
Christoph Buß (Köln)

"Rap op der Eck" – Rap in Köln.

Regionale Bezüge einer urbanen Poesie

Populäre Musik als Massenprodukt, soweit es sich um englischsprachige Produktionen handelt, zielt in der Regel nicht auf einen nationalen Markt. Und zumal in Zeiten von MP3 und CD-Brenner zwingt der erhöhte Erfolgsdruck die Distributoren verstärkt zur Präsentation und Sicherung einer international vermarktbareren Produktpalette. Nur so lassen sich die nötigen Gewinne erzielen. Dass hier produktionstechnisch wie inhaltlich Standardisierungen stattfinden, liegt auf der Hand. Eine übermäßige Betonung regionaler Bezüge dürfte dem zuständigen A&R-Manager einer für den europäischen Markt gedachten Veröffentlichung erhebliche Magenschmerzen verursachen. So ist es nicht verwunderlich, wenn bei kommerziell erfolgreicher populärer Musik oftmals nicht einmal mehr das Herkunftsland – in Musik wie Text – erkennbar ist.

Auch bei deutschsprachigen Produktionen sind solche von Marketingstrategien dominierte Mechanismen zu beobachten: Nach Eroberung eines relativ begrenzten regionalen Marktes und nach Schaffung einer im Kern fest eingeschworenen Fangemeinde wird eine Erweiterung des Wirkungskreises auf den gesamten deutschsprachigen Raum angestrebt. So etwa bei der Kölner Rockgruppe BRINGS, die nach zwei regional erfolgreichen Produktionen von ihrer Plattenfirma EMI mit national bzw. international renommierten Produzenten 'versorgt' wurde und deren Longplayer *Glaube, Liebe Hoffnung* (1995) schließlich keine Stücke mehr im Kölner Dialekt enthielt. Dass diese Strategie scheiterte, lag wohl weniger daran, dass sich mit dem relativ simpel gestrickten gitarrenbetonten Mainstreamrock Mitte der 1990er-Jahre kein Massenpublikum mehr erreichen ließ (der Erfolg der Gruppe PUR mit ebenfalls 'unmoderner' Musik beweist das Gegenteil), sondern weit eher in der für die Band typischen Verwurzelung ihrer Texte und Inhalte im kölschen Arbeitermilieu mit

engem Bezug zur Stadt bzw. zum Stadtteil Nippes. An solchen Themen bestand indes außerhalb der Region scheinbar kein großes Interesse. Die entregionalisierte Marketingstrategie führte im Gegenteil zu einer Abwendung eines Teils der Fangemeinde, die vor allem mit dem Dialektverzicht nicht einverstanden war. Die Gruppe erschuf sich selbst ein Authentizitätsproblem. Mittlerweile ist BRINGS nicht mehr bei Emi-Elektrola unter Vertrag, sondern bei dem Ur-Kölner-Label Chlodwig-Musik, bei dem auch andere Lokalgrößen beheimatet sind. Und mit ihrer aktuellen Produktion *Superjeilezick* (2000) besinnen sie sich wieder auf ihre Ursprünge: handgemacht produzierte Rockmusik mit kölschen Texten, die einen engen lokalen Bezug pflegen. Sogar ein karnevalstaugliches Stück ist auf dem Album zu finden und sorgte dafür, dass BRINGS in und um Köln populärer sind als je zuvor. Der Traum vom bundesweiten Erfolg wurde aber anscheinend ad acta gelegt.

Vor diesem Hintergrund erscheint die Feststellung nicht weiter verwunderlich, dass Rap aus Köln, insofern er sich durch sehr starke lokale Bezüge oder gar durch die Verwendung des Kölner Dialekts auszeichnet, nicht oder nur selten auf Veröffentlichungen der Major-Firmen zu finden ist, sondern auf Independent-Labels bzw. bei eigenen Produktions- und Vertriebsfirmen erscheint. Trotzdem – und dies scheint angesichts der zuvor beschriebenen Konformitätsmechanismen erwähnenswert – ist mir bei meinen Untersuchungen keine deutschsprachige Produktion (Longplayer) eines Kölner Rap-Acts durch die Hände gegangen, der jeglicher lokale Bezug fehlt. Selbst Veröffentlichungen bei Major-Firmen, wie etwa die CDs der relativ etablierten Gruppe DIE FIRMA oder *Stärker als das Schicksal* von DIE COOLEN SÄUE (DCS), enthalten durchweg Referenzen an die Heimatstadt Köln.

Der Grund hierfür ist meines Erachtens im Rap selbst, in der HipHop-Kultur zu suchen. "Heimatlose Klänge – Fragezeichen": Nur bei wenigen Formen der kontemporären populären Musik sind lokale und regionale Bezüge so ausgeprägt vorhanden und nach außen hin deutlich sichtbar wie beim Rap. Dies gilt beiläufig nicht nur für seinen Ursprung und seine Geschichte, sondern eben auch für die derzeit aktuellen lokalen Zentren der HipHop-Kultur in den USA und in Europa (Paris, London, Hamburg, Frankfurt, Stuttgart).

