

Jugendkultur und deutschsprachiger Rap
—
Eine Spurensuche

Jugendkultur und deutschsprachiger Rap

-

Eine Spurensuche

Bachelorarbeit von:

Valentin Hofmann

FS20

An der:

FHS St.Gallen

Hochschule für Angewandte Wissenschaften

Fachbereich Soziale Arbeit

Studienrichtung Sozialpädagogik

Begleitet von:

Prof. Dr. Axel Pohl

Dozent Fachbereich Soziale Arbeit

Für den vorliegenden Inhalt ist ausschliesslich der Autor verantwortlich.

St.Gallen, 18. März, 2020

Inhalt

| | |
|--|-----------|
| Abstract | 5 |
| Einleitung..... | 10 |
| Hinweis zur Anwendung gendergerechter Sprache | 12 |
| 1 Jugend | 12 |
| 1.1 Historischer Rückblick..... | 12 |
| 1.2 Alltagssprachlicher Jugendbegriff | 13 |
| 1.3 Jugendbegriff heute | 14 |
| 1.4 Entwicklungsaufgaben | 15 |
| 2 Kultur - Jugendkultur | 16 |
| 2.1 Kulturbegriff in der Sozialwissenschaft | 17 |
| 2.2 Jugendkultur..... | 17 |
| 2.2.1 Jugendkulturbegriff Anfang des 20. Jahrhunderts | 17 |
| 2.2.2 Jugendkultur heute | 18 |
| 2.3 Szene | 19 |
| 2.4 Subkultur | 21 |
| 3 HipHop | 22 |
| 3.1 Ursprung des HipHop..... | 23 |
| 3.2 Ein Begriff – vier Elemente..... | 24 |
| 3.3 Rap..... | 26 |
| 3.4 Battle | 26 |
| 4 HipHop in Deutschland | 27 |
| 4.1 Anfänge | 28 |
| 4.2 Rap wird deutschsprachig..... | 29 |
| 4.3 Neue Schule..... | 31 |
| 5 Wandel des Rap..... | 33 |
| 5.1 Rap im Mainstream mit dem Potenzial zur Subversion | 33 |
| 5.2 Neue Triebkräfte..... | 34 |
| 6 Sub-Genres & Repräsentation sozialer Ungleichheiten | 35 |
| 6.1 Polit-Rap..... | 36 |
| 6.2 Gangsta-Rap | 37 |
| 6.3 Deutschsprachiger Rap als Indikator sozialer Ungleichheiten..... | 39 |
| 7 Popularität von Rap bei Jugendlichen..... | 41 |
| 7.1 Schwierigkeit der Zuordnung | 41 |
| 7.2 Aktuelle Zahlen..... | 42 |
| 8 Diskriminierende Inhalte von Rap | 43 |
| 8.1 Rap zwischen Metapher & Diskriminierung | 44 |
| 8.2 Sexismus im Rap | 45 |

| | |
|--|-----------|
| 8.2.1 Männlichkeit im Rap | 45 |
| 8.2.2 Weibliche Gegenpole..... | 46 |
| 8.3 Neuer Chauvinismus und nationalistisches Denken | 47 |
| 9 Überlegungen für den Transfer in die Praxis | 48 |
| 10 Schlussfolgerungen | 51 |
| Literaturverzeichnis | 54 |
| Songtexte-Verzeichnis | 56 |
| Abkürzungsverzeichnis | 57 |
| Eigenständigkeitserklärung | 58 |

Abstract

Titel: Jugendkultur und deutschsprachiger Rap – eine Spurensuche

Kurzzusammenfassung: Die Arbeit befasst sich mit deutschsprachigem Rap, der bei Jugendlichen aktuell äusserst beliebt ist. Die Inhalte vom sogenannten Gangsta-Rap bzw. Street-Rap sind zum einen als Indikator sozialer Ungleichheiten zu verstehen, zum anderen sind sie als problematisch für die Rezeption einzustufen.

Autor(en): Valentin Hofmann

Referent/-in: Prof. Dr. Axel Pohl

Publikationsformat: BATH
 MATH
 Semesterarbeit
 Forschungsbericht
 Anderes

Veröffentlichung (Jahr): 2020

Sprache: deutsch

Zitation: Hofmann, Valentin (2020). *Jugendkultur und deutschsprachiger Rap – eine Spurensuche*. Unveröffentlichte Bachelorarbeit, FHS St.Gallen, Fachbereich Soziale Arbeit.

Schlagwörter: Jugend, HipHop, Rap, Sozialpädagogik

Ausgangslage:

Bei Jugendlichen in der Schweiz ist deutschsprachiger Rap aktuell sehr beliebt. Die Texte von sogenanntem Gangsta-Rap bzw. Street-Rap sind äusserst direkt und teilweise jenseits der Grenze zu gutem Geschmack. Die Irritation, die mit dem Hören solcher Texte bei vielen Erwachsenen entsteht, zeigt, dass im Grunde sehr wenig über die Hintergründe dieser Musik bekannt ist. In der Offenen Jugendarbeit sind Trends, wie auch Musikvorlieben, meistens sehr direkt spürbar. Für einen professionellen Umgang mit dem Phänomen des aktuell äusserst populären Rap scheint eine vertiefte Auseinandersetzung nicht nur sinnvoll sondern auch nötig zu sein.

Ziel:

Das Ziel der Auseinandersetzung in dieser Arbeit soll das Phänomen des aktuell äusserst populären deutschsprachigen Rap besser greifbar machen. Zusammenfassend wird danach gefragt: Was verbirgt sich hinter dem heute bei Jugendlichen sehr beliebten deutschsprachigen Rap? Und welche Überlegungen lassen sich möglicherweise dabei auf die Offene Jugendarbeit übertragen?

Vorgehen:

Das erste Kapitel befasst sich mit dem Jugendbegriff. Was kann unter Jugend verstanden werden? Welche Veränderungen des Jugendbegriffs haben sich bis heute vollzogen? Und wie lässt sich der Jugendbegriff heute verstehen?

Im zweiten Kapitel wird in einem ersten Schritt der Kulturbegriff erläutert und im Anschluss mit dem bereits erarbeiteten Jugendbegriff zusammengeführt. Es wird dabei der Frage nachgegangen, was unter Jugendkultur verstanden wird. Ein historischer Rückblick soll dabei die Unterschiede zum heutigen Verständnis verdeutlichen. Neben dem Begriff der Jugendkultur tauchen in der Literatur immer wieder die Begriffe Subkultur und Szene auf. Auch diese sollen geklärt und in ein für die Auseinandersetzung relevantes Verhältnis gesetzt werden.

Im dritten Kapitel werden die Ursprünge der Jugendkultur HipHop erörtert, um schliesslich darauf basierend im vierten Kapitel die Entwicklungen des HipHops in Deutschland genauer zu betrachten. Insbesondere deutschsprachiger Rap soll hier genauer betrachtet werden.

Im fünften Kapitel wird untersucht, welche Faktoren Rap in der Gegenwart (mit-)bestimmen. Was hat sich seit der Ursprungserzählung von HipHop bis heute verändert?

Im Anschluss werden zwei elementare Haupt-Genres des Rap genauer betrachtet und danach gefragt, welche Gemeinsamkeiten diese Genres verbinden bzw. welche Differenzen bestehen. Im siebten Kapitel wird verdeutlicht, welche Relevanz deutschsprachiger Rap bei Jugendlichen hat.

Im achten Kapitel werden Diskriminierungsformen, die sich im aktuellen Rap vermehrt zeigen, zusammengetragen und deren Verortung verständlich gemacht.

Schliesslich folgen im neunten Kapitel Überlegungen zu einem möglichen Transfer des erarbeiteten Wissens in die Praxis. In den Schlussfolgerungen sollen die wichtigsten Erkenntnisse der Auseinandersetzung dargelegt werden.

Erkenntnisse:

Der Begriff Jugend, wie er heute benutzt wird, ist noch relativ jung. Jugend ist die Lebensphase zwischen Kindheit und Erwachsensein. Dabei kann weder eine allgemeingültige Zeitspanne noch ein klarer Abschluss dieser Phase fixiert werden. Entwicklungsaufgaben beschreiben die Anforderungen, welche Jugendliche für den Übergang ins Erwachsensein bewältigen müssen. Jugend ist stets in einem wechselseitigen Verhältnis zu gesellschaftlichen Bedingungen zu verstehen. In diesem Sinne wird Jugend auch von der Gesellschaft mitkonstituiert.

Jugendkultur beinhaltet alle kulturellen Hervorbringungen von Jugendlichen. Kultur beschreibt alles, was aus dem sozialen Zusammenleben von Menschen hervorgeht. Dazu gehören beispielsweise Sprache, Normen, Werte und Symbole. Der Singular Jugendkultur wird heute meist durch die Mehrzahl Jugendkulturen ersetzt. Obwohl die Abgrenzung zur Kultur von Erwachsenen bzw. zu einer gegebenen Gesamtkultur ein wichtiger Kern von Jugendkultur ist, wird der entsprechende Unterbegriff Subkultur für die Kultur der Jugendlichen kontrovers diskutiert. Subkultur suggeriert, dass es eine vorherrschende Kultur gäbe, welcher alternative Kulturen untergeordnet wären.

HipHop ist Jugendkultur. Was heute jeder und jede als Ausdrucksformen von HipHop erkennt, hat den Ursprung in den Armenvierteln New Yorks. Vor mehr als vier Jahrzehnten haben afroamerikanische Jugendliche originäre Ausdrucksformen entwickelt und so auf ihre prekären Lebensumstände aufmerksam gemacht. HipHop ist als Zusammensetzung von vier Elementen zu verstehen; DJing, Breakdance, Graffiti und Rap. Jede dieser Erscheinungsformen des HipHop hat sich sowohl in den USA als auch zeitlich verschoben global stark verändert und weiterentwickelt.

Von der hiesigen Jugend wird fast ausschliesslich Rap in deutscher Sprache konsumiert. Dieser entwickelte sich auf der Grundlage des amerikanischen Vorbilds, brachte in der Folge aber verschiedene lokale Akzente hervor. Die anfänglichen Soft-Versionen (wie beispielsweise *die Fantastischen Vier*) wandelten sich namentlich in den Grossstädten zu provokativem und hartem Street-Rap und Gangsta-Rap. In diesen Rap-Genres äussern sich unter anderem Gewalt, Drogenkonsum, Frauenfeindlichkeit und Rassismus. Trotzdem kann festgehalten werden, dass die Präsentationen von Rap seit jeher auch Ausdruck sozialer Ungleichheiten sind. Deshalb darf auch der bei Jugendlichen sehr populäre deutschsprachige Gangsta-Rap nicht isoliert betrachtet werden.

Die Überlegungen für den Transfer in die Praxis verdeutlichen, dass sich für die Soziale Arbeit zweierlei Handlungsfelder ergeben. Einerseits weist Rap auf bestehende soziale Ungleichheiten hin, welche nur durch Veränderungsdynamiken der Gesellschaft nachhaltig beeinflusst werden können. Zum anderen ergibt sich für die Arbeit mit Jugendlichen beispielsweise im Bereich der Offenen Jugendarbeit durch die teilweise äusserst problematischen Inhalte von Rap ein Handlungsbedarf. Über den gemeinsamen Diskurs können Ressentiments aufgebrochen werden, nicht aber über ein prinzipielles Verbot.

Literaturquellen (Auswahl):

Baacke, Dieter (2007). *Jugend und Jugendkulturen: Darstellung und Deutung* (5. Auflage). Weinheim; München: Juventa.

Friedrich, Malte & Klein, Gabriele (2011). *Is this real? Die Kultur des HipHop* (4. Auflage). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Scherr, Albert (2009). *Jugendsoziologie. Einführung in Grundlagen und Theorien* (9., erweiterte und umfassend überarbeitete Auflage). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Verlan, Sascha & Loh, Hannes (2015). *35 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal

[...] Maskiert und bewaffnet (ja) bis auf die Zähne (ja)
 Und werde ich verhaftet, stech' ich Cops in die Kehle (alle-le)
 Steche mit 'ner Schere, treff' Bauch, Kopf und Wade (ja, hahaha)
 Und alle inneren Organe (hahahaha, rrah, rrah, rrah)
 Skrupelloser Motherfucker wie Saddam (rrah)
 Ich zieh' die Ratten ab und scheu' mich nicht, mit Knarre zu ballern (pah, pah,
 pah)
 Denn im Milieu ist einfach so, Diggi (so), kein Niveau, Diggi (wo?)
 Diese Karre hier ist garantiert gestohl'n, Diggi
 Terrorist (bam-bam), ich mache Attentate (ja)
 Ich komm' mit Dynamit zum Bundestag mit Aktentasche (hahahahaha)
 Es macht bang, Bra, bang, ich zieh' eine Nase
 Ich dreh' durch und ihr dreht eine Reportage (hahaha)

Handschellen klicken, klick-klick (jaja, klicken, jaja)
 Taş-Ticker ticken, tick-tick (ahaha)
 Scharfe Waffe, SIG Sauer, SIG-SIG (hahaha)
 Ich will euch alle ficken, alle, fick-fick (alle-le, alle-le, alle-le-le) [...]

(Capital Bra feat. Samra, 2019, „Click Click“)

[...] Mach' dein Bahnhofsghetto zu Charlie Hebdo
 Deutschen Rap höre ich zum Einschlafen
 Denn er hat mehr Window-Shopper als ein Eiswagen, ah
 Und wegen mir sind sie beim Auftritt bewaffnet
 Mein Körper definierter als von Auschwitz-Insassen
 Ich tick' Rauschgift in Massen, [...]

(Kollegah & Farid Bang, 2017, „0815“)

Einleitung

Die beiden Textausschnitte der Songs von *Capital Bra* und *Kollegah & Farid Bang* sollen bewusst schockieren und zugleich auf die folgende Arbeit einstimmen. Sie sind repräsentativ für eine besondere, bei Jugendlichen durchaus beliebte Art von Rap.

Während meinem Studium arbeitete ich in der Offenen Jugendarbeit. Neben verschiedenen kleineren und grösseren Projekten, Aktionen und Öffentlichkeitsarbeit war die Tätigkeit in einem gemischten Jugendtreff eine meiner Hauptaufgaben. Als Musikliebhaber und insbesondere Fan von Rapmusik bereits seit meiner Kindheit steht mir diese Art von Musik sehr nahe. Ich verbinde mit Rap jedoch weitaus mehr als nur Musik. Vielmehr verstehe ich Rap als Teil einer Kultur – nämlich der HipHop-Kultur – welche mich selbst durch meine Jugend begleitet hat, und die nach wie vor ein wichtiger Bestandteil meiner Gegenwart darstellt. Vielleicht war ich gerade deshalb zu Beginn im Jugendtreff erstaunt über die Art und den Konsum von Rapmusik. Die Inhalte handeln von Drogen, Autos, Gewalt, Geld, Hass gegen die Polizei etc. Und nicht zuletzt tauchen in diesen von Männern gerappten Texten Frauenbilder auf die gelinde gesagt problematisch sind. Textzeilen, welche von solchen Themen durchdrungen sind, wurden von Jugendlichen des öfteren mitgerappt oder zitiert. Für mich hat sich in der Folge ein Interesse entwickelt hinsichtlich des Umgangs von Jugendlichen mit den erwähnten Themen. Andererseits stellte sich für mich aus professioneller Sicht die Frage, welchen Umgang ich diesbezüglich pflegen könnte und pflegen sollte. Es wurde mir bewusst, welche Ambivalenz zwischen dem Auftrag der Jugendarbeit und der allgegenwärtigen Rapmusik besteht. Auf der einen Seite wird aus jugendarbeiterischer Sicht versucht, Jugendliche in ihrem Erwachsenwerden zu unterstützen, andererseits treten dieser Intention mit den teilweise brutalen Texten in gewissen Rap-Songs komplementäre Inhalte gegenüber.

In den Medien polarisiert das Bild des bösen Gangsta- oder Streetrappers schon seit längerem. Beispielsweise haben die deutschsprachigen Rapper *Kollegah* und *Farid Bang* in kürzester Vergangenheit die Abschaffung des Echo-Awards aufgrund von Textzeilen aus einem Bonus-Track des damals Echo-preisgekrönten Albums der beiden Rapper evoziert. Gerade in Bezug auf Jugendliche (und Kinder) wird in den hiesigen Boulevardblättern über die präsentierten Inhalte von einer beinahe dämonischen Gefahr gesprochen.

Doch was steckt da sonst noch dahinter? Welche Beweggründe haben junge Menschen, wenn sie über solche Themen rappen bzw. solche Texte hören und „geniessen“? Für einen professionellen Umgang mit dem Phänomen des aktuell äusserst populären Rap schien mir deshalb eine vertiefte Auseinandersetzung nicht nur sinnvoll sondern auch nötig zu sein. Dies führte mich zu folgenden Leitfragen:

Was verbirgt sich hinter dem heute bei Jugendlichen sehr beliebten deutschsprachigen Rap? Und welche Überlegungen lassen sich möglicherweise dabei auf die Offene Jugendarbeit übertragen?

Die Auseinandersetzung mit dem Thema beginnt mit dem Jugendbegriff. Was kann unter Jugend verstanden werden? Welche Veränderungen des Jugendbegriffs haben sich bis heute vollzogen? Und wie lässt sich der Jugendbegriff heute verstehen?

Im zweiten Kapitel wird in einem ersten Schritt der Kulturbegriff erläutert und im Anschluss mit dem bereits erarbeiteten Jugendbegriff zusammengeführt. Es wird dabei der Frage nachgegangen, was unter Jugendkultur verstanden wird. Ein historischer Rückblick soll dabei die Unterschiede zum heutigen Verständnis verdeutlichen. Neben dem Begriff der Jugendkultur tauchen in der Literatur immer wieder die Begriffe Subkultur und Szene auf. Auch diese sollen geklärt und in ein für die Auseinandersetzung relevantes Verhältnis gesetzt werden.

Im dritten Kapitel werden die Ursprünge der Jugendkultur HipHop erörtert, um schliesslich darauf basierend im vierten Kapitel die Entwicklungen des HipHops in Deutschland genauer zu betrachten. Insbesondere deutschsprachiger Rap soll hier genauer beleuchtet werden.

Im fünften Kapitel wird untersucht, welche Faktoren Rap in der Gegenwart (mit-)bestimmen. Was hat sich seit der Ursprungserzählung von HipHop bis heute verändert?

Im Anschluss werden zwei elementare Haupt-Genres des Rap genauer betrachtet und danach gefragt, welche Gemeinsamkeiten diese Genres verbinden bzw. welche Differenzen bestehen. Im siebten Kapitel wird verdeutlicht, welche Relevanz deutschsprachiger Rap bei Jugendlichen hat.

Im achten Kapitel werden Diskriminierungsformen, die sich im aktuellen Rap vermehrt zeigen, zusammengetragen und deren Verortung verständlich gemacht.

Schliesslich folgen im neunten Kapitel Überlegungen zu einem möglichen Transfer des erarbeiteten Wissens in die Praxis. In den Schlussfolgerungen sollen die wichtigsten Erkenntnisse der Auseinandersetzung dargelegt werden.

Hinweis zur Anwendung gendergerechter Sprache

In der vorliegenden Arbeit wird teilweise die weibliche Sprachform weggelassen. Dies hat keinesfalls mit der Missachtung einer gendergerechten Sprachrichtlinie zu tun, sondern verweist viel mehr auf die historische und auch aktuelle Besetzung überwiegend männlicher Protagonisten im HipHop. In diesem Sinne käme eine gendergerechte Formulierung an gewissen Stellen eher einer Verfälschung der thematischen und historischen Bezüge gleich. Im Kapitel 8.2 wird vertieft auf diese Thematik eingegangen.

