

Ghetto-Narrative in deutschsprachigen Rap-Texten und Lebenswelten jugendlicher Hörer*innen

Handlungsmöglichkeiten für die Offene Jugendarbeit



Abbildung: Screenshot aus Musikvideo (Quelle: Xatar, 2018, 0:43)

Nicola Gross

Bachelor-Arbeit an der Hochschule Luzern – Soziale Arbeit

Bachelor-Arbeit
Ausbildungsgang Soziokultur
Kurs BB 2015-2020

Nicola Gross

**Ghetto-Narrative in deutschsprachigen Rap-Texten und Lebenswelten ju-
gendlicher Hörer*innen**

Handlungsmöglichkeiten für die Offene Jugendarbeit

Diese Bachelor-Arbeit wurde im Dezember 2019 eingereicht zur Erlangung des vom Fachhochschul-
rat der Hochschule Luzern ausgestellten Diploms für **Soziokulturelle Animation**.

Diese Arbeit ist Eigentum der Hochschule Luzern – Soziale Arbeit. Sie enthält die persönliche Stel-
lungnahme des Autors/der Autorin bzw. der Autorinnen und Autoren.

Veröffentlichungen – auch auszugsweise – bedürfen der ausdrücklichen Genehmigung durch die
Leitung Bachelor.

Reg. Nr.:

Originaldokument gespeichert auf LARA – Lucerne Open Access Repository and Archive der Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern



Dieses Werk ist unter einem
Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 3.0 Schweiz Lizenzvertrag
lizenziert.

Um die Lizenz anzuschauen, gehen Sie bitte zu <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/ch/>
Oder schicken Sie einen Brief an Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California
95105, USA.

Urheberrechtlicher Hinweis

Dieses Dokument steht unter einer Lizenz der Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle
Nutzung-Keine Bearbeitung 3.0 Schweiz <http://creativecommons.org/>

Sie dürfen:



Teilen — das Material in jedwedem Format oder Medium vervielfältigen und weiterverbreiten
Zu den folgenden Bedingungen:



Namensnennung — Sie müssen angemessene Urheber- und Rechteangaben machen, einen Link zur
Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden. Diese Angaben dürfen in jeder
angemessenen Art und Weise gemacht werden, allerdings nicht so, dass der Eindruck entsteht, der Lizenzgeber
unterstütze gerade Sie oder Ihre Nutzung besonders.



Nicht kommerziell — Sie dürfen das Material nicht für kommerzielle Zwecke nutzen.



Keine Bearbeitungen — Wenn Sie das Material remixen, verändern oder darauf anderweitig direkt
aufbauen dürfen Sie die bearbeitete Fassung des Materials nicht verbreiten.
Im Falle einer Verbreitung müssen Sie anderen die Lizenzbedingungen, unter welche dieses Werk fällt,
mitteilen.

Jede der vorgenannten Bedingungen kann aufgehoben werden, sofern Sie die Einwilligung des Rechteinhabers
dazu erhalten.

Diese Lizenz lässt die Urheberpersönlichkeitsrechte nach Schweizer Recht unberührt.

Eine ausführliche Fassung des Lizenzvertrags befindet sich unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/ch/legalcode.de>

Vorwort der Schulleitung

Die Bachelor-Arbeit ist Bestandteil und Abschluss der beruflichen Ausbildung an der Hochschule Luzern, Soziale Arbeit. Mit dieser Arbeit zeigen die Studierenden, dass sie fähig sind, einer berufsrelevanten Fragestellung systematisch nachzugehen, Antworten zu dieser Fragestellung zu erarbeiten und die eigenen Einsichten klar darzulegen. Das während der Ausbildung erworbene Wissen setzen sie so in Konsequenzen und Schlussfolgerungen für die eigene berufliche Praxis um.

Die Bachelor-Arbeit wird in Einzel- oder Gruppenarbeit parallel zum Unterricht im Zeitraum von zehn Monaten geschrieben. Gruppendynamische Aspekte, Eigenverantwortung, Auseinandersetzung mit formalen und konkret-subjektiven Ansprüchen und Standpunkten sowie die Behauptung in stark belasteten Situationen gehören also zum Kontext der Arbeit.

Von einer gefestigten Berufsidentität aus sind die neuen Fachleute fähig, soziale Probleme als ihren Gegenstand zu beurteilen und zu bewerten. Soziokulturell-animatorisches Denken und Handeln ist vernetztes, ganzheitliches Denken und präzises, konkretes Handeln. Es ist daher nahe liegend, dass die Diplomandinnen und Diplomanden ihre Themen von verschiedenen Seiten beleuchten und betrachten, den eigenen Standpunkt klären und Stellung beziehen sowie auf der Handlungsebene Lösungsvorschläge oder Postulate formulieren.

Ihre Bachelor-Arbeit ist somit ein wichtiger Fachbeitrag an die breite thematische Entwicklung der professionellen Sozialen Arbeit im Spannungsfeld von Praxis und Wissenschaft. In diesem Sinne wünschen wir, dass die zukünftigen Soziokulturellen Animatorinnen und Animatoren mit ihrem Beitrag auf fachliches Echo stossen und ihre Anregungen und Impulse von den Fachleuten aufgenommen werden.

Luzern, im Januar 2020

Hochschule Luzern, Soziale Arbeit
Leitung Bachelor

Abstract

Gegenstand vorliegender Bachelorarbeit sind Ghetto-Narrative in deutschsprachigen Rap-Texten und die Lebenswelten der jugendlichen Hörer*innen. Aus Sicht der Sozialraumorientierung wird das Spannungsfeld zwischen künstlerischer Inszenierung und gesellschaftlicher Realität betrachtet. Ghetto-Narrative im Rap thematisieren sozioökonomische benachteiligte Quartiere und stellen soziale Räume als Orte dar, welche von Armut, Ausgrenzung, Kriminalität und Überlebenskampf auf der Strasse geprägt sind. Strassenrap ist eine kulturelle Ausdrucksform der Marginalisierten und dient deren Selbstermächtigung und Distinktion. Ursprünglich stigmatisierende Eigenschaften werden positiv umgedeutet und die eigene sozialräumliche Herkunft wird aufgewertet.

