

INTRO

These Are The Breaks

Vor über zwanzig Jahren crashten wir mit unserem ersten Buch über HipHop in Almany die „Deutschrapp“-Party. In „Fear of a Kanak Planet“ (2002) machten wir auf alarmierende Entwicklungen am rechten Rand aufmerksam. Zum anderen ließen wir jene Menschen zu Wort kommen, die nicht auf die Party eingeladen waren, und die man aus der *weißen*, bürgerlichen „Deutschrapp“-Erzählung entfernt hatte. In der Szene und im bürgerlichen Feuilleton war man darüber not amused und empfand solche Kritik als Nestbeschmutzung. Unsere Perspektive passte nicht zur nationalen Erfolgsgeschichte. Weil wir außerdem die in Teilen rassistischen, homophoben und sexistischen Metaphern der neuen Battle-Kultur problematisierten, galten wir auch in der aufstrebenden Berliner Szene als Spielverderber.

Zeiten ändern sich. Heute ist „Fear of a Kanak Planet“ unverzichtbar in der HipHop-Literatur von Almany und wird regelmäßig zitiert. Die Auseinandersetzung mit Rap und Rassismus ist zu einem eigenen Arbeitsfeld der HipHop-Forschung geworden und Vielfalt zum Modewort in der Werbung. Kritik an gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit ist selbst im Rap-Journalismus keine Ausnahme mehr und führt dazu, dass nicht alle Äußerungen hingenommen werden.

Warum also ein neues Buch? Wir sind seit 2003 mit unserer Lecture in Almany unterwegs. In dieser Zeit haben wir viel gelernt. Wir haben Thesen korrigiert, unseren Blick geweitet und sind von anderen Menschen inspiriert worden. Auf unzähligen Lesungen wurden wir immer wieder kritisch von unserem Publikum herausgefordert. Und in den letzten Jahren haben wir HipHop in Almany noch einmal in einer umfassenden, historischen Dimension neu verstanden.

Die Geschichte von Rap in Deutschland wurde bisher als Geschichte der Konstanz und Kontinuität erzählt. Unser Remix ist eine Geschichte der Brüche und Barrieren. Dieser Raum entfaltet sich vor dem Hintergrund bedeutender gesellschaftlicher Kämpfe, die in der Arena einer postmigrantischen Gesellschaft ausgefochten werden. Unsere Perspektive weist weit über den Tellerrand der Szene hinaus. Dies ist auch der Grund, warum wir unser Buch REMIX ALMANYA nennen. Denn wir verstehen Kultur und Identität als globale, hybride und fragmentierte Gebilde, die sich vor allem in Einwanderungsgesellschaften durch Praktiken der Gegenüberstellung und Rekombination neu formieren. Wir sind überzeugt, dass dieser Remix Deutschland sprachlich, kulturell und auch politisch

in den letzten 60 Jahren maßgeblich verändert hat, so dass wir hier von *Almanya* anstatt Deutschland sprechen möchten. Unser *Almanya* ist eine wilde, überraschende und wunderschöne Collage in ständiger Bewegung und Veränderung. HipHop war die erste postmigrantische Jugendkultur in Westdeutschland und trägt bis heute ein unberechenbares transnationales und multilinguales Potenzial in sich, das diese Gesellschaft herausfordert und mitgestaltet.

Mit REMIX ALMANYA schlagen wir hierfür u.a. eine historische Periodisierung vor und teilen die HipHop-Geschichte in *Almanya* in vier Abschnitte ein. Die Abschnitte sind jeweils durch einen entscheidenden gesellschaftlichen Break voneinander getrennt: HipHop landet zu Beginn der 1980er Jahre als afro-diasporisches Stargate in einer Gesellschaft der verschlossenen Türen und öffnet überraschend einen Raum der postmigrantischen Begegnung. Mit der Weißwaschung von HipHop im Zuge der Wiedervereinigung wird dieser Raum verschlossen und weicht dem nationalen Erfolgsprodukt „Deutschrap“. Nach dem Ausbleiben der blühenden Landschaften tritt Aggro Berlin als migrantische Antithese und Abrissbirne auf den Plan. Erst die Renaissance von Straßenrap ab 2010 öffnet erneut die Tür zum dritten Raum. Diese vierte Phase schließt die postmigrantische Klammer und löst die antithetische Verkeilung auf:

BREAK I 1982–1992

DER DRITTE RAUM

HipHop als erste postmigrantische Jugendkultur in *Almanya*

BREAK II 1992–2000

NATIONALE THESE

Die Almanisierung von HipHop und die Konstruktion von „Deutschrap“

BREAK III 2000–2010

MIGRANTISCHE ANTITHESE

Aggro Berlin und das Ende der Dialogkultur

BREAK IV 2010–2024

DIE RÜCKKEHR DES DRITTEN RAUMS

Rap als Katalysator für eine postmigrantische Gesellschaft

Unsere Periodisierung stellt die Wechselwirkung zwischen (post-)migrantischem Empowerment und den Reaktionen der Mehrheitsgesellschaft in den Mittelpunkt, da wir der Überzeugung sind, dass diese Dynamik die besondere Entwicklung von HipHop in Almanyia am besten erklärt. Uns ist bewusst: Ein solcher Fokus blendet andere spannende Phänomene aus. Die Geschichte von Rap in der ehemaligen DDR sowie die Entstehung verschiedener Subgenres werden in diesem Buch nicht besprochen. Auch ist uns klar, dass es über unsere Fokussierung auf Schwarze, türkeistämmige und deutsch-kurdische Musikgeschichten hinaus weitere relevante Rapströmungen gibt. Ob es der italienische oder osteuropäische Einfluss auf HipHop in Almanyia ist oder die asiatisch-deutschen Geschichten, die noch unerzählt sind – sie alle verdienen es, in Zukunft eigenständig behandelt zu werden.

In REMIX ALMANYIA zeigen wir, dass HipHop-Kulturtechniken schon in der ersten Generation so genannter Gastarbeiter:innen genutzt wurden. Wir lassen Stimmen aus Communitys zu Wort kommen, die HipHop hier maßgeblich geprägt und weiterentwickelt haben, die aber zum Teil aus den vorherrschenden Narrativen herausgestrichen wurden. Wir zeigen, wie an vielen Stellen die Bedeutung von Frauen in der HipHop-History verschwiegen wurde – und wie sie heute die Kultur verändern. Dabei schauen wir explizit von den Rändern her auf das Zentrum. Wenn wir von „Schwarz“ und „weiß“ sprechen, meinen wir keine Hautfarben, sondern soziokulturelle (Eigen-)Bezeichnungen, in denen sich Machtverhältnisse spiegeln. Wir verwenden die Begriffe „Rap“ und „HipHop“ synonym. Wenn wir uns auf HipHop als kulturelles System beziehen, benennen wir das im Text.

Mit REMIX ALMANYIA verabschieden wir uns von einer glatten Geschichte des Erfolgs und der Kontinuität, wie sie in der aktuellen Welle der Rap-Historisierung erzählt wird. HipHop ist ein Motor der postmigrantischen Gesellschaft. Vierzig Prozent der Jugendlichen haben heute einen internationalen Hintergrund. Hybride, grenzüberschreitende, multilinguale Biografien sind 2024 in Almanyia eher die Regel als die Ausnahme. Homogene Alman-Partys auf Sylt dagegen sind Minderheitenphänomene nicht-integrationswilliger Randgruppen.

Murat und Hannes

#01

RE MIX PIONIER: INNEN

Das postmigrantische
Kontinuum

VOM GASTARBEITER ZUM RAPSTAR

Unsichtbare Skills der ersten Generation

Als wir anfangen, uns mit Rap-History zu beschäftigen, wollten wir die Entwicklung von HipHop mit der Migrationsgeschichte in Almanya verbinden. Uns fiel auf: Es waren viele Kinder der so genannten Gastarbeiter:innen, die sich in den 1980er Jahren zu Rap und Breakdance hingezogen fühlten, und die wesentlich dazu beitrugen, dass sich in Deutschland eine postmigrantische HipHop-Szene entwickelte. Doch in den Texten und den Erinnerungen dieser jungen Künstler:innen waren die Kämpfe, der Struggle und die Errungenschaften der Elterngeneration überhaupt nicht präsent. Gruppen wie *Kanak Attak* hatten dieses Wissen schon Ende der 1990er Jahre aus den Kellerarchiven der Mehrheitsgesellschaft geborgen und als postmigrantisches Erbe sichtbar gemacht. Die Häuserkämpfe in Frankfurt, der Ford-Streik in Köln, die Arbeitskämpfe in Pierburg und viele andere Aktionen, an denen maßgeblich auch Migrant:innen beteiligt waren, ließen die erste Generation in einem neuen Licht erscheinen.