Während die Heimat der Rap-Poesie in der oralen Tradition afro-amerikanischer Musik insbesondere im Blues zu finden ist – "Rap is the Blues of the twenty-first century", wie Jon Michael Spencer (1991, Vorwort S. V) einmal treffend formulierte –, so kann man New York, genauer den Stadtteil Bronx als die Mutter, die Gebärmutter der kontemporären Rap-Music ansehen. Tricia Rose (1994, S. 27ff) geht in ihrem Buch *Black Noise* sehr detailliert auf den urbanen Kontext der HipHop-Kultur im allgemeinen und den spezifischen, für die Entstehung dieser Subkultur entscheidenden Lebensbedingungen in der New Yorker Bronx Mitte bis Ende der 1970er-Jahre ein. Ein besonderer Verdienst dieser Betrachtung liegt darin, die engen, mal konkret und kurz beschreibbaren, mitunter aber auch sehr komplexen lokalen Bezüge und Zusammenhänge herausgestellt zu haben, die bei der HipHop-Genese eine Rolle spielten. Die Wiedergeburt alter oraler Traditionen in einem neuen Gewand geschah also weder aus heilerem Himmel, noch beruhte dieser mittlerweile sehr lautstark gewordene Ausbruch von schwarzem Selbstbewusstsein an ausgerechnet diesem Ort Amerikas auf zufälligen, nicht erklärbaren Faktoren. Auch auf musikalischer Ebene findet sich eine starke Prägung durch einen urbanen, von den Möglichkeiten neuer Produktionstechniken bestimmten Kontext. Schließlich waren rare Schallplatten, Drumcomputer, Sampler, Mehrspurrekorder und DAT-Geräte zuerst und später vor allem als Gebrauchtgeräte billig in den bei musikalischen Moden immer trendsetzenden Großstädten verfügbar.

Die Ausbreitung der HipHop-Kultur und ihrer musikalischen Ausdrucksform der Rap-Music in den USA über die Grenzen der Bronx hinaus ist eine hinlänglich bekannte Erfolgsstory, wobei im Kontext der "Heimatlosen Klänge" ein Textauszug aus Nelson Georges Essaysammlung *Buppies, B-Boys, Baps & Bohos* aufschlussreich erscheint, veröffentlicht zunächst 1988 in der kostenlosen New-Yorker-Stadtzeitung 'Village Voice' unter dem Titel "Nationwide – America Raps Back": "Rap (...) is now the national youth music of black America and the dominant dance music of urban America (...). Rap's gone national and is in the process of going regional. That seems like a contradiction, but it's actually easily explained. Rap spread out from New York to attract a loyal national audience. New York rapped and America listened. Now America

is rhyming back" (George 1992, S. 80). Im Anschluss beschreibt George die Bildung lokaler Szenen im ganzen Land und schildert einige, diesen Vorgang begünstigende Faktoren. Er nennt sie "regional hip hop catalysts" (ebd.). Das können einzelne Personen, Radiostationen oder lokale Plattenlabel sein.

Ähnliche Kristallisationspunkte haben sich in der deutschen Rap-Music-Szene entwickelt: In Hamburg sitzt das Label Yo Mama Records, das u.a. die deutschlandweit erfolgreichen 5 STERNE DELUXE, FETTES BROT oder EINS ZWO unter Vertrag hat. In Stuttgart hat sich nach dem großen Erfolg der FANTASTISCHEN VIER in deren Umkreis und maßgeblich gefördert von dem bandeigenen Label Four Music eine sehr aktive und vor allem bundesweit erfolgreiche Szene entwickelt. Neben der KOLCHOSE, einem lockeren Zusammenschluss von Stuttgarter Rappern, B-Boys und Writern findet man hier die Gruppen FREUNDESKREIS, MASSIVE TÖNE oder den Rapper Afrob. Und nicht zu vergessen die kommerziell prägenden Produktionen der letzten zwei, drei Jahre aus dem Frankfurt-Rödelheimer-Dunstkreis um Produzent und Rapper Moses Pelham.

Auch in Köln gibt es eine überaus aktive und stark vernetzte Szene, jedoch war und ist Kölner Rap bundesweit weit weniger erfolgreich. Die Vernetzung der lokalen Kölner Szene, den Respekt ihrer Vertreter untereinander, aber auch die achtungsvolle Referenz an andere deutsche Rap-Interpreten beschreibt der Titel "Rotz von DCS" der Gruppe DIE COOLEN SÄUE (Textabdruck unter www.HipHopLyrics.de, Stand v. April 2001). Sehr schön zeigt dieser Text auch, wie massiv ein kunstvolles verbales Drohen, ein sogenanntes Woofin' (vgl. Buß 1998, S.42f) die Gestaltung eines verbalen Angriffs auf Rap-Interpreten, die sich eher als Popstars verstehen, unterstützen kann

Todd Boyd beklagt in *Am I black enough for you* völlig zu Recht eine häufig anzutreffende monolithische Repräsentation afro-amerikanischer Kultur im Mainstream (vgl. Boyd 1997, S.23). Selbstverständlich gehen mit der Verbreitung derartiger Rezeptionsklischees auch Überlegungen zu regionalen Unterschieden, wie sie etwa bei George beschrieben werden, völlig unter. In Diskussionen, die sich um Politik, Gewalttätigkeit oder Sexismus im Rap drehen, haben solch sublimen Untertöne wie lokale Bezüge

zumeist keinen Platz. Dabei zeigen gerade Boyds Betrachtungen, wie fruchtbar eine Reflexion über regionale und lokale Besonderheiten sein kann. Wer den sogenannten Gangsta-Rap nicht als ein westküstenspezifisches Phänomen begreift und wem dessen Konstruktion als Gegenkonzept zum East-Coast-Rap nicht einleuchtet, der wird bei einer Beurteilung dieses Stils nicht weit kommen. Weiterhin entgeht einer solch oberflächlichen Betrachtung, dass es gerade die im LA-Style so gerne erzählten Gang-Geschichten sind, die Individualität und Identität betonen. Indem sie an einer ganz bestimmten, genau beschriebenen, aber in Wirklichkeit nur einem Bewohner dieses Viertels bekannten Straßenecke spielen, dienen gerade diese Erzählungen der Zurschaufstellung und Festigung von Authentizität.