Anhand von Bourdieus Theorie des Habitus werden Gemeinsamkeiten zwischen Rapper*innen und jugendlichen Fans aufgezeigt. Die Ausbildung des für Strassenrap spezifischen Habitus lässt sich unter anderem durch die Analyse der Dimensionen Klasse und Ethnizität und deren Verschränkung erklären. Diese haben Einfluss darauf, wo Menschen wohnen und weshalb benachteiligte Quartiere existieren.

Strassenrap hat antidiskriminierendes und antirassistisches Potential, kann kulturelle Grenzen überwinden und fördert die kulturelle Repräsentation und den Zusammenhalt der Marginalisierten.

Nebst dem bereitstellen von Infrastruktur für die Rap- und HipHop-Szene ist für die Offene Jugendarbeit in Bezug auf Strassenrap eine akzeptierende Arbeitshaltung zentral. Ausserdem existieren diverse Möglichkeiten für die Praxis, welche aus Sicht des Handlungsmodells für die Soziokulturelle Animation vorgestellt werden.

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	I
Inhaltsverzeichnis	II
Hinweis zu Gendergerechter Sprache.....	IV
Dank.....	V
1. Einleitung.....	1
1.1 Fragestellung.....	2
1.2 Die Bedeutung Sozialer Räume im Strassenrap	2
1.3 Thematische Abgrenzung	4
1.3.1 Sexismus, LGBTIQ*-Feindlichkeit und Repräsentation von Frauen im Rap .	4
1.4 Definitionen der wichtigsten Begriffe	6
1.4.1 HipHop und Strassenrap	6
1.4.2 Definition von Quartier.....	7
1.5 Zitationsweise musikalischer Quellen	7
1.6 Hinweise zur Rezeption von Strassenrap im Fachdiskurs	8
1.6.1 Relevanz von Musik und insbesondere Rap im Jugendalter	8
1.6.2 Rapper*innen sind keine Gangster	9
1.6.3 Kritik am moralisierenden Medialen Diskurs.....	9
1.7 Persönlicher Bezug zu Strassenrap	10
1.8 Vorstellung der Kapitel.....	11
2. Grundlegende Theoretische Bezüge	13
2.1 Das Klassenmodell von Karl Marx.....	13
2.2 Klassen, Kapitalien und Habitus bei Pierre Bourdieu	14
2.2.1 Unterteilung des Kapitals in vier Sorten.....	14
2.2.2 Der Habitus bei Bourdieu	15
2.3 Sozialraumorientierung.....	15
3. Ghetto-Narrative in deutschsprachigen Rap-Texten.....	17
3.1 Hauptsächlich verwendete Literatur	17
3.2 Definition von Ghetto	18
3.3 Funktionsweise von Ghetto-Narrativen im Strassenrap	18
3.4 Ghetto als Distinktionsmerkmal	21
3.5 Songtext-Beispiele	22
3.6 Sozialraumbezogene Inszenierungsmerkmale im Strassenrap	24
3.7 Zusammenfassende Erkenntnisse zu Ghetto-Narrativen im Strassenrap	25
4. Habitus: Gemeinsamkeiten zwischen Rapper*innen und Fans	27
4.1 Exkurs: Psychologische Erklärungsansätze.....	28
4.2 Authentizität im Strassenrap.....	29

4.3	Habitualisierte Erfahrungen als (vermeintliche) Migrant*innen	31
4.4	Verschränkung von Klassen- und Ethnizitätsdimensionen	32
4.5	Habitus-spezifische Sprache	33
4.6	Beispiel Xatar – ein Volksheld für Jugendliche	34
4.7	Zusammenhalt im Rap als antidiskriminierendes Potential.....	36
4.8	Zwischenfazit.....	38
5.	Schlussfolgerungen für die Offene Jugendarbeit.....	40
5.1	Handlungsempfehlungen für die Offene Jugendarbeit	41
5.1.1	Jugendarbeit als Bereitstellerin von Infrastruktur.....	41
5.1.2	Akzeptierende Arbeitshaltung	42
5.1.3	Unterschied Fiktion und Realität aufzeigen.....	43
5.2	Möglichkeiten aus Sicht des Handlungsmodells für die Soziokulturelle Animation	45
5.2.1	Animationsposition	45
5.2.2	Organisationsposition	46
5.2.3	Konzeptposition	46
5.2.4	Vermittlungsposition	47
5.3	Strassenrap als Ressource zur Förderung von Solidarität.....	48
5.4	Zusammenfassung der Schlussfolgerungen für die Offene Jugendarbeit.....	50
6.	Schlussbetrachtungen.....	52
6.1	Zum Schluss – Versuch einer politischen Einordnung der Erkenntnisse	54
7.	Quellenverzeichnis.....	57

Hinweis zu Gendergerechter Sprache

Um auf alle Geschlechter Rücksicht zu nehmen wird in der vorliegenden Arbeit der Gender-Stern * verwendet.

Dank

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, welche zum Gelingen der vorliegenden Arbeit beigetragen haben. Mats Inauen, Cedric Spiess und meine Mutter Iria Schegg haben durch Korrekturlesen und inhaltliche Feedbacks einen wichtigen Beitrag geleistet. Ebenfalls bedanke ich mich bei Gregor Husi (Hochschule Luzern – Soziale Arbeit) und Ana Sobral (Englisches Seminar an der Universität Zürich) für die aufschlussreichen und spannenden Fachpoolgespräche. Caroline Näther (Hochschule Luzern – Soziale Arbeit) danke ich für die Begleitung im Rahmen des Coachings im Bachelor-Kolloquium. Meinen Arbeitskolleg*innen der Fachstelle Kind und Jugend Baar danke ich für diverse spannende Fachdiskussionen, welche die letzten 4 ½ Jahre zur Ausbildung meiner Berufsidentität entscheidend beigetragen haben.

