneration hat die deutsche Öffentlichkeit komplett ignoriert.“ „Songs of Gastarbeiter“ jedoch beweist: Die erste Generation hatte eine kulturelle Stimme voller Kampfgeist, Witz, Ironie und Lebensfreude. Sie erhob diese Stimme gegen die Ausbeutungsverhältnisse in den Fabriken und gegen den alltäglichen Rassismus, aber auch, um ausgelassen zu feiern und sich selbst auf die Schippe zu nehmen.

Die Themen der Lieder und die musikalisch spielerisch-eklektische Herangehensweise erinnern in vielen Fällen an das, was später im Kontext der HipHop-Kultur stattfinden wird. *Ozan Ata Canani* zum Beispiel kam 1976 als Zwölfjähriger nach Köln; als er an den Häuserwänden immer häufiger die Parole „Ausländer raus!“ las, beschloss er, sich gegen den rassistischen Hass zu wehren. Er schrieb das Lied „Deutsche Freunde“ und trug es 1979 in der *Aktuellen Stunde* und später bei *Alfred Biolek* im WDR-Fernsehen vor. *Canani* schildert darin lakonisch die Ausbeutungs- und Ausgrenzungserfahrungen ausländischer Arbeiter und richtet sich im Refrain mit feinem Spott an seine einheimischen Mitbürger: „Unsere deutschen Freunde, sie haben am Leben Freude.“ In der letzten Strophe thematisiert er die Frage, die für die zweite Generation entscheidend wird: „Und die Kinder dieser Menschen sind geteilt in zwei Welten, ich bin Ata und frage euch, wo wir jetzt hingehören?“ Die zentrale Metapher der multikulturellen Erzählung klingt hier bereits an: Wo

gehören sie hin, die Kinder zwischen den zwei Stühlen? Das Spannende bei *Ozan Ata Canani* ist, dass er diese Frage an seine „deutschen Freunde“ richtet und von ihnen eine Entscheidung fordert und sich nicht, wie das in den 1980er und 1990er Jahren passieren wird, zum Adressaten und damit zum Objekt eines paternalistischen Diskurses um kulturelle Zerrissenheit machen lässt.

In dem Jahr, in dem „Deutsche Freunde“ erscheint, kommt der Istanbuler Musiker *Cem Karaca* als Flüchtling nach Deutschland. Mit seiner Band „Die Kanaken“ kapert er das Lieblingsschmähwort der deutschen Rassisten und veröffentlicht 1984 das gleichnamige Album. Die kulturelle Umdeutung des Schimpfwortes „Kanake“ nimmt hier ihren Anfang und reicht bis zu *Xatars* und *Haftbefehls* Rapsong „Kanaks“.

Metin Türkoz startete seine Karriere als Musiker schon in den 1960er Jahren und war einer der erfolgreichsten Künstler der ersten Generation. Er war der Erste, der das so genannte Gastarbeiter-Deutsch als Stilmittel in seinen Liedern benutzte. „*Metin Türkoz* ist für mich sowohl von der Attitude als auch von der Herangehensweise der erste HipHopper“, sagt *Imran Ayata*. „Zum einen, weil er seine Musik sehr collagenhaft arrangiert hat, ähnlich wie das später im Sampling stattfindet, zum anderen, weil er immer wieder mit einem deutsch-türkischen Sprachmix experimentiert hat.“ In einem seiner Songs spricht *Metin Türkoz* seinen Vorarbeiter an: „Guten Morgen Mayistero, heute ich bin sehr müde, morgen vielleicht nicht mehr so, heute für mich schöne Tag, morgen meine Geburtstag.“ Dabei pendelt er zwischen gebrochenem Deutsch und Türkisch hin und her, so dass dem angesprochenen

Vorarbeiter nicht klar sein kann, ob er von *Türkoz* vorgeführt wird. Der fröhliche und leichte Song animiert eher zum Tanzen als zur Akkordarbeit und unterläuft so auch musikalisch das Klischee des fleißigen und unterwürfigen Türken.

Auf die Spitze getrieben wird das doppeldeutige Spiel mit der Sprache von *Yusuf*, der 1978 den Song „Türkisch Mann“ veröffentlicht, in dem alle Vorurteile über „die Gastarbeiter“ bestätigt werden. Als *Imran Ayata* und *Bülent Kullukcu* diesen Sprechgesang vor einem hypnotischen Gitarrenloop hören, sind sie irritiert: „Bei *Yusuf* waren wir uns nicht sicher, ob es sich da nicht um einen Fake handelt, einen Karnevalssong, der von Deutschen verfasst wurde um sich über die anatolischen Gastarbeiter zu amüsieren,“ erinnert sich *Imran Ayata*.

Ich türkisch Mann, nix deutsch sprechen kann
Kümmel, Knoblauch, Paprika ess ich auch
mir sagen Leute: du nix Knoblauch heute
ich türkisch Mann, nur türkisch essen kann
ich kommen Deutschland, arbeiten am Fließband
viel viel gesparen, danach Türkei fahren

(„*Türkisch Mann*“ von *Yusuf*, 1978)

Diese Beispiele sprachlich-musikalischen Empowerments erinnern an *Henry Louis Gates'* Theorie vom Signifying Monkey: Die Sprache wird zum verwirrenden Spiel, in dem sich Bedeutungen verschieben; die rassistische Mehrheitsgesellschaft wird hinters Licht geführt, weil sie die Täuschungen und Provokationen nicht erkennt. Auch wenn eine Übertragung dieses Konzeptes auf die

Bundesrepublik problematisch sein mag, ist bemerkenswert, wie zielsicher sich schon die erste Generation der deutschen Sprache als Mittel der Selbstbehauptung bedient - einer Sprache, die sich die „Gastarbeiter“ in wenigen Jahren mühsam selbst aneignen mussten.

Dürfen wir also das frühe Gastarbeiterdeutsch als Vorläufer der Kanak-Sprak sehen, die Mitte der 1990er Jahre mit *Feridun Zaimoglu* ihren Einzug in die Feuilletons feiert und später bei den Gangsta-Rappern zum Stichwortgeber wird für die Kiezsprache der deutschen Jugend? Dafür sprechen die Umstände, unter denen die Männer und Frauen der ersten Generation sich das widerspenstige Deutsch der Vorarbeiter, Vermieter und Verwaltungsbeamten zu eigen gemacht haben: Eine Piraterie in schmalen Booten auf der schweren See der fremden Sprache, ein aus der Not geborener subversiver Akt der Sprachermächtigung. Die deutsche Gesellschaft hat ihren Arbeitsgästen den Handschlag verweigert und in dieser Hinsicht ist die Feststellung von *Max Frisch*^[13] auch in einem existenziellen Sinne wahr: Die „Gastarbeiter“ vor den Toren der deutschen Sprache versauern zu lassen, bedeutete, ihnen die Menschwerdung im Deutschen zu verweigern. Die Fremden sollten dort bleiben, wo man sie als Fremde erkennen konnte: in ihrer Sprache. *Yusuf, Ozan Ata Canani, Metin Türkoç, Cem Karaca* und viele andere blieben dort nicht. Sie sprachen und sangen ihr eigenes Deutsch, ein „kanakisches“ Deutsch, das sich selbstständig machte und langsam der Deutungsgewalt der Einheimischen entglitt.

Diese sprachliche Flexibilität und Raffinesse werden im Kontext der HipHop-Kultur fortgesetzt und verfeinert bis zu dem Punkt, da sich das Verhältnis umkehrt und die deutschen Jugendlichen den Sprachspielen migrantischer Rap-Stars hinterherlaufen. Und die Irritationen gleichen sich: So mag der Journalist der Tageszeitung „Die Welt“ nicht glauben, dass die Texte von *Aykut Anhan* tatsächlich das Deutsch der Jugend auf der Straße widerspiegeln und entgegnet skeptisch: „So spricht doch niemand, in diesem künstlichen Kreol.“ Darauf *Haftbefehl*: „Doch. Ich habe die Wörter ja von der Straße. Manche habe ich auch selbst erfunden und hinausgeschickt auf die Straße, um sie wieder einzusammeln.“ *Yusuf* und *Haftbefehl* sprechen beide „Kanakisch“ und sie verwirren damit ihre Zuhörer. Der Unterschied ist, dass Sprach-Magier wie *Haftbefehl* oder *Xatar* mit ihren Worten die jungen Leute verzaubern, dass diese ihnen nachpilgern wie einst die Hamelner Kinder dem zerlumpten Flötenspieler.