Wir wollten die Entstehung der transnationalen HipHop-Kultur in eine historische Kontinuität mit diesen Kämpfen stellen. Unsere These lautete: Die erste Generation empowernte sich vor allem über die dringenden Probleme des sozialen und ökonomischen Alltags, also Wohnen und Arbeit. Die zweite Generation hingegen drängte auch auf das Feld der kulturellen Teilhabe, äußerte sich über Musik, Kunst und politische Lyrics. Mit diesem Narrativ waren wir ziemlich zufrieden. Auf unzähligen Lesungen verbreiteten wir diese Geschichte. Das änderte sich erst 2013. In diesem Jahr erschien auf dem Label Trikont die CD „Songs of Gastarbeiter“, eine Compilation von Liedern, die die Berliner Imran Ayata und Bülent Kullukcu zusammengestellt hatten. Auf ihrer Homepage schreiben die beiden Künstler und Autoren:

„Mit unserer Compilation dokumentierten wir die Musik unserer Eltern, die zum Alltag von Millionen Menschen in diesem Land gehörte, in der deutschen Öffentlichkeit aber völlig unbekannt war. (...) Unser Blick auf die erste Generation ist häufig noch immer geprägt von Vorurteilen und Klischees. (...) Wir richten den Blick auf diese Pioniere, die mit ihrer Musik ihre Lebens- und Arbeitsbedingungen thematisierten, sich nicht nur leidend, sondern auch kämpferisch und ironisch gaben und scharfsinnige Beobachter der deutschen Gesellschaft und Politik waren – oder einfach nur eine Party feiern wollten.“

Das *Intro* Magazin bezeichnete „Songs of Gastarbeiter Vol. 1“ als „pop-musikarchäologische Sensation des Jahres“. Für uns war es weit mehr als das. Wir mussten anerkennen, dass unser Empowerment-Narrativ nicht stimmig war. Die Compilation veränderte unseren Blick auf die erste Generation grundsätzlich. Die erste Generation war kulturell nämlich höchst produktiv. Die Musiker:innen der 1960er und 1970er Jahre äußerten sich in ihren Lyrics politisch selbstbewusst, sie thematisierten den Rassismus der deutschen Gesellschaft, sie waren witzig und ironisch. Was wir heute Consciousness- oder Party-Rap nennen – all das gab es schon bei den Gastarbeiterliedern. Aber nicht nur das. Patchworktechniken, Multilingo, hybride Sprache – das waren übliche Methoden der Musiker:innen der ersten Generation.

Mit „Songs of Gastarbeiter“ begann für uns eine neue Reise. Wir machten einen Deep Dive in die musikalische Welt der ersten Generation und uns wurde klar: Viele Kulturtechniken des HipHop tauchen schon hier auf. Viele Empowermentstrategien sind bereits angelegt. MCs wie Tachi von Fresh Familee, Advanced Chemistry, Haftbefehl, Celo & Abdi oder SXTN stehen in der Tradition dieser Künstler:innen. Nur: Sie wissen es in den seltensten Fällen. Die Überlieferungskette ist zerschlagen. Man muss sich auf die Suche machen und die versunkenen Schätze heben, sie neu entdecken und als Teil einer postmigrantischen History in einem neuen Kanon der Kulturgeschichte in Almanya sichtbar machen. Xatar erzählte uns im Gespräch, wie wichtig es für seine Generation gewesen wäre, früher von diesem kulturellen Reichtum zu erfahren:

„Das ist alles an mir vorbeigegangen. Wahnsinn! Das hätten wir alle wissen müssen, als wir mit Rap angefangen haben. Dann hätten wir andere Beats gehabt, wir hätten andere Samples gepickt. Wir haben uns so oft abgefickt darüber, dass wir nichts zum Samplen haben, das aus unserer Migrationskultur stammt.“

Aber wer weiß, was passieren wird, wenn sich das kollektive Gedächtnis erweitert? In einer Kulturgeschichte, die allen gehört, steht eine Sängerin wie Yüksel Özkasap gleichberechtigt neben einer Katja Ebstein und ein Cem Karaca neben einem Udo Lindenberg – ein postmigrantisches Kontinuum, innerhalb dessen sich Generationen von Musiker:innen inspirieren und Techniken, Strategien und Sounds überliefern und weiterentwickeln.