1. Einleitung

In der Offenen Jugendarbeit begegnet man als Fachperson oft Jugendlichen die gerne Strassenrap respektive Gangsta-Rap hören. Diese Musik ist unter anderem von Alltagsgeschichten geprägt, in welchen sozioökonomische Benachteiligung thematisiert wird. Oft handelt Strassenrap von Lebenswelten in urbanen Gebieten. Dabei ist klar, dass es sich bei Rap als Kunstform um eine überspitzte und übertriebene Darstellung der Realität handelt. Doch völlig aus der Luft gegriffen sind die Inhalte der Strassenrap-Texte nicht. Wie könnte man es sich ansonsten erklären, dass Rap und HipHop eine derart verbreitete Jugendkultur sind? Jugendliche welche sich durch die Inhalte von Strassenrap angesprochen fühlen sollten im Sinne einer entgegenkommenden, offenen und akzeptierenden Haltung als Fachpersonen der Offenen Jugendarbeit und der Soziokulturellen Animation ernst genommen werden. Mir fällt auf, dass zwar viele Jugendarbeiter*innen Strassenrap als gern gehörte Musik ihres Klientels wahrnehmen und dies auch akzeptieren. Doch oft findet keine vertiefte Auseinandersetzung mit der Musik statt. Falls doch, wird meist der Umgang mit diskriminierenden Songtexten thematisiert. Die Ablehnung von Diskriminierung und die Förderung von Diversität ist immens wichtig. Doch oft werden andere Aspekte unterbeleuchtet. Dazu gehört die grundsätzliche Frage, weshalb sich derart viele Jugendliche durch Strassenrap und den Inhalt seiner Texte angesprochen fühlen. Dieser Frage soll sich diese Bachelorarbeit widmen.

Die Kulturosoziologen Martin Seeliger und Marc Dietrich (2017b) sind der Meinung in Rap-Texten finde sich häufig eine politische Dimension, welche sich in der Regel durch die Identifikation der Rapper*innen mit sozial schwachen Bevölkerungsteilen niederschlägt (S. 15). Seeliger und Dietrich beziehen sich auf Christian Reutlinger von der Fachhochschule St. Gallen, wonach das Ziel einer soziologischen Perspektive auf die Protagonist*innen im Strassen- respektive Gangsta-Rap sei, herauszufinden, «welcher gesellschaftliche Missstand beziehungsweise welche strukturellen Probleme hinter ihren Handlungen liegen» (Reutlinger, 2009, S. 286, zit. in Seeliger & Dietrich, 2017b, S. 16). Bei Gangsta- und Strassenrap handelt es sich um eine symbolische Auseinandersetzung zwischen unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen. Dieses Musikgenre bietet insbesondere für Jugendliche einen kulturellen Pool von Identifikationsangeboten (Seeliger & Dietrich, 2017b, S. 9). Ausgehend davon, dass soziale Ungleichheit die Gesellschaft prägt, wird bei der Betrachtung von Strassenrap die Frage aus der Frankfurter Schule mitgedacht, wieso und auf welche Weise sich Akteur*innen in einer Gesellschaft

einrichten, deren soziale Ordnung ihren Interessen nicht genügen kann (Seeliger & Dietrich, 2017b, S. 17).

Eine soziologische Betrachtung der Kunstform Strassenrap ist als Gegenstand einer Bachelorarbeit an der Hochschule Luzern auch insofern interessant, um dem Begriffsbestandteil *-kultur* in Soziokulturelle Animation gerecht zu werden. Im nächsten Abschnitt wird die Fragestellung dieser Bachelorarbeit erläutert, wodurch der bisher eingeführte Gegenstand weiter eingegrenzt wird.

1.1 Fragestellung

In der vorliegenden Arbeit wird das Verhältnis zwischen den Lebenswelten von Jugendlichen und der Ghetto-Narrative in deutschsprachigen Strassenrap-Texten untersucht. Der Begriff Narrativ bedeutet etwas in erzählender Form darzustellen. Das heisst, dass reale Gegebenheiten subjektiv und selektiv wahrgenommen, interpretiert und wiedergegeben werden. In Bezug auf Strassenrap bedarf es einer selektiven Perspektive auf soziale Räume um dem genre-geprägten Image von Ghetto oder eben dem Ghetto-Narrativ zu entsprechen. Gleichzeitig werden andere Facetten ausgeblendet. Diese Realitätskonzeption wird im Zuge der Bearbeitung des ersten Teils untenstehender Fragestellung im Kapitel 3 und vor dem Hintergrund der Sozialraumorientierung (vgl. Abs. 2.3) genauer beleuchtet. Es wird von folgender Fragestellung ausgegangen:

1. Wie werden in deutschsprachigen Rap-Texten Ghetto-Narrative dargestellt? Welche Inszenierungsstrategien verfolgen Rapper*innen dabei?
2. Weshalb fühlen sich bestimmte Jugendliche durch Rap-Texte angesprochen, welche eine subjektiv wahrgenommene Ghetto-Realität thematisieren?
3. Welche Schlussfolgerungen kann die Offene Jugendarbeit daraus für ihre Praxis ziehen?

1.2 Die Bedeutung Sozialer Räume im Strassenrap

Viele Rapper*innen thematisieren in ihren Songs das Quartier, in welchem sie sich zu Hause fühlen. Deshalb werden die Inhalte der Strassenrap-Texte aus der Sichtweise der Sozialraumorientierung betrachtet. Es fällt auf, dass dieselben Quartiere, je nach eigener Perspektive völlig anders wahrgenommen werden. Für manche ist ein Quartier einer

Schweizer Stadt einfach nur durchschnittlich. Andere sprechen von Ghettos oder ihrer «Hood» (vgl. dazu Abs. 1.4.2 Definition von Quartier). In dieser Arbeit wird dargelegt, weshalb diese subjektive Sichtweise auf Quartiere und soziale Räume auch möglich ist, wenn sich benachteiligte und privilegierte Wohnlagen im urbanen Raum wie ein Flickenteppich abwechseln und nicht wie beispielsweise in der brasilianischen Grossstadt São Paulo komplett voneinander abgetrennt in arme und reiche Quartiere geteilt sind.¹ Wie noch ausgeführt wird gehen die Ursprünge von HipHop und Rap auf die Bronx in New York City zurück. Ghetto-Narrative kommen aber auch im Strassenrap aus Städten, Quartieren und Ortschaften wie Berlin, dem Stadtzürcher Kreis 3 oder Horgen im Kanton Zürich vor.

Um dies zu veranschaulichen werden in dieser Arbeit Songtext-Zitate von Capital Bra und Samra aus Berlin, Jordan Parat aus Zürich, Rixon aus Horgen und weiteren Rapper*innen vorgestellt. Capital Bra, welcher auch unter dem Pseudonym Joker Bra veröffentlicht, kann momentan wohl als beliebtester deutschsprachiger Rapper unter Jugendlichen bezeichnet werden. In der aktuellen Phase seiner künstlerischen Karriere produziert er meist gemeinsam mit Samra Musik.