Gurbetçimüzik versus Arabesk

Warum aber spiegelt sich das Erbe eines *Yusuf*, *Metin Türköz* oder *Cem Karacas* nicht in den kulturellen Praxen der nachfolgenden Generationen wider? Wir bewegen uns hier in einem Raum voller Hypothesen und gleichzeitig in einem Wettlauf mit der Zeit, da einige wichtige Protagonisten schon nicht mehr am Leben sind. *Cem Karaca* z.B. verstarb am 8. Februar 2004 in Istanbul. Es fehlt eine einflussreiche Erinnerungskultur, um diese Knotenpunkte der Vergangenheit für nachfolgende Generationen erfahrbar zu machen.^[14]

Um zu verstehen, warum der produktive Austausch zwischen den Generationen von migrantischen Kulturschaffenden nicht erfolgte, ist es wichtig einen Schritt zurückzugehen. Nötig ist dabei die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Musik, den Texten und den zentralen Botschaften des musikalischen Erbes der Migration. Man begeht einen Fehler, wenn man die Musik der Gastarbeiter gleichsetzt mit der Arabeskmusik, die gegen Mitte der 1970er Jahre in Deutschland bei türkischen Migranten populär wurde. Die „Gastarbeitermusik“ wurde stattdessen unter dem Namen „gurbetçimüzik“ bekannt. „Gurbet“ ist das türkische Wort für „die Fremde“ und „gurbetçi“ bedeutet so viel wie „die Menschen, die in der Fremde leben“. Auch hier verschmolz der soziale Status mit einem musikalischen Genrebegriff. Für den Musikwissenschaftler *Martin Greve* stehen die so genannten gurbetçi-Künstler in der Tradition der türkischen Volksliederkultur des „âşık“ („der Liebende“).^[15] Dies ist eine Bezeichnung für Volksliedersänger, deren Tradition bis in das Osmanische Reich reicht und die sowohl gesellschaftliche als auch zwischenmenschliche Themen aufgriffen. In diesen Liedern kommt als tragendes Element das musikalische Musikinstrument Saz (Langhalslaute) zum Einsatz. Thematisch kreisen die gurbetçi-Lieder von der Anwerbung über Heimweh bis zu den Beschreibungen des deutschen Alltags.^[16] Das Entscheidende bei den gurbetçi-Liedern ist jedoch die Auseinandersetzung mit der Erfahrung von Fremdheit in Deutschland. So war diese Musik ein Stück Nestwärme im Ausland. *Metin Türköz* erkannte dieses kulturelle Bedürfnis nach Musik von türkischen Arbeitskräften:

„Am Anfang hatten unsere Leute doch gar nichts, woran sie sich festhalten konnten. Es gab kein Radio, keine Tonbänder, keine Kassetten. Jeder sehnte sich nach Musik. Nun, ich konnte ein bisschen Bağlama spielen. So floss alles, was wir erlebten, Schönes wie Bitteres, in die Saiten der Saz und in unsere Lieder. Eigentlich wurde ich zum Aşık, als wir das erste Mal den Republikfeiertag in Deutschland feierten.“^[17]

Etwas anders gelagert ist es beim Arabesk, der ab 1973 Einzug als Populärmusik in türkische Milieus in Deutschland fand.^[18] Arabesk ist die Musik der Binnenmigration innerhalb der Türkei. Der Weg von seinem Heimatdorf in Anatolien in die türkischen Großstädte stellte für viele Menschen ebenfalls einen Kulturschock dar. Das Leben in der Stadt unterschied sich in vielen Bereichen vom Leben auf dem Dorf. Gründungsvater des Arabesk in der Türkei ist der Musiker *Orhan Gencebay*. Musikalisch kommen hier Streicher, Schlagzeug und auch Keyboards zum Einsatz.^[19] „Die Liedertexte sowie später die Arabesk-Filme handelten von den Schmerzen unglücklicher Liebe, von Heimweh, von der Kälte der Großstädte, von Schicksalsergebenheit und Verzweiflung“, erklärt *Martin Greve*.^[20] Arabesk ist der Soundtrack des Verlustes der Heimatscholle und des Wehklagens darüber. Dabei fehlt die Auseinandersetzung mit dem Ort, an dem man lebt oder sie kommt nur als Defizit vor. Dieses pathetische Klagen traf einen Nerv bei Migranten in Deutschland. Allerdings ist die Haltung des Arabesk rückwärtsgewandt, da sie von der Sehnsucht ergriffen ist, wieder mit der Heimat eins werden zu wollen. Bis in die 1990er Jahre war Arabesk die bestimmende Populärkultur in der Türkei, obwohl sie bis zu diesem Zeitpunkt in den öffentlichen Medien in der Türkei

verboten war, da sie den türkischen Behörden als zu lethargisch galt.^[21] Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass es nicht zu einer inhaltlichen Melange zwischen Arabesk und Rap kam, da hier unterschiedliche Haltungen aufeinander treffen: Rap hat einen starken lokalen Bezug und steht für urbane Menschen, die sich selbstbewusst zu Wort melden und Zustände in Frage stellen. Auch ist die schicksalhafte Metaphorik des Arabesk dem Rap fremd. Allerdings tauchen in den Rap-Songs der zweiten und dritten Generation immer wieder musikalische Bezüge und Zitate aus den Arabesk-Klassikern auf in Form orientalisches anmutender Samples.

Der Bezug zur zweiten und dritten Generation hätte über die Tradition der gurbetçi-Lieder funktionieren können, die an die ironische und sozialkritische Haltung der „âşik“ anknüpfen und gut in diesem Sinne anschlussfähig gewesen wären für die moderne Rapkultur.

Von Türkola zu Aggro Berlin

Die Sommerurlaube in den 1980er Jahren waren in der Türkei aus musikalischer Sicht für Jugendliche aus Deutschland sehr erfolgreich. Denn es war die Zeit, sich günstig mit Musikkassetten einzudecken. Internationale Alben wurden für einen Bruchteil dessen verkauft, was man in Deutschland dafür hätte bezahlen müssen. *Public Enemy*, *Run DMC* oder *L.L. Cool J.* gab es zunächst auf Kassette. Das war eine gute Gelegenheit für Jugendliche, die teuren Preise zu umgehen, die in Deutschland für Musik verlangt wurden. Der Erfolg und die lange Tradition der Kassettenkultur sind schnell erklärt: Die Nutzung ist einfach, der Preis unschlagbar. Das hatte auch *Yilmaz*

Asöcal erkannt, als er 1964 in Köln die Kassettenfirma *Türkola* gründete, die lange Zeit in Deutschland die marktbeherrschende türkische Musikfirma war.^[22] Hier kamen die gurbetçi-Stars wie *Metin Türköz* oder die Arabesksängerin *Yüksel Özkasap*^[23] heraus. Für Asöcal war *Özkasap* ein Glücksfall. Sie war die umsatzstärkste Künstlerin bei *Türkola* und nahm in ihrer Karriere über 500 Titel auf.^[24] Die Firma veröffentlichte nicht nur Kassetten, sondern auch Schallplatten. Allerdings war der Besitz eines Plattenspielers mit dem dazugehörigen Equipment für die so genannten Gastarbeiter schwer finanzierbarer Luxus. Dies galt auch für die Türkei. Deutlich wird dies an dem Umstand, dass die Produktion von Schallplatten bereits in den 1970er Jahren in der Türkei eingestellt wurde, weil der Markt von Musikkassetten dominiert wurde.^[25] „1998 produzierte der größte Tonträgerproduzent in der Türkei ›Raks‹ 85,6 Millionen Tonkassetten, aber nur 3,8 Millionen CDs,“ betont *Martin Greve* in diesem Zusammenhang.^[26] *Türkola* war nicht die einzige türkische Musikfirma in Deutschland. Es bildeten sich deutschlandweit zwischen 1970 und 1980 dutzende türkische Firmen, die im musikalischen Parallelmarkt mitmischen wollten. Allerdings war ihre Reichweite häufig lokal begrenzt. Mit dem musikalischen Aufschwung ging eine weitere Entwicklung Hand in Hand: die Etablierung von Import-Export-Läden.^[27] Diese Geschäfte waren Gemischtwarenläden, die alles Mögliche für die migrantische Community anboten. Darüber hinaus waren die Import-Export-Läden eine gute Gelegenheit für Arbeitslose sich selbstständig zu machen. Bei dem Format der Musikkassette ging es nicht nur um die Ästhetik des Klanges, sondern auch um eine entscheidende soziale Frage: Die Kassettenkultur stellte

eine Demokratisierung des Zugangs zu Kultur dar. Ein Aspekt, der bis heute Gültigkeit hat.

Naheliegender, dass auch Rap-Labels wie Royal Bunker und Aggro Berlin fast 40 Jahre nach der Gründung von Türkola erfolgreich an das Kassettenformat anknüpften. Ihre Mixtapes etablierten sich schnell in der Rapszene. In den ersten Jahren von Royal Bunker schickte Label-Chef *Marcus Staiger* den Fans noch persönlich ihre Tapes. Und auch Aggro-Berlin Mitbegründer *Specter* erkannte die soziale Dimension dieses Musikformates. „Die Musik wurde elitär von oben an die Masse weitergegeben. Was wir gerade versuchen, ist von ganz unten in die Elite zu stoßen.“^[28] Was Aggro Berlin und Royal Bunker gelang, schaffte Türkola nicht. Trotz ihrer marktbeherrschenden Rolle in der türkischen Community, nahm die deutsche Öffentlichkeit keine Notiz davon. Die Musik von Türkola zirkulierte nur innerhalb der türkischen Zusammenhänge. Erst 30 Jahre später verließen die Kinder türkischer Gastarbeiter diese musikalische Parallelwelt: 1995 mit der Rap-Crew Cartel und 1998 mit dem Popsänger Tarkan, der sogar auf Platz 7 der deutschen Musikcharts einstieg und sich dort 21 Wochen halten konnte.^[29] 15 Jahre später gelingt *Eko Fresh* dann der Durchbruch, der seinem Vater verwehrt blieb: Mit seinem Album *Eksodus* stieg er 2013 auf Platz 1 der deutschen Albumchart ein.