Hierzu passt, dass sich in "Internet's totally unofficial Rap-Dictionary" (www.rapdict.org) 73 Stichworteinträge (Städte, Orte, Plätze, Straßen Gebäude...) finden, die dem Fan die genaue Zuordnung einer in einem Rap-Text genannten Lokalität und ihrer über die Ortsbestimmung hinausgehenden Bedeutung ermöglichen sollen. Dass sowohl den Fans als auch den Rappern selber eine genaue lokale Zuordnung ihrer Person und ihrer Musik wichtig ist, konnte ich bei einem Besuch in New York vor zwei Jahren feststellen: In Zeitungsankündigungen von Live-Events, Interviews, auf Plakaten und Flyern und bei den Auftritten selber, immer findet man einen Hinweis auf den Stadtteil, aus dem der Interpret stammt. Es ist für die Szene offenbar von großer Bedeutung zu betonen, dass es sich etwa um Upper-West- oder South-Bronx-Rap handelt. Wenn man diese Stadt und ihre sehr unterschiedlichen Stadtteile etwas kennt, ist unmittelbar einleuchtend, dass an diesem Ort der krassen Gegensätze das Label "New-York" weder als Bezeichnung für Heimat noch als Charakterisierung eines kulturellen Ausdrucksstils taugt. Lediglich eine Abgrenzung bspw. gegenüber dem bereits erwähnten West-Coast-Rap ist so möglich. Deutlich wird auch, dass die Betonung dieser Vokabeln eher auf musikjournalistischer oder marketing-strategischer Seite erfolgt. Die Interpreten selber bedienen sich auf beiden Seiten des Kontinents ganz bewusst differenzierterer lokaler Bezüge.

Gleiches gilt auch für den Kölner Rap: Zum einen die Eigenpräsentation als explizit Kölner Rap-Act, wobei in Köln natürlich die Heterogenität New Yorks und seiner Szenen fehlt, zum anderen differenzierte lokale Referenzen an z.B. Stadtteile, Viertel, Straßen oder Plätze. Hierzu zwei Beispiele:

THE MICROPHONE MAFIA – *Niemand kann uns stoppen* (2000)

Def Benski Unternehmer der Firma
 Kollaboriert mit der Kölner Mafia
 Microphonia im letzten Jahr der 90er
 Untergrundaktivisten unberechenbar, Teil der Saga
 Während wir das zweite Kapitel
 Via Sateliten übermitteln, werden Grenzen überschritten
 Sind Hindernisse zu hoch reißen wir sie ein
 Mic Mafia, die Firma, us Kölle am Rhein

Ich spreche und die ganze Welt vernimmt das Echo
 [...]

Schluck Spiritus, weil ich Feuer spucken muss
 Von Köln bis Damaskus spürt man unsern Todeskuss

(Text abgehört)

Lars Doppel-L – *Zurück zum Training* (1998)

Zurück / zurück zum training
 jetzt geht's / zurück / zurück zum training
 zurück / zurück zum training
 jetzt geht's / zurück / zurück zum training

Während ich nach Köln fahr' / 'raus aus KD
 ich aus dem / fenster seh' / eines zuges / der DB
 landschaft / vorbeirast / aus der vergang'nheit von Lars
 im geist bilder entsteh'n / von tagen / längst passé
 um's zu erwähnen / ich fahr' / g'rade / zum training [...]

Refrain

Vom Kölner hbf / zurück zum trainingstreff
 des l. Sport-V.s / im keller eines / schulbaus
 ich mach' diese tour / montags / freitags / fünf uhr
 zurück zum training / name der prozedur [...]

Refrain

Zurück zum training / doch mit anderen inhalten
 jetzt geht es um das rapding / und wie wir es gestalten
 auf gemeinsamer / nicht geheimer/ einsamer/
 open-mic-rock-mission / für break-free-style-flow-
 perfektion / -da waren wir vor/ jahren schon [...]
 wir sind keine hektiker / lass'n uns von neuer-
 kennnissen wissen / nenn' uns dialektiker
 über skeptiker / hab' ich oft mit Baker nachgedacht / doch:
 schlechte kritiker/ werd'n / von uns ausgelacht
 zukunftsmusik / wird eh von königsdorf / gemacht
 schreib' ich / mit Bob / text / dann bis tief / in die.....oops
 verdammt/ schon wieder morgen? / voller einsatz
 weil wir für qualität sorgen / geht's

Refrain

(Textquelle: www.doppel-l.de, Stand April 2001)

Lars Doppel-L ist Mitglied und Mitbegründer der KÖNIGSDORF POSSE, einem eher lockeren Zusammenschluss verschiedener Rapper und DJ's. Außerhalb Kölns sind sie eher unbekannt, genießen jedoch innerhalb der Szene einen guten Ruf vor allem wegen ihrer Freestyle-Qualitäten. Sie bringen eine eigene Zeitung heraus: 'Der Königsdorfer – Mitteilungsblatt aus dem Unterstenuntergrund'. Dieser Zeitschriftentitel eignet sich auch gut als programmatische Überschrift für die Arbeit dieser Rapper. Hier wird nicht für einen großen Markt produziert. Zur Veröffentlichung gibt es Königsdorf Records, das eigene unabhängige Mini-Label.

Sehr deutlich tritt die Unterschiedlichkeit der beiden Raps zutage. Zum einen Lars Doppel-L, der ausgehend vom persönlichen Leben eine resp. seine Geschichte und die daraus abzuleitende 'Moral' erzählt. Andererseits die MICROPHONE MAFIA bzw. Def Benski von DIE FIRMA, die sich lautstark als Untergrundaktivisten bezeichnen und ihre Kölner Herkunft betonen. Solcherart Beispiele gibt es im Kölner Rap zuhauf. Die Betonung der eigenen Herkunft, lokaler Identität also dient hierbei sehr oft der Abgrenzung gegenüber Rappern aus anderen Regionen, vor allem aber gegenüber kommerziell erfolgreicheren Interpreten, denen in diesem Zusammenhang gerne der Verlust des Bezugs zur Basis, zum Underground vorgeworfen wird. Hier ein Beispiel von der Gruppe STF, deren Battle-Lyrics immer mal wieder für Aufsehen sorgen:

STF – *Comeback* (1999)

Scopemann:

Ey, die Köllifamily is' zurück! Holt die Wintersachen raus Kiddies,
Köllifornia-Style! STF kommt mit 'nem Comeback,
Aaight...!