1 Jugend

1.1 Historischer Rückblick

Aus einer soziologischen Perspektive ist der Begriff Jugend, wie er heute wissenschaftlich behandelt wird, noch relativ jung. Es gab in allen Epochen und Kulturen jugendliche Menschen. Bereits in der Antike erfolgten Klassifikationen entlang von Lebensaltersstufen, welche zwar nicht immer eindeutig und begrifflich unterschiedlich waren. So bildeten sich im alten Griechenland bis zu siebenteilige Altersstufen, im römischen Denken bis zu deren vier heraus. Im Spätmittelalter beliefen sie sich sogar bis auf deren zehn. Angesichts dessen, dass der heutige Begriff Jugend im Mittelalter zwei Altersklassen zugeteilt werden könnte (pueritia: von 7 bis 14 Jahren, adolscencia: 15 bis 28 Jahren) und dabei die damals geringe Lebenserwartung beachtet wird, dürfte davon ausgegangen werden, dass nur wenige über die Lebensaltersstufe Jugend hinausgekommen sind. Im 18. Jahrhundert wurde der Begriff „junge Herrn“ als Bezeichnung derjenigen, welche sich zwischen Kindheit und Erwachsensein befanden, verwendet. Später war dann vom „Jüngling“ die Rede. Beide Begriffe bezogen sich jedoch einseitig nur auf einzelne männliche Heranwachsende (Ferchhoff, 2011, S.93). Laut Baacke (2007) etablierte sich der Begriff «Jugendlicher» erst im 19. Jahrhundert. Die Entstehung bürgerlicher Familien in der Gesellschaft führte zu einer Pädagogisierung von Kindheit. Die Jugendphase, die sich von der Kindheit abspaltete, wurde aber lediglich als eine Phase beschrieben, die von Krisen geprägt war. Baacke (ebd.) führt des Weiteren aus, dass Jugend erst um 1900 auch Einzug in der Literatur fand. Gründe dafür sind ihm zufolge Veränderungen in einer Lebensphase, welche sich damals zeigten und für Irritationen sorgten. Zum einen war die Geburtenrate der Mittelschicht rückläufig, und es veränderte sich durch eine länger andauernde Schulzeit schliesslich die Abhängigkeit vom Elternhaus (S. 230-231). Zwischen 1900 und 1950 hat sich zunehmend der eigenständige Begriff Jugend herausgebildet aus einer bis dahin als Kindheit zusammengefassten Lebensphase vor dem

Erwachsenenalter. Von nun an wurde zwischen Kindheit und Jugend unterschieden (Hurrelmann & Quenzel, 2016, S. 21). Die Geschlechtsreife hatte laut Baacke (2007) früher einen sehr hohen Stellenwert. Jugend beschrieb noch um 1900 die Zeit zwischen sexueller Reife und dem Eintritt ins Berufsleben einerseits und der Gründung einer Familie andererseits. Die Geschlechtsreife setzte zu dieser Zeit bei Mädchen ungefähr mit 15 Jahren und bei Jungen mit etwa 16 Jahren ein. Für viele junge Menschen folgte wenige Jahre darauf die Eheschliessung, welche u.a. auch für die formelle Legitimation sexuellen Verkehrs relevant war. Heutzutage sind aber sexuelle Erfahrungen kein Kennzeichen mehr für den beschriebenen Statusübergang ins Erwachsensein. Vielmehr wird heute der Jugendphase Sexualität als zentrale Komponente zugeschrieben. Einerseits hat sich die Sexualreife zeitbiografisch inzwischen stark vorgelagert, wodurch die Zeit der Kindheit verkürzt wird. Andererseits verhält es sich zudem so, dass heutzutage die Gründung einer Familie und die Eheschliessung durchschnittlich viel später einsetzen (S. 234–237).

1.2 Alltagssprachlicher Jugendbegriff

Laut Scherr (2009) hat sich der Begriff *Jugend* im Alltagsdenken längst etabliert: Klare Trennungen zwischen Säuglingen, Kindern, Jugendlichen, erwachsenen Menschen und alten Menschen, sind geläufig. Genauso geläufig ist die Reduktion von Jugend auf einen biologischen Prozess; hormonelle Veränderungen des Körpers erklären die damit einhergehenden emotionalen „Verwirrungen“. Jugendliche sind aus dieser Perspektive in einer Weise mit sich selbst, ihren Gefühlen und sexuellen Bedürfnissen beschäftigt, dass ihnen vernünftiges Handeln gar nicht erst zugeschrieben bzw. zugetraut wird. Naheliegend werden daraus oft Verallgemeinerungen getroffen, die der Jugend mehr oder weniger willkürlich Attribute anhängen. So sind beispielsweise Aggressivität von Jungs oder zickiges Getue schnell den Geschlechtern und dem Jugendalter zugeschrieben (S. 15).

Diese Vereinfachungen sind für die Verständlichkeit des Begriffes Jugend wenig gewinnbringend, weil sie Jugend einerseits als eine Art isolierte, von der Gesellschaft unabhängige Entwicklungsphase begreifen, dieser Phase aber auch ein Stadium zuordnen, welches alleine biologisch oder psychisch begründbar wäre. Laut Scherr (2009) ist Jugend zunächst kein wissenschaftlicher Begriff sondern ein Wort der Alltagssprache. Daraus werden Annahmen über besondere Verhaltensmuster und Eigenschaften nahegelegt, welche als jugendtypisch gelten. Dadurch, so Scherr, werden beispielsweise Schüler und Schülerinnen oder Auszubildende nur dann als Jugendliche bezeichnet, wenn sie sich jugendtypisch verhalten. Soziologische Herangehensweisen zielen hingegen darauf, Jugend als Lebenslage oder auch Le-

bensphase zu verstehen, im Kontext mit den gesellschaftlichen Bedingungen des Heranwachsens. So gesehen werden jugendtypische Verhaltensweisen und Herausforderungen als Auseinandersetzung mit den gegebenen Zwängen und Möglichkeiten innerhalb einer jeweiligen gesellschaftlichen Situation verstanden (S. 17-18). Ferchhoff (2011) erläutert den Jugendbegriff in einer ähnlichen Weise. Es sind nicht allein die biologischen Gegebenheiten, die den Begriff Jugend definieren. Auch kulturelle, wirtschaftliche und generationenbezogene Faktoren beeinflussen diesen Lebensabschnitt. In diesem Sinne sind es beispielsweise längere Ausbildungszeiten, veränderte Ablöseprozesse vom Elternhaus, Arbeitslosigkeit oder Funktionsverluste sozialer Institutionen, welche eine wichtige Rolle spielen (S. 94-96).

1.3 Jugendbegriff heute

Davon ausgehend ist es aus heutiger Sicht nicht mehr angemessen, Jugend als zeitlich klar abgegrenzte Lebensphase zu beschreiben. Es wird zwar nach wie vor davon ausgegangen, dass die Jugendphase mit dem Einsetzen der Pubertät und der damit verbundenen Sexualreife eingeleitet wird. Die Reaktionen des Umfeldes auf diesen vorerst biologischen Reifungsprozess markieren zwar den Übergang zwischen Kindheit und Jugendphase. Der Übergang der Jugendphase hin zum Erwachsensein kann jedoch aus heutiger Sicht weder einem bestimmten Zeitpunkt noch einem sozialen Ereignis zugeordnet werden (Scherr, 2009, S. 23). Laut King (2020) haben sich in den letzten Jahren und Jahrzehnten nicht nur die Dauer von Lebensphasen und die Übergänge zwischen diesen stark verändert. Auch Entwicklungsaufgaben, der Jugendphase zugeschriebene Themen und Praktiken, Lebensformen und Normen haben sich teils vervielfältigt. Auch sie spricht davon, dass die klassischen Endpunkte von Jugend, wie beispielsweise der bereits erwähnte Start ins Berufsleben oder die Familiengründung, ihre Verbindlichkeit verloren hätten. In diesem Zusammenhang erwähnt sie auch die technisch-kulturellen Wandlungen, welche die Digitalisierung hervorgebracht hat. Kinder haben heutzutage viel früher Zugang zu Symbolwelten Älterer. Gleichzeitig sind Heranwachsende in ihren Peers hochgradig vernetzt, weil sie auch online in Kontakt mit diesen stehen. Online- und Offline-Kommunikation überschneiden sich demzufolge (S. 39). King (2020) erwähnt des Weiteren, dass sich Jugend sowohl auf die Mikro- als auch die Makroebene des Sozialen beziehen lässt. Jugend kann sowohl aus einer individuellen als auch einer gesellschaftlichen Perspektive beschrieben werden. Die Komplexität der Jugendtheorie ergibt sich demzufolge aus der Notwendigkeit der Vermittlung zwischen individuellen und gesellschaftlichen Dynamiken (S.40).

1.4 Entwicklungsaufgaben

Ecarius (2020) hält fest, dass Heranwachsende sich heute mit gesellschaftlichen Bedingungen auseinandersetzen und in einem Verhältnis zwischen äusseren Ansprüchen und inneren Bedürfnissen ein Selbst zu entwickeln versuchen (S.86).

Scherr (2009) erwähnt vor dem Hintergrund jugendsoziologischer Diskussionen der achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts, dass zunehmend ein „Strukturwandel“ der Jugendphase diagnostiziert wurde. Scherr (ebd.) führt dies auf drei Ausgangspunkte zurück (S. 33-34):

1. Die steigende Arbeitslosigkeit und der Lehrstellenmangel seit Mitte der Achtzigerjahre des letzten Jahrhunderts haben gezeigt, dass eine Situation eingetreten ist, in welcher schulische Leistungen bzw. die schulische Ausbildung keine Garantie mehr für eine entsprechende berufliche Karriere ist. Viele Jugendliche äussern deshalb Zukunftsängste und Angst vor Arbeitslosigkeit.
2. Jugendliche befinden sich in einer Situation der Unsicherheit, in welcher sie eigene „Lebensentwürfe“ entwickeln müssen. Vorgegebene Fahrpläne, auf die sie zurückgreifen könnten, existieren jedoch nicht.
3. Jugend kann nicht als Lebensphase verstanden werden, welche allen Gleichaltrigen auch gezwungenermassen eine ähnliche Struktur attestiert. Das heisst, es bestehen diverse unterschiedliche und uneinheitlich strukturierte Verlaufsformen und Übergänge innerhalb dieser Lebensphase. Zudem werden klare Abgrenzungen zwischen Jugend und Erwachsensein durch Übergänge ersetzt. Diese Übergänge erfolgen in unterschiedlichen Teilbereichen der Gesellschaft, wie beispielsweise in der Bildung oder der Familie, zudem aber auch zu unterschiedlichen Zeitpunkten des Lebenslaufs. Folglich treten Identitätskrisen oder Statusunsicherheiten auch bei Erwachsenen auf. Anstelle der zeitlich eingegrenzten Phase Jugend tritt die Forderung nach dem sogenannten lebenslangen Lernen.

Hurrelmann & Quenzel (2016) sprechen von sogenannten Entwicklungsaufgaben, welche sich für Individuen ergeben. Dabei steht das Individuum mit den jeweiligen körperlichen und psychischen Merkmalen in einer wechselseitigen Dynamik zu den sozialen und physischen Gegebenheiten der Umwelt. Die Persönlichkeitsentwicklung lässt sich dementsprechend entlang von Entwicklungsaufgaben besser verstehen (Havighurst 1953; Quenzel 2015, zitiert nach Hurrelmann & Quenzel, 2016, S. 24).

Für Jugendliche ergeben sich gemäss Hurrelmann & Quenzel (2016) aus einer psychologischen Sicht folgende vier Entwicklungsaufgaben, welche dazu dienen könnten, die Lebensphase Jugend von der darauffolgenden Phase des Erwachsenseins abzugrenzen:

1. Die Entwicklung der intellektuellen und sozialen Fähigkeiten für die Übernahme einer selbstverantwortlichen und Existenz sichernden Erwerbstätigkeit ist erfolgt.
2. Eine weitgehende Ablösung von der emotionalen Abhängigkeit von den Eltern hat stattgefunden, und Fähigkeiten zum Aufbau tiefer emotionaler Bindungen zu anderen Menschen in Freundschaften oder Partnerbeziehungen wurden erworben.
3. Ein hoher Grad an Selbstständigkeit der eigenen Verhaltenssteuerung im Kontakt- und Freizeitsektor ist eingetreten, sodass dieser zur körperlichen und psychischen Regeneration genutzt werden kann.
4. Das Werte- und Normensystem ist entfaltet und hat eine vorläufige Stabilität erreicht, so dass individuell und sozial verantwortliches Handeln möglich ist (Hurrelmann & Quenzel, 2016, S. 33-34).

Trotzdem ist es schwierig zeitlich festzumachen, wann diese erwähnten Punkte effektiv einen Abschluss finden. Hurrelmann & Quenzel (ebd.) sprechen in diesem Zusammenhang von einem fließenden Übergang. Dieser Übergang von der Jugend hin zum Erwachsensein kann in kleinen, kaum merklichen Schritten von statten gehen. Auch sind diese Schritte den Jugendlichen selbst oft nicht bewusst. Der Übergang ins Erwachsensein ist entsprechend offen und wenig strukturiert. Noch kann er kaum gezielt geplant werden (S. 35).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass bis heute im Alltagsdenken die Jugend und die mit ihr verbundenen Herausforderungen auf primär biologisch bedingte Aspekte der Pubertät reduziert werden.

Jugend muss als Lebensphase des Heranwachsens verstanden werden, welche die gesellschaftlichen Bedingungen und jeweiligen sozialen Strukturierungen genauso in den Blick nimmt wie individuelle Prozesse der Persönlichkeitsentwicklung. Dabei steht das Individuum in einem wechselseitigen Verhältnis zur Gesellschaft und deren Erzeugnissen.

2 Kultur - Jugendkultur

Weil in der Literatur HipHop gemeinwohl als Jugendkultur bezeichnet wird, ist es notwendig, diese Begrifflichkeit näher zu betrachten. In einem ersten Schritt wird der Kulturbegriff erläutert, davon ausgehend werden die Begriffe Jugend und Kultur zusammengeführt. Dabei soll schliesslich auch verständlich gemacht werden, welche Bedeutung Jugendkultur für die im Anschluss folgende Thematik HipHop hat.

2.1 Kulturbegriff in der Sozialwissenschaft

Ein mögliches traditionelles Verständnis von Kultur geht auf die sogenannte „Hochkultur“ zurück. Darunter werden die Werke der bildenden Kunst, aber auch die Philosophie oder Wissenschaft verstanden. Zur Kultur gehören aus sozialwissenschaftlicher Sicht aber „[...] auch Sprache, und Symbole, Werte und Normen, Rituale, und Alltagsästhetiken bzw. die Wahrnehmungs- Deutungs- und Handlungsmuster sozialer Gruppen, sozialer Klassen und Milieus“ (Scherr, 2009, S. 183).

Schwendter (1993) bezeichnet in Bezug auf *Tylers* Begriffsverständnis aus dem Jahre 1924 Kultur als all jenes der menschlichen Gesellschaft, welches nicht biologisch ist. Kultur ist demzufolge die Summe aller Institutionen, Bräuche, Normen, Präferenzen, Bedürfnisse etc., die aus einer menschlichen Gesellschaft hervorgehen (Tyler, 1924, zitiert nach Schwendter, 1993, S. 10). Oder anders formuliert: „Kultur, [...] ist durch den Menschen hervorgebracht. [...] Doch ist sie nicht einfach eine Äusserung des Lebewesens Mensch, sondern ein soziales Produkt, eine Hervorbringung der Gesellschaft“ (Angehrn, 1994, S. 4).

Baacke (2007) verdeutlicht, dass Kultur eben nicht mehr nur der Bestand an Traditionen und Bildungsgütern der Geisteswissenschaften ist. Sie ist vielmehr als ein Lebensraum zu verstehen. „Kultur“ meint auch die Schaffung von Stilen über Medien, aber auch die Schaffung neuer sozialer Treffpunkte (S. 143).

2.2 Jugendkultur

Beim Begriff Jugendkultur verhält es sich ähnlich wie beim Begriff Jugend. Während, wie bereits erläutert wurde, Jugend lange lediglich als Vereinheitlichung einer Altersgruppe verstanden wurde, so wurde auch Jugendkultur als einheitliche gemeinsame Kultur der Jugend bezeichnet. Es sei erwähnt, dass in diesem Kapitel keine umfassende historische Abfolge der Jugendkultur(en) erläutert wird. Ein kurzer Rückblick auf die ursprüngliche Verwendung des Begriffs soll ersichtlich werden. Im Zentrum steht jedoch der Jugendkulturbegriff aus heutiger Sicht.

2.2.1 Jugendkulturbegriff Anfang des 20. Jahrhunderts

Baacke (2007) nimmt zur Klärung des Jugendkultur-Begriffs Bezug auf dessen historische Entwicklung. Originär geht der Begriff Jugendkultur in der deutschen Sprache zurück auf Gustav Wyneken. Wyneken, ein bekannter deutscher Pädagoge (1875 – 1964) formulierte

Jugendkultur als eine der Alterskultur gegenüberstehende Lebensphase. Jugend ist für ihn das Lebensalter mit der grössten Offenheit für alle hohen ethischen Werte, Normen und Haltungen. Obschon Wyneken mit seinem daraus entstandenen Konzept der Jugendkultur der Jugend (Anmerkung zur zeitlichen Verortung: „Was ist Jugendkultur?“, 1914) gewissermassen menschliche Selbstverwirklichung attestierte, verweist er trotzdem auf die zentrale und fundamentale Rolle der Schule. Wyneken liefert eine Kritik an der konventionellen Schule dieser Zeit, indem er sinngemäss von den engstirnigen Pädagogen spricht. Des Weiteren muss seines Erachtens Jugend eine Freistätte bekommen, um wirklich Jugend zu werden. Und dies sollte in einer neu gedachten Schule und durch die Führung moderndenkender Lehrer passieren müssen (S. 141-142). Ferchhoff (2011) erwähnt, dass während dieser Zeit Gruppierungen von Jugendlichen in der Regel nicht ohne Erziehungspersonen bzw. Vorbildern der Erwachsenenwelt auskamen. Diese waren zumeist nur wenig ältere Mentoren, welche selbst eine gewisse Jugendlichkeit und kameradschaftliche Nähe verkörperten (S. 37).

Man kann Wynekens Auffassung als „...Legitimation seiner Schulgründung, ...“ (Baacke, 2007, S. 142) und als Verschönigung seines neuen, alternativen Schulverständnisses kritisieren. Dennoch wird spürbar, dass zumindest die Intention seines Jugendkulturbegriffs eine dazumal neue Entwicklung aufzeigt.

Laut Hermann (1985, S. 231, zitiert nach Ferchhoff, 2011, S. 58) konnte die Auffassung von Jugendkultur nach Wyneken immerhin den Boden für eine ‚radikale Kritik der herrschenden pädagogischen und gesellschaftlichen Praxis‘ bereiten. Der politische Anspruch des Wyneken’schen Jugendkulturkonzepts kann so verstanden werden, dass es die Jugend als geistiges Fundament für die Auseinandersetzung mit kultur- und gesellschaftspolitischen Themen fokussierte. Und dies in einer Zeit, in welcher die Fundamente und Normen einer Gesellschaftsordnung brüchig geworden waren.