„Perfekt wie ein Kreis“

Die Old School als kulturelle Utopie

Die zentrale Gestalt der Old School ist der Kreis. Sein Rand symbolisiert die Gemeinschaft der Aktivisten, seine Mitte das Battle, den unermüdlichen Motor der Kultur. Darin ist

alles enthalten, was die Old School in Deutschland in den Jahren zwischen 1985 bis 1991 ausmacht: „Perfekt wie ein Kreis, dreihundertsechzig Grad, umschließt mein Leben und begründet jede Tat.“^[30] Die Bedingung für die Aufnahme in den Kreis der HipHop-Kultur war nicht Status, Herkunft oder Hautfarbe, sondern die Hingabe an eines der fünf Elemente. Damit war HipHop in den 1980er Jahren für viele Kinder der ersten Generation die Antwort auf *Ozan Ata Cananis* Frage „wo wir jetzt hingehören.“

Aber warum griffen die Söhne und Töchter die kulturellen und musikalischen Versatzstücke der ersten Generation nicht auf? Warum knüpften sie - anders als die HipHop-Generation in den USA - nicht an die Kämpfe und die Musik ihrer Eltern an? - Hierfür gibt es verschiedene Gründe:

- Auch Kinder aus Einwandererfamilien grenzen sich von ihren Eltern ab, wenn sie in die Pubertät kommen. Cool ist dann vieles, aber nicht die Musik von Mama und Papa.
- Über Filme wie „Wild Style“ oder „Breakout“ bekam die 2. Generation ein kulturelles All-Inclusive-Angebot geliefert. In den Geschichten meinte man sein eigenes Schicksal zu erkennen.
- HipHop fand ausschließlich draußen statt und in einer Gemeinschaft von Gleichgesinnten - als Befreiung vom Elternhaus - es war aber auch ein Weg, um vom Rand der Gesellschaft ins Zentrum vorzustoßen und Anerkennung zu bekommen.
- HipHop war eine offene Jugendkultur. Es gab keine sozialen, kulturellen oder sprachlichen Zugangsbeschränkungen.

- HipHop hatte seine eigenen Regeln, Codes und Zeichen und blieb sowohl den Eltern als auch der Mehrheitsgesellschaft verschlossen.
- Die bewusste Überlieferung von und die Wertschätzung für Kultur als Baustein für die eigene Identität ist ein Merkmal bürgerlicher Milieus. Die Gastarbeiter der ersten Generation jedoch kamen überwiegend aus bäuerlich-proletarischen Traditionen.

„Gefährlich fremd“

Die deutsche Angst vor Fluten und Flammen

Das Konzept „Gastarbeit“ endete am 23. November 1973 mit einem bundesweiten Anwerbestopp, ein Jahr später beginnt die so genannte Ölkrise. Ausländische Arbeitnehmer sind in den Folgejahren überdurchschnittlich häufig von Arbeitslosigkeit betroffen. Von 1980 bis 1988 steigt die Arbeitslosenquote von Ausländern von 3,9% auf 13,9% und liegt damit um 5,8% höher als der Durchschnittswert.^[31] Der Migrationsforscher *Mark Terkessidis* bemerkt hierzu: „Damals entstand eine Sichtweise, welche die vermehrte Anwesenheit von ‚Ausländern‘ in einem Stadtteil mit zahlreichen Schwierigkeiten in Verbindung bringt - in jeder Beziehung übertrieben sprach man von gefährlicher ‚Gettobildung‘ und beschwor die berühmt-berüchtigten ‚amerikanischen Zustände‘.“^[32] Nicht mehr die Fremdheit des „Türkisch Mann“ befeuert die Ängste der Deutschen, sondern der „Kanake“ im Aggregatzustand des Bandenmitglieds. Im November 1984 stellt das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* fest:

„Und wie es in New York einst die Gettos der Schwarzen und Puertoricaner waren, die den Nährboden für die Bandenbildung abgaben, so sind es in der Bundesrepublik von heute die Großstadtviertel, wo sich Arbeitslose und Gastarbeiter ballen. Fast alle Straßenbanden haben junge Türken und/oder Griechen, Jugoslawen, Portugiesen als Mitglieder; viele Gangs werden von Ausländern dominiert.“^[33]

Zu den Angstbildern „sozialer Brennpunkt“ oder „sozialer Sprengstoff“ kommt in den deutschen Medien Ende der 1980er Jahre das der „Asylantenflut“. Schon vor 1990 steigt die Zahl rechtsradikaler Übergriffe auf „Ausländer“ kontinuierlich an. Nach der Wiedervereinigung kommt es dann zu einer Reihe von Pogromen. Zwischen 1990 und 1994 sterben in Deutschland 56 Menschen durch rassistische Übergriffe. In dieser Zeit geht die Ära der Old School zu Ende. Der Erfolg der *Fantastischen Vier* verhilft einer verspielten, unpolitischen Form des Deutschrap zum kommerziellen Durchbruch. Auf der anderen Seite politisieren sich in Folge der Anschläge von Rostock, Solingen und Mölln viele HipHopper und nehmen an sozialen und antirassistischen Kämpfen teil. Abseits dieser Szenerie erreicht ein Beben aus Los Angeles die „sozialen Brennpunkte“ der bundesdeutschen Städte: Gangsta-Rap und G-Funk werden zum Soundtrack einer Generation, die einen anderen Weg wählt, einer Generation, die sich weder für Deutschrap noch für Multikulti interessiert und die zehn Jahre später als jener „Azzlack-Stereotyp“ ins Rampenlicht treten wird, vor dem sich die deutsche Gesellschaft schon gefürchtet hat noch bevor es ihn überhaupt gab.

Exkurs 1: „Kanak“ / „Kanakisch“

Das Verhältnis zwischen Einwanderern und Einheimischen lässt sich vielleicht am besten daran ablesen, wie die Gastgesellschaft auf die Versuche von Migranten reagiert sich der neuen Sprache zu bemächtigen. In der Bundesrepublik ist dieses Verhältnis von Beginn an mit starken Emotionen besetzt. Es scheint, als habe es nie einen Moment der neutralen Begegnung gegeben, als sei die Sprache von Beginn an ein Schlachtfeld gewesen, auf dem sich migrantische Selbstbehauptung gegen rassistische Zuschreibungen stemmte. Zwischen 1955 und 2017 lassen sich grob vier Phasen unterscheiden:

- 1. Gstarbeiterdeutsch:** Das „gebrochene“ Deutsch, das sich die erste Generation alleine beibringt.
- 2. Kanak-Sprak:** Der Slang der zweiten Generation und die künstlerische Überhöhung dieses Slangs zur sprachlichen Subversion durch Autoren der zweiten Generation.
- 3. Comedy Kanak-Sprak:** Die Verulkung von Kanak-Sprak durch deutsche Komiker nach dem Muster des Blackfacing.
- 4. Gangsta-Slang und Kiezdeutsch:** Begriffe und Wendungen aus dem Türkischen, Kurdischen, Arabischen oder Romanes im Gangsta-Rap verhelfen einem neuen Gangsta-Slang zu jugendkultureller Dominanz. Nach und nach werden Begriffe des Gangsta-Slang Teil der deutschen Kiezsprache.

Gastarbeiterdeutsch

Während der ersten Phase der Arbeitsmigration in den Jahren zwischen 1955 und 1973 gab es von staatlicher Seite weder Überlegungen zur Integration noch zur Ansiedlung der neuen, vermeintlich nur temporären Arbeitskräfte. Das gebrochene Deutsch, das sich die erste Generation trotz dieser Umstände aneignete, wurde schnell zum Gespött der Einheimischen. Und der Türkenwitz machte die Runde. Dort ging es um Knoblauch und Kümmel, aber auch um Mülltonnen und um Vergasung.^[34] Doch die Gäste wehrten sich. Noch bevor *Metin Türkoz* und *Yusuf* in ihren Songs den Gastarbeiterslang als parodistische Waffe einsetzten, machte man sich in den Familien über die Deutschen lustig, die nur Kraut und Kartoffeln kannten und sich auch sonst seltsam verhielten: „Winters wie Sommers saß man in der Gastronomie in dunklen eichenvertäfelten Wirtshöhlen, schaute grimmig drein und aß schwer Verdauliches.“^[35] Einige dieser kleinen Subversionen fanden mit dem Erfolg neuer Comedians wie *Kaya Yanar* Ende der 1990er Jahre ihren Weg auf die große Bühne.^[36] Doch schon in den 1970er und 1980er Jahren machen sich „Gastarbeiter“ der ersten Generation daran, die Deutungshoheit über ihren Slang zurück zu erobern. *Cem Karaca* fügte 1984 dem rassistischen Schimpfwort „Kanake“ die erste Wunde zu, und es sollten noch viele weitere folgen.