Die Ausmasse von Armut und sozialer Ausgrenzung sind in Brasilien, den Vereinigten Staaten, Deutschland und der Schweiz sicherlich völlig verschieden. Doch die Funktionsweise wie Ungleichheit zustande kommt, basiert auf ähnlich funktionierenden Dynamiken. In der vorliegenden Arbeit wird aufgezeigt, dass es ausgehend von subjektiven Erfahrungen auch in der Schweiz möglich ist von Ghettos sprechen. Anhand der im Gegensatz zu Capital Bra und Samra eher im lokalen Kontext bekannten Rapper Jordan Parat und Rixon soll aufgezeigt werden, dass Ghetto-Narrative auch in Zürich oder Horgen vorhanden sind. Durch diese Narrative im Strassenrap wird der eigene sozialräumliche Hintergrund aufgewertet und vormals diskriminierende Eigenschaften werden positiv umgedeutet. Dies wird in Kapitel 3 detailliert ausgeführt. Im Zusammenhang mit der Aufwertung des sozialräumlichen Hintergrunds ist der Hinweis auf die Repräsentation des eigenen Quartiers mitzudenken. Diese ist im Rap laut Ana Sobral vom Englischen Seminar an der Universität Zürich wichtig. So komme das Wort «represent» in vielen Rap-Texten vor. Mit Sobral wurde am 23. Oktober 2019 ein Fachpoolgespräch durchgeführt. Sobral forscht und publiziert zu Rap und Repräsentation des urbanen Raums. Einzelne Aussagen aus dem Fachpoolgespräch werden in dieser Arbeit ergänzend zur Fachliteratur verwendet. Ein Beispiel für diese Repräsentation der eigenen sozialräumlichen

¹ Siehe zur Segregation im Wohnbau in São Paulo Tjerk Brühwiller (2016).

Herkunft findet sich bei Rixon (2019d), welcher einen seiner Songs wie folgt beginnt: «Loco-RX am Mike, Mike-Chek am Flüge wie Pilote, represent Horge [Verrückter Rixon am Mikrofon, Mikrofon-Check am Fliegen wie Piloten, represent Horgen, Übers. v. Nicola Gross]» (0:13-0:20). Die Repräsentation des eigenen Quartiers könne laut Sobral auch weiterhin stattfinden, wenn Rapper*innen im Verlauf ihrer Karriere ihren Wohnort wechseln (Fachpoolgespräch vom 23. Oktober 2019). Dies hängt mit der Sozialisation und damit der Ausbildung des Habitus in der jeweiligen sozialräumlichen Umgebung zusammen, worauf im Kapitel 4 detailliert eingegangen wird.

1.3 Thematische Abgrenzung

Diese Bachelorarbeit bedient sich soziologischer und nicht psychologischer Erklärungsansätze. Jedoch wird anhand eines kurzen Exkurses am Anfang von Kapitel 4 auf entwicklungspsychologische Sichtweisen auf Rap und das Jugendalter eingegangen.

Bezüglich Musik ist festzuhalten, dass sich diese Arbeit mit den Texten von Strassenrap befasst. Weitere Aspekte der Musik wie Rap-Skills, das heisst wie gut jemand Rap-Techniken beherrscht, Melodien, Klangfarben, verwendete, oft synthetisierte Instrumente und vieles mehr werden nicht untersucht. Im folgenden Abschnitt wird erläutert, dass auf Gender- und Sexualitätsdimensionen nur am Rande eingegangen wird. Eine Bachelorarbeit, welche diese Aspekte ins Zentrum stellt, wäre aber ebenso sinnvoll gewesen.

1.3.1 Sexismus, LGBTIQ*-Feindlichkeit und Repräsentation von Frauen im Rap

Aufgrund oben genannter Fragestellung werden Sexismus und LGBTIQ*-Feindlichkeit² sehr wenig thematisiert. Nur am Rande wird auf Männlichkeitsbilder im Zusammenhang der Ghetto-Narrative eingegangen. Dies nicht zu behandeln soll aber keineswegs die Wichtigkeit der Diskussion über diskriminierende Inhalte von Rap-Texten leugnen. Es ist sehr ernüchternd zu beobachten, dass Strassenrap neben Antirassismus, welcher der Musik hoch anzurechnen ist, beispielsweise gleichzeitig sexistisch sein kann. Laut Seeliger und Dietrich (2017b) hat Strassenrap mindestens genauso viele (potenziell) regressive Momente wie progressive (S. 18). Vergegenwärtigt man sich, dass Rap als Subkultur innerhalb der Gesamtgesellschaft stattfindet, leuchtet es ein, dass verschiedene Positionen zu Themen wie Geschlechterrollen, Homosexualität oder Rassismus vorhanden sind. Das

² Die Abkürzung steht für Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Intersexual and Queer.

antirassistische Potential wird im Verlauf dieser Arbeit noch aufgezeigt. Eine antidiskriminierende Haltung ist eine grundlegende Voraussetzung für Fachpersonen in der Offenen Jugendarbeit und in der gesamten Sozialen Arbeit. Man sollte sich jedoch stets vergegenwärtigen, dass ein Unterschied darin besteht, diskriminierendes Verhalten als Fachperson zu verstehen oder es zu legitimieren. Der Diskurs über Diskriminierung im Rap wird an anderer Stelle bereits geführt. Exemplarisch kann das Referat der Geschlechterforscherin Nora Hanzsch (2010), besser bekannt als queer-feministische Rapperin Sookee, genannt werden.

Wenn beispielsweise über frauenfeindliche Songtexte diskutiert wird, sollte es vermieden werden lediglich den Sprachgebrauch zu betrachten. Mindestens genauso wichtig sind die gesellschaftlichen Strukturen welche diskriminierende Meinungen hervorbringen. Weiter sollte unterschieden werden, ob Wörter wie «Bitch» im Rap als Beleidigung, welche von der eigentlichen Bedeutung des Worts losgelöst sind, verwendet werden, oder ob durch Songtexte sexualisierte Gewalt bis hin zu Vergewaltigungsphantasien beschrieben wird. Die Kritik an beidem ist legitim, doch es besteht ein beträchtlicher qualitativer Unterschied.