Hier kommt die Rückkehr, der Chartschwuchtelicker,
STF kommt dick, wie Big Pun und seine Nigger,
ihr Shitter, kriegt Krisen wie in Asien,
beim Battlen schlägt STF Pinoccio um Nasenlängen
mit Phrasenmengen und Flow wie beim Rasensprengen, [...]
STF steht für kein Erbarmen!
Für Schweißausbrüche wie bei Damen in den Wechseljahren,
wenn wir fragen, ob ihr da seid,
will ich, dass ihr öfter "jaa!" schreit als Porno-Queens bei der Arbeit, aight? [...]

Fast Forward:

Scheiß' auf Hygiene, ich mach' Tracks aus Dreck in Quarantäne,
zerleg' Musik in ihre Töne und Rapcrews in Gene, [...]
Und wenn ihr denkt wir waren weg, heißt das nur wir haben gearbeitet, [...]

Scopemann:

Jeder sieht es: wir sind so large wie die Beatles,
kriegen dich am Arsch wie deine Ma' Cellulitis [...]

(Textquelle: www.HipHoplyrics.de, Stand April 2001)

Der zuletzt zitierte Abschnitt springt den kundigen Betrachter direkt an, handelt es sich hierbei doch um ein ausgeprägtes Beispiel eines 'Playin' the Dozens', wie man es selbst im US-amerikanischen Rap – zumindest insofern es sich um auf Tonträgern veröffentlichtes Material handelt – nicht gerade häufig antrifft. Diese gereimten Zweizeiler, deren Angriffspunkt die Mutter des Gegenübers ist, sind ein fester Bestandteil im Repertoire der Alltagssprache der schwarzen Bevölkerung in den USA und finden sich auch in einer Reihe ihrer künstlerischen Ausdrucksformen wieder, im Blues wie im Rap (vgl. z.B. Hoffmann 1996, S.20).

Ich möchte noch ein weiteres Beispiel aus dem Kölner Rap vorstellen, das mich darin bestärkt, dass die in der Blues- und Rap-Forschung eingehend untersuchten konzeptuellen Eigenschaften

des Black American English (BAE) und die so hervorgebrachten Kategorien zur Beschreibung und Charakterisierung verschiedener Rap-Stile bzw. deren prägender Elemente (vgl. Buß 1998) auch auf das deutschsprachige Repertoire anwendbar sind. Die Tatsache, dass sich die hiesigen Sprachkünstler dieser Traditionen, ihrer unterschiedlichen Bedeutung und Funktion sehr wohl bewusst sind (was nicht nur Rap-Texte, sondern auch Interview-Aussagen belegen), spricht für einen solchen Ansatz.

Lars Doppel-L – *Rapattacke* (1998)

Ich bin D / O / doppel P / E / Doppel L / rapper / M / C / poetry
ins-open-mic-slammer / bragger / boaster / auf zügen post der
crew-name / fetter / als auf / postern
setz-dich-hin-besinner / gedanken-netz-spinner
sinn-zu-sinnlosigkeits-addierer / wackreim-
steck-ihn-wieder-weg-reim-radierer / gedanken-modifizierer
schritt-zum-blick-nach-vorn-propagierer
sein wort / ergreift er / mit der zeit / immer reifer
im freestyle-cypher / improvisier live da
an and'rem ort / auch zu jazz / das wort
hab' mehr styles / als jecke massen / beim kölschen Karneval
schreit' zum mic / wie'n gentleman-gangsta / mit reim-arsenal

... / und die party / start' ich / überfallartig:
Hände hoch / dies' hier / ist 'ne rapattacke

[...] bin kein freund / des aggressiven / wettbewerbs
doch ist dein dissin' / im battle / auch derb'
ist's off'nichtlich / dass ich nicht / an schläg'n von reimkett'n sterb'
— mag keine / moralheuchelmörder / oder
serienrufkiller / als rap-konzept / wie primi-
t.v.-talkshows / sah' ich sie gern weggezappt
abgesetzt / – keine zeit dafür / in meinem sendeplan [...]

Refrain

Zu viel rap / beleidigt / die inte-doppel-l-igenz
Protzerei / mit pimmel-potenz / oder gar
mit indolenz / auf gras das ganze jahr / im lenz
dissen / mit dehumanisierung- / stendenz
von rassist'n / sexist'n / wird ausgegrenzt
nonstop- / nonsense / bildet einen konsens
der major / pimpt trends / ohne rap-kompetenz

verlangt kompromiss- / sperenzen / pfuscherei / mit
 ingredienzen / und verlässt / dich mit dem benz / dann
 wennste nicht die / charts hochrennst / – zu viel rap / ruft
 reaktion' hervor / wie im reagenz- / glas / im hard-
 core- / labor / bei Lars / hinterm ohr / konsequenz des
 analyse- / experiments: / was gehört / mich stört
 ich benenn's / bau-neu- / destroy- / kritikpräsenz
 inte-doppel-l-igente / rap-konkurrenz!

Refrain

(Textquelle: www.doppel-l.de, Stand April 2001)

Es ist noch nicht so sehr lange her, da wäre eine derartig artiku-
 lierte und reflektierte Darstellung dessen, was Rap auch in
 Deutschland bedeuten kann, einer Sensation gleichgekommen
 und nicht ganz zu Unrecht beklagt Kutlu Yurtseven von der
 MICROPHONE MAFIA noch in der März-Ausgabe der Kölner STADT-
 REVUE: "Ich kann dieses 'Ich bin der Beste, ich bin der Größte' im
 heutigen Deutsch-Rap nicht mehr hören. Es fehlt völlig an Inhalt"
 (Terkessidis 2001, S. 44).