2.2.2 Jugendkultur heute

Indem nun Jugendkultur als aktueller Begriff thematisiert wird, werden mehrere Jahrzehnte Entwicklungszeit des Jugendkulturbegriffs – von den Wandervögeln, Wilden Cliques, von der Zeit der Jugend während dem 2. Weltkrieg, von der Jugendkultur der Nachkriegszeit über die 68er Bewegung bis hin zu Punk und vielen weiteren hier nicht erwähnten Jugendkulturen – übersprungen. Es stellt sich zwingendermassen die Frage, was sich denn bis heute verändert hat. Sehr vieles. Für die vorliegende Auseinandersetzung ist der Rahmen jedoch zu eng

gesteckt, als dass ich im Detail darauf eingehen könnte (für eine vertiefere Auseinandersetzung: Ferchhoff 2011, sowie Baacke 2007) Vielmehr soll hervorgehoben werden, was Jugendkulturen heute ausmachen.

„Der Begriff ‘Jugendkultur’ verweist auf die kulturellen Aspekte von Jugend. (...) Kultur ist die Art, die Form, in der Gruppen das Rohmaterial ihrer sozialen und materiellen Existenz bearbeiten. (...) Die Kultur einer Gruppe oder Klasse umfasst die besondere und distinkte Lebensweise dieser Gruppe oder Klasse, die Bedeutungen, Werte und Ideen, wie sie in Institutionen, in den gesellschaftlichen Beziehungen, in den Glaubenssystemen, in Sitten und Bräuchen, im Gebrauch der Objekte und im materiellen Leben verkörpert sind. (...) Die Kultur enthält die ‘Landkarte der Bedeutungen’, welche die Dinge für ihre Mitglieder verstehbar macht.“ (Clarke et al. 1979, zitiert nach Scherr, 2009, S. 183)

Baacke (2007) erwähnt, dass Jugendkulturen sich gerade nicht an den aus der Schule vermittelten Wert- und Normvorstellungen orientieren. Die Teilhabenden einer Jugendkultur würden sich viel mehr an außerschulischen Masstäben und Materialien orientieren (143).

2.3 Szene

In der Literatur taucht im Zusammenhang mit Jugendkultur(en), auch mit HipHop, der Begriff *Szene* auf. Hitzler & Niederbacher (2010) kritisieren, dass vorallem in der Jugendkulturforschung die Konturen des Szene-Begriffs hin zum Begriff der Jugendkultur verschwimmen würde (S. 91).

Hitzler & Niederbacher (2010) erklären den Begriff *Szene* im Zusammenhang mit nachhaltigen Umstrukturierungen der Lebensorientierung in Gesellschaften. Zurückzuführen sind diese auf Pluralisierungs- und Individualisierungsprozesse, welche sich unterschiedlich stark bemerkbar machen. Diese Tendenzen führen zu neuen Vergemeinschaftungsformen. Traditionsgemeinschaften, in welche man entweder hineingeboren wird oder nur über einen existentiell entscheidenden Schritt eintreten kann, stehen in einem starken Kontrast zu den neuen Gemeinschaftungsformen. Bei diesen neuen, „posttraditionalen Gemeinschaften“ ist sowohl der Zugang, als auch der Austritt niederschwelliger. Sie können Gemeinschaft deshalb auch nicht erzwingen, sondern lediglich zur Vergemeinschaftung motivieren. Diese neuartigen Gemeinschaftsformen werden Szenen genannt (S. 91-92).

Szenen qualifizieren sich gemäss Hitzler & Niderbacher (2010, S. 93) nach vier Hauptaspekten; hier sinngemäss:

1. Eine Szene entsteht nicht aus vorgängigen gemeinsamen Lebenslagen oder Standesinteressen der Teilnehmenden.

2. Szenen weisen einen geringen Verbindlichkeitsgrad, sowie einen geringen verpflichtenden Charakter auf.
3. Eine Szene ist nicht prinzipiell auf Selektion (Aussonderung) und Exklusion (Ausschluss) ausgelegt.
4. Gleichwohl fungiert die Szene als symbolisch markierter Erlebnis- und Selbststilisierungsraum.

Verschiedene Szenen weisen des Weiteren zwar lokale differente Besonderheiten auf, sind jedoch nicht lokal begrenzt. Szenen sind im Prinzip folglich globale Gesellungsgebilde mit unterschiedlichen Einfärbungen. Szeneinterne können als Interessensverbündete oder als Freundschaften gewisser Gesinnungen verstanden werden. Dabei hat jede Szene ein ihr eigenes Thema, auf welches die Interessen der Teilnehmenden ausgerichtet sind. Dies kann beispielsweise ein Musikstil, eine Sportart, eine Affinität für Kunst etc. sein (Hitzler & Niederbacher, 2010, S. 93-94).

Für Irritation kann der zuvor aufgelistete 3. *Aspekt einer Szene* sorgen. Betrachtet man nämlich beispielsweise die Neo-Nazi-Szene, ist zunächst fraglich, ob diese Szene "*nicht prinzipiell auf Selektion und Exklusion ausgelegt*" ist. Dies ist nach Hitzler & Niederbacher vermutlich so zu verstehen, dass im Beispiel der Neo-Nazi-Szene *Selektion und Exklusion* als **Inhalte** einer gemeinsam konstituierten **Gesinnung** sehr wohl bestehen, jedoch die Szene als Begriff lediglich das Gefäß dafür bildet. Zur Verdeutlichung kann eine Szene verstanden werden als „ein thematisch fokussiertes Netzwerk von Personen, die bestimmte materiale und mentale Formen der kollektiven Selbst-Stilisierung teilen, die um diese Teilhabe wissen, und die diese Gemeinsamkeiten an typischen Orten und zu typischen Zeiten interaktiv stabilisieren, modifizieren oder transformieren“ (Hitzler & Niederbacher, 2010, S. 95). Der letzte Aspekt sollte hinterfragt und aktualisiert werden, denn es sind heute auch zu einem grossen Teil virtuelle Räume in denen szenische Vergemeinschaftungen funktionieren (Dietrich, 2016, S. 14).

Überträgt man den Szenebegriff nun auf HipHop, soviel wird sich im Verlauf dieser Arbeit noch zeigen und bestätigen, wird klar, dass nicht von einer singulären HipHop-Szene gesprochen werden kann. Gleichwohl wurde bereits erwähnt, dass heute nicht mehr von der Jugendkultur, sondern von den Jugendkulturen die Rede ist. Die in dieser Arbeit verwendete Bezugsliteratur verwendet die Begriffe Jugendkultur und Jugendszene teilweise synonym. Da sich diese deskriptiven Begriffe innerhalb dieser Arbeit thematisch auf HipHop und schliesslich auf deutschsprachigen Rap beziehen, werden beide Begriffe in der Folge parallel verwendet. Oder anders formuliert: Im Ergebnis befasst sich diese Arbeit mit der *Szene* der deutschsprachigen *Jugendkultur* HipHop.

2.4 Subkultur

Eine der ersten Definitionen von *Subkultur* geht auf *Robert R. Bell* zurück. Dieser versteht unter Subkulturen relativ kohärente kulturelle Systeme, die innerhalb des Gesamtsystems einer nationalen Kultur eine Welt für sich selbst darstellen. Diese Subkulturen würden strukturelle und funktionale Eigenheiten entwickeln, die ihre Mitglieder in einem gewissen Grade von der restlichen Gesellschaft unterscheiden würden (Bell, 1961/65, zitiert nach Scherr, 2009, S. 187). Der Begriff Subkultur wird von verschiedenen Autoren und Autorinnen sehr kontrovers diskutiert. Folgend werden einige Diskurspunkte zusammengetragen:

Baacke (2007) weist darauf hin, dass die erwähnte Definition von Bell aufgrund des hohen Abstraktionsgrades eigentlich nichts Konkretes aussagen würde. Er wirft u.a. die Frage auf, inwiefern die Gesellschaft überhaupt ein kompaktes, einheitliches Ganzes darstellen könnte. Damit möchte er hervorheben, dass der Ausdruck *Subkultur* suggerieren würde, es handle sich um Kulturen, welche unterhalb der akzeptierten elitären Kultur liegen würde (S. 126, 133; so auch Scherr, 2009): Zentral ist für dieses Verständnis die Abgrenzung gegen Normen und Werte der gesellschaftlich vorherrschenden Kultur. Gegenkulturen sind Subkulturen, die für sich in Anspruch nehmen, eine politische und/oder kulturelle Alternative zur gesellschaftlichen Ordnung bzw. Mehrheit darzustellen. Die Gesellschaft ist jedoch kein homogenes Kulturgebilde. Es kann eben nicht problemlos festgehalten werden, was die „offizielle“, „dominante“ oder „hegemoniale“ (also vorherrschende) Kultur kennzeichnet (S. 187). Es ist aus dieser Perspektive nicht möglich zu definieren, inwiefern und wogegen sich sogenannte Subkulturen (oder auch Teilkulturen genannt) und Gegenkulturen antagonistisch verhalten würden. Baacke (2007) verdeutlicht, dass der Begriff Subkultur aus mehreren Gründen nicht mehr benutzt werden sollte: Subkultur provoziert nicht nur mögliche fehlführende Assoziationen, der Begriff legt auch nahe, es handle sich um Teilsegmente der Gesellschaft, die exakt zu bestimmen wären. Die Subkultur-Theorien gingen des Weiteren davon aus, dass Subkulturen sowohl in einer sozialen Schicht als auch in einer politischen Grundhaltung präzise lokalisierbar wären. Und zuletzt gäbe es zwar sogenannte Subkulturen, welche sich sehr wohl relativ selbständig alternative Netzwerke aufbauen würden, jedoch gälte dies keineswegs generell (S. 133-134). Scherr (2009) fährt sinngemäss fort, dass Jugendkulturen in der gegenwärtigen Gesellschaft keineswegs mehr durchgängig ästhetische oder politische Sub- oder Gegenkulturen wären, die den Anspruch erheben würden, eine Kritik der dominanten Kultur oder eine Alternative dazu zu sein. Vielmehr wären Jugendkulturen zu einem erheblichen Teil integrierter Bestandteil der Konsumgesellschaft, der Kultur- und Medienindustrie (S. 186). Dietrich (2016) hält indessen fest, dass aus soziologischer Sicht eine dichotome (gespaltene, zweigeteilte) Gesellschaftsvorstellung im Sinne einer Hegemonialkultur und dieser

gegenüberstehenden Subkultur nicht mehr haltbar ist. Dietrich (ebd.) ist der Meinung, die Dynamiken einer differenzierten und individualisierten Gesellschaft, wie sie beispielsweise von Hitzler & Niederbacher in Kapitel 2.3 dieser Arbeit bereits beschrieben wurden, zu sehr bewahrheitet hätten (S.12).

Es kann festgehalten werden, dass im Zuge der erwähnten Tendenzen Jugendkulturen zunehmend Bestandteil eines kommerzialisierten Ganzen geworden sind. Die (ungleichen) sozialen Voraussetzungen als Bezug zur Konstitution von Jugendkulturen werden in der Wissenschaft jedoch unterschiedlich bewertet. Scherr (2009) bestätigt, dass zwar verfügbare empirische Daten keine eindeutige Beantwortung der Frage zulassen, welche Bedeutung soziale Ungleichheiten oder aber Individualisierungstendenzen in gegenwärtigen Jugendkulturen hätten. In einigen Studien würden sich jedoch deutliche Hinweise zeigen, dass in verschiedenen Jugendkulturen Bezüge zu sozialen Lagen und Verortungen feststellbar wären. Andere Studien schenken der sozialen Verortung von Jugendkulturen hingegen kaum Beachtung, weil sie diese als vernachlässigbar betrachten würden (S. 189); Anmerkung: so wurde beispielsweise in Kapitel 2.3 in Bezug auf Jugendszenen der sozialen Verortung kaum Bedeutung geschenkt. Ein wichtiges Element der Subkultur-Theorie sollte nicht ausser Acht gelassen werden. Abgesehen davon, dass die eindeutige Einteilung in *unten* und *oben*, bzw. *alternativ* und *vorherrschend* wohl nicht mehr tragbar ist, weist die Theorie trotzdem darauf hin, soziale Bedingungen genauer zu betrachten. Scherr (2009) hierzu:

[...] Zugleich aber ist es nach wie vor nicht verzichtbar danach zu fragen, welche sozial zugemuteten Erfahrungen – nicht zuletzt von Ungleichheit, Benachteiligung und Diskriminierung – als Grundlage jugendkultureller Stile und Praktiken in den unterschiedlichen Jugendkulturen und ihren Unterströmungen sowie als Grundlage der Vergemeinschaftung in Jugendszenen relevant sind (S. 190).

Der Plural Jugendkulturen für die Umschreibung jugendkultureller Gestaltungsformen hat heute den Begriff der Subkultur weitestgehend ersetzt. Daran wird auch in dieser Arbeit angeknüpft. Trotzdem taucht der Begriff Subkultur auch in dieser Arbeit hin und wieder auf. Er wird in den entsprechenden Abschnitten und Zitaten jedoch nur sinngemäss und stets kontextgebunden an die Bezugsliteratur benutzt.

3 HipHop

Nachdem nun der Begriff Subkultur erörtert wurde, wird in diesem Kapitel die Jugendkultur HipHop genauer betrachtet. Es sei erwähnt, dass in verschiedener Literatur HipHop auch unter dem Aspekt einer Subkultur betrachtet wird. So viel sei vorweggenommen: HipHop ist als

Jugendkultur mit subversivem Charakter entstanden, hat sich aber stark gewandelt. Auf diesen Wandel wird in Kapitel 5.1 genauer eingegangen.

Die HipHop-Kultur wird in der Literatur zumeist als Jugendkultur beschrieben. Im folgenden Kapitel wird zuerst ein historischer Rückblick vorgenommen. Für das Verständnis in Bezug auf meine Fragestellung ist wichtig, sich mit der Jugendkultur HipHop seit ihrer Entstehung in Amerika näher auseinanderzusetzen. Die Geschichte des HipHop ist äusserst umfangreich. HipHop hat in seiner Entwicklung äusserst viele differenzierte Richtungen eingeschlagen. Insbesondere Rap als verbale Form des HipHop hat sich von Beginn weg global in einer Breite entwickelt, welcher ich in dieser Arbeit nur am Rande nachgehen werde. Ich beschränke mich auf das Wesentliche und nehme damit in Kauf, dass ob der Verkürzung das Herz der leidenschaftlichen HipHop-Anhängerschaft an dieser oder jener Stelle bluten könnte. Denn selbstverständlich kann ich nur Bruchstücke einer inzwischen mehr als 40-jährigen Geschichte aufarbeiten. Bei HipHop handelt es sich nicht nur um einen musikalischen Kosmos, sondern um eine Jugendkultur, welche global so viel bewegt hat wie kaum eine andere. Da es mir in dieser Arbeit darum geht, populären deutschsprachigen Rap genauer zu betrachten, liegt mein Fokus auf dem HipHop Element Rap und dessen deutschsprachigen Ausprägungen.

3.1 Ursprung des HipHop

HipHop ist laut Friedrich & Klein (2011) eine Synthese aus vier Elementen; Sprache, Bild, Musik und Tanz (S. 30). HipHop als Begriff entwickelte sich um 1970. Über die Herleitung und den Ursprung des Begriffs besteht jedoch keine einstimmige Meinung. Nach Verlan & Loh (2006) rührt der Begriff daher, dass eine Verschmelzung der Begriffe «hip» (die Musik war «in», also angesagt) und «hoppen» (Umherspringen an den Partys) schliesslich zu «Hip-Hop» führten (S.88). Rode (2002) sieht in der Entstehung des Begriffs HipHop eine mit der Zeit entstandene Begrifflichkeit. Demnach wäre es DJ Hollywood gewesen, welcher mit seinen rhythmischen Worten „to the hip, to the hop to the hip to the hop to the hiphop-party and you don't stop“ den Begriff ursprünglich einführte. Durch die Referenznahme Anderer auf diese Textzeilen etablierte sich der Begriff HipHop schliesslich (S.8).

Die Urstunden des Hip-Hop lassen sich in New York der 1970er Jahre verorten, insbesondere im Stadtteil South Bronx. Afroamerikanische Jugendliche fanden angesichts der lokalen, vermeintlich hoffnungslosen Lebensumstände für sich neue Ausdrucksformen. Ihr Lebensalltag war geprägt von Jugendarbeitslosigkeit, Drogenabhängigkeit und Kriminalität. Die

Entstehung des HipHops war also eng mit desolaten sozialen Verhältnissen verbunden. Vor allem die afroamerikanische Bevölkerung wie auch Einwanderer und Einwanderinnen beispielsweise aus Mittelamerika oder Jamaika konnten in diesen Umständen einer separierten Gesellschaft wegweisende Innovationen hervorbringen, welche sich später als HipHop-Kultur manifestiert haben. Bis heute halten gerade diese bahnbrechenden Innovationen Einzug in Musik, Kultur und Kunst (Ferchhoff, 2013, S.90-91). Jugendliche in der New Yorker Bronx organisierten ihre eigenen sogenannten Block Partys, weil ihnen der Zutritt zu Diskotheken allein schon aus finanziellen Gründen verwehrt blieb. Für solche Block Partys wurden vorzugsweise leerstehende Industriehallen oder Häuser umgenutzt. Die Musik, die an solchen Partys gespielt wurde, unterschied sich anfänglich kaum vom angesagten Disco. Es war Kool DJ Herc, der eine wegweisende Erneuerung in die Avant-Garde des Hip-Hops brachte. Er benutzte bei seinen Auftritten jeweils zwei Plattenspieler und verlängerte die sogenannten Breakbeats-Passagen (lediglich Bass und Schlagzeug) von bestehenden Songs, indem er zwischen den beiden Plattenspielern (auf beiden der identische Song) hin- und her wechselte. Dies war einerseits für die Zuhörerschaft solcher Events äusserst spektakulär und neu, zudem begannen andere DJs diese Technik zu erweitern und verfeinern. Im Zentrum stand plötzlich nicht mehr der Tanz, sondern der DJ mit seinem Können. Grandmaster Flash, ebenfalls ein DJ, kam auf die Idee, Anwesende zu involvieren und mit Sprüchen und einfachen Sprechreimen die abgespielten Beats zu erweitern. Einerseits wollte er dadurch von sich selbst ablenken, andererseits sollten die Anwesenden wieder zum Tanz animiert werden (Verlan, 2003, S.140).

3.2 Ein Begriff – vier Elemente

Obwohl heute HipHop und Rap oft gemeinhin als dasselbe verstanden werden, ist Rap lediglich ein Teil von HipHop. HipHop beschreibt zumindest in seinen Anfängen eine Jugendkultur mit subversivem Charakter (dazu mehr in Kapitel 5.1), welche sich nicht auf das musikalische Element Rap reduzieren lässt. Die vier Elemente des HipHops sind DJing, Breakdance, Graffiti und Rap.

Wie bereits beschrieben wurde, wird den **DJs** eine wichtige Rolle in der Entstehung von HipHop beigemessen. In Anlehnung an den damals angesagten Discosound entwickelten sie eine Musik, welche massgeblich durch die neuen Techniken geprägt wurde. Das Mixen (oder auch „Mixing“ genannt) von bestehenden Musikstücken über zwei Plattenspieler ermöglichte einerseits die Kreation ganz neuer Musikstücke, andererseits wurden dadurch reibungslose Übergänge zwischen einzelnen Musikstücken möglich. Das „Scratch-Mixing“ bezeichnet die Technik, welche schliesslich die Grundlage für die Beats der Rapper bildete. Scratching

(übersetzt: kratzen) beschreibt dabei die Manipulation der Schallplatte durch das Vor- und Zurückdrehen derselben mit der Hand. Durch das Zusammenmischen bzw. Zusammenfügen von den dadurch entstehenden Geräuschen und Instrumentalteilen bestehender Musikstücke wurde das DJ-Equipment zum eigenständigen Instrument. (Bennett, 2003, S. 28).