Ausserdem wäre es spannend in einer weiterführenden Studie zu untersuchen, inwiefern deutschsprachiger Strassenrap als Musik marginalisierter Gruppen innerhalb des medialen Diskurses auf einseitige Weise zur Zielscheibe berechtigter Kritik an Sexismus und LGBTIQ*-Feindlichkeit in der Gesamtgesellschaft wird, während dies zum Beispiel bei Pop-Musik weniger der Fall ist. Diese These würde davon ausgehen, dass aufgrund rassistischer Motive diskriminierendes Verhalten von (vermeintlichen) Migrant*innen³ und Personen die es nicht sind mit anderem Mass beurteilt wird.

Erfreulicherweise sind im deutschsprachigen Rap-Mainstream vermehrt Frauen präsent. Der Erfolg äussert sich beispielsweise dadurch, dass 2019 die Rapperinnen Juju und Loredana die Auszeichnungen für «Best German Act» und «Best Swiss Act» des Musikfernsehsenders MTV erhalten haben. Somit haben sich die beiden Künstlerinnen gegenüber männlicher Konkurrenz aus dem Rap-Genre und der ganzen Musikbranche durchgesetzt (Robin Schmidt, 2019). Dennoch sind Frauen im Rap nach wie vor stark unterrepräsentiert. Seeliger und Dietrich (2017b) argumentieren HipHop insgesamt sei stark männlich geprägt (S. 16). Aufgrund der Offensichtlichkeit dieser Tatsache und da der

³ Der Begriff Migrant*in problematisch, da Personen dadurch auf Migration reduziert werden, während andere Eigenschaften weniger oder gar nicht beachtet werden. Eine ausführlichere Kritik am Begriff Migrant*in findet sich im Abschnitt 4.2.

Fokus der Arbeit nicht auf Geschlechterfragen ausgelegt ist, wird darauf nicht weiter eingegangen. Wer sich selbst von dieser Unterrepräsentation überzeugen möchte, kann sich beispielsweise auf YouTube einige beliebige Rap-Songs mit dazugehörigem Musikvideo ansehen und dies anhand folgender Fragen betrachten. Wie viele Lieder sind von Frauen und wie viele von Männern? Welches Geschlecht haben Statist*innen in den Musikvideos. Falls es Frauen sind, welche Rolle nehmen sie ein? Gelten sie als Teil der Crew des oder der Rapper*in? Oder werden sie als Sexualobjekt dargestellt?

1.4 Definitionen der wichtigsten Begriffe

An dieser Stelle wird der Unterschied zwischen HipHop, Gangsta-Rap und Strassenrap erläutert. Ausserdem wird dargelegt was in dieser Arbeit darunter verstanden wird, wenn von Quartier die Rede ist.

1.4.1 HipHop und Strassenrap

Oftmals werden die Begriffe HipHop und Rap synonym verwendet. Laut dem Kulturgeografen Stefan Bolliger (2009) entstand HipHop ab den 1970er Jahren als Subkultur innerhalb der Vereinigten Staaten in Stadtteilen wie der Bronx in New York City (S. 19-21). In der Entstehungszeit des HipHop bildeten sich vier künstlerische Ausdrucksformen heraus:

- DJing, das heisst das Bedienen von Plattenspielern, welche durch diverse Techniken zu einem Instrument umfunktioniert wurden (ebenda S. 21-24).
- Rap, was sehr verkürzt als Sprechgesang bezeichnet werden kann. Gerappt wurde in Reimen und im Takt zu Beats, welche von DJ's produziert wurden (ebd. S. 25-29).
- Graffiti-Writing, das heisst das Gestalten von Wandbildern mittels Spraydosen und anderer Hilfsmittel im öffentlichen Raum (ebd. S. 29-34).
- HipHop-Tanz, welcher meistens mit Breakdance gleichgesetzt wird. Laut Bolliger sind im HipHop jedoch die Tanzstile Breaking, Popping und Locking vertreten (ebd. S. 34-37).

Demnach ist Rap ein Teil von HipHop. Gangsta-Rap kann laut dem Musikjournalisten Stefan Szillus (2012) anhand der Beschreibung der Lebenswelt des prototypischen Gangsters definiert werden. Szillus weist aber auf begriffliche Unschärfen hin. Ebenfalls werde oft der sinnverwandte Begriff Strassenrap verwendet (S. 41). Während der Begriff

Gangsta-Rap auf die Charakteristik des Individuums anspielt impliziert der Begriff Strassenrap die Thematisierung der sozialräumlichen Umgebung des Individuums. Weiter lassen sich Gangsta- und Strassenrap dadurch definieren, dass sie praktisch immer die im Kapitel 3 erläuterten Ghetto-Narrative beinhalten. In dieser Arbeit wird vorwiegend der Begriff Strassenrap verwendet, es sei denn in der zitierten Literatur ist explizit von Gangsta-Rap die Rede. Auf die drei anderen künstlerischen Ausdrucksformen von Hip-Hop wird nicht näher eingegangen.

1.4.2 Definition von Quartier

Wie bereits oben geschildert kommt der Thematisierung sozialer Räume im Strassenrap eine grosse Bedeutung zu. Anstelle der Begriffe Quartier oder Viertel wird in Rap-Texten neben Ghetto oftmals der Slang-Ausdruck Hood verwendet, welcher eine Kurzform des englischen Neighbourhood (deutsch Nachbarschaft) ist. Davon ausgehend, dass der eigene sozialräumliche Hintergrund durch Strassenrap aufgewertet wird (vgl. 3.6 Sozialraumbezogene Inszenierungsmerkmale im Strassenrap) ist folgende These von Sobral interessant. Sie argumentiert, dass der Begriff Hood in Raptexten mehrheitlich positiv konnotiert ist, während der Ghetto-Begriff in der Regel eine negative Konnotation hat (Fachpoolgespräch vom 23. Oktober 2019).

Betrachtet man im Sinne der Sozialraumorientierung ein Viertel, ein Quartier oder einen Stadtteil nicht nur als administrativen Perimeter auf der Landkarte, bedarf es einer Begriffsdefinition. Bezugnehmend auf den Quartier-Forscher Olaf Schnur schreibt Alex Willener (2013), Neighbourhood sei eine soziale und räumliche Einheit, welche grösser als ein Haushalt und kleiner als eine Stadt sei. Dies sei der einzige Konsens verschiedener Definitionen (S. 362). Als Quartier wird ein sozialer Raum bezeichnet, welcher kleiner als ein administrativer Stadtteil aber vielfältiger als ein städteplanerisches Wohngebiet ist (Monika Alisch, 2002; zit. in Willener, 2013, S. 362). Es wird davon ausgegangen, dass Viertel und Quartiere dasselbe sind. Sie sind kleiner als Stadtteile. In dieser Arbeit wird der Begriff Quartier verwendet. Ausnahmen sind wörtliche Zitate und die Thematisierung des Märkischen Viertels in Berlin in Abschnitt 3.3, bei welchem es sich um einen Eigennamen handelt.