Man muss sich jedoch vor Augen halten, wie alles angefangen
 hat. Denn nachdem zunächst auch in Deutschland auf Englisch
 gerappt wurde, versuchten sich – zumindest im Mainstream-
 Bereich – zunächst Komiker vom Niveau eines Thomas Gottschalk
 oder Mike Krüger im deutschsprachigen Sprechgesang. Der Be-
 ginn des deutschen Rap ist auf das Jahr 1991 mit Erscheinen des
 Debut-Albums *Jetzt geht's ab* der FANTASTISCHEN VIER zu datieren.
 So steht es jedenfalls immer wieder in der einschlägigen Literatur
 zu lesen (bspw. Jacob 1993, S.213). Dies gilt aber nur, wenn man
 etwa von Falcos Überraschungshit *Der Kommissar* aus dem Jahr
 1982 absieht. Puristen werden entgegenhalten, dies sei doch eher
 ein Popsong mit gesprochenen Strophen im imitierten Stil des US-
 Raps. Die Frage sei erlaubt, ob es denn mit der inhaltlichen
 Substanz des Ur-Raps *Rapper's Delight* von der SUGERHILL GANG so
 viel weiter her ist (vgl. Toop 1992, S. 96). Schließlich wird dieser
 1979 erschienene Song überall in der Rap-Literatur als die
 Initialzündung des kommerziellen Siegeszugs der Rap-Music
 gepriesen – ein Rap, in dem es in erster Linie um Party, Spaß und
 Sprachwitz geht.

So kommt auch die Kölner Rap-Geschichte nicht um einen Titel
 der Mundartgruppe BLÄCK FÖÖSS herum, die bereits 1984 in ihrem
 Titel *Huusmeister Kaczmarek* (LP: *Mir kläëve am Lääve*) diesen
 neuen Sprachwitz, den Spaß an schnellen Reimen in ihr Reper-
 toire integrierte. Gleichzeitig kann dieser Text fast als Lehrbeispiel
 dafür herhalten, wie die Verwendung eines Dialektes viele neue
 und phantasievolle Reime ermöglicht, die im Hochdeutschen so
 nicht verfügbar sind:

Hammer keine hammer, ja wo hammer en dann
 Hammer keine Hammer, jo dann nemme mer de Zang
 Hammer keine Hammer un finge mer kein Zang
 Ja dann nemme mer su lang de lesestang

(Textquelle: CD-Booklet BLÄCK FÖÖSS – *Mir kläëve am Lääve*)

Der lokale Bezug, offen zu Tage tretend durch den Kölner Dialekt,
 besteht hier vor allem in der Charakterisierung des Hausmeisters
 als typisch kölsche Figur des Alltagslebens mit seinen liebens-
 werten Eigenschaften: lautstark betonte Hilfsbereitschaft, be-
 redtes Wichtigtun, geschäftiges Beschweren und nicht zuletzt in
 der dritten Strophe der Schalk, der dort hervorguckt... und immer
 seinen Mann steht. Indem der Text diese Züge überzeichnet und
 gleichzeitig die nur dialektal darstellbare Redeweise dieser
 Gruppe üblicherweise über 50jähriger Hausmeister imitiert, errei-
 chen die Autoren das für den Erfolg einer Mundartgruppe so
 wichtige "Hier bei uns"-Gefühl. Erst eine solche Verbindung des
 Sujets mit der Erfahrung des Zuhörers, sei sie nun real erlebt oder
 von Erzählungen, Anekdoten usw. übernommen, macht aus dem
 beliebigen Blockwart den "Hausmeister". Man kann fast konsta-
 tieren, dass der Rheinländer allgemein und der Kölner im Beson-
 deren von solch überzeichneten Klischees lebt und zehrt. Selbst
 DIE COOLEN SÄUE scheinen – angesichts ihrer 'geliebten' Heimat-
 stadt – vor derlei Sentimentalitäten nicht gefeit:

DCS – *Cool Colonia* (1996)

Cooler Sau Cool Colonia cool wenn man hat was ich hab
 ich hab' 'ne Stadt die mir den Rücken deckt und darauf geh ich ab schlapp
 [...]
 Cool Colonia ohne dich hätte ich verlor'n.

Cool Colonia
Direk für üsch aus Kölle
Wo komm ich her, wo geh ich hin
Cool Colonia
Und ich stecke mittendrin
Cool Colonia
Direk für üsch aus Kölle
Wo komm ich her, wo geh ich hin
Cool Colonia
Ich glaub ich weiß wo ich bin

Die Abhängigkeit vom Abhängen in Cool Colonia
ja wir hängen ab wie Rauchfleisch und deshalb stell ich's dar
wie wahr wie wahr wir hängen ab Jahr für Jahr
Köln ist der Star und ich zahle meine Schulden bar
fahr gerne fort doch lieber komme ich wieder
an diesen Ort Inspiration unserer Lieder
Köln lässt mich fliegen und holt mich zurück
Köln ist mein Glück der Dank kommt mit diesem Stück
das kanns'de nich' verstehen? Dann schau mir ins Gesicht und lache
da bleib ich lässig denn ich weiß Papa Dom hält Wache
schau ihn dir an und gibt's was Fetteres dann wehr dich
doch du bist schwach ich lach denn unser Zaubertrank ist obergärig
danach verzehr ich mich das ist Kultur Mann
und bist du krank und ohne Funk dann geh in Köln zur Kur Mann
denn das Leben geht ab hier und die Homies geh'n ab hier
die Parties geh'n ab hier und ich bring's zu Papier

Refrain

Geprägt als Mann als junger Mann als Junge als Kind
von Cool Colonia Köln dem wir so vieles schuldig sind
geduldig sind wenn das Leben mal nicht stimmt
Köln machte mich zu jemand der sich Zeit nimmt
doch da die Zeit stimmt Funkytown '96
kommen wir fetter als je und der Hörer der freut sich
freut mich wenn es dir gefällt mir auch
von Kopf bis Fuß auf Köln mein Rückgrat mein Bierbauch.