Breakdance bezeichnet die Form des Tanzes, welcher sich an den Blockpartys entwickelte. Der Name bezieht sich dabei auf die bereits erwähnten Breakbeats der DJs. Neben bestehenden Grundschritten zeichnet sich diese Tanzform vor allem durch ihre akrobatischen Elemente aus. Die Kampfsportart Kung und der brasilianische Tanz-Kampfkunststil „Capoeira“ dienten als Vorlage des Breakdance. Verschiedene Figuren in Form von Drehungen und Pirouetten werden beispielsweise auf dem Kopf, den Schultern oder den Knien ausgeführt. Breakdance ist insofern revolutionär für den Kunsttanz, als dass er die Tradition des afro-amerikanischen Tanzes multipliziert und weiterführt, wie beispielsweise den Rock ‘n’ Roll. Der Tanz bricht durch den Einsatz des Körpers im Tanz in verschiedenen Achsen und Zentren zudem mit der Tradition des europäischen Tanzes (Friedrich & Klein, 2011, S. 32-33).

Graffiti ist geschichtlich gesehen das älteste Element des HipHop. Tatsächlich ist Graffiti jedoch keine Erfindung der HipHop-Kultur selbst, sondern hat sich dieses mit der Zeit zu eigen gemacht. Verstanden wird unter dem Begriff Graffiti heutzutage die Form von Malerei, welche mit Sprühdosen im öffentlichen Raum entsteht. Der Begriff gelangte in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts über das italienische Wort „graffiare“ (kratzen, einritzen) von Italien nach Amerika. Dort manifestierte sich Graffiti in New York allmählich als Subkultur, welche sich in Form von Zeichnungen in der Öffentlichkeit zeigte. Grundgedanke hinter der Schaffung solcher Werke, mit Vorliebe auf Eisenbahnwaggons angebracht, war die Verbreitung eines geschriebenen Synonyms. Innerhalb der Graffitiszene wuchs die Anerkennung einzelner Akteure durch die starke Verbreitung innerhalb der Stadt oder durch das Anbringen von Bildern an riskanten Stellen. Das Writing, wie das Sprühen von Schriftzügen genannt wird, verfolgte bereits damals mehrheitlich einen rein eigennützigen Zweck, ohne eine weiterführende Botschaft zu vermitteln. Die Intention war gewissermaßen Selbstwerbung zu betreiben und innerhalb der Szene Ruhm zu erlangen (Verlan & Loh, 2006, S. 124-125). Die Grundregeln des Malens sind laut Friedrich & Klein (2011) relativ simpel: „Schreib mit dicken Filzstiften oder Sprühdose Deinen (sic.) Namen und markiere Dein (sic.) Gebiet im öffentlichen Raum“. Die Graffitimaler und Graffitimalerinnen erreichen meist nur innerhalb der eigenen Szene gewissen Ruhm. Das liegt wohl auch gerade daran, dass sie nur über ihre Synonyme, quasi inkognito in der Öffentlichkeit repräsentiert werden und ihre Bilder deshalb auch illegal entstehen (S. 31).

Rap als Teildisziplin des HipHop wird im folgenden, eigenständigen Kapitel behandelt.

3.3 Rap

Die MCs (Masters of ceremonies) waren die Zeremonienmeister der DJs, indem sie das Publikum zum Tanz animierten. Anfänglich feuerten sie mit ihren Zurufen und einfachen Reimen das Publikum an. Zudem entwickelten sie zunehmend ihre Animations- und Sprechreimtechnik zu einer eigenständigen kulturellen Praxis. Sie ist ein Sprachstil bestehend aus ironischer Übertreibung, aus Wortspielen und Slang-Fragmenten. Dabei wird nicht nur rhythmisch gesprochen, es wird auch mit dem Tempo, der Klangfarbe und der Tonhöhe gespielt (Friedrich & Klein, 2011, S. 15 – 16). To Rap bedeutete ursprünglich so viel wie klopfen oder erzählen. „Es lag also nahe, die MCs Rapper zu nennen, denn noch nie zuvor ist in der Popmusik so viel gesagt worden.“ (Verlan, 2015, S. 267). Der Musiktitel *Rappers Delight* der *Sugar Hill Gang* aus dem Jahre 1979 nimmt den neuen Begriff *Rap* bereits im Titel auf und setzt ein erstes Zeichen für den Durchbruch von HipHop in Amerika. Der Titel schoss durch die Decke und fand angesichts des kommerziellen Erfolgs in den USA erstmals Anerkennung in der breiten Bevölkerung (Ferchhoff, 2013, S.90). Ende der 1970er Jahre hat also der Begriff Rap schliesslich den Begriff MC mehrheitlich abgelöst. Als **Rap** wird damit der für HipHop charakteristische rhythmische Sprechgesang bezeichnet, welcher in Reimform vorgetragen wird.

3.4 Battle

In allen Elementen des HipHop spielt der Wettbewerbsgedanke eine zentrale Rolle. Die Auseinandersetzung mit einem Gegner bzw. Kontrahenten auf verbaler Ebene gab es bereits auf den Blockpartys der New Yorker Armenviertel. DJs versuchten sich mit immer besseren Techniken und neuen Elementen gegenseitig zu übertrumpfen. Dasselbe galt für die MCs bzw. Rapper, man wollte die besseren Reime und Sprüche als das Gegenüber präsentieren. Battle (vom englischen „To battle“: kämpfen) ist ein wichtiges Element auch im Rap. Diese verbalen Wettstreitereien, die auf gewaltfreie Art und Weise ausgetragen wurden, bilden ein wichtiges Fundament der HipHop-Kultur, insbesondere der Rap-Kultur. Einige jüngere Rapper, welche selbst in organisierten Gangs waren, sahen in dieser neuen Form von Beteiligung an Musik eine Art Ventil für ihre Lebenslage. Anstelle der Austragung von Rivalitäten zwischen den einzelnen Gangs in Form von gewalttätigen körperlichen Angriffen, traten verbale Wettstreite - sogenannte Verbal Contests und DJ-Battles. Das Austragen von Konflikten auf verbaler Ebene führte schliesslich auch dazu, dass ein selbstbewussterer Umgang mit der eigenen Identität erreicht wurde. „Black and proud“ wurde quasi zum Symbolbild einer neuen Kultur (Farin, 2001, S.134). Aus den beschriebenen Anfängen einer neuen Jugendkultur gingen verschiedene politisch-religiöse Gruppierungen hervor. Die Zulu-Nation von Afrika

Baambaataa war eine solche Gruppierung, welche sich ganz klar gegen die Eskalation und Gewalt zwischen Gangs des Bronxer Viertels eingesetzt hat. Dieser Form von gewaltfreiem und drogenfreiem Umgang mit dem alltäglichen, harten Leben in den Armenvierteln schlossen sich aber längst nicht alle Rapper an. Im sogenannten Gangsta-Rap (Kapitel 6.2), der sich in den 1980er Jahren entwickelt hat, ist der Bezug zu physischer Gewalt allgegenwärtig. Die bekanntesten Rapper, welche auf Grund von Gewaltdelikten angeklagt wurden und schliesslich selbst Opfer von Gewalt wurden, sind Tupak Shakur und Notorius B.I.G. Beide wurden im Verlauf ihrer weiteren Karriere erschossen.

Laut Verlan & Loh (2006) geht es in den Battles seit jeher darum, sich zu messen und dabei seine Aggressionen in kreativer Art und Weise künstlerisch darzubieten (S.46).

Auf sogenannten Jams, bei welchen das Publikum über die Lautstärke des Applauses einen Gewinner kürt, treten sich Kontrahenten gegenüber. Neben Flow und Präsenz sind es auch Reimstrukturen, Authentizität und Humor, die oft den Entscheid des Publikums bestimmen. Ein „Diss“ vom englischen „to disrespect“ - bezeichnet die verbale Respektlosigkeit einem Kontrahenten gegenüber. Battle Rap basiert darauf, das Gegenüber zu attackieren und sich selbst besser darzustellen. Diese Selbstüberhöhung zeigt sich beispielsweise in einer dargestellten Härte und Stärke oder bezieht sich auf den eigenen Reichtum, das eigene Aussehen etc. Battle Rap hat sich später aber auch fortgesetzt in Form von Albumproduktionen. So gibt es auch heute noch Rapper, die ihre Streitigkeiten (szeneintern auch „beef“ genannt) über die Produktion eines Rapsongs oder gar ganzer Alben austragen (Friedrich & Klein, 2011, S.39-40). Einige relevante Beispiele für das Battle-Element im Rap sind *Eminem*, *KRS-One*, *Big L* oder *LL Cool J* um nur einige amerikanische Vertreter zu nennen. In Deutschland sind es beispielsweise *Kollegah*, *Kool Savas*, *Azad* oder *Samy Deluxe*.

4 HipHop in Deutschland

Die Jugendlichen, mit welchen ich als Jugendarbeiter zu tun hatte, konsumierten neben Popmusik fast ausschliesslich Rap in deutscher Sprache. Es bleibt indessen unbeantwortet, ob ein Kausalzusammenhang zwischen möglicherweise fehlenden englischen Sprachkenntnissen und dem geringeren Interesse an amerikanischem Rap besteht. Gleichwohl kann jedoch festgehalten werden, dass hierzulande über die deutsche Sprache eine stärkere Identifikation mit den thematischen Inhalten möglich ist. Da die Ausgangslage meiner Arbeit deutschen Rap fokussiert, möchte ich im Folgenden die geschichtlichen Hintergründe des deutschen HipHop genauer betrachten. Obwohl sich ursprünglich HipHop in Amerika entwickelt

hat und sich die daraus entstandenen globalen Ableger in ihren jeweiligen eigenen Entstehungsgeschichten auf die Urquellen der New Yorker Bronx beziehen, entstanden auch ortsspezifische und mithin grundsätzlich neue kulturelle Bezüge.

4.1 Anfänge

Mit „Rapper’s Delight“ der *Sugar Hill Gang* waren 1979 die Tore zur weltweiten Ausbreitung von HipHop geöffnet. Spätestens 1980 konnte man die *Sugar Hill Gang* in angesagten Clubs und Diskotheken weltweit hören. Überall begannen Musiker mit diesem neuen Verständnis von Gesang zu experimentieren, so auch in Deutschland. Falco wird fälschlicherweise nachgesagt, er wäre der erste deutschsprachige Rapper gewesen. Doch solche Experimente von Musikern und Musikerinnen mit Rap - einmal abgesehen davon, dass die meisten wohl nicht den Zusammenhang zwischen Rap und HipHop überhaupt kannten - blieben für die weitere Entwicklung des HipHop ohne Wirkung. Tatsächlich war es der Breakdance, welcher sich zunehmend global ausbreitete und HipHop als Jugendkultur vorerst etablierte. Es waren die Filme *Wild Style* und *Beat Street*, die anfangs der achtziger Jahre ihren Weg nach Deutschland gefunden hatten. Der Einfluss auf Jugendliche war insofern wegweisend, als darin alle Elemente des HipHop in Erscheinung traten (Verlan & Loh, 2015, S. 287). HipHop hatte zudem vor allem für Jugendliche aus der zweiten Migrantengeneration eine besondere Anziehungskraft und beinahe magische Wirkung. Mehr als die Hälfte der HipHop affinen Jugendlichen hatte türkischen, kurdischen, jugoslawischen, griechischen oder italienischen Migrationshintergrund. Sie konnten sich mit den erwähnten Filmen und den darin gezeigten Lebensumständen identifizieren. Die Charaktere in den Filmen führten gewissermassen ein ihnen ähnliches Leben: „Keine grossen, weissen Wohnungen, wo Mama und Papa ihren Kindern abends aus Märchenbüchern vorlasen, keine sauberen Vorortwohngegenden, sondern alleinerziehende Mütter, enge Zimmer und viel Strasse“ (Verlan & Loh, 2015, S. 315 – 316). HipHop in Form von Rap, so Friedrich & Klein (2011) wurde über in Deutschland stationierte, vornehmlich schwarze US-amerikanische Soldaten populär, welche die Songs in den Rundfunk brachten (S. 97).

Gemäss Friedrich & Klein (2011) ist HipHop eine „glokale Kultur“, welche aus einer Vielzahl von unterschiedlichen lokalen Kulturen besteht. Sie sind der Meinung, dass diese globale Kultur in einem wechselseitigen Prozess zu den lokalen Kulturen entsteht. Einerseits sind es global zirkulierende und medial vermittelte Stile und Images, die sich in den neuen HipHop-Kulturen weltweit niederschlagen. Andererseits ist die lokale Neukontextualisierung für die Fortentwicklung der Kultur massgeblich. Friedrich & Klein (ebd.) schliessen daraus, HipHop sei der

beste Beleg dafür, dass kulturelle Globalisierung keinesfalls automatisch zu kultureller Vereinheitlichung führe, wie dies nach der Globalisierungstheorie der Fall wäre (S. 10). Deshalb ist es auch schwierig, die Geschichte des HipHop in Deutschland chronologisch aufzuarbeiten. Es haben sich dementsprechend an verschiedenen Orten lokale, unterschiedliche Praktiken parallel entwickelt. Man konnte indessen bis 1987 noch nicht von einer wirklichen Szene sprechen. In den Jahren zuvor entwickelten sich unabhängig von einander in deutschen Städten erste Prozesse der Aneignung. Erst ab 1988 war eine überschaubare HipHop-Community in Deutschland vermerkbar (Verlan & Loh, 2015, S. 329). Zwischen 1987 und ungefähr 1991 war die Zeit der sogenannten „Jam-Ära“. Ein reger Austausch innerhalb der noch jungen Szene konnte stattfinden. In der Folge wurden zahlreiche Wettbewerbe und HipHop-Sessions durchgeführt. Bezeichnend für diese Zeit und die Jams war die Verbindung aller vier Elemente des HipHop. Es bildete sich mit der Zeit ein Zirkel von Leuten, die deutschlandweit bekannt waren. Darunter waren Graffitimaler, Breakdancer, Rapper und DJs. Diese Zeitperiode war geprägt von kreativen Freiräumen, fernab vom Mainstream. Die Jams waren eben nicht strukturiert geplant, sondern lebten von Spontanität und Vielfalt (Verlan & Loh, 2015, S. 334 – 338).

4.2 Rap wird deutschsprachig

Unbestritten wegweisend für die erwähnte Neukontextualisierung von Lokalem im Rap war *Advanced Chemistry*, eine Rapgruppe aus Heidelberg. Die Gruppe orientierte sich vorerst an den amerikanischen Vorbildern und rappte ausschliesslich auf Englisch. Bei Auftritten begann *Torch* (einer der Rapper von *Advanced Chemistry*) während Freestyle Passagen auch auf Deutsch zu rappen. Das Publikum war insofern davon begeistert, als dank der Verdeutschung die gerappten Zeilen besser verstanden wurden (Loh, Verlan, 2015, S. 346). *Advanced Chemistry* befasste sich vorallem mit Themen der Migration und der Akzeptanz von Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland und versuchten die Grundgedanken der *Zulu Nation* (Kapitel 3.4) lokal weiterzutragen. Viele Rapper mit Migrationshintergrund fühlten sich keiner richtigen Nationalität zugehörig und konnten sich dementsprechend weder als Deutsche noch als Ausländer definieren. Die Diskrepanz zwischen formaler Staatsangehörigkeit und ihrer erlebten Nicht-Akzeptanz in Deutschland bildete den thematischen Nährboden für die Auseinandersetzung durch Rap (Verlan & Loh, 2015, S. 337). „Fremd im eigenen Land“, ein Song welcher 1992 erschienen ist, markiert bereits in seinem Titel eindrücklich die thematischen Inhalte, mit denen sich *Advanced Chemistry* auseinandersetzte.

[...]

Politiker und Medien berichten ob früh oder spät
 Von einer ‚überschrittenen Aufnahmekapazität‘
 Es wird einem erklärt, der Kopf wird einem verdreht
 Dass man durch Ausländer in eine Bedrohung gerät
 Somit denkt der Bürger, der Vorurteile pflegt
 Dass für ihn eine grosse Gefahr entsteht
 Er sie verliert, sie ihm entgeht
 Seine ihm so wichtige deutsche Lebensqualität
 Leider kommt selten jemand, der fragt
 Wie es um die schlechtbezahlte, unbeliebte Arbeit steht
 Kaum einer ist da, der überlegt, auf das Wissen Wert legt
 Warum es diesem Land so gut geht. [...]
 (Advanced Chemistry, 1992, „Fremd im eigenen Land“)

Obwohl es in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts in den New Yorker Armenvierteln vor allem eine Auflehnung gegen die Diskriminierung der afroamerikanischen Bevölkerung war und diese unter Verhältnissen lebte, die nicht analog auf Deutschland übertragen werden können, wird spürbar, dass ähnliche Bedürfnisse die HipHop-Kultur vorerst vorangetrieben haben. „Fremd im eigenen Land“ hat meines Erachtens an thematischer Relevanz bis heute nicht verloren. Insbesondere in der heutigen Zeit, in der Migrationspolitik und Flüchtlingspolitik Hochkonjunktur zu haben scheinen, sind die Zeilen von *Advanced Chemistry* auch beinahe dreissig Jahre später überhaupt nicht verstaubt sondern hoch aktuell.