Denn schon Metin Türköz, Yusuf, Ozan Ata Canani und viele andere haben sich gegen den Widerstand der Mehrheitsgesellschaft die deutsche Sprache als Musik-, Kunst- und Kultursprache angeeignet. Sie haben ihr eigenes, postmigrantisches Deutsch daraus geformt, ein Deutsch, das in vielen Punkten moderner und zeitgemäßer war als der steife Alman-Talk,

der noch tief im Wirtschaftswunder-Sprech der 1950er Jahre steckte. Diese sprachliche Flexibilität, Hybridität 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 wollte der Journalist Michael Pilz von 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.“ Liedermacher der ersten Generation wie Yusuf und Haftbefehl sprechen beide „Kanakisch“, und sie verwirren damit ihre Zuhörer:innen. Der Unterschied ist, dass Sprachzauberer wie Haftbefehl oder Xatar mit ihren Worten die jungen Leute hypnotisieren, dass diese ihnen nachpilgern wie einst die Hamelner Kinder dem zerlumpten Flötenspieler.

Kanaken im Fernsehgarten

2016 führte der Schriftsteller und Journalist Moritz von Uslar ein Interview mit den beiden Rapstars Xatar und Haftbefehl. Dort behauptete der Offenbacher Haftbefehl: „Deutschland hat sich verändert. In der deutschen Geschichte kommen jetzt auch Kanaken vor.“ Stimmt das? Aus der Perspektive von Aykut Anhan ist die Aussage nachvollziehbar. Seine Generation ist ohne ein Wissen über die postmigrantische deutsche Geschichte aufgewachsen. Haftbefehl hätte sich ein kleines Video auf YouTube anschauen können, in der eine Band vorgestellt wird, die 1981 zu Gast im ZDF-Fernsehgarten war. Dort sieht man einen schnauzbärtigen Moderator, der auf einer Wiese steht. Er fragt den Leadsänger der Band: „Ich begrüße Sie als Gruppenmitglied der Kanaken. Was für ein Lied hören wir?“ Cem Karaca, der ebenfalls schnauzbärtige Sänger und Gitarrist der Band, antwortet: „Von Kanaken werden wir jetzt einen Song spielen mit dem Namen ‚Gülüšan‘.“ Zufrieden wendet sich der Moderator an sein Publikum: „Okay, liebe Zuschauer. Die Wiese frei für die Gruppe Kanaken mit ‚Gülüšan‘.“

Der ZDF-Fernsehgarten war und ist das Zentralorgan des Deutschen Schlagers. Die Ausstrahlung der Sendung erreichte in den 1980er Jahren Millionen von Zuschauer:innen. Man kann also mit Fug und Recht behaupten: Kanaken kamen mindestens 35 Jahre vor Haftbefehls Statement in der deutschen Geschichte vor. Aber was hatte dort eine Gruppe zu suchen, die sich „Die Kanaken“ nennt? Und wieso performen sie einen Song mit einem türkischen Titel? Wer dieser Frage nachgeht, landet im aufregenden Rabbit Hole der postmigrantischen Musikkultur aus der ersten Einwanderergeneration.

Metin Türköz – Haftbefehl der Ford-Werke

Im Januar 2019 rief Murat mich an: „Brudi, ich habe die Adresse von Metin Türköz im Telefonbuch gefunden. Der wohnt in Rodenkirchen in Köln. Wir müssen den besuchen und ein Interview mit ihm machen.“ Am Telefon meldete sich Metin Türköz’ Frau Necla. Sie freute sich über unsere Anfrage und an einem verregneten Nachmittag im Januar standen wir vor dem Reihenhaushaus der Familie Türköz. Wir, zwei neugierige Fremde, wurden von Necla Türköz mit großer Herzlichkeit empfangen und bewirtet. Sie wusste, dass ihr Mann selbst im hohen Alter noch etwas zu sagen hatte, das erzählt werden musste. Ihr haben wir ein wunderbares Interview zu verdanken, das wir Anfang 2019 mit Metin Türköz führen durften.