Cool Colonia
Direk für üsch aus Kölle
Wo komm ich her, wo geh ich hin
Cool Colonia
Ich weis wo ich bin

Cool Colonia
Direk für üsch aus Kölle
Wo komm ich her, wo geh ich hin
Cool Colonia
Und ich stecke mittendrin

(Textquelle: CD-Booklet DCS – *Stärker als das Schicksal*)

Besonderes Augenmerk verdient der letzte Refrain: Hier erhält der Text durch Zeilentausch und Weglassung eine neue Bedeutung. Die Frage nach der Heimat wird als beantwortet angesehen.

Randbemerkung: Der Textabdruck stammt im Wesentlichen aus dem CD-Booklet des Longplayers *Stärker als das Schicksal*, wurde jedoch von mir in entscheidenden Punkten verändert: Zunächst habe ich den Refrain ergänzt, also die Textstelle, in der der Kölner Dialekt zutage tritt. Darüber hinaus fehlten im Abdruck sämtliche Droppings und Elisionen, gemeint ist der Wegfall einzelner Silben beim gesprochenen Text. Die schriftliche Darstellung entspricht somit nicht dem Gehörten (Beispiel: "Stell ich's dar" statt "Stelle ich es dar"). Derlei Standardisierungen im Booklet-Abdruck eines Rap-Textes sind ein Phänomen, auf das man häufig bei der Untersuchung englischsprachiger Raps stößt, die nach ihrer Verschriftlichung fast sämtlicher Eigenheiten des BAE beraubt erscheinen (vgl. Buß 1998, S. 87, Anm: 46). Hier hilf nur eine Hörkontrolle. Im vorliegenden Fall geht diese Parallele beim Rezeptions- bzw. Distributionsmechanismus so weit, dass der Verschriftliche von *Cool Colonia* die 'fehlerhafte' Grammatik der Zeile "Köln machte mich zu jemand, der sich Zeit nimmt" durch die korrekte Dativ-Form ersetzte ("Köln machte mich zu jemandem, ...") und somit eine weitere sprachliche Eigenheit des Rheinischen glatt bügelte.

Die in *Cool Colonia* verwendeten lokalen Referenzen an den obergärigen Zaubertrank (gemeint ist das Kölner Bier, das Kölsch) und den Dom unterscheiden sich in keiner Weise von den in anderen Genres üblichen, sei es Rockmusik, Schlager oder Karnevalsmusik. So betonen DCS in einem anderen Titel (*Von vorne*) mit der Erwähnung einer bestimmten Kölsch-Sorte ('Reissdorf-Kölsch', für den Ortskundigen untrennbar mit der Kölner Südstadt, noch enger gefasst mit dem Severinsviertel verbunden) das gern verwendete Klischee des dörflichen und in gewach-

senen Vierteln verortete Leben in der Rheinmetropole. In diesem Text wird auch die alte mal ironisch, mal ernsthaft gepflegte Rivalität der Kölner mit der Landeshauptstadt Düsseldorf thematisiert: "Ich ging den ganzen Weg von Sülz nach Düsseldorf", was – vor lokalem Hintergrund dekodiert – einem Gang nach Canossa gleichkommt.

Aus dem gleichen Song: *Köln, der Planet auf dem ich wohne*. Ein derart liebevoller, aber oft kritiklos wirkender Umgang mit der Heimatstadt findet sich in allen Texten mit lokalen Bezügen, die im Laufe der Arbeit an diesem Beitrag durch meine Hände gegangen sind. Es ist mir nicht gelungen ein Textbeispiel zu finden, in dem ein spezifisches lokales Bild oder Klischee, dessen Bedeutung vielleicht auch weiterreichend ist, zum Zwecke einer Aussage in Frage gestellt oder gar demontiert wird. Ein solches Verfahren, zu beobachten bei *Burn Hollywood Burn* oder auch *Do You Wanna Go Our Way* von PUBLIC ENEMY (vgl. Hoffmann, Buß, Wulf 2001, S. 78f), scheint für Kölner Rapper undenkbar. Eher trifft man auf liebevolle aber inhaltlich wenig gehaltvolle Ironisierung, wie etwa beim Titel *Cologne Sunrise* aus dem zweiten Longplayer *Das zweite Kapitel* (1999) der Gruppe DIE FIRMA. Hier wird Köln zum Schauplatz einer mexikanischen Westernszenerie mit Kopfgeldjägern und Rappern als Revolverhelden und aus Wyatt Earp wird der "Marshall der Eifel". Ein weiteres Beispiel für derartige Ironisierungen mittels lokaler Referenzen findet sich bei der im Kölner Dialekt rappenden Gruppe RUDE POETS, in deren Song *Noch eh paar Biersche* (1993) der Kölner Alt-Bürgermeister und Bundeskanzler Konrad Adenauer mit zwei gesampelten Redeauschnitten seinen großen Auftritt im Refrain erhält.

All dies ist nett und tut nicht weh. Im Gegensatz zu US-amerikanischen Rap-Acts, die politische und soziale Missstände in ganz bestimmten Städten oder Stadtvierteln auch in für den internationalen Markt produzierten Songs thematisieren, blieb denn auch beim Kölner Rap meine Suche nach substanzieller Kritik an bestimmten lokalen Gegebenheiten, Lebensumständen, sozialen Brennpunkten, Lokalpolitik etc. (leider) ergebnislos. Folgende Erklärungsmuster – thesenartig entworfen – bieten sich an:

1. Der politische, soziale und wirtschaftliche Druck, der von lokal verursachten bzw. geprägten Problemen ausgeht, ist nicht so groß, dass diese von den Rappern zum Thema gemacht werden. Somit entfällt auch die Notwendigkeit, nur regional verständliche Codierungen zu verwenden.
2. Die inhaltliche Leere bezüglich regional bzw. lokal geprägter Themen wird durch (spezifisch deutsche?) Marktmechanismen und sogenannte Entscheider bei Produktion und Distribution verursacht: Lokales verkauft sich nicht national.
3. Lokale Themen finden sich nur im Underground, sind also nur vor Ort und nicht auf Tonträger oder Internetseiten zu finden. Ursachen hierfür könnten die unter 2. angesprochenen Mechanismen sein – ob sie nun real existent sind oder auch nur von den nach kommerziellem Erfolg strebenden Künstler in einer Art vorauseilendem Gehorsam als gegeben betrachtet werden.
4. Da es in Deutschland nicht einen den US-amerikanischen Verhältnissen vergleichbaren Wettbewerb oder Gegensatz gibt – dort etwa zwischen East-Coast und West-Coast –, entfällt auch hier die Notwendigkeit, regionale Herkunft und deren Bezüge zu betonen.