Kanak-Sprak

Wie zuvor *Helmut Schmidt* wollte sich nach 1982 auch Bundeskanzler *Helmut Kohl* nicht der Tatsache stellen, dass die Bundesrepublik zu einem Einwanderungsland

geworden war. Maßnahmen wie Sprachförderung, Unterstützung migrantischer Unternehmensbildung, Schaffung gleicher Chancen auf gute Jobs und Bildung, Kampf gegen Diskriminierung im Alltag wurden aufgeschoben. So wurden aus den „Gastarbeitern“ und ihren Kindern „Ausländer“. Auf der anderen Seite formierte sich in den 1980er Jahren ein breites Bündnis aus Kirchen, Gewerkschaften und alternativen Bewegungen und leistete Widerstand gegen die „geistig-moralische Wende“ unter *Helmut Kohl*. Viele dieser Menschen machten sich auch gegen Rassismus stark und setzten den Ausländerfeinden die Utopie eines multikulturellen Miteinanders entgegen. So wurden allein zwischen den Jahren 1980 und 1984 siebzehn Anthologien von migrantischen Autoren bei deutschen Verlagen veröffentlicht und damit das Genre der Gastarbeiterliteratur geboren.^[37] In gewisser Weise reproduzierte sich jedoch im Multikulturalismus die konservative Prämisse der Differenz zwischen Deutschen und Migranten: Das Engagement der multikulturellen Aktivisten wirkt rückblickend oft paternalistisch, weil sie den „guten Ausländer“ auf der Agenda hatten und die (bereichernden) Unterschiede zwischen den Kulturen betonten. „Im Grunde sollten die ethnischen Unterschiede in die große weite Welt der überall sichtbaren Unterschiede von Moden und Lebensstilen aufgenommen werden“, stellt *Mark Terkessidis* fest.^[38] Erst als der Traum einer „Bunten Republik Deutschland“^[39] in den Flammen von Rostock, Solingen und Mölln verkohlte, änderte sich der Ton. Mit *Kanak Attak* betritt eine politisch-kulturelle Bewegung die Bühne, die sich jeder Identitätszuweisung verweigert: „Kanak Attak ist keine Freundin des Mültikültüralizm,“ heißt es im Manifest von 1998, „Wir verschwenden nicht unsere Power an ein folkloristisches

Modell. (...) Kanak Attak ist eine Frage der Haltung und nicht der Herkunft.“

Kanak Attak politisierte auch einige Aktivisten der HipHop-Generation; ihr Ziel, den „HipHop-Mainstream durcheinander zu bringen“^[40], wurde jedoch nicht erreicht. Die Kids auf der Straße orientierten sich nicht an den dekonstruktiven Strategien von *Kanak Attak*. Im Gegenteil: Die Generation Gangsta-Rap wollte vom Bordstein zur Skyline und wählte damit einen Weg, vor dem das Netzwerk in seinem Manifest ausdrücklich gewarnt hatte: „die Figur des jungen, zornigen Migranten, der sich von ganz unten nach oben auf die Sonnenseite der deutschen Gesellschaft boxt.“^[41]

Comedy Kanak-Sprak

Der afroamerikanische Intellektuelle *William Du Bois* erklärte den Erfolg der im 19. Jahrhundert verbreiteten Minstrel-Shows, in denen schwarz geschminkte Weiße rassistische Stereotype vorführten, damit, dass dem Publikum – vorwiegend Arbeiter – durch ihr Weißsein ein Zugewinn zuteil wird. Das „Blackfacing“ trägt also zu einer Konstruktion eines „weißen“ Bewusstseins bei, das sich als höherwertig erlebt und von der naiven, beschränkten und triebhaften Figur des Schwarzen abgrenzt. Ende der 1990er Jahre ziehen sich einige deutsche Comedians eine „kanakische“ Maske über und sprechen jenen übertriebenen Ausländerslang, der sich auch auf den Pausenhöfen deutscher Gymnasien großer Beliebtheit erfreut. „Dieses Konstrukt nimmt zwar einige typische Merkmale der Sprache der jugendlichen Migranten auf,

unterscheidet sich aber gerade durch zusätzliche, besonders ‚fremd‘ wirkende Merkmale von der Realität.“^[42] Der Minirel-„Kanake“ bei *Matze Knoop, Erkan und Stefan* oder bei *Mundstuh* zeichnet sich durch eine selbstbewusst zur Schau getragene geistige Beschränktheit aus und lebt in einem sozial prekären Umfeld. Im Lachen über den „kanakischen“ Trottel vergewissert sich das Publikum seiner deutschen Identität und seines sozialen Vorsprungs. Und im lustvollen Nachahmen des „kanakischen“ Pseudoslangs erinnert man sich an die wichtigste Grenze, die die „Kanaken“ auf der Seite der gesellschaftlichen Verlierer hält: Die Sprache. Erst mit *Kaya Yanar* und dann mit der 2005 gegründeten *Rebell Comedy Show* von *Babak Ghassim* und *Usama Elyas* erobert eine junge Generation die Bühnen zurück, die in ihrem Programm Selbst- und Fremdklischees auf die Schippe nimmt und gesellschaftliche Stereotype entlang einer biographisch-historischen Achse dekonstruiert.

Gangsta-Slang und Kiezdeutsch

Mit dem Erfolg des Independent Rap-Labels Aggro-Berlin macht sich Gangsta-Rap in Deutschland seit der Jahrtausendwende auf den Weg, den Mainstream aufzumischen. Die Protagonisten dieses neuen Genres sprechen eine Sprache, die den Jugendlichen in den „sozialen Brennpunkten“ vertraut ist. Die meisten Fans sind aber deutsche Jugendliche aus bürgerlichen Haushalten, die sich bemühen, Slang und Haltung ihrer Vorbilder in ihren Habitus einfließen zu lassen. Damit drehen sich die Verhältnisse um: Alle wollen plötzlich reden wie die Gangsta-Rapper in den Videos, doch nicht alle verstehen die Begriffe und Wortspiele ihrer Stars.

Mit dem Gangsta-Slang schaffen die Rapper ihrerseits eine Kunstsprache, die aus unterschiedlichen sprachlichen Quellen schöpft: (Hoch-)Deutsch, Türkisch, Englisch, Kanak-Slang, Kiezsprache etc. *Thomas Ernst* stellt in diesem Kontext fest: „Zwar können die meisten ‚Angehörigen der zweiten Migrantengeneration‘ noch immer nicht ihre minoritäre Position innerhalb der Gesellschaft verlassen, allerdings haben sie - teilweise - eine größere sprachliche Auswahl als die Jugendlichen der ‚deutschen Mehrheitsgesellschaft‘“.^[43] Ab 2010 verstärkt sich dies noch, denn eine neue Generation von Straßen-Rappern verdichtet den Gangsta-Slang zu einem hoch artifiziellen Sprachmix, der immer mehr Straßen-Vokabeln aufgreift und in Nominal-Kaskaden verarbeitet. Dabei bleibt manchmal unklar, ob die Rapper selbst neue Worte erfinden und diese dann durch die Fans in Umlauf gebracht werden, oder ob sie Trends aus dem Kiez aufgreifen und mit ihren Songs landesweit populär machen. Mit dieser neuen sprachlichen Deutungsmacht ist Rap auch in Deutschland dort angekommen, wo er laut *M1* von dem New Yorker Rap-Duo *Dead Prez* hingehört: „Wir definieren, was der Scheiß bedeutet! Wir sagen das so, wie wir es wollen und die Weißen sind gezwungen, das zu entschlüsseln, sie müssen unseren Worten nachlaufen! Das ist es, worum es im Rap geht. Wir verändern die Bedeutung der Wörter.“^[44]

Rapper wie *Azad*, *Xatar*, *Haftbefehl*, *Celo* und *Abdi*, *Veysel*, *Kurdo* oder *KC Rebell* haben eine Fülle neuer Worte wie „Para“, „Baba“, „Chabo“ „Cho“, „Xalas“, „Amcas“ usw. in Umlauf gebracht, die dem Türkischen, Kurdischen, Arabischen oder Romanes entlehnt sind. Wer hier den

Anschluss nicht verlieren will, der muss viel Rap hören und er ist im Vorteil, wenn er türkische oder arabische Freunde hat. 2011 veröffentlicht *Eko Fresh* den Song „Türkenslang/ Straßendeutsch“, in dem er genüsslich die neu eroberte semantische Dominanz auskostet und seinen deutschen Fans die In-Worte erklärt. Und nur ein Jahr später legen die Frankfurter Rapper *Celo und Abdi* mit dem Song „Hinterhofjargon“ nach, auf dem sie weitere Straßenvokabeln „für Hans und Franz“ erklären. Wie sich die Zeiten geändert haben, spiegelt sich auch in der augenzwinkernden Inszenierung der MCs als Oberlehrer des „Kanakendeutsch“: „Sei jetzt still, setz' dich hin, erste Lektion (...) ich bin's, Abdi, Erfinder des globalen Rap, Interlingo, raus mit dem Vokabelheft.“ Verschiedene Untersuchungen kommen zu dem Schluss, dass der Sozio-Ethnolekt der migrantischen Jugendlichen mittlerweile die wichtigste Quelle für das Kiezdeutsch der Großstädte ist.^[45]