Dass sich Rap 1992 als eigenständige omnipräsente Disziplin herauskristalisieren würde, war für die HipHop-Community in den vier Jahren davor undenkbar. Es stiessen immer mehr Leute von aussen dazu, welche HipHop ausschliesslich konsumieren wollten ohne sich selbst aktiv daran zu beteiligen. Das wachsende Interesse der Medien vor allem an deutschsprachigem Rap förderte die Entwicklung weg von HipHop als Konglomerat von vier Disziplinen. Dadurch war das ebenbürtige Zusammenspiel der vier Elemente bald überwunden (Verlan & Loh, 2015, S. 334). Verlan & Loh (2015) weisen darauf hin, dass konkrete Folgen der deutschen Wiedervereinigung 1989 für die Jugendkultur HipHop nur schwer zu benennen sind und ein allgemein gültiges Urteil kaum zu fällen ist. Trotzdem wird erwähnt, dass die Wiedervereinigung auch eine neue Welle von Rassismus mit sich brachte. Während in den deutschen Anfängen der HipHop-Kultur auf Jams verschiedene ethnische Hintergründe als selbstverständlich betrachtet wurden (es wurde auch in verschiedenen Sprachen gerappt),

rückten mit der steigenden Zahl der Opfer rassistischer Gewalt nach dem Mauerfall zunehmend medial vermarktete, multikulturelle Rap-Gruppen in den Vordergrund, die auf Deutsch rappten. Die mediale Inszenierung der „guten Ausländer“ und das geweckte kommerzielle Interesse der Plattenfirmen hatte zur Folge, dass die rassistischen Probleme mehr und mehr in den Hintergrund des medialen Interessens rückten (S. 363 – S. 366). Viele deutsche Crews und Rapper (wie beispielsweise auch der erwähnte Künstler *Torch*), vorallem solche mit Migrationshintergrund, welche sich als Teil einer grösser gedachten HipHop-Kultur sahen, fühlten sich durch diese neuen Entwicklungen im Stich gelassen. *Duke T* von der Gruppe *Exponential Enjoyment* äussert sich dazu rückblickend wie folgt:

Es gab einfach diese Lass-uns-machen-Energie, eine Umtriebigkeit. Wir haben viel hinterfragt und haben probiert, mit Musik und Lyrics alle Grenzen zu sprengen. Aber du hast immer deutlicher einen Widerstand gegen diese Haltung bemerkt. [...] HipHop ist Statement, mit HipHop kannst du deine Wut rauslassen und den Leuten sagen: Passt auf, we are ready! [...] und was ich sah, war Folgendes: Deutscher HipHop liess sich feiern und alle anderen waren damit beschäftigt, sich darüber zu streiten, was authentischer HipHop ist. [...] Und in der gleichen Zeit sind Leute umgebracht worden! [...] Klar, die *Absoluten Beginner*, die *Buback-Posse*, die waren auch politisch, aber sonst? **HipHop hat einen total im Stich gelassen.** [...] Dieser Mechanismus, dieser soziale Wechsel ist mit dem Erfolg der *Fantastischen Vier* in Gang gesetzt worden. Und man hat die Leute auch ganz bewusst ausgegrenzt. Ein Typ beispielsweise, der nur die Hauptschule besucht hat und sich nicht unbedingt mit der deutschen Sprache identifizierte, wurde einfach nicht mehr beachtet. **Dabei war das doch gerade der Grund, warum HipHop unser Ding war.** Man hat uns nicht die Chance gegeben, an der deutschen Gesellschaft teilzunehmen, und unsere Reaktion war: Okay, fuck you, deshalb rappen wir auf Englisch oder Türkisch. Dann nämlich könnt ihr uns nicht mehr verstehen und vielleicht macht ihr dann mal die Erfahrung, wie es ist, wenn man nichts versteht, wenn man nicht in der Lage ist, zu kommunizieren (Odukoya, 2015, S. 367-371).

4.3 Neue Schule

Im soeben aufgeführten Zitat werden *die Fantastischen Vier*, eine Rap-Gruppe aus Stuttgart, erwähnt. Sie brachten 1992 aus dem Nichts Rap in eine breitere Öffentlichkeit. Auch sie rappten auf Deutsch, wie es *Advanced Chemistry* bereits vorgespurt hatte. Als Angehörige des Mittelstandes wurden sie zum Aushängeschild einer bürgerlichen und spassorientierten HipHop-Anhängerschaft. Innerhalb der HipHop-Szene waren die Fantastischen Vier aber gerade aus diesem Grund verpönt. Der Gruppe wurde vorgeworfen, sie würde sich nicht auf die kulturellen Wurzeln des HipHop beziehen. *Die Fantastischen Vier* lehnten beispielsweise den für HipHop wichtigen Battle-Gedanken ab und waren nie in Style-Wettkämpfe verwickelt.

Vorwürfe aus der HipHop-Szene, das wäre kommerzieller Ausverkauf der Kultur, wurden lauter (Verlan & Loh, 2015, S. 372-378).

Analog zur *Sugar Hill Gang* mit „Rappers Delight“ 1979 in den USA setzten nun *die Fantastischen Vier* einen ähnlichen Mechanismus wie damals in Gang (Ferchhoff, 2013, S. 94-95). Die Musik, die *die Fantastischen Vier* produzierten, wurde von vielen als reiner Pop empfunden, der mit den Wurzeln des HipHop nichts mehr zu tun hatte. Die Texte waren vor allem auf Spass und gute Laune ausgelegt. Der plötzliche Erfolg der Gruppe führte schliesslich auch dazu, dass immer neue Rapper in die HipHop-Szene drängten. Es folgten mit dem immer grösser werdenden Erfolg des deutschsprachigen Pop-Raps der *Fantastischen Vier*, unzählige Rap-Formationen, die über kurz oder lang den Bruch mit der Alten Schule und damit auch mit den ursprünglichen Grundwerten des HipHop herbeiführten. Zwischen 1991 und 1993 war in Deutschland ein enormer Anstieg von verkauften Rap-Tonträgern zu verzeichnen. Auch kleinere, zumeist unbekannte Rapgruppen konnten bereits beachtliche Zahlen von verkauften Tonträger feiern. Zum Teil heute noch bekannte Gruppen und Einzelkünstler wie *Main Concept*, *Absolute Beginner*, *Massive Töne*, *Fettes Brot*, *Blumentopf*, *Tobi und das Bo*, *MC René* oder die *Stieber Twins* etablierten sich während dieser Zeit. Die neue Generation von Rappern zeichnete sich nicht mehr durch das Zelebrieren von Jams aus, sondern hielt nun plötzlich Konzerte in allen Teilen des Landes (Verlan & Loh, 2015, S. 402-410).

Ungefähr seit dem Jahre 2000 lässt sich im deutschsprachigen Rap eine Art neue Epoche feststellen. *Azad* ein Rapper aus Frankfurt veröffentlichte im Milleniumjahr die Single „Napalm“. Dazu erschien ein Video, welches einerseits eine Referenz zur Alten Schule darstellt, andererseits zeigt sich eine völlig neue ästhetisch-symbolische Ebene. So treten im Video nach wie vor Breakdancer auf. In starkem Kontrast dazu werden aber auch Jugendliche mit Sturmmasken und Kampfhunde gezeigt. Es werden Fäuste in die Kamera gestreckt und schwarze Fahnen mit Azad-Schriftzug geschwungen, der arabischen Schriftzeichen nachempfunden ist. Diese Videoszenen mit Jugendlichen im „sozialen Brennpunkt“ wirken insgesamt viel härter und aggressiver als alles was Rap-Deutschland zuvor gesehen hatte. Zugleich hatte dies nichts mehr mit einem gutbürgerlichen deutschsprachigen Rapgesang zu tun, wie dies beispielsweise die *Fantastischen Vier* vertraten. Es betraten in der Folge Rapper die Bühne, welche einerseits keine Rücksicht auf die Befindlichkeiten einer deutschen Mehrheitsgesellschaft nahmen, andererseits lehnten sie die Vorstellung einer multikulturellen Versöhnung ab. Das Wort „Kanake“ wurde in der deutschen Sprache als Demütigung und Beleidigung benutzt. Die neue Generation von Rappern, vor allem Berliner und Frankfurter, benutzten nun aber „Kanake“ als stolze Selbstbezeichnung. Anstelle der multikulturellen und Ethnien-übergreifenden Vision der Alten Schule, rückte die eigene Stadt oder das eigene Viertel zunehmend in den Fokus. Die neue Generation von Rappern präsentierte sich als

selbstbewusste und angriffslustige „Kanaken“. Dabei stand der Begriff „Kanake“ als Bezeichnung der nationalen Herkunft vorerst im Hintergrund. Vielmehr wurde der Begriff als Verweis auf ein bewusstes Anders-sein in Anspruch genommen. Diese Zeit läutete in Deutschland den sogenannten Street-Rap, bzw. Gangsta-Rap ein (dazu mehr in Kapitel 6.2). *Aggro Berlin*, ein relativ kleines berliner Label (Label = Vertrieb von musikalischen Werken) machte plötzlich den grossen Labels (auch Major-Labels genannt) vor, wie man mit dem Image Gangsta-Rap Geld verdienen konnte. Der Erfolg von diesem Genre war in der Folge gewaltig. Bemerkenswerterweise finden nicht nur Jugendliche aus sozial benachteiligten Stadtteilen grossen Gefallen an diesem Genre, bzw. Image. Vorallem kaufkräftige Jugendliche aus der Mittelschicht sind von dieser neuen Musik fasziniert (Verlan & Loh, 2015, S. 95-96).

5 Wandel des Rap

In diesem Kapitel wird der Frage nachgegangen, wie sich Rap heute konzeptuell fassen lässt. Zudem sollen wichtige bis hierhin nicht erwähnte Aspekte, die zum Wandel der Jugendkultur HipHop beigetragen haben, verständlich gemacht werden.

5.1 Rap im Mainstream mit dem Potenzial zur Subversion

Wenn heute von Rap gesprochen wird, kann wahrscheinlich fast jeder/jede etwas damit assoziieren. Der erste grosse Erfolg des Disco-Rap Stücks „Rappers Delight“ der *Sugar Hill Gang* war musikalisch sehr nahe am populären Disco angelehnt und wurde wohl auch als „Disco plus X (Rap)“ wahrgenommen. Heute ist Rap als eine Art umbrella term (Oberbegriff oder auch Hyperonym) in das kollektive Bewusstsein eingebrennt. Rap ist also freilich nicht mehr ein Anhängsel eines anderen Musikstils sondern ein selbstständiger Begriff geworden (Dietrich, 2016, S. 7-8).

[...] HipHop ist schlicht zu einer dominanten Gegenwartskultur geworden. [...] Rap ist Pop. Rap ist eine Ökonomie, [...] Rap wird bei *CSI Miami* genauso gespielt wie beim *Tatort*, wenn die Kamera in den sozialen Brennpunkt fährt; Rap ist der Soundtrack von Blockbustern und Computer- oder Konsolenspielen; Rap unterhält während der Superbowl-Pause, fungiert als Werbejingle, läuft in Boutiquen, [...] Rap ist omnipräsent, sichtbarer Mainstream und makrosoziologisch relevant. (Dietrich, 2016, S. 8-9)

Dietrich (2016) geht in der Folge vertieft der Frage nach, ob Rap trotz des erwähnten Mainstream-, bzw. Popularitäts-Charakters heute überhaupt noch subversiv in Erscheinung

treten würde. Er hält fest, dass Rap **keine rein jugendbezogene Teilkultur** (oder auch Subkultur) mehr ist. Vielmehr handelt es sich um ein heterogenes Identifikationsangebot, das Jugendliche genauso anspricht wie ältere Menschen, die Jugendlichkeit habitualisiert haben. Er spricht diesbezüglich an, dass im Falle von HipHop solche juvenilen Menschen bisweilen über 50 Jahre alt sein können. Nämlich solche, die bereits seit den Anfängen des HipHop dabei gewesen sind und heute noch aktiv daran teilhaben. Beispielsweise feiern die Anhänger und Anhängerinnen der ersten Stunde der von *Afrika Bambaataa* gegründeten *Zulu-Nation* jährlich deren Bestehen seit 1970 (S. 12). Ergänzend können zahlreiche Personen aufgezählt werden, die zweifelsohne nicht mehr als Jugendliche bezeichnet werden können und trotzdem immer noch mehr oder weniger kommerziell erfolgreich produzieren; aus den USA: *Dr.Dre, Eminem, Snoop Dogg* etc., aus Deutschland: *Kool Savas, Sido, Fler, Kollegah* etc., und aus der Schweiz: *EKR, Greis, Bligg, Stress* um nur einige zu nennen.

Des Weiteren hält Dietrich (2016) fest, dass sich Rap als subversive Kultur durchaus verstehen lässt. Wenn man beispielsweise auf die Anfänge in der Bronx oder auch auf die zahlreichen Ghettos der amerikanischen Grossstädte zurückblickt und HipHop als das Sprachrohr der schwarzen Bevölkerung betrachtet, dann hat dies durchaus etwas Subversives. „Denn sich den öffentlichen Raum anzueignen, [...] und als AfroamerikanerIn gegen weisse Eliten zu rappen, bedeutet subversiv tätig zu sein“. Auch die Hochphase des Polit-Rap in den USA bis in die späten 1980er Jahre, in welcher eine „schwarze Ermächtigung“ fokussiert wurde, kann durchaus als subversive Kultur definiert werden (S. 13). Schliesslich hält Dietrich (ebd.) fest, dass Rap trotz Popularität und kommerziellem Erfolg nicht zwingend mit subversivem Potenzial kollidieren müsste. Seines Erachtens haben HipHop und Rap trotz kultureller und kommerzieller Expansion immer wieder subversive oder politisch prekäre Inhalte wie z.B. zu Migration, Integration oder Rassismus, ans Licht der Öffentlichkeit gebracht (S.13). Ähnlich erwähnen Friedrich & Klein (2011) den Zusammenhang zwischen Mainstream und der subversiven Kraft von Rap. Die Annahme, dass die Kulturindustrie (vereinfacht der Musikmarkt) Subkulturen lediglich ausbeutet, ohne sich an deren vorangegangener Entstehung zu beteiligen, sei so nicht korrekt. In einer Studie hat Dave Laing (1985, zitiert nach Friedrich & Klein, 2011, S. 103) darauf aufmerksam gemacht, dass sich beispielsweise Punk als urbane Kulturpraxis erst über die Medialisierung und Kommerzialisierung etablieren konnte.

5.2 Neue Triebkräfte

Social Media hat seit der Jahrtausendwende an Grösse und Vielfalt stark zugenommen. Der Einfluss auf die Vermarktungs-, Produktions- und Rezeptionspraktiken im HipHop ist dabei

nicht zu unterschätzen. Auch neue Streaming-Anbieter haben die Musikindustrie stark verändert. So sind es heute beispielsweise nicht mehr (nur) in Plattenläden verkaufte Schallplatten oder CDs, die den Erfolg eines Labels, eines Künstlers oder einer Künstlerin ausmachen, sondern vor allem Abrufzahlen von Videos oder Songs im Internet (Dietrich, 2016, S. 15).

Hinzu kommt, dass laut Dietrich (2016) mittlerweile die für Produktionen notwendige Technik und Software heute viel erschwinglicher ist. Im Grunde werden für die Produktion eines massentauglichen Beats oder Songs lediglich ein Computer oder Laptop mit einer Musik-Software benötigt. Hierfür war man früher auf den möglichen Zugang zu einem Tonstudio angewiesen. Die heute verfügbare Software enthält meist sogenannte „Presets“ (Voreinstellungen), welche aufwändige manuelle Arbeiten am Mischpult bereits übernehmen. Auch direkt einsetzbare Instrumentvorlagen oder Drumsets erleichtern und beschleunigen den Produktionsprozess (Dietrich, 2016, S. 16-18).

Dietrich (ebd.) erwähnt, dass heute auch Kollaborationen von mehreren Künstlern und Künstlerinnen viel einfacher und vor allem schneller möglich sind. Waren es früher reale Battles auf Jams, gibt es heute Online-Battles, bei welchen sich Kontrahenten und Kontrahentinnen quasi digital über Videos messen. Auch die Produktion von Kollaborationen ist heute zum einen viel einfacher zum anderen auch viel schneller umsetzbar. Es können Dateien über das Internet versandt werden und an einem anderen Ort musikalisch abgemischt werden, ohne dass ein realer Kontakt zwingend bestehen muss (S. 18-19).

6 Sub-Genres & Repräsentation sozialer Ungleichheiten

In Kapitel 4.1 wurde bereits auf den Begriff der *Glokalisierung* nach Friedrich & Klein (2011) hingewiesen. Es haben sich daraus nicht nur in Deutschland, sondern weltweit neue Stile und Sub-Genres entwickelt. Insbesondere das HipHop-Element Rap hat sich so stark gewandelt, dass die Grenzen zwischen einzelnen Sub-Genres heute immer mehr ineinander übergreifen und/oder ineinander verschwimmen. In diesem Kapitel wird nach einer Betrachtung zweier vermeintlich grundsätzlich unterschiedlicher Genres im Rap auf deren gemeinsamen Nenner (soziale Ungleichheit) eingegangen.

In der nun ungefähr vierzigjährigen Geschichte des HipHop haben sich von Beginn an Stil und Form stark verändert, und es sind daraus unzählige neue Stilrichtungen hervorgegangen. Aus den anfänglich vermeintlich banalen Zurufen der MC's an den Blockpartys wurde eine mehr oder weniger eigenständige Disziplin innerhalb der HipHop-Kultur. Aus dem ursprünglichen Party-Rap der Blockpartys, der als Alternative zum und in stilistischer Anlehnung an den Disco-Pop entstand, und bei welchem vor allem eine zelebrierte Feierstimmung

im Zentrum stand, entwickelten sich sowohl in Amerika als auch später global Sub-Genres mit unterschiedlichen Inhalten. Friedrich & Klein (2011) unterscheiden zwischen vier relevanten Sub-Genres, die nicht nur eigene spezifische Themen, sondern auch besondere eigene symbolische Repräsentationsformen auszeichnen. Neben Pimp- und Party-Rap, welche vor allem auf Protz und/oder Spass-Stimmung basieren, schreiben sie Polit-Rap und Gangsta-Rap durchaus eine ernsthaftere Schwerpunktsetzung zu (S. 26-30).

6.1 Polit-Rap

Politisch motivierter Rap gab es bereits in den Ursprüngen der HipHop-Kultur, und es gibt ihn auch heute noch. Im Polit-Rap ist das harte Leben im Ghetto das dominierende Thema. Afrika Bambaataa zählt mit seiner in den 1970er Jahren gegründeten *Zulu Nation* (politisch, religiöse Vereinigung) sicherlich zu den HipHop-Ikonen, welche HipHop nicht nur als Kunstform sondern als politisches Medium verstehen. Zentrale Inhalte der *Zulu Nation* sind Gleichberechtigung und bessere Bildungschancen für Schwarze. Zudem ruft die *Zulu Nation* auf zum Drogenverzicht und stellt sich klar gegen Gewalt. *Public Enemy*, eine 1982 gegründete Rap-Gruppe aus New York, nimmt in Bezug auf Rapmusik mit bewusst politischem Inhalt die wohl prominenteste Rolle ein. Es sind dabei vor allem radikale Texte und die aggressive Musik, welche für *Public Enemy* typisch sind. Sie prangern in erster Linie die Benachteiligung von Afroamerikanern an (Friedrich & Klein, 2011, S. 27). Nach Rode (2002) war es den Begründern des politischen Raps wichtig, sozialkritische, politische und intellektuelle Inhalte in ihrem Rap zu verkünden. Public Enemy nutzte nach eigenen Aussagen Rap als ein Medium, um auf die Geschichte und die damals aktuelle Situation der afroamerikanischen Bevölkerung aufmerksam zu machen. Dadurch wurde ein „schwarzes Bewusstsein“ thematisiert (S.59-60).

[...] Elvis was a hero to most
 But he never meant shit to me you see
 Straight up racist that sucker was
 Simple and plain
 Mother fuck him and John Wayne
 'Cause I'm Black and I'm proud
 I'm ready and hyped plus I'm amped
 Most of my heroes don't appear on no stamps
 Sample a look back you look and find
 Nothing but rednecks for four hundred years if you check [...]

(Public Enemy, 1988, „Fight the power“)

Auch gemäss Ferchhoff (2013) waren es eben jene Jugendlichen, welche aus dem gesellschaftlich verächtlich konnotierten „Nigger-Dasein“ ein neues Bewusstsein der eigenen Identität entwickelten. Er beschreibt dieses neue Bewusstsein als „Black and Proud“ (S. 91). Public Enemy selbst zufolge sei politischer Rap das *CNN der Schwarzen*. Durch Rap würden die Bewohner der Armenviertel selbst bestimmen, was und vor allem wie über sie berichtet würde (Verlan & Loh, 2006, S. 123). Vom gleichen Album (*„It takes a nation of Millions to hold us back“*) verdeutlicht auch der Titel *„Black Steel in the hour of chaos“* in ähnlicher Art die widerständige, pro-afroamerikanische Haltung *Public Enemy's*:

„I got a letter from the government
 The other day
 I opened and read it
 It said they were suckers
 They wanted me for their army or whatever
 Picture me given' a damn, I said never
 Here is a land that never gave a damn
 About a brother like me and myself
 Because they never did
 I wasn't wit' it, but just that very minute [...]“

(Public Enemy, 1988, „Black Steel in the hour of chaos“)

6.2 Gangsta-Rap

Die im Vorspann zu dieser Arbeit aufgeführten Textzeilen sind am ehesten dieser Sparte des Rap zuzuordnen. Die Härte und Aggression, welche vor allem bei Gangsta-Rap durchscheint, haben einen geschichtlich verortbaren Ursprung.