1.5 Zitationsweise musikalischer Quellen

An verschiedener Stelle sind in dieser Bachelorarbeit Zitate aus Rap-Texten zu finden. Die Zitation nimmt Bezug auf die entsprechenden Songs auf YouTube. Dadurch sind alle

behandelten Lieder kostenfrei im Internet abrufbar. Die dazugehörigen Musikvideos, das heisst deren Bildmaterial sind für die wissenschaftliche Analyse in dieser Arbeit irrelevant. Handelt es sich um schweizerdeutsche Texte, folgt in eckigen Klammern eine Übersetzung ins Hochdeutsche. Die Kurzbelege entsprechen folgendem Schema:

*Künstler*innenname, Erscheinungsjahr, Abschnitt in Minuten und Sekunden.*

Beispiel:

«Uf de Strasse, Stabilität die ersti Regle [Auf den Strassen, Stabilität die erste Regel, Übers. v. N.G.]» (Rixon, 2019b, 1:29-1:35)

Zwecks Übersichtlichkeit werden diese musikalischen Quellen im Literaturverzeichnis separat aufgeführt. Auf die Angabe der bürgerlichen Namen der Rapper*innen wird hier verzichtet. Werden Autobiografien, Interviews und dergleichen von Rapper*innen zitiert, erscheint die Quelle hingegen im regulären Literaturverzeichnis. Hier wird der bürgerliche Name angegeben und durch den Künstler*innen-Namen ergänzt.

1.6 Hinweise zur Rezeption von Strassenrap im Fachdiskurs

Im Sinne der Vermittlungsposition der Soziokulturellen Animation (vgl. Abs. 5.2.4) soll diese Bachelorarbeit auch Übersetzungsarbeit leisten um Fachpersonen der Offenen Jugendarbeit und der Sozialen Arbeit, welche privat keinen Strassenrap hören in Bezug auf diese Musik zu sensibilisieren. Nebst den in Kapitel 5 formulierten Handlungsempfehlungen für die Offene Jugendarbeit wird an dieser Stelle bereits auf folgende Punkte hingewiesen.

1.6.1 Relevanz von Musik und insbesondere Rap im Jugendalter

93 Prozent aller Jugendlichen in der Schweiz geben Musik hören als mediale Freizeitaktivität an (Gregor Waller, Isabel Willemse, Sarah Genner, Lilian Suter & Daniel Süss, 2016, S. 22). Rapper wie der Berliner Capital Bra bringen regelmässig Singles heraus, welche den ersten Platz der Charts erreichen (David Molke, 2019). Der deutsche Sozialpädagoge und Rapper André Peschke (2010) bezeichnet HipHop als die aktuell verbreitetste Ausdrucksform Jugendlicher (S. 166). Derselben Meinung sind Seeliger und Dietrich (2017b), welche HipHop als die weltweit mit Abstand grösste Jugendkultur sehen (S. 10). Mir persönlich wurde die Relevanz dieses Musikgenres unter anderem durch ein Schlüsselerlebnis im September 2018 klar. Im Rahmen meiner Tätigkeit in der Offenen Jugendarbeit waren wir auf einem Pausenplatz eines Oberstufenschulhauses in Baar im

Kanton Zug. Wir haben dort unseren Jugendtreff beworben. Wie meistens hatten wir Lautsprecher dabei, an welchem Jugendliche ihre Handys anschliessen können. Als ein Jugendlicher ein damals aktuelles Lied von Capital Bra abspielte, bildete sich in Kürze ein Kreis von 30 bis 40 Jugendlichen um den Lautsprecher, welche den Songtext mit-rappten.

1.6.2 Rapper*innen sind keine Gangster

In einem Gespräch mit Martin Seeliger geht der Rap-Journalist Falk Schacht der Frage nach, welche Rolle ein Gangsta-Rapper in seinem Quartier spielt:

«Wer im Viertel wird zum Gangsta-Rapper? Jemand, der wirklich Gangsta ist, und damit Geld verdient, ist doch nicht auf die paar lächerlichen Penunzen [Geld, Anm. v. N.G.] angewiesen, die ein Rapper verdient? Und sich auch noch dem ganzen Struggle auszusetzen, das Rappen zu lernen und dieses Texte- schreiben. Das heißt, der Gangsta-Rapper ist doch im Viertel derjenige, der eh schon eine künstlerische Ader hat. Höchstwahrscheinlich auch nicht der beste und der härteste Gangster in seinem Viertel.» (zit. in Seeliger, 2017, S. 37)

Bei Strassenrapper*innen handelt es sich also in der Regel um Künstler*innen, welche die Lebenswelt von Gangstern künstlerisch wiedergeben und nicht um rappende Kriminelle. Ausserdem ist es wichtig, nicht sämtliche Inhalte von Strassenrap-Texten für bare Münze zu nehmen. Die Texte können laut dem Musikwissenschaftler Dominic Larue (2016) eher als Elemente der ästhetischen Inszenierung einer Gangsta-Identität denn als wörtlich zu nehmender Ausdruck einer solchen gesehen werden (S. 235). Metaphorischer Gebrauch von Gewaltdarstellung in den Strassenrap-Texten ist in der Regel nicht als wahrhaftige Ankündigung eines Übergriffes zu verstehen. Solche Schlagabtausche sind dem kompetitiven Modus des Rap-Genres zuzuordnen (Seeliger & Dietrich, 2017b, S. 15). Im Abschnitt '4.2 Authentizität im Strassenrap' wird erklärt, dass in Rap-Texten nicht zwangsläufig wahre Gegebenheiten wiedergegeben werden, sondern Geschichten, die sich wie in der Musik dargestellt oder ähnlich hätten ereignen können, auch wenn Rapper*innen häufig die Ich-Perspektive benutzen.