Und wie steht es um den Begriff „Kanake“? Hier zeigt sich ein ambivalentes Ergebnis: Zum einen haben die migrantischen Gangsta-Rapper den Rassisten ihr Lieblings-Schmähwort vollends entrissen und es als stolze Eigenbezeichnung übernommen. Zum anderen haben sie das Wort wieder fest an ethno-soziale Zuschreibungen gebunden. Der „Kanake“ ist der kriminelle Schwarzkopf aus dem gefährlichen Viertel, vor dem man sich in Acht nehmen sollte – das versichern einem *Xatar* in „Überall Kanacken“, *Summer Cem* in „Kanakk“, *Nazar* in „Kanax“, *SAW (KC Rebell und PA Sports)* in „Kanacken ABC“ und *Coup (Haftbefehl und Xatar)* in ihrem 2016 erschienenen Track „Kanack“. Doch wer genau hinhört, der spürt auch in diesen Songs einen Nachhall von *Yusufs* „Türkisch Mann“. Werden hier nicht Stereotype so brutal überzeichnet und

unverhohlen als persönliche Identität ausgestellt, dass die Mehrheitsgesellschaft mit ihren eigenen Vorurteilen konfrontiert wird? Fest steht, dass der Begriff „Kanake“ von den Gangsta-Rappern immer wieder als semantischer Ort aufgesucht wird, um das Verständnis von Selbst- und Fremdwahrnehmung künstlerisch zu verhandeln.

Nachtrag: Fremd im eigenen Land

1979 erscheint im Fischer-Verlag ein Sammelband mit Beiträgen jüdischer Autoren, die über ihr Leben in der Bundesrepublik schreiben. Die Herausgeber, *Henryk M. Broder* und *Michael Lang*, geben ihrer Anthologie den Titel „Fremd im eigenen Land“. Im Spiegel sagt *Broder* 1981: „Für Juden gibt es keine Normalität in Deutschland.“ 1992 erscheint die Maxi-Single „Fremd im eigenen Land“ von *Advanced Chemistry. Torch, Toni L* und *Linguist* reflektieren in dem gleichnamigen Song ihre Erfahrungen als Afrodeutsche und Migrantenkinder im wiedervereinigten Deutschland. „Fremd im eigenen Land“ beeinflusst eine ganze Generation von HipHop-Aktivisten und schreibt der Bewegung für lange Zeit eine antirassistische Tendenz ein. Der Berliner Rapper *Fler* nennt sein drittes Soloalbum ebenfalls „Fremd im eigenen Land“ und erreicht damit 2008 Platz 7 der deutschen Albumcharts. Dort stilisiert sich *Fler* als „Deutscher Bad Boy“ und sagt: „Ich bin Deutscher, denn ich hab' Identität.“ *Fler* betont, es gehe ihm um Ehre und Selbstbewusstsein und dass ihm seine „ausländischen Freunde“ Respekt dafür zollen würden, wenn er sich mit Stolz zu seinem Deutschsein bekenne. Im Februar 2016 tragen Demonstranten ein großes Transparent auf dem steht: „Heute sind wir tolerant, morgen fremd im eigenen Land.“ Sie kommen aus Clausnitz und protestieren gegen

die Unterbringung von Geflüchteten in ihrer Stadt. Wer heute „Fremd im eigenen Land“ bei Google eingibt, der wird neben Hinweisen zu *Fler* und *Advanced Chemistry* vor allem Links finden, die ihn auf rechtsradikale Seiten verweisen. Anders als bei dem Begriff „Kanake“ zeigt diese Geschichte, wie ein vormals emanzipatorischer Slogan einer Minderheit von Rechten gekapert und zu einer rassistischen Parole umgeformt werden kann.

Exkurs 2: Gangsta-Rap und Segregation

Mit Bonn, Offenbach oder Essen sind auch mittlere und kleinere deutsche Großstädte in das Zentrum der Diskussion um Einwanderung, Integration - und Gangsta-Rap geraten. Dabei geht es immer auch um die Wohnorte von Migranten und um die gefühlte Bedrohung, die von diesen Bezirken ausgeht. Der Begriff des „Gettos“, der in seiner historischen Bedeutung im Zuge der Einbeziehung und gleichzeitigen Ausgrenzung der jüdischen Stadtbevölkerung in der Antike und im Mittelalter entstanden ist, wird seit den 1970er Jahren in Deutschland auch auf Stadtviertel bezogen, in denen ethnische und/oder soziale Segregation stattfindet. In den Videos der aktuellen Gangsta-Rapper begegnen einem immer wieder die tristen Hochhaussiedlungen am Rande der Stadt: *Sidos* Märkisches Viertel (Berlin) und *Azads* Nordweststadt (Frankfurt) stehen am Anfang der visuellen Inszenierung jener „gefährlichen (Vor-)Orte“. Dabei war die architektonische Planung und der Bau dieser Vorstädte in den 1960er Jahren von Optimismus geprägt: Statt enger, maroder und lauter Stadtwohnungen sollte moderner Wohnraum am Rand der Metropolen geschaffen werden, der seinen Bewohnern ein Maximum an Komfort bieten.

Dieser Ansatz war damals ein sehr fortschrittliches Modell, und niemand dachte dabei an Gettos. Erst mit der zweiten Ölkrise 1979/80 entwickelten sich die Vororte nach und nach zu jenen „sozialen Brennpunkten“, die Künstler wie Azad oder Sido in ihren Videos visualisieren. Weil die Krise statt Arbeit immer mehr Arbeitslose produzierte, verkamen die einst mit so viel Optimismus gebauten Viertel an der Peripherie zu sozialen Sackgassen. In Deutschland ist die Geschichte von Gangsta-Rap unauflösbar verknüpft mit den besonderen Orten der Urbanität, wie sie sich in Wechselwirkung zwischen Einwanderungsgeschichte und (misslungener) Städtebaupolitik herausgebildet haben. Wer in einer Großstadt in welchem Bezirk eine Wohnung bekommt, hängt vom Einkommen ab – aber auch davon, ob der Nachname als "fremd" wahrgenommen wird. Die ökonomische Entwicklung, der wachsende Abstand zwischen Reichen und Armen sowie die gesellschaftlichen Diskurse über Migranten und Flüchtlinge – und hierzu gehören auch die Diskurse über Gangsta-Rap – bestimmen die Wahrnehmung und die Bewertung so genannter sozialer Brennpunkte. In der Inszenierung der Gangsta-Rapper werden diese Orte zum A Priori des jugendlichen migrantischen Selbstbewusstseins und bilden den symbolischen Hintergrund, vor dem sich das Phänomen deutscher Gangsta-Rap entfaltet.

Exkurs 3: Großer Bruder Frankreich

Blickten viele Jugendliche anfangs noch fasziniert nach L.A., so orientierte sich der aufstrebende Gangsta-Rap in Deutschland spätestens Ende der 1990er Jahre sowohl ästhetisch als auch musikalisch am französischen Straßenrap. Dafür gab es verschiedene Gründe:

- Die französischen Banlieues in Paris oder Marseille waren zwar weitaus größer als die deutschen Vorstädte, sie entstammten aber vergleichbaren städtebaulichen Ambitionen und weisen eine verwandte Architektur auf.
- In der Nordweststadt, dem Märkischen Viertel oder Chorweiler vollzog sich eine ähnliche soziale und ethnische Segregation, die dazu führte, dass diese Bezirke in der öffentlichen Wahrnehmung als „soziale Brennpunkte“ und „Ausländergettos“ markiert wurden.
- In Frankreich wie in Deutschland bot sich Rap für ethnische Minderheiten als hybride Kunstform an, mit der sich die Distanz zwischen der Herkunftssprache und der Sprache der Mehrheitsgesellschaft im Sinne einer kreolischen Aneignungsstrategie spielerisch und subversiv überwinden ließ.
- Die Kommerzialisierung von deutschem Gangsta-Rap orientierte sich früh an der Videoästhetik und dem Sound der erfolgreichen französischen Straßenrapper. *Specter*, einer der Gründer des Labels Aggro-Berlin, hatte mit seinem Artwork und der Gestaltung von Musikvideos für Künstler wie *Azad*, *Bushido* und *Sido* einen großen Einfluss auf die Bilderwelt des deutschen Gangsta-Rap.