Friedrich & Klein (2011) verbinden mit Gangsta-Rap radikale Tabubrüche sowohl mit der weissen Kultur Amerikas als auch mit bürgerlichen Konventionen und Grundregeln der Gesellschaft. Gangsta-Rap ist das kontroverseste und meist diskutierte Rap-Image. Spürbare Elemente dieses Genres sind die Glorifizierung von Drogenkonsum, die Legitimation oder zumindest Inszenierung physischer Gewalt als Mittel der Selbstbehauptung und die Betrachtung von illegalen Machenschaften als lebensnotwendiges Mittel (S.28). Der «Gangster» ist ein dehnbarer Begriff, er kann sich sowohl auf Kleinkriminelle hierzulande als auch auf hochorganisierte Mafia-Bosse beziehen. (Dietrich & Seeliger, 2012, S.41). Gleichwohl scheint es aber notwendig zu sein, die Hintergründe etwas genauer zu betrachten. Denn der Blick auf die sozialen Verhältnisse, die zum Sub-Genre Gangsta-Rap in den USA geführt haben,

schärft möglicherweise das Verständnis und das Verhältnis zwischen Gangsta-Rap und Gesellschaft.

Laut Verlan & Loh (2015) ist das Phänomen Gangsta-Rap schwer zu fassen. Die Bezugsrahmen, mit ihren jeweiligen moralischen Vorbehalten und partikularen Interessen, verzerren das Phänomen. So könnte aus Sicht der ursprünglichen HipHop-Kultur die Enttäuschung aufkommen, dass im Gangsta-Rap ein Bruch mit den traditionellen Werten der Old School stattgefunden hat. Durch die Brille des Bürgertums sind es vor allem Bilder der Angst, die sich in den Köpfen festsetzen. Verlan & Loh (ebd.) erwähnen diesbezüglich die Angst vor dem «gewalttätigen Ausländer», der kein Interesse an Integration zeige und das Homophobe wie auch Frauenfeindliche verkörpere. Aus einer sozialpädagogischen Sichtweise würden vor allem die ausgegrenzten Bildungsverlierer beleuchtet, die ihrer berechtigten Wut Ausdruck verleihen würden. Aber alle diese Perspektiven werden der Kultur HipHop deshalb nicht gerecht, weil sie das Genre Gangsta-Rap isoliert betrachten und dabei den ursprünglichen Kontext ausser Acht lassen (S.23).

Das Genre Gangsta-Rap und dessen Erfolg in Amerika vor allem in den neunziger Jahren steht in engem Zusammenhang mit den Bürgerrechtsbewegungen. Die neu entstandene schwarze Mittelschicht zog sich seit den 1960er Jahren bis in die 1970er Jahre zunehmend aus den Grossstädten zurück und siedelte sich in ruhigeren Vororten an. Das Resultat für einzelne Viertel der Grossstädte war insofern verheerend, als auch die weisse Bevölkerung vermehrt diese Viertel verliess. Zurück blieben all jene, vor allem afroamerikanische Familien, welche sich aus finanziellen Gründen einen Umzug schlicht nicht leisten konnten. Die Kriminalität in diesen erwähnten Vierteln nahm in der Folge stark zu. Staatliche Unterstützung blieb aus; im Gegenteil, es wurde zwar die schwarze Mittelschicht wirtschaftlich unterstützt, die Sozialausgaben für bedürftige Familien wurden hingegen gekürzt. Den oft von Verwahrlosung und Kriminalität geprägten Lebensumständen in den Vierteln wurde mit polizeilicher Repression begegnet. Viele Jugendliche schlossen sich in Gangs zusammen, um über kriminelle Geschäfte an dringend notwendiges Geld zu kommen. In diesem Zusammenhang sind die Drogen Heroin und Crack zu erwähnen. Heroin verbreitete sich anfänglich sehr schnell. Jedoch war es das Crack, welches zu einer Art Fast-Food Droge avancierte und den Drogenmarkt auf der Strasse in kürzester Zeit in die Höhe schiessen liess. Die massenhafte Inhaftierung von jugendlichen Crack-Dealern führte schliesslich zu wegweisenden Lebenseinstellungen dieser Jugendlichen. Es liess sich eine Allianz zwischen Knasterfahrung und folgenreichen Männlichkeitsvorstellungen konstatieren. Die Gangs verstanden sich quasi als männliche Zusammenschlüsse, die jedem Einzelnen den nötigen Schutz und die Macht auf den Strassen gaben. Die Gangsta-Rapper aus solchen Gangs wurden aufgrund der gewalt-

verherrlichenden und frauenverachtenden Texte zum Symbolbild der Angst in der Bevölkerung. Was damals vielleicht nicht verstanden oder nicht wahrgenommen wurde, ist die Tatsache, dass Gangsta-Rap lediglich auf ein bestehendes gesellschaftliches, soziales Problem hingewiesen hat. Es handelt sich gewissermassen um ein Phänomen, das sich als Reflexion der Entwicklungen in den grossen Städten Amerikas verstehen lässt (Verlan & Loh, 2015, S. 27 – 29).

6.3 Deutschsprachiger Rap als Indikator sozialer Ungleichheiten

Im folgenden Kapitel wird ein sehr allgemeines Begriffsverständnis von sozialer Ungleichheit verwendet. Soziale Ungleichheit liegt gemäss Kreckel (2004, S.17, zitiert nach Dietrich & Seeliger, 2012) sehr verkürzt überall dort vor;

wo die Möglichkeiten des Zugangs zu allgemein verfügbaren und erstrebenswerten sozialen Gütern und/oder zu sozialen Positionen, die mit ungleichen Macht- und/oder Interaktionsmöglichkeiten ausgestattet sind, dauerhafte Einschränkungen erfahren und dadurch die Lebenschancen der betroffenen Individuen, Gruppen oder Gesellschaften beeinträchtigt bzw. begünstigt werden (S. 167-168).

Die allgemeine Verortung von Rap als kritische Reflexion der Spannungsfelder sozialer Ungleichheiten ist zu vereinfachend und wahrscheinlich auch zu idealisierend. Wie bereits in Kapitel 5 dieser Arbeit thematisiert wurde, haben eben auch kulturindustrielle Aspekte, sprich die Kommerzialisierung von Rap als populäres Produkt, einen grossen Einfluss auf deren Inhalt. Zudem darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass Inhalte von Rappern und Rapperinnen selbstverständlich unterschiedlich verarbeitet werden und vorallem stets inszeniert werden. Letzterem Aspekt ist in dieser Arbeit kaum adäquat Rechnung zu tragen. Dafür wäre eine spezifische biografische Auseinandersetzung mit ausgewählten Künstlern und Künstlerinnen notwendig. Zudem müsste untersucht werden, wie gewisse Images von Produktionsfirmen aus rein ökonomischem Interesse vorangetrieben werden. Und selbst mit der daraus zu erwartenden Erkenntnis, wäre die Frage noch nicht beantwortet, wie mit diesen symbolischen Texten umgegangen wird und wie die Identifikation von Jugendlichen (aber auch Erwachsenen) damit ausfällt.

Es lässt sich aber sehr wohl aus einer soziologischen Perspektive sowohl im Polit-Rap als auch im Gangsta-Rap die Auseinandersetzung mit der Verteilung sozial relevanter Ressourcen als thematischer Gegenstand feststellen. Dass es zwischen der HipHop-Kultur und sozialer Ungleichheit eine Verbindung gibt, dürfte laut Dietrich & Seeliger (2012) sowohl in der Sozialwissenschaft als auch im Alltagsverständnis keine Neuigkeit mehr sein (S. 169).

Es werden in der Folge mögliche relevante Zusammenhänge zwischen sozialen Gegebenheiten und deren thematischem Gegenstand im Rap erschlossen:

HipHop konnte in Amerika als Kultur von marginalisierten Jugendlichen mitunter deshalb gross werden, weil kaum etwas dazu benötigt wurde. Ein wenig DJ-Equipment und jeder/jede konnte sich aktiv beteiligen. In Deutschland erfolgte die Adaption von HipHop, wie bereits beschrieben (Kapitel 4) vorallem durch jugendliche mit Migrationshintergrund. Neben den minimalen materiellen Anschaffungskosten für die Teilhabe an HipHop, ist das hohe Identifikationspotenzial zu erwähnen. Die ebenfalls als randständig wahrgenommene Situation der Vorbilder aus Amerika diente vielen als Ansporn selbst aktiv zu werden (Dietrich & Seeliger, 2012, S.167-168).

Dietrich & Seeliger (2012) erkennen im Hinblick auf die aktuelle Konstellation post-industrieller Gesellschaften, wie beispielsweise in Deutschland, klare Tendenzen einer Verschärfung sozialer Ungleichheiten. Zum einen führen sie diese auf eine Restrukturierung der Arbeitsmärkte im Zuge des Wandels durch die wirtschaftliche Globalisierung zurück. Diese Restrukturierung hatte zur Folge, dass seit den 1970er Jahren zunehmend verschiedene wohlfahrtsstaatliche Institutionen zu erodieren begannen. Von der dadurch entstandenen Spreizung von Einkommensverhältnissen in der Gesellschaft und Tendenzen der Desintegration blieb auch die Jugend nicht verschont. Verschiedene Studien (in Deutschland) sprechen seit Jahren zunehmend von der „Prekarisierung“ weiter Bevölkerungsteile. Zusätzlich zur prekären Arbeitsmarktintegration fällt der ethnischen Dimension eine wichtige Rolle zu (S. 169). Das Konzept der Gastarbeit endete in Deutschland 1973 mit einem bundesweiten Anwerbestopp. In den Folgejahren waren Ausländer und Ausländerinnen überdurchschnittlich stark von Arbeitslosigkeit betroffen. Zwischen 1980 und 1988 ist die Arbeitslosenquote von Ausländern und Ausländerinnen von 3.9% auf 13.9% gestiegen und lag damit um beinahe 6% höher als der deutsche Durchschnitt (Güngör & Loh, 2017, S. 205). Die sogenannten „Gangsta-Rap-Hochburgen“ in Deutschland sind heute Hamburg und Berlin. Der Anteil von Menschen mit Migrationshintergrund ist in diesen Städten vergleichsweise hoch. Nicht zuletzt weisen diese Städte auch im innerdeutschen Vergleich eine äusserst hohe Erwerbslosenquote unter Ausländern und Ausländerinnen auf (Dietrich & Seeliger, 2012, S. 169-170). Haushalte mit hohen Armutsrisiken konzentrieren sich nach Krummacker (2007, S. 109, zitiert nach Dietrich & Seeliger, 2012, S. 170) in sozialräumlich benachteiligten Stadtteilen, bei denen es sich fast ausschliesslich um multi-ethnische Wohnquartiere handelt. Gleichzeitig verzeichnet man in diesen benachteiligten Stadtteilen eine Tendenz zur Abwanderung mittelständischer Haushalte. Häussermann & Kronauer (2009, S. 122, zitiert nach Dietrich & Seeliger, 2012) erwähnen hierzu:

In einer Nachbarschaft, in der vor allem Modernisierungsverlierer, sozial Auffällige und sozial Diskriminierte wohnten und in der vor allem bestimmte (abweichende) Normen und Verhaltensweisen repräsentiert sind, andere hingegen nicht oder immer weniger, wird ein internes Feedback erzeugt, das zu einer Dominanz abweichender Normen führt – die als Anpassungsdruck, als Homogenisierungstendenz wirkt (S. 170).

Gemäss Wacquant (2009, S. 104, zitiert nach Dietrich & Seeliger, 2012, S. 170) sind nun Gewalt und Verbrechen für Jugendliche mit proletarischem Hintergrund und ohne Aussichten auf Arbeit oft die einzigen Mittel, um sich das Geld und die Konsumartikel zu besorgen, welche für eine sozial anerkannte Existenz unverzichtbare Voraussetzung darstellen.

Das Thema Gangsta-Rap erhält vorallem in den Medien einen skandalisierten Charakter, weil oft von sogenannten Problemstadtteilen oder sozialen Brennpunkten gesprochen wird. Vorallem männliche Jugendliche werden dementsprechend schnell als Problemfälle betitelt. Sie sind gemäss solchen Medienberichten die Verursacher von Gewalt und Kriminalität oder werden als Integrationsverweigerer und Schulversager bezeichnet. Nicht zuletzt finden sich in der Folge auch des öfteren Ethnie, Geschlecht und Klassenzugehörigkeit in einer zusammengeführten skandalisierten Form wieder. Für die Medien sind „normale“ Entwicklungsverläufe von Jugendlichen, ob nun mit oder ohne Migrationshintergrund, nicht berichtenswert. Migrant*innenjugendliche, welche offensichtlich auffallen, werden entweder als arme Opfer oder gefährliche Täter stilisiert (Dietrich & Seeliger, 2012, S. 171-172).

7 Popularität von Rap bei Jugendlichen

7.1 Schwierigkeit der Zuordnung

[...]

Wir tragen Gucci, Leute hungern in Nigeria (ah)

Ich bin kein Helfer und kein Dichter und kein Prediger (nein)

Ich bin Capital, nicht mehr und nicht weniger

Doch das, was ich erlebt hab', Bra, steht nicht in Wikipedia

Was willst du wissen? Was soll ich dir erzähl'n? (was?)

Leute kennen Capital, doch wer kann Capital versteh'n? (wer?)

Der Staatsanwalt und Richter woll'n mich hinter Gitter seh'n

Aber alles hat sein'n Preis und ich zahl' mit Mamas Trän'n

Schüsse aufs Café, wir werd'n euch alles nehm'n (ah)

Die Ketten von Cartier und wir flüchten vor Siren'n (ja)

Ja, ich fick' auf das System, ich weiss nicht, was ich machen soll (nein)
 Deswegen mach' ich meine Taschen voll
 [...] (Capital Bra, 2019, „Wir ticken“)

Dieser Textauszug vom Titel „*Wir ticken*“ des äusserst erfolgreichen Albums *CB6* von *Capital Bra* aus dem Jahre 2019 enthält einige bereits besprochene Elemente des sogenannten Gangsta-Rap Genres. Anspielungen auf Gewaltanwendungen wie „Schüsse aufs Café“, eine Selbstüberhöhung in Form von materiellen Besitztümern wie „wir tragen Gucci“ oder „Ketten von Cartier“ sind sicher keine Attribute, welche man grundsätzlich dem Genre Polit-Rap zuordnen würde. Capital Bra zählt jedoch klassischerweise nicht zu den Vertretern des Gangsta-Rap. Viel eher liesse er sich dem sogenannten Street-Rap (also Rap von der Strasse) zuordnen. Laut Dietrich (2016) ist es jedoch schwierig, die vielen Subgenres des HipHop sinnvoll zu inventarisieren oder zu systematisieren (S. 8). Man kann sich allerdings fragen, inwiefern sich aus einer klaren Abgrenzung zwischen Sub-Genres und der Einteilung von Rap in ebensolche ein gewinnbringender Diskurs für diese Arbeit erschliessen lässt. Die Einteilung von Rappern und Rapperinnen in bestimmte Sub-Genres ist letztlich eine Frage der Perspektive. Die Grenzen zwischen einzelnen Stilrichtungen können sich da und dort überschneiden. Zudem, und dies deutet Dietrich (2016) auch an, erfolgen gewisse Betitelungen dieser sogenannten Subgenres teils auch schlicht beliebig (S.8).

Es lässt sich also zweifelsohne feststellen, dass die Einteilung von Rap in Genres gar nicht so einfach ist. Wesentlich für diese Arbeit sind jedoch die Inhalte von Rap, die über Texte, Bilder wie auch Videoclips an Jugendliche weitergetragen werden. Neben den bereits in Kapitel 6 erwähnten sozialen Ursachen als Gegenstand thematischer Auseinandersetzungen im Rap wird in Kapitel 8.2 auf den inhaltlich problematischen Aspekt des Sexismus vertieft eingegangen.

7.2 Aktuelle Zahlen

Laut einer Studie des Deutschen Musikrates (Deutsches Musikinformationszentrum, 2019) wurden im Jahr 2019 die beliebtesten Musikrichtungen ermittelt. Befragt wurden insgesamt 23'000 in Deutschland lebende Personen. Über alle Alterskategorien gesehen wird deutlich, dass die Musikkategorie HipHop / Rap weit hinter den Kategorien Rock- und Popmusik oder beispielsweise auch deutschem Schlager zu finden ist. Es ist jedoch zu erwähnen, und dies wäre für eine realistische Auswertung des Faktors 'Beliebtheit' einer Musikrichtung von Ju-

gendlichen notwendig, dass Personen bis und mit 13 Jahren nicht befragt wurden. Rückschlüsse auf die Vorlieben der Jugendlichen lassen sich immerhin aus dem Umfrageergebnis ziehen, dass in den Alterskategorien 14 – 19 und 20 – 29-Jährigen die Kategorie Hip-Hop/Rap an zweiter Stelle der Beliebtheit rangiert (nach der Kategorie Rock- und Popmusik).

Der Jahresbericht 2019 von spotify Schweiz (Spotify Schweiz, 2019), ein vielgehörter Musikstreaming-Anbieter, zeigt auf, dass in verschiedensten Kategorien Rapmusik von grosser Relevanz ist. In der Schweiz belegten 2019 die ersten drei Plätze der meist-gestreamten (also meistaufgerufenen) Künstler und Künstlerinnen deutsche Rapper: 1. *Capital Bra*, 2. *RAF Camora*, 3. *Samra*. Auch die Spitze der meistgehörten Alben in der Schweiz wird mit *CB6* von *Capital Bra* von einem deutschen Rapper besetzt.

Die statistischen Kennzahlen dienen lediglich dazu aufzuzeigen, welche Relevanz deutschsprachiger Rap in der heutigen Zeit auch in der Schweiz hat. Und selbstverständlich ist es auch so, dass eine ähnliche Studie wie die des Deutschen Musikrates in der Schweiz nicht identisch ausfallen würde. Der Jahresbericht 2019 von spotify liefert diesbezüglich schon zuverlässigere Zahlen, zumal der Streaming-Dienst mittlerweile zu den grössten Online-Musik-Anbietern weltweit gehört. Gleichwohl stellt sich in diesem Dschungel von Chartzahlen und –platzierungen die Frage nach deren effektiv nutzbaren Aussagekraft für die in dieser Arbeit fokussierte Auseinandersetzung. Es wird heute beispielsweise unterschieden zwischen Song-Charts, Album-Charts, Künstler-Charts (Solo und Gruppen) und Genre-Charts. Aber selbst alle diese Unterteilungen liefern lediglich ein reduziertes Abbild: es gibt mittlerweile mehrere Plattformen für den Konsum von Musik und Musikvideos, welche gezielt für Jugendliche bereitstehen. Folglich müssten Statistiken zusammengeführt werden, welche alle Zugriffsmöglichkeiten der Musik berücksichtigen, damit eine repräsentative Aussage getroffen werden könnte.