Auch Anklänge, Bezüge oder Rückgriffe auf regionale Musikkulturen, wie etwa auf die – über die jecken Tage hinaus – in Köln allgegenwärtige Karnevalsmusik finden sich bei den von mir untersuchten Stücken mit einer Ausnahme nicht. Es scheint so, als ob sich die musikalische Gestaltung der Raps ausschließlich an internationalen Produktionsstandards orientiert und lokale Genres wie Mundart ebenso als Quelle musikalischer Gestaltung und Inspiration ignoriert wie die in dieser Stadt immerhin beachtlichen Electronic- und Jazz-Szenen. Die gerade in einer Musikstadt wie Köln so gerne konstatierte und propagierte Befruchtung verschiedener Zirkel und parallel existierender Szenen scheint bezüglich der Rap-Szene und ihrer Umgebung nicht oder noch nicht stattzufinden. Als Ausnahme einzig zu nennen ist der Titel *Fill ze Fill* von den RUDE POETS aus dem Jahre 1993. Er beginnt mit einem klanglich verfremdeten, leiernden und deshalb distanzierend wirkenden Ausschnitt (Sample) aus *Kölle am Rhing* des Kölner Mundart-Originals King Size Dick. Dieses Stück gehört seit Jahren

zum festen Repertoire einer jeden Karnevalssitzung. Im Rap-Kontext ist besonders interessant, dass es sich hier um den Frank Sinatra-Klassiker *New York, New York* mit kölschem Text handelt.

Abschließend noch einige kurze Anmerkungen zum Song *Pump mich op* der Gruppe DAS DUALE SYSTEM. Der im Kölner Dialekt vorgetragene Text strotzt nur so von lokalen Bezügen und Klischees. Aufgegriffen werden hier alltägliche, in der 'Heimatstadt' erlebte Situationen – auf ironisierende, aber lebensnahe Weise, die trotz aller Liebenswürdigkeit auch einer gewissen, wenngleich meist harmlosen Kritik an verschiedenen, in der Heimatstadt anzutreffenden Bedingungen nicht entbehrt. All das lässt sich freilich erst dann als signifikantes Gestaltungsmittel beschreiben, wenn man der Tatsache Rechnung trägt, dass die Produzenten und Konsumenten dieser Musik eben nicht Ghetto-Kids, Gang-Mitglieder (auch wenn man schon mal so tut als ob) und soziale Randgruppen sind, sondern vor allem Mittelstandskinder, – Jugendliche und junge Erwachsene gleich welcher Herkunft, für die Rappen ebenso zum Selbstverständnis gehört wie die Klischees und das 'Sich-selbst-auf-die-Schulter-klopfen' Ihrer möglicherweise rheinischen Eltern, Bekannten oder Freunde.

DAS DUALE SYSTEM – *Pump mich op* (1993)

Ich jank mmh övver de Müllemer Bröck / et ess halver Zehn
An mingem Walkman / treck esu ne jecke Klein
Do sin ich hingen / schon fass am Enk von der Bröck
Ne Hoofe Assis / un dat sin so fümundrissich Lück
Ich seh [?]-Jacke / un Baseballheads
Indianer, lange Hoor / un et pomp me Hätz
Ich denk Dress / na häste dich at widder verschätz
Un sinn wie eene vun der Jecke schon et Messer wetz
So l, pump mich op, jo...

Straßenszene:

"Eh luur, siehste der Fäddije do hinge?"
"Ja normalerweise Klaarmaache."
"OK, bliev kühl he, pump mich fott."
"Chains, korrekt eh. Willst du Cartier haben, kein Problem."
"Eh, eh kumm eh, Mehmet is OK..."
"Fuck this shit"

Ich denk [?] wenn ich sing:
Olé, Olé, Olé, Olé...
Raggamuffin Chicken George / un ich ston zum FC
Ich denke hoffentlich han ich jetzt keene Fähler jemaat
Hoffentlich komm ich he durch / un an die richtije Kaat
Sull ich leever su singe wie die Zeltingers Pfaat
Ich jlööv et ess jetzt baal am Engk / die machen mich parat
Do hür ich wa / "Eh, voll korrek"
Ehmmm, / dä hätt et Hätz am richtije Fleck
Ich han der Jong [?] schon ens affjecheck
Dat is der Chicken-George us Müllem und der rapp wie jeck / rapp wie jeck ...
Ich denk nä, nä, nä, / wat han ich Glöck
Ich jank wigger / un ich luur zuröck
Jo die Junge sin ald fott / un ich om Wääch
Jo um Wääch mit der KVB, / die mich dann trääch
Ja die Straßbohn, die sechzehn kütt / un et jeht aff
Ich setz mich hin op minge Stohl / un denk ich han et jeschaff
Satz mich op minge Sessel / un ich luur eruss
Ich weed bestuss

Szene Fahrscheinkontrolle:

"Dat hältst de im Kopp nit us. Do kütt ene Konto, ich pack et nit."
"Kann ich bitte mal ihre Fahrschein sehen. Ja, Schönen Dank.
Tschuldigung, darf ich ihren Fahrschein auch sehn?"
"Jo wat da für ne Fahrsching?"
"Ham sie n Fahrschein bei?"
"Ja, Jank driesse."
"Sie ham keinen Fahrschein bei?"