Schon bei *Azads* frühen Produktionen spürt man den Einfluss von *IAM* aus Marseille, besonders von *Shurik`n*. *Azad* ist auch der erste, der von den Franzosen die arabischen Wörter „Chuja“ und „Cho“^[46] übernimmt und sie in den deutschen Straßen-Slang transformiert. *Bushidos* Anleihen bei *Booba* und anderen französischen

Straßenrappern sind offensichtlich. Und dieser Einfluss setzt sich fort, denn der verstohlene Blick nach Paris und Marseille erweist sich nicht nur als kreative Inspiration für die Entwicklung eigener Ideen. Die Übernahme der musikalischen und ästhetischen Versatzstücke garantiert fast immer den Erfolg beim Publikum und kommt in manchen Fällen dem Plagiat recht nahe. So sind die Anleihen von *Haftbefehl* bei den Pariser Rappern *Booba* oder *Kaaris* nicht zu übersehen, aber auch der beeindruckende Erfolg der *KMN-Crew* um die Rapper *Azet*, *Nash*, *Zuna* und *Miami Yacine* sowie die Berliner *Locosquad* oder der *385ideal*-Schützling *Nimo* wären ohne die französischen Vorbilder kaum denkbar. Auf der anderen Seite ist der Erfolg von (Afro-)Trap in Deutschland auch auf neue Migrationsbiographien zurückzuführen, die sich von denen der vorangegangenen Gangsta-Rap-Generation unterscheiden. Viele der aktuellen Rapper dieser Spielart sind als Flüchtlinge aus afrikanischen Staaten nach Deutschland gekommen, einige haben mit ihren Familien vorher in Frankreich oder Belgien gelebt und dort den französischen Straßenrap kennen gelernt. Der französisch-afrikanische Einfluss auf das deutsche Genre Gangsta-Rap ist in vielen Bereichen greifbar. Künstler wie *Yonii* gehen inzwischen sogar dazu über, Teile ihrer Songs auf arabisch zu rappen (z.B. auf „*Anonym*“) und stellen Bezüge her zu den Maghreb-Staaten, die sich auch darin spiegeln, dass veränderte Bewegungsmuster der männlichen Körper Eingang in die Videos finden, die an Folklore aus der alten Heimat erinnern.

Was ist ein Azzlack-Stereotyp?

Gangsta-Rap heute

Die Entwicklung von Gangsta-Rap in Deutschland lässt sich in drei Phasen einteilen:

- 1. Inkubationsphase (1990-2000):** Der kalifornische Gangsta-Rap macht die Streetgang und die Figur des Hustlers zu sozialen und ökonomischen Identifikationsgestalten. Es kommt aber – anders als in Frankreich – nur vereinzelt zu einer künstlerischen Umsetzung dieses neuen Lebensgefühls.
- 2. Phase der Gestaltung und Kommerzialisierung (2001-2008):** Künstler wie *Charnell & TMO (Da Force)* und *Azad* geben Gangsta-Rap in Deutschland die ersten ästhetischen Konturen. Mit dem kommerziellen Erfolg von *Bushido* erhält das Genre eine charismatische Symbolfigur, die zum Prototypen des deutschen Gangsta-Rappers avanciert. Berlin und Frankfurt etablieren sich als Hochburgen des Straßen-Rap.
- 3. Phase des Umbruchs, der Regionalisierung und der künstlerischen Erneuerung (2009-2017)** Während das Feuilleton das Ende von deutschem Gangsta-Rap verkündet, taucht eine neue Generation von Straßenrappern auf, die das Genre vielfältiger macht und künstlerisch so verändert, dass sich ab 2015 bürgerliche Medien immer öfter auch mit der ästhetischen Qualität von Gangsta-Rap auseinandersetzen.

Viele Protagonisten der beschaulichen Old-School-Szene in Deutschland waren Kinder der ersten Generation. Als

Breakdancer, Graffiti-Sprüher, DJs und Rapper trugen sie dazu bei, dass sich die HipHop-Kultur zu einer großen Jugendbewegung entwickelte. Auf der anderen Seite gab es viele jugendliche Migranten, denen die Alte Schule mit ihrer Jam- und Reisekultur fremd bleiben sollte. Für diese Generation waren nicht „Rappers Delight“ oder „The Message“ die kulturellen Weckrufe, sondern „The Chronic“ von *Dr. Dre* oder „Doggystyle“ von *Snoop Dogg*. Ihr Lebensgefühl sahen sie nicht in „Wild Style“ oder „Beat Street“ repräsentiert, sondern in „Boyz n the Hood“ von John Singleton (1991), in Mario Van Peebles' „New Jack City“ (1991) oder in „Menace II Society“ (1993) der Gebrüder Hughes. Aber es sollte noch fast zehn Jahre dauern, bis diese Generation zum Mikrofon greift, vorerst blieb der kalifornische Gangsta-Rap die Hintergrundmusik für die Kids aus Kreuzberg, Chorweiler oder der Nordweststadt. Die zunehmende Segregation, fehlende Bildungs- und Berufsperspektiven, aber auch die wiederkehrende Erfahrung von Rassismus und Ausgrenzung führen dazu, dass sich viele jugendliche Migranten an alternativen Vorbildern und Aufstiegsmodellen orientieren. Die Erfolgsgeschichten von Sportlern und Musikern spielen in diesem Zusammenhang eine Rolle, aber auch die Aussicht auf das schnelle Geld in der Schattenökonomie der Halbwelt. Hierzu lieferte der amerikanische Gangsta-Rap zwei wichtige Identifikationsfolien: Auf der Ebene der kollektiven und sozialen Ordnung die Streetgang, auf der Ebene der individuellen und ökonomischen Ordnung die Figur des Hustlers. Die Streetgang gibt dem Einzelnen Rückhalt und Selbstbewusstsein und stellt verbindliche Regeln für das Kollektiv auf. Außerdem stärkt sie die Identifikation mit und die Verantwortung für das eigene Viertel. *Şenol Kayacı*,

ehemaliges Mitglied der Berliner 36Boys: „Die Identitäten und das Gemeinschaftsgefühl waren damals an den gesamten Bezirk gebunden. Innerhalb der Gruppe waren Gewalt und Konflikte größtenteils gebannt.“^[47] Im Hustler hingegen verkörpert sich die Figur des mit allen Wassern gewaschenen Straßenunternehmers. Er versinnbildlicht den Getto-Tellerwäschermythos: Mit einem klugen Plan, Ausdauer und Rücksichtslosigkeit kann es jeder im Viertel schaffen.^[48] Im kalifornischen Gangsta-Rap tritt dieser Typus darüber hinaus mit einer ästhetischen Kraft und einer verführerischen Coolness auf, so dass er für Vorstadtjugendliche auf der ganzen Welt zum Vorbild wird. Schon 1992 weist *Günter Jacob* darauf hin, dass in der Rhetorik der männlichen Rapper Sexualität und Herrschaft zusammenfallen und zwar „ohne weitere Zwischentöne und ohne den Versuch einer Reflexion. (...) Die Ordnung im Zuhältermilieu transformiert die Prinzipien bürgerlicher Herrschaft in unmittelbare Gangsterherrschaft und setzt doch die bürgerliche fort.“^[49] Die Entwicklung eines deutschen Gangsta-Raps war lange durch zwei Diskurse blockiert: Zum einen hatte der Erfolg der *Fantastischen Vier* eine Idee von Rap etabliert, die mit Deutschland und Mittelstand zu tun hatte. Lange konnte man in den Feuilletons lesen, dass es in der Bundesrepublik an den sozialen Voraussetzungen fehle, um glaubwürdigen Rap von der Straße hervorzubringen. Auf der anderen Seite unterstellte der multikulturelle Diskurs den Rappern mit Migrationshintergrund, dass sie auf der Suche nach ihrer zerrissenen Identität seien und HipHop als emanzipatorisches Sprachrohr nutzen würden - als türkischen CNN sozusagen.^[50]

Diese Bezugnahme der Gesellschaft auf Rap sowie der wachsende Nationalismus im Zuge der Wiedervereinigung (der auch zum Erfolg des Modells Deutsch-Rap beiträgt) führten dazu, dass Deutsch als Rap-Sprache von den meisten Migrantenkindern zunächst abgelehnt wird.^[51] Erst Ende der 1990er Jahre kommt es zu den ersten Gehversuchen des Genres Gangsta-Rap. Spätestens mit der Veröffentlichung von *Sidos Mein Block* und mit dem Erfolg von *Bushido* verschiebt sich die Sprecherposition im Deutschrap. Jetzt rückt das „Getto“, der „soziale Brennpunkt“ in den Fokus und konfrontiert die Mehrheitsgesellschaft mit den realen und imaginierten prekären Orten und Menschen im eigenen Land. Der Dortmunder *MC Intifada* hat dieses Phänomen in wenigen Zeilen treffend zusammengefasst: „Ich seh’ die Straße in den Top Ten / auch wenn die Yuppies jetzt ein paar Jungs aus dem Block kenn’ / ist es hier noch dreckig wie in Gotham.“ Was sich auch ereignet ist das, was *Ice T* als „Home Invasion“ charakterisiert hat: eine Begeisterung der jungen bürgerlichen Kids für die Musik der Gangsta-Rapper und damit der große kommerzielle Erfolg von Rap-Musik. Außerdem regionalisiert und demokratisiert Gangsta-Rap nun auch in Deutschland den Zugang zu kulturellem Kapital. Jetzt kann jeder zur billigen Handkamera greifen und die Zuhörer in die verwegenen Ecken des eigenen Viertels führen. „Now every hood could be Compton“ schreibt *Jeff Chang* in Hinblick auf den Erfolg von N.W.A, „everyone had a story to tell.“^[52] Es gab jetzt Vorbilder, auf die sich die Kids im Viertel beziehen konnten und in denen sie ein Lebensgefühl wiedererkannten, das ihnen vertraut war. *Haftbefehl* erinnert sich im Interview mit der Tageszeitung *Die Welt*: „Bushido war der erste deutsche Gangsta! Azad hat noch