Zweifelsohne kann anhand dieser Zahlen jedoch gesagt werden, dass Rap längst im Mainstream angekommen und bei Jugendlichen auch hierzulande sehr populär ist.

8 Diskriminierende Inhalte von Rap

Waren es in den 1990er Jahren noch *die Fantastischen Vier*, die mit ihrer Gute-Laune-Musik in den Charts gelandet sind, so sind einige der momentan populären Rapper kaum damit zu vergleichen. Anspielungen auf Drogen, Gewalt, die radikale Einstellung gegen Polizei, aufblitzende Homophobie und die Betrachtung von Frauen als Objekte sind tatsächlich keine Seltenheit. Sowohl im öffentlichen Diskurs als auch von Seiten verschiedener Künstler und Künstlerinnen taucht diesbezüglich immer wieder das Thema der *künstlerischen Freiheit* auf

und wird sehr kontrovers diskutiert. Dabei ist keinesfalls nur Rap als Plattform von solchen Diskussionen betroffen. Es wird gefragt, was Kunst darf und was nicht. Man denke beispielsweise an die Böhmermann-Affäre im Jahre 2016 zurück, die schliesslich durch deren Popularität sogar zu einer übergeordneten staatlichen Angelegenheit befördert wurde. Im Rap waren es jüngst *Kollegah & Farid Bang*, welche vorallem aufgrund eines Songs ihres Albums „*Jung, brutal, gutaussehend 3*“ für Furore sorgten. Der Vorwurf im Zuge der Echo-Nominierung 2018 für das erwähnte Album bezog sich auf die von *Farid Bang* gerappte Zeile: „Mein Körper definierter als von Auschwitz-Insassen“. Kurz: Der ganze Eklat führte zur Abschaffung des Echos und dem Vorwurf, deutscher Rap sei antisemitisch. Es stellt sich die Frage, ob sämtliche ‚Ironie‘, Diskriminierungsformen und Gewaltanspielungen, die vorallem in den Texten von Gangsta-Rap auftauchen, bloss isoliert zu betrachten und auf eine (*satirische*) *künstlerische Freiheit* zurückzuführen und damit teilweise legitimierbar sind? Meines Erachtens ist die Antwort ganz klar: Nein. Es sei trotzdem vorweggenommen, dass innerhalb des folgenden Kapitels und auch innerhalb dieser Arbeit keine allgemeingültige Antwort auf diese Frage gefunden werden kann. Es wird jedoch versucht, die problematischen Inhalte von Rap aus einer möglichst objektiven Sicht zu qualifizieren.

8.1 Rap zwischen Metapher & Diskriminierung

Seeliger & Dietrich (2017) erwähnen die Einschätzung von Rap als „Ästhetik des Widerstandes“ wie sie von Oliver Marquart, einem Rap-Journalisten, einst betitelt wurde. Sie sehen darin zwar einen wichtigen Aspekt, denn gerade in den Bildwelten des Gangsta-Raps würden sich viele Elemente widerständischen Handelns wiederfinden. Trotzdem fügen sie aber hinzu, dass die Einschätzung Marquarts hier wohl ein wenig zu optimistisch ausfalle, weil vorallem Gangsta-Rap mit seiner Homophobie, mit sexistischen Darstellungen, männlicher Dominanz und nicht zuletzt in der häufigen Darstellung einer menschenverachtenden Elitenfeindlichkeit regressive Momente enthalte (S. 18).

Die lyrische Form von Rap ist nicht unmittelbar sondern erst im übertragbaren Sinne verständlich. Verbale Gewaltdarstellungen sind daher in der Regel nicht als Ankündigungen eines Übergriffes in der Realität zu verstehen. Vielmehr sind diese Schlagabtausche in einem metaphorischen Sinn zu betrachten. Denn wie bereits erwähnt wurde, spielt der kompetitive Modus von HipHop, auch von Rap, eine zentrale symbolische Rolle. Rap ist also als Ausdrucksform zu verstehen, welche einem besonderen Inszenierungscharakter unterliegt (Seeliger & Dietrich, 2017, S. 16). Es bleibt die Frage bestehen, was hinter den erwähnten regressiven Momenten steht.

8.2 Sexismus im Rap

Sexistische Inhalte in Raptexten polarisieren in den Medien immer wieder. Wie lässt sich der momentan auch in den Medien oft beschriebene Sexismus im Rap begründen? Es erscheint sinnvoll, den Begriff Sexismus, wenn auch stark verkürzt, vorab einzugrenzen:

Unter *Sexismus* können alle geschlechtsbezogenen Vorurteile, Kognitionen und Verhaltensweisen verstanden werden, die hinsichtlich der Kategorie „Geschlecht“ (oder auch „gender“) auf einen ungleichen sozialen Status hinwirken (Eckes, 2010, S. 180-183). Der Begriff Sexismus ist in der deutschen Sprache insofern nicht ideal, weil er aus dem englischen Original „sexism“ eine Anknüpfung an das biologische Geschlecht ist. In der deutschen Sprache suggeriert der Begriff jedoch eine sexuelle Konnotation. Zweifellos sind Darstellungen oder Äusserungen sexistisch, welche Menschen systematisch auf ihre Sexualität reduzieren. Zudem sind aber auch Darstellungen und Äusserungen sexistisch, welche Frauen und auch Männer ohne jeglichen Bezug zur Sexualität abwerten, einstufen oder verniedlichen. Obwohl sich Sexismus hauptsächlich gegen Frauen richtet, muss nicht notwendigerweise das weibliche Geschlecht Gegenstand solcher Zuschreibungen und Äusserungen sein. Auch Männer können Opfer von Sexismus werden (Wytttenbach, 2013, S. 8). Im männlich dominierten Rap überwiegt aber Sexismus in Bezug auf das weibliche Geschlecht.

8.2.1 Männlichkeit im Rap

Rap ist bekanntermassen eine Plattform, auf welcher überwiegend Männer, vereinzelt auch Frauen auftreten. Im gesellschaftlichen Image des Gangsta-Rap tauchen Frauen als *aktive* Protagonistinnen praktisch nicht in Erscheinung. Wie lässt sich also diese überproportionale Vertretung männlicher Rapper erklären?

Friedrich & Klein (2011) sprechen davon, dass in den amerikanischen Anfängen das Ghetto der mythische Ort des HipHop war; dementsprechend war der schwarze männliche HipHopper dessen mythische Gestalt. HipHop ist von Beginn an vor allem eine Männerwelt; „von Männern – für Männer“ (S. 24). Wenn man nun an die in dieser Arbeit bereits erwähnten Ursprünge des Rap zurückdenkt, wird bewusst, dass fast ausschliesslich von männlichen Rappern die Rede war. Trotzdem bleibt bisweilen die Frage ungeklärt, wieso die Ursprungsgeschichte in Amerika männlich geprägt wurde. Ein möglicher Ansatz diese Frage zu klären liefert Grimm (1998), indem sie erwähnt, dass Rebellion eine vornehmlich jungen Männern zugeschriebene Verhaltensweise ist und in der Tradition männlicher Kultur steht. Insofern lässt sich das Rebellische demzufolge als identitätsstiftendes, traditionsgebundenes Konzept von

männlicher Sinn- und Identitätssuche verstehen. Die Aneignung der Strasse als Aktionsplattform für HipHop, die eine neuartige Auseinandersetzung mit dem harten Leben in den Ghettos ermöglichte und widerspiegelte, war folglich vorwiegend ein Privileg junger Männer und ihrer Rebellion (S.23, 127). Es wird ersichtlich, dass sich auch Rap in seinen Anfängen nicht dem Gewand traditioneller Geschlechterverhältnisse und Rollenverteilungen entziehen konnte bzw. wollte.

Grimm (1998) hält fest, dass in der Rapszene das Thema Geschlechteridentität kaum Beachtung findet. Vielmehr stehe der Widerstand gegen Rassismus im thematischen Mittelpunkt. Sie erklärt, dass die männliche, afroamerikanische Identität im Rap aus einer rebellischen, widerständischen Position abgeleitet werde und dabei eine offene Auseinandersetzung mit einer Genderthematik fehle. Demzufolge überdeckt die Intention des Anti-Rassismus innerhalb der Rapszene, die mit den Texten verbundenen Diskriminierungen gegenüber Frauen. Dadurch steht ein möglicher Gender-Diskurs folglich nicht zur Debatte. Laut Grimm spielt jedoch dieser wichtige Aspekt der Geschlechterrepräsentation in akademischen Auseinandersetzungen, also aus einer Sicht von aussen, sehr wohl eine Rolle. Wenn folglich Inhalte von Rap kritisiert würden, dann aufgrund sexistischer und gewaltverherrlichender Elemente. Es gibt folglich zwei verschiedene Sichtweisen; einerseits wird Rap von aussen als sexistische Performance betrachtet, welche Frauen als Objekte betrachtet, andererseits wird in der Rap-Szene das Thema Rassismus bzw. Anti-Rassismus als wichtigste Indikatorengrösse sozialer Ungleichheit verstanden (S. 124-126). Grimm verdeutlicht folgendermassen:

„[...] Allerdings werden Frauen meist nur über ihre soziale Rolle als Freundin oder Mutter thematisiert. Dies verweist auf den Rahmen, in dem Rap Weiblichkeit verhandelt wird. Frauen sind, vor allem in nationalistischen Rap, als unterstützende Freundinnen und als Mütter für die nächste Generation wichtig. Ihre Rolle in der schwarzen Familie steht dabei im Vordergrund. Sie werden selten als gleichberechtigte Kämpferinnen gegen Unterdrückung betrachtet. [...]“ (Grimm, 1998, S. 125 – 126).

8.2.2 Weibliche Gegenpole

Laut Friedrich & Klein (2011) ist *Roxanne Shanté* mit ihren Zeilen „I am one bad bitch“ eine der ersten Musikerinnen, die das Wort „Hure“, bzw. „Schlampe“ als Selbstbetitelung überhaupt verwendet. Sie durchbricht damit nicht nur die bürgerliche Moralvorstellung von Sexualität in dieser Zeit, sondern schießt damit auch gegen eine von Männern dominierte Rap-Szene, welche selbst Frauen gerne mit solchen Begriffen herabstuft. In den 1990er Jahren folgten *Foxy Brown* und *Lil' Kim*, die auf zumeist ironische Art und Weise durch die Verwen-

derung von sexistischen Begriffen, die für gewöhnlich nur Männer benutzten, und mit einer ästhetischen Umkehrung von Symbolen, den Sexismus der Männer anprangerten. Sie demonstrieren Selbstbewusstsein und hinterfragen die Rap-Welt der Männer und deren Zuschreibungen gegenüber Frauen. HipHop ist wie erwähnt eine patriarchal organisierte und von Männern dominierte Kulturpraxis. Sie ist vor allem dort sexistisch, wo primär zwischen Mann und Nicht-Mann unterschieden wird, und dort wo Weiblichkeit lediglich als Projektionsfläche von Männerphantasien verstanden wird. Eine Rapperin kann sich leider in dieser Männerdomäne meist nur angleichen, indem sie sich des „being bad“-Charakters bedient und sich ironisch über die Männer lustig macht. „Aber das „being bad“ ist ein struktureller Bestandteil des HipHop. Das bedeutet, dass Frauen den Spiess zwar umdrehen können, der Spiess aber eigentlich nicht ihrer ist“ (S. 206 – 208).

Friedrich & Klein (2011) erwähnen trotzdem, dass diese pessimistische Einstellung der Entwicklung von populärer Musik nicht gerecht wird. Eine Durchbrechung von Konventionen ist sehr wohl möglich, wenn „die Parodie des *being bad* als authentisch geglaubt wird. [...] Erst in dem gelungenen performativen Akt liegt die Chance der Bildung des ‚Subjekts Frau‘ auch im HipHop verborgen“. Friedrich & Klein führen dies darauf zurück, dass hauptsächlich die Rezeption von HipHop darüber entscheidet ob sich überhaupt etwas verändern kann. Das heisst, die Zuhörerschaft entscheidet in erster Linie, ob die Darbietung authentisch ist oder nicht. Erst über diese Anerkennung und schliesslich dem damit verbundenen Erfolg ist es möglich, alte, negative Werte im HipHop zu transformieren. Dies gilt im Übrigen für Männer genauso wie auch für Frauen. Jedoch bleibt für Frauen der Einstieg in diese männerdominierte Welt des Rap von Beginn an erschwert. Aufgrund der Dominanz der Männer werden sie vor schwer überwindbare Vorurteile und Herausforderungen gestellt (S. 209-210). Laut Friedrich & Klein (2011) ist Rap nicht nur quantitativ von Männern dominiert, sondern reproduziert auch eine Geschlechterhierarchie und einen Kult des Männlichen. Dabei sind die Frauen den Männern untergeordnet (S.24).

8.3 Neuer Chauvinismus und nationalistisches Denken

Es wurde bereits in Kapitel 4.3 erwähnt, dass nach der Jahrtausendwende eine neue Ära von Rap in Deutschland eingeläutet wurde. Die Texte und Videos wurden zunehmend härter und aggressiver, die Inhalte stellten zudem einen klaren Bruch mit der Alten Schule dar. Dies waren die Jahre, in denen sich Gangsta- und Street-Rap in Deutschland etabliert haben. Verlan & Loh (2015) stellen seit ungefähr Mitte der 2000er Jahre zusätzlich eine Tendenz hin zu neuem Chauvinismus fest. Chauvinismus bezeichnet verkürzt definiert; den Glauben an die Überlegenheit der eigenen Gruppe. In Teilen der Rapmusik (bei weitem nicht in allen)

lässt sich beobachten, dass die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Nation in den Vordergrund rückt. In diesem Zusammenhang wird der deutsche Rapper *Fler* erwähnt, der in jüngster Vergangenheit mit seinem „Deutschsein“ und dessen Verherrlichung in Erscheinung getreten ist. So ging beispielsweise aus einem offenen Brief im Jahre 2014 hervor, dass er *Farid Bang* (auch ein deutscher Rapper mit Migrationshintergrund) geraten hätte, dieser solle aufgrund seiner Nationalität und als Gast in Deutschland besser auf seine Worte und sein Verhalten achten (S. 98). Laut Verlan & Loh (2015) haben solche nationalchauvinistischen Tendenzen in den letzten Jahren zugenommen. Dabei sind es nicht nur Deutsche, die ihren Stolz zur nationalen Herkunft präsentieren. Auch Rapper mit Migrationshintergrund verweisen des öfteren beispielsweise mit Nationalflaggen in Videos auf die Herkunftsländer ihrer Eltern oder Grosseltern. Verlan & Loh (2015) führen dies auf eine Sehnsucht zurück, nicht nur die Menschen aus dem eigenen Quartier oder der eigenen Strasse zu repräsentieren, sondern zusätzlich ein aktiver Bestandteil einer grösseren Macht zu sein. Problematisch ist das zunehmende Spiel einiger Rapper mit Klischees und Verschwörungsfantasien in Richtung Antisemitismus und auch Antisemitismus (S. 99).

Der Antisemitismus bestimmter Rapper äussert sich selten in einer klaren Ansage. Vielmehr ist es ein Zusammenspiel von Schlagworten und Anspielungen, das bei den Hörern Assoziationen auslöst, die in eine bestimmte Richtung gehen. Zuerst wird die Zinspolitik erwähnt, dann kommt eine Kritik an Tel Aviv und es wird die Todesstrafe für Kinderschänder gefordert – das alles garniert mit dem empörten Hinweis, dass man sich nicht den Mund verbieten lasse. Am besten erkennt man die Wirkung solcher Arrangements, wenn man sich die Kommentarspalten unter den YouTube-Videos anschaut. Dort artikulieren sich die antisemitischen Ressentiments dann unverblümt (Staiger, 2015, zitiert nach Verlan & Loh, 2015, S. 99).

9 Überlegungen für den Transfer in die Praxis

Der Transfer von der Theorie in die Praxis gestaltet sich bekannterweise nicht immer ganz einfach. Es war keinesfalls angedacht, dass aus den erarbeiteten theoretischen Inhalten direkt anwendbare Handlungsoptionen zu schliessen wären. In der Folge möchte ich die gewonnenen Erkenntnisse einerseits auf das Arbeitsfeld der Offenen Jugendarbeit, insbesondere auf die Arbeit im Jugendtreff, andererseits auf die Profession der Sozialen Arbeit im Allgemeinen, beziehen. Die Überlegungen hierzu werden teilweise aus der Ich-Perspektive erzählt.

HipHop hat als Jugendkultur unglaublich viele Erneuerungen hervorgebracht. Diese haben sich global manifestiert und teilweise sehr unterschiedlich lokal weiterentwickelt. HipHop

existiert nun seit mehr als vierzig Jahren. Rap hat sich zweifelsohne als erfolgreichstes Element durchgesetzt. Wie die Erfolgszahlen aus Kapitel 7.2 gezeigt haben, findet Rapmusik auch in der Schweiz grosse Beliebtheit, vorallem unter Jugendlichen. Musik ist nicht zuletzt für Jugendliche (aber auch für Erwachsene) ein wichtiges Medium der Identifikation.

Das Potenzial von HipHop ist enorm. Sei dies nun über die Vermittlung, bzw. Selbsterfahrung durch Tanz, Beat-Producing & DJing, Rap oder Graffiti. Am Grundprinzip der Ausgangslage für die aktive Teilnahme an HipHop hat sich grundsätzlich seit den Anfängen in den USA nichts verändert: Es ist möglich, aus (beinahe) Nichts sehr vieles zu machen. Das aktive Mitmachen steht dabei im Zentrum. Ein deutscher HipHop-Journalist (ich kann nur noch aus der Erinnerung zitieren) hat in einer Dokumentation über HipHop in Deutschland das Elementarste der Jugendkultur HipHop sinngemäss folgendermassen beschrieben: HipHop gibt mit Rap jeder Person eine potenzielle Stimme – und vorallem all jenen Menschen, welche in der Gesellschaft sich sonst kaum Gehör verschaffen können.

Es ist meines Erachtens wichtig, dieses Potenzial überhaupt sehen zu wollen. Durch die Konnotation vom „bösen“ oder „schlechten“ Rap besteht die Gefahr, dass auch aus Sicht einer offenen Jugendarbeit dieses Potenzial in Vergessenheit gerät. Durch die Förderung von einzelnen Aktionen oder Projekten können Erfahrungsfelder geschaffen werden, wo sich Jugendliche auf kreative Art versuchen können.

Die frauenverachtenden, homophoben und rassistischen Inhalte von gewissen populären Rappern sind meines Erachtens auch in der Offenen Jugendarbeit kritisch zu betrachten. Sie müssen Diskussionsstoff sein. Denn solche Inhalte stehen in einem krassen Kontrast zu den Zielen und Unterstützungsangeboten, welche eine Offene Jugendarbeit bieten kann. Ein prinzipielles Verbot von solcher Musik halte ich für wenig erfolgversprechend und noch weniger zielgerichtet. Denn das Ziel sollte ja nicht sein, dass Jugendliche diese Art von Musik nicht mehr hören, weil sie dies nicht mehr dürfen. Viel mehr steht im Zentrum, dass sie bestenfalls selbst zur Erkenntnis kommen bzw. zur Erkenntnis geführt werden, dass diese Inhalte problematisch sind. Deshalb glaube ich, ist es umso wichtiger, mit Jugendlichen immer wieder auf Augenhöhe das Gespräch zu suchen und über die Inhalte zu diskutieren. So stellen sich Fragen wie: Was ist es das fasziniert? Inwiefern identifizieren sich die Jugendlichen mit den problematischen Texten und Inhalten? Sieht ihre Wirklichkeit gar ähnlich aus? Welche Formen sozialer Ungleichheiten erfahren Jugendliche selbst? Welche Wünsche, Sehnsüchte und vorallem Perspektiven haben Jugendliche? Welche Rollenbilder kennen die Jugendlichen, und welches Verhältnis haben sie selbst dazu?