Er säät Chicken, / loss mich die Fahrkaat sin
Un häste kein, / dann jit et eine rin, ja
Sechsix höösche Mark / bezahlt flöck
Doch nur für die Lück, die et eh schon drück
KVB dat drecklige Pack, / ja
Ja dat mich jede Daach von neuem abfuckt / doch
Ich ich bliev köhl / un luur ihn ehnfach nur ahn
Denn ich han e Dauerticket für die Stroßbahn
Olé, Olé, Olé, Olé....
Ich han e Dauerticket für die KVB

Szene Thekengespräch:

"Kommt Kontro rinn in die Bahn nä, Fahrkarten bitte. Dat jing nur Bomm
Bomm, Düür op, dann loch der widder eruss eh."

Denn irjendwann kumm ich och ens am Nühmaat an
 Wo et in alle Ecke rüch / so wie no Marihuan
 Jo un ich weis dat sin die Lück / die hehin fahrn
 Um sich der Stoff ze holle / für ihre Blutbahn
 Hmm, Chikken [?] / ich bin der Caravan
 Nit su ne Driss /dä kütt nit an minge Körper draan
 Ich sin die Junkies / se loufe wie im Tran
 Üvver de Nümaat un ich föhl, / ich fohle Scham
 Se kummen ahn un froge / "Häste ens en Mark?"
 Dann jon se ropp / un koofe sich dat Heroin em Park
 Da ess ich doch leever minge Müsliquark
 Dat hält mich fit / un ich föhl mich superstark
 Jo Heroin / do loss ich doch lever die Finge vun
 Jo dovun [?] werden nur die Finger krumm
 Ich will nix sage, / doch die Lück sinn dumm
 Also kumm, / riss dich am Riehme Jung
 Olé, Olé, Ole´, Olé.....

Hmmm, denn in Kölle / die Stadt wo ich jebore bin
 Opjewaachse / un nie verlore bin
 Wohn schon sick fümunzwanzich Johre drin
 Un loss et Lävve / einfach ohne Sorje sinn
 Un leuv et och ens nit esu / wie et loove sull
 Un jleuv et mir ich bliev bei / einfach supercool
 Katholisch Kölle / jo dat es wie der Hillje Stohl
 Check it up, ja / inne eh bische hohl
 Un en dr Luff / do schwimmp et Isopropanol
 Un an dr Spetz do ovven/ immer noch Helmut Kohl
 Un jede Daach jeht et tierisch aff
 Doch ich bliev he / in mingem Buurekaff
 ...

Pump mich op, jo...

(Text abgehört)

Literatur

- Boyd, Todd (1997): Am I Black enough for you? Popular Culture from the 'Hood and Beyond. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Buß, Christoph (1998): 21st Century Blues From Da 'Hood. Aspekte zum Thema Rap-Music. In: JAZZFORSCHUNG/JAZZ RESEARCH 30, S. 9-99.
- George, Nelson (1992): Buppies, B-Boys, Baps & Bohos. Notes on Post-Soul Black Culture. New York: HarperCollins.
- Hoffmann, Bernd (1996): Blues und Rap im Umfeld afro-amerikanischer Musik. In: Jürgen Terhag (Hg.), Populäre Musik und Pädagogik, Bd.2 (S. 65-87). Oldershausen: Institut für Didaktik populärer Musik.
- Hoffmann, Bernd; Buß, Christoph; Wulf, Ursula (2001): ... another victim of the ghetto? Gestaltungselemente im afro-amerikanischen Videoclip. In: BEITRÄGE ZUR POPULARMUSIKFORSCHUNG 27/28, S.53-98.
- Jacob, Günther (1993): Agit-Pop. Schwarze Musik und weiße Hörer. Berlin: Edition ID-Archiv.
- Kochman, Thomas (Hg.) (1972): Rappin' and Stylin' Out. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press.
- Rose, Tricia (1994): Black Noise. Hanover: University Press of New England.
- Terkessidis, Mark (2001): Richtig hingelangt. In: STADTREVUE – KÖLN MAGAZIN 3.
- Toop, David (1992): Rap Attack. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag.

Diskographie

- BLÄCK FÖÖS (1984):
Mir klääve am Lääve. EMI 7461792.
- DAS DUALE SYSTEM (1993):
Pump mich op. Auf: Verschiedene: *Hip Hop Hurra! Rap gegen Rechts*. Rough Trade, RTD 177.1633.2.
- DCS (1996):
Stärker als das Schicksal. BMG 74321 29477 2.
- DCS (1997):
Ungesund und teuer. BMG 74321 45220.
- DIE FIRMA (1998):
Spiel des Lebens / Spiel des Todes. LCM 001-2.
- (1999):
Das Zweite Kapitel. Zomba 707.0841.2.

- Doppel L, Lars (1998):
Rapattacke (EP). Königsdorf Records (Eigenvertrieb).
- EM:ZEH (1995):
mondaach (Maxi). BMG 74321 31131 2.
- EM:ZEH (1993):
Wortsport. Groove Attack Productions GAP 003.
- MICROPHONE MAFIA (2000):
Die Farbe des Geldes / Niemand kann uns stoppen (Maxi). BMG 74321 71775 2.
- RUDE POETS (1993):
Der letzte Walzer. MZEE-Records MZEE 003.

Abstract

There is no secret concerning the importance of regional and local aspects in HipHop-culture. The existence of about 73 entries in "Internets totally unofficial Rap-Dictionary" dealing with places, streets, neighbourhoods and buildings is evidential. The urging power for the use of this repertoire lies in the rappers aspiration for authenticity, in the need of encoding different informations and in the possibility to give local rap-addicts a special field of identification by using regional references. The essay tries to reveal and explain these tendencies in rap-songs from Cologne as an example for a local German HipHop-scene.