über Rap gerappt, Bushido über die Straße.“^[53] Diese „hood-centric“, die Zentrierung auf den eigenen Bezirk, auf „what is real“ und die Legitimation, ohne großes Vorwissen loszulegen, führt in Deutschland spätestens seit 2005 dazu, dass sich in vielen deutschen Städten lokale Rap-Crews zusammenschließen, um sich und ihr Viertel zu repräsentieren. Im Ruhrgebiet, Köln und Hamburg, aber auch in kleineren deutschen Städten greifen jetzt die Jungs aus den Randbezirken zum Mikrofon. Diese neue Generation von Gangsta-Rappern ist zwischen 1980 und 1990 geboren und drückt spätestens ab 2010 dem Genre seinen Stempel auf. Dabei ist es bezeichnend, dass die jungen MCs nicht in erster Linie die dritte Einwanderergeneration repräsentieren, sondern oft selbst erst in den 1980er Jahren als Geflüchtete nach Deutschland kamen. So kam *KC Rebell* als Flüchtlingskind mit seinen Eltern nach Deutschland, ebenso wie *Fard*, *Kurdo*, *Xatar*, *Bero Bass*, *Nazar*, *Eno*, *Zuna*, *Farid Bang*, *SSIO* oder *Majoe*. Rapper wie *Manuellsen*, *PA Sports* oder *Massiv* wurden als Kinder nach der Flucht ihrer Eltern in Deutschland geboren. Keiner dieser MCs wuchs mit Deutsch als Muttersprache auf und doch prägen sie mit ihrem urbanen HipHop-Ethnolekt den Slang der deutschen Jugend. Viele der aktuell erfolgreichen Rapper stammen aus Familien, die in den 1980er Jahren aus dem Nahen Osten eingewandert sind. Ihnen folgt eine Generation von Jugendlichen, deren Eltern aus afrikanischen Staaten nach Deutschland gekommen sind und wir können davon ausgehen, dass sich in etwa zehn Jahren im Gangsta-Rap die ersten syrischen Rapper zu Wort melden werden.

Dieser Zusammenhang macht deutlich, dass Gangsta-Rap (nicht nur in Deutschland) seine Erneuerungskraft aus der

Diaspora-Erfahrung seiner Protagonisten schöpft. Diese Kraft ist um so frischer und prägender, je präsenter die Erfahrungen von Flucht und Vertreibung sind, was nicht bedeutet, dass sich diese Themen zwangsläufig in den Texten der Rapper niederschlagen. So ist deutscher Gangsta-Rap zu einem vielfältigen künstlerischen Medium geworden, das auf der einen Seite die Folgen von Neoliberalismus, Globalisierung und Vertreibung offen legt, indem es die Gesellschaft mit Bildern des „Gettos“ konfrontiert und damit die Erzählung von grenzenlosem Wachstum und Wohlstand irritiert. Seine Protagonisten präsentieren sich oft provokant als selbstbewusste Hedonisten, die an den Versprechen des Kapitalismus teilhaben wollen. Auf der anderen Seite verstummt im Gangsta-Rap der Ruf nach einer Überwindung der neoliberalen Ordnung. Stattdessen werden reaktionäre Konzepte von Ehre, Männlichkeit und Familie aktualisiert. Und doch thematisieren Gangsta-Rapper in Deutschland immer wieder das Verhältnis zwischen Peripherie und Zentrum, zwischen marginalisierter Minderheit und Mehrheitsgesellschaft und nehmen Stellung gegen Rassismus und Ausgrenzung. Rapper wie *Mert* („Ausländer“), *Al-Gear* („Integration“), *Alpa Gun* („Ausländer“), *Chima Ede* („Wir sind das Volk“), *Eko Fresh* („Gastarbeiter“), *Jaysus* („Kanacke sein“), *Haftbefehl* und *Xatar* („AFD“), *Kurdo* („Wir sind nicht wie du“), *Ali As* und *Pretty Mo* („Deutscher/Ausländer“), *BOZ* („Made in Germany“), *Nate57* („Immigranten“), *Hayat & Matondo* („Ausländer raus“) oder *Credibil* („Mensch“) wehren sich mit ihren Tracks gegen Stereotype und verteidigen die Idee einer humanistischen Gesellschaft, in der Menschen nicht nach ihrer Herkunft oder ihrem Aussehen bewertet werden – eigentlich ein Nachhall der multikulturellen

Utopie aus den 1980er Jahren. Was die Rezeption von Gangsta-Rap betrifft, so hat „Haftbefehls Einbruch in den Feuilleton-Olymp“^[54] unter den Kulturjournalisten dazu beigetragen, dass das Genre insgesamt weniger hysterisch bewertet wird und seine künstlerischen Qualitäten mehr in den Fokus geraten. Allerdings gibt es auch eine andere Entwicklung. Die zunehmende Hegemonie der Neuen Rechten in kulturellen Diskursen zeigt sich auch darin, dass deutscher Gangsta-Rap jetzt auch von den AfD- und Pegida-Vordenkern zunehmend mitverantwortlich gemacht wird für die Verrohung der deutschen Jugend und den Untergang einer weißen, abendländischen Kultur. So schreibt *Udo Ulfkotte* in seinem Bestseller „Vorsicht Bürgerkrieg!“:

„Das Leben in multikulturellen Straßenbanden wird im Gangsta-Rap glorifiziert. Gangsta-Rap ist gewaltorientiert und zeigt klischeehaft die Existenz junger Krimineller. Europäische Journalisten haben dazu beigetragen, Gangs und Gangsta-Rap einer kriminellen Subkultur zum Mythos mit Vorbildcharakter für europäische Jugendliche zu machen.“^[55]

Die Struktur dieser Diffamierung gleicht den rassistischen Strategien der 1970er und 1980er Jahre: Eine ethnische Minderheit wird für die Folgen einer neoliberalen Wirtschaftspolitik verantwortlich gemacht. Das Verhalten „kulturfremder“ Individuen und Banden führt zu Problemen in den deutschen Städten, Probleme, die sich lösen würden, wenn die Deutschen wieder unter sich wären. Diesem Angriff von Rechts haben die Hauptdarsteller des Gangsta-Rap wenig entgegenzusetzen. Das hat auch damit zu tun, dass Straßen-Rapper in der Zwickmühle sitzen,

wenn sie Erfolg haben. Denn zum einen spiegelt sich in der Brutalisierung der Sprache im Gangsta-Rap die „Brutalisierung des Alltags“^[56] jener Viertel, aus denen die Rapper stammen. Auf der anderen Seite sichern die überzogene Darstellung von Sex und Gewalt und die schmutzige Schlüssellochperspektive ins Reich der Halbwelt den Künstlern die Klicks der bürgerlichen Kids, die sich nach solchen Klischees sehnen.^[57] Anders als in den 1990er Jahren befindet sich antirassistische Kritik heute in der Defensive. Linke und antirassistische Gruppen haben kaum Gewicht in den aktuellen Debatten um Flüchtlinge, Nationalismus und Integration, sie sind aber auch nicht vernetzt mit den Künstlern und Musikern, die die Straßenrap-Szene prägen. Vielleicht liegt darin die Tragik des deutschen Gangsta-Rap: Obwohl das Genre so erfolgreich ist wie nie zuvor und einen großen Einfluss hat auf die Entwicklung der deutschen Jugendsprache und Jugendkultur, so ist es doch kaum in der Lage, aus sich heraus gesellschaftliche Impulse zu setzen - wobei sich die Frage stellt, ob die Protagonisten daran überhaupt ein Interesse haben. Fest steht, dass Gangsta-Rap regelmäßig Objekt gesellschaftlicher Diskurse ist.