Als wir an den reich gedeckten Tisch der Familie Türköz gebeten wurden, saß Metin Türköz noch auf dem Sofa. Er wirkte alt und abwesend. Doch als wir begannen, Fragen zu stellen und ihn baten, von seiner großen Zeit als Musiker und Sänger zu erzählen, passierte etwas Erstaunliches. Der Schleier der Müdigkeit fiel von ihm ab, und es kam ein vitaler, gewitzter Mann zum Vorschein, der uns auf eine außergewöhnliche Reise mitnahm. Wir erfuhren von der Sehnsucht der Ford-Arbeiter:innen nach Liedern, die ihr Leben und ihre Gefühle besangen, von dem wundersamen Aufstieg des Musiklabels Türküola und von Metins Karriere als Aşık, als Sänger, dem viele Menschen in ganz Europa zuhörten. Türköz erzählte von dem ungeliebten deutschen Vorarbeiter, den er „Mayistero“ nannte, und der alle immer nur zur Arbeit antrieb.

Metin Türköz 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 Türköz 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.“ Häufig kommt die Figur des deutschen Vorarbeiters, des „Mayistero“, in seinen Liedern vor, den er augenzwinkernd aufs Glatteis führt. In einem seiner Songs spricht Metin Türköz seinen Vorarbeiter direkt an:

Guten Morgen, Mayistero

Heute ich bin sehr müde, morgen vielleicht nicht mehr so

Heute für mich schöne Tag, morgen meine Geburtstag

Guten Morgen, Mayistero

Ich arbeite nicht für geringen Lohn

Dabei pendelt er zwischen gebrochenem Deutsch und Türkisch hin und her, so dass dem angesprochenen Vorarbeiter nicht klar sein kann, ob er von Türköz vorgeführt wird. Die türkischen Kolleg:innen allerdings wissen genau, worum es geht. Der fröhliche und leichte Song animiert eher zum Tanzen als zur Akkordarbeit und unterläuft so auch musikalisch das Klischee des fleißigen und unterwürfigen Türken.

Im Interview erzählte uns Metin Türköz, wie der Song „Mayistero“ entstanden ist: Nachdem der Vorarbeiter ihn und seine Kollegen mal wieder angeschrien hatte, meldete sich Metin zum Toilettengang ab. Er hatte die Schnauze voll von dem arroganten und unverschämten Ton des „Mayistero“. Auf der Toilette schnappte er sich ein paar Lagen Klopapier, nahm seinen Kugelschreiber aus der Tasche und schrieb sich den Frust von der Seele. Direkt am nächsten Tag nahm er den Song „Mayistero“ im Türküola-Studio auf. „Dieses Lied war sehr beliebt“, verrät uns Metin Türköz lächelnd. „Ich habe ein Lied gemacht, in dem ich in diesem Sprachmix auch etwas Schlechtes über den Meister gesagt habe. Das konnten alle türkischen Kollegen verstehen.“ In einem anderen Lied, in dem es auch um den Vorarbeiter geht, singt Türköz:

Du sollst malochen wie ein Schwein
Wenn dir das nicht passt, dann mach, dass du nach Hause kommst
hol' dir die Papiere

Im nächsten Vers wechselt Türköz die Sprache und singt auf Türkisch weiter (Übersetzung):

Ach ja? Das wollen wir ja mal sehen
Ich bin für das Abenteuer gekommen
Geld bedeutet mir nichts
Du ungehobelter Deutscher, nicht einmal deine Frau hört dir zu

Der deutsch-türkische Regisseur, Musiker und Autor Nedim Hazar nennt Metin Türköz „die Stimme der türkischen Arbeiter in Deutschland“. Türköz spielt geschickt mit Ironie, Mehrsprachigkeit und Neuwortschöpfungen in seinen Liedern, um so Machtverhältnisse in den Betrieben zu unterlaufen. Er füllte die kulturelle Leerstelle der Menschen in den Gastarbeiter-Wohnheimen und verlieh den Ungleichheiten, die sie in den Betrieben erlebten, ein Ventil. Lange bevor das Wort Empowerment zur Modevokabel wurde, bot Metin Türköz seinen Kolleg:innen kluge Strategien zur Selbstermächtigung an.

Tachi, MC bei der Old-School Formation Fresh Familee, erzählt in der arte-Dokumentation „We Wear The Crown“, wie der legendäre Rap-Track