1.6.3 Kritik am moralisierenden Medialen Diskurs

Laut der Soziologin Lena Janitzki (2012) finden sich im medialen Diskurs zu Strassenrap vor allem moralisierende, alarmierende und besorgte Äusserungen. Verschiedene gesellschaftliche Akteur*innen wollen brutale Rap-Texte am liebsten verbieten. Ebenfalls gibt

es relativierende Beschwichtigungen, welche auf ein baldiges Verschwinden des Phänomens hoffen (S. 286). Gemein haben diese Positionen, dass sie Rapper*innen und Fans dieser Musik nicht wirklich ernst zu nehmen scheinen. Und wenn doch, dann wird in der Musik lediglich eine ernste Gefahr gesehen. Doch Strassenrap hat laut Janitzki (2012) für viele Jugendliche in benachteiligten Stadtgebieten eine identitätsstiftende Funktion (S. 286-287). In dieser Bachelorarbeit wird versucht zu vermeiden, Strassenrap auf moralisierende Weise zu kritisieren. Stattdessen werden antidiskriminierende potentiale dieser Musik betont, welche für die Offene Jugendarbeit interessant sein können.

1.7 Persönlicher Bezug zu Strassenrap

Ohne selbst im Privatleben deutschsprachigen Strassenrap zu hören wäre die vorliegende Arbeit in dieser Form nicht realisierbar gewesen. Als Selbstbezeichnung für mich als Autor ist Rap-Fan das Zutreffendste. Eine Bezeichnung als HipHopper würde implizieren, einer oder mehreren HipHop-Ausdrucksformen aktiv nachzugehen. Ich habe mich jedoch stets viel stärker für Rap als für Breakdance, Graffiti und DJing interessiert und selbst nie gerappt. Mein Interesse für diese Musik und insbesondere das Strassenrap-Genre wurde mit 13 Jahren durch Rapper wie den New Yorker 50 Cent oder den Berliner Bushido geweckt. Prägend war zudem der Einfluss des Musikfernsehsenders MTV. Im Jahr 2004 wurde das Video zum Strassenrap-Song «Mein Block» des Rappers Sido auf MTV mehrmals täglich ausgestrahlt. Auf das Lied «Mein Block» wird im Kapitel 3 nochmals eingegangen. Im Verlauf der Pubertät entwickelte ich eine antidiskriminierende Werthaltung. Der im Strassenrap präsente Sexismus und die Homophobie begannen mich zunehmend zu befremden. Deshalb wandte ich mich für einige Zeit von dieser Musik ab. Später entwickelte ich einen differenzierteren Blick auf Strassenrap. Immer noch mit Kritik an diskriminierenden Texten begann ich mich für die komplexen und vielschichtigen Strassenrap-Texte zu interessieren. Wie in dieser Bachelorarbeit noch dargestellt wird beinhalten diese oftmals antirassistische Werte oder Momentaufnahmen aus der Lebenswelt von Individuen und Gruppen, welche durch die Gesamtgesellschaft marginalisiert werden. Meine Grundlegende Überzeugung jeglicher Art von Diskriminierung und Ausgrenzung mit Solidarität entgegenzutreten formt meine ambivalente Haltung gegenüber Strassenrap. Die Relevanz des Strassenrap-Genres wurde mir zusätzlich bewusst, als ich 2014 begann in der Offenen Jugendarbeit tätig zu sein.

1.8 Vorstellung der Kapitel

Als erstes werden in Kapitel 2 die Grundlegenden theoretischen Bezüge dieser Bachelorarbeit dargelegt. Anhand von Karl Marx und Pierre Bourdieu wird aufgezeigt, dass die gesellschaftliche Struktur durch soziale Klassen geprägt ist. Bourdieus Habitusbegriff, welcher insbesondere für Kapitel 4 relevant ist, wird vorgestellt. Anschliessend folgt eine kurze Einführung in das Konzept der Sozialraumorientierung. Die Annahme, dass die Sichtweise auf Raum subjektiv ist, da sie von der Perspektive des Individuums und der Beziehung des Individuums zu anderen Akteur*innen abhängt, ist zentral um zu verstehen, inwiefern Orte als Ghetto dargestellt und wahrgenommen werden können.

Das Kapitel 3 beschreibt die Produktionsseite von Strassenrap. Es wird untersucht, wie Ghetto-Narrative in diesem Musikgenre funktionieren. Kurz gesagt stellen diese Narrative einen sozialen Raum als Ort dar, welcher von Armut, Ausgrenzung, Kriminalität und Überlebenskampf auf der Strasse geprägt ist. Weiter wird dargelegt, dass Ghetto ein Distinktionsmerkmal in Abgrenzung zur Gesamtgesellschaft ist. Abschliessend werden sozialraumbezogene Inszenierungsmerkmale im Strassenrap vorgestellt.

In Kapitel 4 wird die Perspektive gewechselt und die Konsumseite der Musik betrachtet. Um zu erörtern, welche Jugendlichen sich weshalb durch Strassenrap angesprochen fühlen, wird die These aufgestellt, dass Ähnlichkeiten im Klassenhabitus der Rapper*innen und der Musik-Hörer*innen bestehen. Eingangs wird die Bedeutung von Authentizität im Rap und die Art und Weise ihrer Herstellung aufgezeigt. Der Klassenhabitus wird anhand von vier Phänomenen untersucht. Diese sind habitualisierte Erfahrungen als (vermeintliche) Migrant*innen, ökonomische Benachteiligung in Bezug auf Klassendimensionen, soziale Zusammensetzung von Wohnquartieren und Habitus-spezifische Sprache. Am Schluss des Kapitels wird sozialer Zusammenhalt im Rap vorgestellt, welcher als antidiskriminierendes Potential gesehen werden kann. Ausserdem wird aufgezeigt, dass Strassenrap die kulturelle Repräsentation gesellschaftlich marginalisierter Gruppen stärkt.

Das fünfte Kapitel widmet sich den Schlussfolgerungen, welche die Offene Jugendarbeit aus den Erkenntnissen der Kapitel 3 und 4 ziehen kann.

Zuerst werden Handlungsempfehlungen für die Jugendarbeit mit Schwerpunkt auf den Kontext offener Treffs formuliert. Weiter werden mögliche Interventionen aus Sicht des Handlungsmodells für die Soziokulturelle Animation vorgestellt. Dieses

Handlungsmodell geht davon aus, dass das Handeln von Soziokulturellen Animator*innen immer in einer Animations-, einer Organisations-, einer Konzept- und einer Vermittlungsposition stattfindet. Am Schluss wird anschliessend an das im vorangegangenen Kapitel erwähnte antidiskriminierende Potential aufgezeigt, inwiefern Strassenrap als Resource zur Förderung von Solidarität dienen kann.