Manifestierte sich die Selbstermächtigung der ersten Generation von Einwanderern vor allem auf einer ökonomisch-sozialen Ebene, weil für diese Menschen die Themen Arbeit und Wohnen zentral waren, so reflektierte die zweite Generation ihre Situation schärfer und stellte auf einer politisch-gesellschaftlichen Ebene die Frage nach Staatsbürgerschaft, Identität und Teilhabe. Gangsta-Rap, so wie er sich in Deutschland in den letzten 15 Jahren entwickelt hat, steht für eine hybride, indirekte Form der Selbstermächtigung: Hier tauchen als Versatzstücke auch

die Themen auf, die die erste und zweite Generation beschäftigt haben, sie verkörpern sich aber eher in Haltung, Style, Sprache und Auftreten – also in ästhetischen Kategorien. Offen bleibt die Frage, ob diese Form als Ausdruck migrantischen Empowerments gesehen werden kann oder ob sich hier die Gangsta-Rapper nicht lediglich als Stichwortgeber der konsumistischen Mehrheitsgesellschaft andienen, die sich mit den exotischen Codes eines prekären Milieus schmückt. Denn die alleinige ethnische Repräsentanz eines Gangsta-Rappers im Mainstream stellt noch keine Empowerment-Strategie dar. Dabei ist Gangsta-Rap mehr als andere kulturelle Phänomene ein Kind der Diaspora – und zwar im wörtlichen Sinne. Die Erfahrung von Migration und Marginalisierung in der postfordistischen Gesellschaft ist konstituierend für Gangsta-Rap. Deshalb ist er besonders interessant für Jugendliche und junge Männer, die als Kinder mit ihren Familien nach Deutschland eingewandert oder geflüchtet sind und deren Ausgangspunkt hier der äußerste Rand der Gesellschaft ist. Aus diesem Grund steht die ästhetische, musikalische und sprachliche Gestaltung des Genres in Verbindung mit den migrationsbiographischen Erfahrungen seiner Protagonisten. Im Gangsta-Rap bildet sich der Fußabdruck vorangegangener globaler Migrationsbewegungen ab und erinnert uns an die Kriege und Krisen, die Menschen dazu zwingen alles hinter sich zu lassen um eine neue Heimat zu suchen.

Murat Güngör (1969*) und **Hannes Loh (1971*)** sind Lehrer. Sie leben und arbeiten in Frankfurt am Main und in Köln. Als freie Autoren beschäftigen sie sich mit den historischen, sozialen und musikalischen Hintergründen der HipHop-Kultur und mit der Migrationsgeschichte in Deutschland. Kontakt: hannes.loh@gmx.de und murataa@web.de

www.muratundhannes.de

[1] Spiegel Online: „Deutschland den Stock aus dem Arsch ziehen“ (12.08.2016)

[2] Udo Ulfkotte: Vorsicht Bürgerkrieg. Rottenburg 2015

[3] ebenda

[4] Kölner Express (29.8.1973)

[5] Der Streik der türkischen Ford-Mitarbeiter wurde in den Medien wiederholt als „wilder Streik“ oder „Türken Streik“ etikettiert.

[6] Serhat Karakayali: Gespenster der Migration. Bielefeld 2008. S. 156

[7] Hazar, Nedim: Die Saiten der Saz in Deutschland. In: Fremde Heimat. Eine Geschichte der Einwanderung. Hrsg. Eryilmaz, Aytac und Jamin, Mathilde. Klartext-Verlag, Essen 1998. S. 294

[8] Schaller, Geo: <http://www.geoschaller.de/musik> (10.01.2017)

[9] Yaranistan, Sieh mich an. Phonogram GmbH / Mercury, 1990 Köln.

- [10] Hazar, Nedim: Die Saiten der Saz in Deutschland. In: Fremde Heimat. Eine Geschichte der Einwanderung. Hrsg. Eryilmaz, Aytac und Jamin, Mathilde. Klartext-Verlag, Essen 1998. S. 294
- [11] Ebd. S. 292
- [12] Ebd. S. 296
- [13] 1965 formulierte der Schweizer Schriftsteller Max Frisch den Satz: "Wir riefen Arbeitskräfte, und es kamen Menschen."
- [14] Es gibt weitere Projekte, die sich dem Vergessen dieser Liedkultur entgegensetzen. Mark Terkessidis veröffentlichte die CD „Heimatlieder aus Deutschland“ auf dem migrantische Folklore zu hören ist, wiedergegeben von Chören, die das musikalische Erbe der Migration vorstellen. Dort findet sich auch ein Lied des griechischen Auswanderers Stelios Kazantzidis, dessen Stücke heute in Serien wie *The Wire* zu hören sind.
- [15] Vgl. Greve, Martin: Die Musik der imaginären Türkei. J.B. Metzler, 2003. S.37
- [16] Vgl. Ebd. S.37
- [17] Hazar, Nedim: Die Saiten der Saz in Deutschland. In: Fremde Heimat. Eine Geschichte der Einwanderung. Hrsg. Eryilmaz, Aytac und Jamin, Mathilde. Klartext-Verlag, Essen 1998. S. 288
- [18] Vgl. Greve, Martin: Die Musik der imaginären Türkei. J.B. Metzler, 2003. S.23
- [19] Vgl. Ebd. S.48
- [20] Ebd. S. 48.
- [21] Vgl. Greve, Martin: Die Musik der imaginären Türkei. J.B. Metzler, 2003. S.48.
- [22] Vgl. Greve, Martin: Die Musik der imaginären Türkei. J.B. Metzler, 2003. S.78.
- [23] *Özkasap* wurde bekannt als »die Nachtigall von Köln«.

- [24] Vgl. Hazar, Nedim: Die Saiten der Saz in Deutschland. In: Fremde Heimat. Eine Geschichte der Einwanderung. Hrsg. Eryilmaz, Aytac und Jamin, Mathilde. Klartext-Verlag, Essen 1998. S. 288.
- [25] Vgl. Greve, Martin: Die Musik der imaginären Türkei. J.B. Metzler, 2003. S.77.
- [26] Ebd. S.77
- [27] Vgl. Greve, Martin: Die Musik der imaginären Türkei. J.B. Metzler, 2003. S.78.
- [28] Juice, Nr.11, 2003. S. 65.
- [29] Tarkan. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 17. November 2016, 06:08 UTC. URL: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Tarkan&oldid=159765260> (Abgerufen: 18. Januar 2017, 20:52 UTC)
- [30] Torch: Kapitel 1
- [31] Stefan Bender und Werner Karr: Mitteilung aus der Arbeitsmarkt- und Berufsforschung. Arbeitslosigkeit von ausländischen Arbeitnehmern. 26. Jg./1993
- [32] Mark Terkessidis: Migranten. Hamburg 2000. S. 28
- [33] Der Spiegel: Wir nehmen den ganzen Laden auseinander. 46/1984
- [34] Murat Kayi: „Der Türke in der Mülltonne.“ Migrationspolitisches Portal der Heinrich-Böll-Stiftung.
- [35] Murat Kayi: „Der Türke in der Mülltonne.“
- [36] Die Väter des migrantischen Comedys ist die Formation Knobi-Bonbon mit den Kabarettisten Şinasi Dikmen und Mussin Omurca, die 1986 mit ihrem Programm starteten und zwei Jahre später den deutschen Kleinkunstpreis gewannen.
- [37] Thomas Ernst: Literatur und Subversion. Bielefeld 2013. S. 286-87

[38] Terkessidis: Migranten. S. 81

[39] 1989 erschien das Studioalbum „Bunte Republik Deutschland“ von Udo Lindenberg

[40] Murat Güngör in: 35 Jahre HipHop in Deutschland. S. 388

[41] Kanak Attak Manifest. Zitiert nach Loh 35 Jahre HipHop. S. 386

[42] Thomas Ernst. Literatur und Subversion. S. 312

[43] Thomas Ernst: Literatur und Subversion. S. 331

[44] Hannes Loh: HipHop and Politics: Dead Prez & das Patchwork der Widersprüche. In: INTRO (März 2004)

[45] Mohamed Amjahid: Potenzial des Ethnolektivs. Kiezdeutsch ist mehr als "Isch geh' Aldi." Berliner Tagesspiegel (13.08.2014) und Hatice Deniz Canoglu: Kanak Sprak versus Kiezdeutsch – Sprachverfall oder sprachlicher Spezialfall. Berlin 2012

[46] „Chuja“ ist das arabische Wort für Bruder. „Cho“ ist die Kurz- oder Koseform von „Chuja“ und kann mit „Brudi“ übersetzt werden.

[47] Loh: 35 Jahre HipHop. Seite 196

[48] Das Urban Dictionary definiert den Hustler als:
„Someone who knows how to get money from others. Selling drugs, rolling dice, pimpin. Your hustlin for that money.“

[49] David Dufresne: Yo Rap Revolution. Paris 1992. Seite 181

[50] Vergleiche hierzu: Ayse Caglar: Verordnete Rebellion. Deutsch-türkischer Rap und türkischer Pop in Berlin. In: Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur. S. 41-63

[51] In diesen Kontext ist auch der Erfolg der deutsch-türkischen Band Cartel einzuordnen.

- [52] Jeff Chang: Can't Stop Won't Stop. New York 2005. S. 497
- [53] Michael Pilz: „Ich bin genauso deutsch wie mein Nachbar Marius.“ Die Welt (24.11.2014)
- [54] Marc Dietrich: „Haftbefehls Einbruch in den Feuilleton-Olymp. All Good Magazin (15.12.2014)
- [55] Udo Ulfkotte: Vorsicht Bürgerkrieg. Rottenburg 2015
- [56] David Dufresne: Yo Rap Revolution. Paris 1992. Seite 181
- [57] Die amerikanische Soziologin Tricia Rose hat dieses Phänomen schon 2005 in ihrem Buch „The HipHop Wars“ in Hinblick auf die Entwicklung des amerikanischen Gangsta-Rap beschrieben.

WWW.MURATUNDHANNES.DE