Es öffnet sich ein äusserst grosser Katalog von Fragen, die bezüglich der erarbeiteten Themen relevant für die Arbeit mit Jugendlichen sind.

Wie bei der Suche nach Ursache und Wirkung ist zunächst zwischen Produktion von Rap und dessen Rezeption (beispielsweise von Jugendlichen) zu unterscheiden. Innerhalb dieser Arbeit kann die Frage nicht beantwortet werden, welche anstößigen und diskriminierenden Zeilen aus Gangsta-Rap- und Street-Rap-Titeln (oder aus welchem Sub-Genre auch immer) für wahr zu nehmen sind, oder welche eben lediglich der Bedienung eines populären Images unterliegen. Gleichwohl ist festzuhalten, dass die Texte verschiedenste Formen sozialer Ungleichheit (Kapitel 6) und Diskriminierung aufzeigen. Seien sie nun biografisch nachvollziehbar als wirklichkeitsnahe Ideologie oder als Erzeugnisse eines vom Mainstream geforderten bzw. geförderten Phänomens zu verstehen. Es sind mir keine Studien bekannt, welche die Hörgewohnheiten von Jugendlichen in Verbindung mit realpraktizierter Gewalt und/oder tatsächlich manifestiertem Sexismus bringen. Meine Vermutungen gehen in eine ähnliche Richtung wie die Ergebnisse bei der in jüngster Vergangenheit oft diskutierten Thematik von Videospiele mit der Aufschrift 16+/18+. Auch dort liegen (soviel mir bekannt ist) keine Belege für einen Zusammenhang zwischen gezeigten Inhalten und darauf folgender Praktik vor. Gleichwohl wird vermutet, dass nicht-förderliche Inhalte wohl einen Einfluss auf die Konsumenten und Konsumentinnen haben. Es ist jedoch die Summe verschiedener negativer Einflüsse aus der Gesamtumwelt, die potenziell gefährlich ist. Hinzu kommt, dass die jeweils persönliche kognitive Verarbeitung von Inhalten und der Umgang damit äusserst unterschiedlich ausfallen. So identifiziert sich beispielsweise Person x sehr stark mit einem spezifischen Inhalt und verbindet damit starke Emotionen, Person y hingegen grenzt sich eher von solchen Inhalten ab und ist emotional nur schwach daran gebunden. Kurz: Die offene Jugendarbeit kann einen wichtigen Beitrag dazu leisten, dass sich Jugendliche mit Inhalten vertieft auseinandersetzen. Meines Erachtens ist es nur über die Auseinandersetzung möglich, vorhandene Ressentiments zu durchbrechen.

Zuletzt lässt sich die Frage stellen, wie sich subversives bzw. rebellisches Verhalten heute überhaupt bemerkbar macht und zeigen kann. Wenn davon ausgegangen wird, dass sich nur jene subversiven jugendkulturellen Hervorbringungen auf einer politischen Agenda platzieren können, die auch in der verbalen und/oder bildlichen Rezeption als solche verstanden werden, dann bleibt meines Erachtens eine wichtige Frage im Raum stehen. Wie steht es um die Verteilung von essentiellen Mitteln zur Teilhabe an Politik? Ist es denn nicht so, dass eine gewisse Grundkonstitution an Bildung verfügbar sein muss, um den gesellschaftlichen Normvorstellungen gerecht zu werden und sich politisch korrekt zu äussern? Und ist es nicht auch so, dass sich Auflehnung (gegen was auch immer) unterschiedlich zeigen kann? Wie äussern sich marginalisierte Menschen, die lapidar gesagt nichts Anderes kennen? Wie (wenn überhaupt) werden solche Menschen gehört? Worauf ich an dieser Stelle hinaus möchte, ist die primäre Stereotypisierung von „bösen Gangsta-Rappern“, wie sie von den

Medien immer wieder (re-)produziert wird. Fakt ist, Sexismus, Homophobie, Gewalt etc. sind keine von Rap produzierten Phänomene. Rap spiegelt soziale Probleme. Es ist indessen unbestritten, dass gerade Street- und Gangsta-Rap nicht in High-Society Quartieren entstanden sind sondern in den sozial benachteiligten Vierteln von Grosstädten. Aus den erläuterten Überlegungen ergibt sich eine hier aufgeführte letzte Frage:

Wie kann es sein, dass Menschen in der Gesellschaft leben, die auf problematische Mittel zurückgreifen müssen, um überhaupt gehört zu werden?

10 Schlussfolgerungen

Die Leitfrage dieser Arbeit „Was liegt der aktuellen deutschsprachigen Rapmusik, welche bei Jugendlichen sehr populär ist, zu Grunde?“ wurde wie folgt beantwortet.

Zuerst wurde der Frage nachgegangen, wie sich der Begriff Jugend heute verstehen lässt. Dabei hat sich herausgestellt, dass Jugend weder als rein biologischer Reifungsprozess, noch als zeitlich klar abgegrenzte Lebensphase verstanden werden kann. Jugend beschreibt folglich die Lebensphase Heranwachsender Menschen zwischen unselbständiger Kindheit und selbständigem, bzw. selbstbestimmtem Erwachsensein. Das Erwachsensein ist dann erreicht, wenn die Entwicklungsaufgaben der Jugend abgeschlossen sind. Jugend wird aber auch von aussen mitkonstruiert, das heisst die Entwicklungsaufgaben richten sich massgeblich nach gesellschaftlichen Erwartungen, Normen und Werten.

Jugendkultur beinhaltet alle kulturellen Hervorbringungen von Jugendlichen. Obwohl die Abgrenzung zur Kultur von Erwachsenen bzw. zu einer gegebenen Gesamtkultur ein wichtiger Kern von Jugendkultur ist, wird der entsprechende Unterbegriff Subkultur für die Kultur der Jugendlichen kontrovers diskutiert. Subkultur suggeriert, dass es eine vorherrschende Kultur gäbe, welcher alternative Kulturen untergeordnet wären. Dies ist aus heutiger Sicht nicht mehr haltbar. Vielmehr haben sich verschiedene kulturelle Aspekte in der Gesellschaft vermischt, und es ist keine abgrenzbare klar definierte Gesamtkultur feststellbar. Trotzdem hat der subversive Charakter von Jugendkulturen sehr wohl eine grosse Bedeutung für deren Entwicklungen. Der Singular Jugendkultur wird heute meist durch die Mehrzahl Jugendkulturen ersetzt.

HipHop ist eine äusserst einflussreiche Jugendkultur, die eine weltweite Verbreitung erlebt hat. Die Urstunden dieser Kultur lassen sich in der New Yorker Bronx der 1970er Jahre verorten. HipHop ist als Zusammensetzung von vier Elementen zu verstehen; DJing, Breakdance, Graffiti und Rap. Jede dieser Erscheinungsformen des HipHop hat sich sowohl in den

USA als auch zeitlich verschoben global stark verändert und weiterentwickelt. HipHop verbreitete sich während den 1980er Jahren zunehmend weltweit und fand so auch Anklang in Deutschland. In den deutschen Anfängen von HipHop war vorerst ein starker Bezug zu den Vorbildern aus Amerika feststellbar.

Rap (Sprechgesang in Reimform), der ursprünglich lediglich ein Element von HipHop war, hat sich schliesslich als eigenständiger Begriff etabliert und wird heute nicht mehr zwingend in Verbindung mit HipHop als Oberbegriff gebracht. Dies steht in engem Zusammenhang mit einer popkulturellen Kommerzialisierung von Rap. So hat sich schliesslich auch in Deutschland eine Entwicklung abgezeichnet, welche sich zunehmend weg von den kulturellen Ursprüngen und hin zu einer kommerzialisierbaren Kultur bewegt hat. Hinzu kommt, dass heute HipHop keinesfalls mehr als reine Jugendkultur verstanden werden kann, sondern auch von Erwachsenen verschiedenen Alters nach wie vor mitpraktiziert wird. Es lässt sich trotzdem festhalten, dass auch populärer Rap immer wieder subversiv in Erscheinung treten konnte und wichtige Themen wie Migration, Integration, Rassismus etc. auf der gesellschaftlichen, und politischen Agenda platzieren konnte.

Die Genres Gangsta-Rap und Street-Rap erfahren ungefähr seit der Jahrtausendwende in Deutschland einen unglaublichen Boom. Vorallem bei Jugendlichen sind diese Musik-Images äusserst beliebt. Auch in der Schweiz stossen diese harten und direkten Rap-Genres bei den Jugendlichen auf grosses Interesse.

In dieser Arbeit wurde vorallem das Genre Gangsta-Rap genauer beleuchtet. Es hat sich herausgestellt, dass Gangsta-Rap ein sehr komplexes Gebilde ist. Einerseits zeichnet es sich durch HipHop-typische Attribute aus wie beispielsweise das im Battle zelebrierte verbale Herabstufen eines Gegners. Rap folgt zudem andererseits immer dem Muster einer Selbstinszenierung. Auch haben die sogenannten Major-Labels mit ihren ökonomischen Interessen einen enormen Einfluss auf die effektive Präsentation eines Rap-Images. Nicht zuletzt leisten die Medien einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Repräsentation von Gangsta-Rap. Zu oft lässt sich feststellen, dass vorallem Boulevardzeitschriften Vertreter des Gangsta-Rap stereotypisieren und als Auslöser gesellschaftlicher Probleme betiteln.

Trotz Inszenierungscharakter und übertriebenen Darstellungen im Gangsta-Rap lässt sich festhalten, dass soziale Ungleichheiten die Themen im Rap dominieren. Daneben finden sich vorallem im männlich dominierten Gangsta-Rap problematische Inhalte.

Im Umgang mit dem Konsum von Gangsta-Rap Musik in der praktischen Arbeit mit Jugendlichen in einem offenen Setting ergeben sich folgende Überlegungen: Ein prinzipielles Verbot von Gangsta-Rap in einem offenen Jugendtreff wird weder als sinnvoll, noch zielgerichtet er-

achtet. Problematische Inhalte, wie beispielsweise Sexismus gegenüber Frauen, oder Gewaltanspielungen sollten in einem gemeinsamen Diskurs thematisiert werden. Dabei ist es elementar, möglichst unvoreingenommen den Jugendlichen zu begegnen und trotzdem die problematischen Inhalte zu erwähnen und zu kritisieren. Rap hat abgesehen davon ein enormes Potenzial. Rap dient als Medium der Identifikation. Rap gibt allen die Möglichkeit, sich kreativ zu äussern und den eigenen Erfahrungen und Gefühlen Gehör zu verschaffen. Dieses Potenzial soll bei Bedarf mit den vorhandenen Ressourcen unbedingt genutzt werden.

Es ist zudem in Hinblick auf die Profession der Sozialen Arbeit von essentieller Bedeutung, Rap nicht als isoliertes Phänomen zu betrachten. Der Blick auf zugrundeliegende soziale Ungleichheiten in der Gesellschaft muss im Fokus stehen.

Es bleibt ungeklärt, wieso gerade deutschsprachiger Rap bei Jugendlichen in der Schweiz so beliebt ist, zumal es auch viele schweizerdeutsch-sprechende Rap-Künstler und Künstlerinnen gibt. Es wäre für eine weiterführende Auseinandersetzung sicher interessant, dies genauer zu beleuchten.

Literaturverzeichnis

- Angehrn, Emil (1994). *Kultur - Begriff und Funktion*. In: Uni nova : Wissenschaftsmagazin der Universität Basel, Nr. 70. S. 4-7. Abgerufen von https://edoc.unibas.ch/31805/1/BAU_1_006235799.pdf
- Baacke, Dieter (2007). *Jugend und Jugendkulturen: Darstellung und Deutung* (5. Auflage). Weinheim; München: Juventa.
- Bennet, Andy (2003). HipHop am Main: Die Lokalisierung von Rap-Musik und HipHop-Kultur. In Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.), *HipHop: Globale Kultur – lokale Praktiken* (S. 26-42). Bielefeld: Transcript.
- Deutsches Musikinformationszentrum (2019). *Bevorzugte Musikrichtungen nach Altersgruppen*. Abgerufen von http://miz.org/downloads/statistik/31/31_Bevorzugte_Musikrichtungen_Altersgruppen.pdf
- Dietrich, Marc (2016). *Rap im 21. Jahrhundert: Eine (Sub-)Kultur im Wandel*. Bielefeld: Transcript.
- Dietrich, Marc & Seeliger, Martin (2012). *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: Transcript.
- Ecarius, Jutta (2020). Spätmoderne Jugend: Optimierung und situatives Selbst. In Heinen, Andreas, Wiezorek, Christine & Willems, Helmut (Hrsg.), *Entgrenzung der Jugend und Verjugendlichung der Gesellschaft. Zur Notwendigkeit einer „Neuvermessung“ jugendtheoretischer Positionen* (S. 86-101). Weinheim: Beltz Juventa.
- Eckes, Thomas (2010). Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen. In Becker, Ruth & Kortendiek, Beate (Hrsg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung* (S. 178-189). Wiesbaden: Springer VS.
- Farin, Klaus (2001). *Generation-kick.de. Jugendsubkulturen heute*. München: C.H. Beck Verlag.
- Ferchhoff, Wilfried (2013). Musikalische Jugendkulturen in den letzten 65 Jahren: 1945 – 2010. In Heyer, Robert, Wachs Sebastian & Palentien, Christian (Hrsg.), *Handbuch Jugend – Musik – Sozialisation* (S. 19-123). Wiesbaden: Springer VS.
- Ferchhoff, Wilfried (2011). *Jugend und Jugendkulturen im 21. Jahrhundert* (2., aktualisierte und überarbeitete Auflage). Wiesbaden: Springer VS.

- Friedrich, Malte & Klein, Gabriele (2011). *Is this real? Die Kultur des HipHop* (4. Auflage). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Grimm, Stephanie (1998). Die Repräsentation von Männlichkeit im Punk und Rap. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Güngör, Murat & Loh, Hannes (2017). Vom Gastarbeiter zum Gangsta-Rapper. HipHop, Migration und Empowerment. In Seeliger, Martin & Dietrich, Marc (Hrsg.), *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration* (S. 193-220). Bielefeld: Transcript.
- Hitzler, Ronald & Niederbacher, Arne (2010). Forschungsfeld ‚Szenen‘ – zum Gegenstand der DoSE. In Palentien, Christian (Hrsg.), *Freundschaften, Cliques und Jugendkulturen. Peers als Bildungs- und Sozialisationsinstanzen* (S. 91-103). Wiesbaden: Springer VS.
- Hurrelmann, Klaus & Quenzel, Gudrun (2016). Lebensphase Jugend. Eine Einführung in die sozialwissenschaftliche Jugendforschung (13., überarbeitete Auflage). Weinheim: Beltz Juventa.
- King, Vera (2020). Zur Theorie der Jugend. Problemstellungen – Konstitutionslogik – Perspektiven. In Heinen, Andreas, Wiezorek, Christine & Willems, Helmut (Hrsg.), *Entgrenzung der Jugend und Verjugendlichung der Gesellschaft. Zur Notwendigkeit einer „Neuvermessung“ jugendtheoretischer Positionen* (S. 39-53). Weinheim: Beltz Juventa.
- Odukoya, Adegoke (2015). „Fill the gap“ – Adegoke Odukoya über „Deutschrapp“, Ausgrenzung und verpasste Chancen. In Verlan, Sascha & Loh, Hannes, *35 Jahre HipHop in Deutschland* (S. 367-371). Höfen: Hannibal
- Rode, Dorit (2002). *Breaking, Popping, Locking - Tanzformen der Hip-Hop Kultur*. Marburg: Tectum.
- Scherr, Albert (2009). *Jugendsoziologie. Einführung in Grundlagen und Theorien* (9., erweiterte und umfassend überarbeitete Auflage). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schwendter, Rolf (1993) *Theorie der Subkultur* (4. Auflage). Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Seeliger, Martin & Dietrich, Marc (2017). Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: Transcript.

- Spotify Schweiz (2019). *Spotify-Jahresrückblick. Hip-Hop und Shawn Mendes: Das hört die Schweiz*. Abgerufen von <https://www.cetoday.ch/news/2019-12-08/hip-hop-und-shawn-mendes-das-hoert-die-schweiz>
- Verlan, Sascha & Loh, Hannes (2015). *35 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal
- Verlan, Sascha & Loh, Hannes (2006). *25 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal
- Verlan, Sascha (2003). HipHop als schöne Kunst betrachtet – oder: die kulturellen Wurzeln des Rap. In Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.), *HipHop: Globale Kultur – lokale Praktiken* (S. 138-146). Bielefeld: Transcript.
- Wytenbach, Judith (2013). Interview mit Prof. Dr. Judith Wytenbach. In Hofmann, Monika, *Sexismus, Rassismus und Homophobie gehen Hand in Hand*. Genderstudies Nr. 23 (S. 8-10). Abgerufen von https://boris.unibe.ch/98818/1/Seiten%20aus%20zeit-schrift_Nr.23_ger-2.pdf

Songtexte-Verzeichnis

- Advanced Chemistry (1992). *Fremd im eigenen Land*. Abgerufen von <https://genius.com/Advanced-chemistry-fremd-im-eigenen-land-lyrics>
- Capital Bra feat. Samra (2019). *Click, Click*. Abgerufen von <https://genius.com/Capital-bra-click-click-lyrics>
- Capital Bra (2019). *Wir ticken*. Abgerufen von <https://genius.com/Capital-bra-and-samra-wir-ticken-lyrics>
- Public Enemy (1988). *Fight the power*. Abgerufen von <https://genius.com/Public-enemy-fight-the-power-lyrics>
- Public Enemy (1988). *Black Steel in the hour of chaos*. Abgerufen von <https://genius.com/Public-enemy-black-steel-in-the-hour-of-chaos-lyrics>
- Kollegah & Farid Bang (2017). *0815*. Abgerufen von <https://www.azlyrics.com/lyrics/kollegah/0815.html>

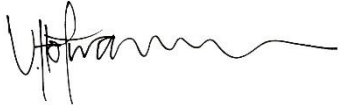
Abkürzungsverzeichnis

| | |
|--------|----------------------------|
| bzw. | beziehungsweise |
| CNN | Cable News Network |
| DJ | Disk Jockey |
| Dr. | Doktor |
| ebd. | ebenda, an gleicher Stelle |
| et al. | und andere |
| etc. | et cetera |
| f. | folgende |
| MC | Master of ceremonies |
| Prof. | Professor |
| S. | Seite |
| u.a. | unter anderem |
| USA | United States of America |
| z.B. | zum Beispiel |
| % | Prozent |

Eigenständigkeitserklärung

Ich erkläre hiermit:

Dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe und ohne Benützung anderer als der angegebenen Hilfsmittel verfasst habe.



St.Gallen, 18. März 2020

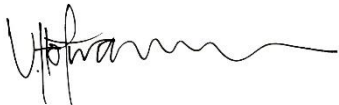
Unterschrift

Veröffentlichung Bachelorarbeit

Ich bin damit einverstanden, dass meine Bachelor Thesis bei einer Bewertung mit der Note 5.5 oder höher, für die Wissensplattform Ephesos zur Verfügung gestellt wird.

ja

nein



St.Gallen, 18. März 2020

Unterschrift