Im Kapitel 6 finden sich Schlussbetrachtungen zum Gegenstand der vorliegenden Bachelorarbeit. Die wichtigsten Erkenntnisse werden zusammenfassend dargestellt. Ausserdem wird im Vergleich zum vorhergehenden, praxisorientierten Kapitel die analytische Flughöhe gewechselt, um die Erkenntnisse in einem politischen Kontext einzuordnen.

2. Grundlegende Theoretische Bezüge

Die vorliegende Arbeit thematisiert soziale Ausgrenzung. Um zu definieren, welcher Teil der Bevölkerung ausgegrenzt, das heisst sozioökonomisch benachteiligt wird, bedarf es einer Definition sozialer Schichten oder Klassen. Die vorliegende Arbeit baut auf der Theorie von Pierre Bourdieu und ferner dem Klassenmodell von Karl Marx auf. Da die herbeigezogene Literatur über deutschsprachigen Rap sich teils auf Bourdieu und teils auf Marx abstützt, ist es sinnvoll an dieser Stelle kurz auf die relevanten Aussagen der beiden Theoretiker einzugehen und zu erläutern, inwiefern ihr Werk zusammenhängt. Während Bourdieu ökonomisches, kulturelles, soziales und ferner symbolisches Kapital unterscheidet, steht in Marx' Klassenmodell das ökonomische Kapital als Unterscheidungsmerkmal im Zentrum. Um die historische Chronologie einzuhalten wird im Folgenden zuerst auf Marx und danach auf Bourdieu eingegangen.

Anschliessend wird anhand von Barbara Emmenegger (2013) auf das Konzept der Sozialraumorientierung eingegangen. Dieses ist für die theoretische Einordnung dieser Bachelorarbeit wichtig, da die im Strassenrap als Ghetto dargestellten Orte als soziale Räume betrachtet werden.

2.1 Das Klassenmodell von Karl Marx

Im 19. Jahrhundert entwickelte Karl Marx zusammen mit Friedrich Engels sein Klassenmodell. Nach Marx' Theorie gibt es in industrialisierten Gesellschaften hauptsächlich zwei soziale Klassen: das Bürgertum und die Lohnabhängigen. Das Bürgertum, oft auch Bourgeoisie genannt, stelle die besitzende Klasse dar. Das bedeutet, dass diese Klasse die gesellschaftlichen Produktionsmittel wie Dienstleistungsbetriebe, Industrieunternehmen und so weiter besitzt. Die Lohnabhängigen, welche bei Marx meist Proletariat genannt werden, besitzen in der Betrachtung mit Marx' Modell nur die eigene Arbeitskraft. Lohnabhängige seien gezwungen diese Arbeitskraft an das Bürgertum zu verkaufen. Im Austausch dafür erhalten sie einen Lohn. Marx ging davon aus, dass ein ökonomisches Ausbeutungsverhältnis besteht, da sich das Bürgertum an der Arbeit der Lohnabhängigen bereichere. Durch den Besitz an den Produktionsmitteln habe das Bürgertum gesellschaftliche Macht. Dadurch werde das Bürgertum zur herrschenden Klasse, während die Lohnabhängigen beherrscht werden (Karl Marx & Friedrich Engels, 2009, S. 11-32). Dieses Klassenmodell sollte bei den Quellenbezügen aus den beiden Sammelbänden von Seeliger und Dietrich (2012 & 2017a) mitgedacht werden, welche in der Theorietradition der

neomarxistischen Frankfurter Schule stehen (vgl. auch 4. Habitus: Gemeinsamkeiten zwischen Rapper*innen und Fans).

2.2 Klassen, Kapitalien und Habitus bei Pierre Bourdieu

Um dem umfangreichen und für viele Betrachter*innen unübersichtlich wirkenden Werk des französischen Soziologen Pierre Bourdieu auf den Grund zu gehen, wurde das von Gerhard Fröhlich und Boike Rehbein (2014) herausgegebene Bourdieu Handbuch herangezogen. Laut Rehbein, Christian Schneickert und Anja Weiß (2014) übernimmt Bourdieu von Marx die Ansicht, dass sich gegenwärtige Gesellschaften primär als Klassengesellschaften betrachten lassen. Im Gegensatz zu Marx' Klassenmodell geht Bourdieu neben ökonomischen Aspekten aber auch auf kulturelle und soziale Faktoren ein (S. 141). Ein wesentlicher Unterschied zwischen Bourdieu und Marx bestehe in folgender Annahme. Marx geht davon aus, dass objektiv bestehende ökonomische Ungleichheiten subjektive Interessen hervorrufen, was zu dementsprechendem Handeln und Interessen im Sinne der eigenen Klassenzugehörigkeit führe (ebd. S. 140). Bourdieu teilt diese Annahme nicht (ebd. S. 141). Wiederum sehr ähnlich wie bei Marx ist Bourdieus Unterscheidung in Bürgertum, Kleinbürgertum und Proletariat (ebd. S. 142).

2.2.1 Unterteilung des Kapitals in vier Sorten

Das Bürgertum verfügt nach Bourdieu über quantitativ mehr Gesamtkapital wie die anderen beiden Klassen (Schneickert & Weiß, 2014, S. 142). Das Kapital wird allerdings in verschiedene Sorten unterschieden. Rehbein und Gernot Saalman (2014a) erklären, dass in der Rezeption von Bourdieus Werk das Kapital meist in drei oder vier Sorten unterteilt werde. Als zentral würden meist das kulturelle, das soziale und das ökonomische Kapital genannt. Zusätzlich wird oft das symbolische Kapital thematisiert. Neben diesen Grundformen des Kapitals nenne Bourdieu in seinem Werk unzählige weitere Kapitalien. Darauf wird in dieser Arbeit aber nicht näher eingegangen. Kulturelles Kapital wird weiter in die folgenden drei Sorten unterteilt. Erstens; inkorporiertes kulturelles Kapital, was zum Beispiel eine informell erlernte Fähigkeit wie das Spielen eines Instruments oder rappen sein kann. Zweitens; objektiviertes kulturelles Kapital wie beispielsweise Kunstwerke oder Designerkleidung. Drittens; institutionalisiertes kulturelles Kapital, bei welchem es sich beispielsweise um formale Bildungsabschlüsse handeln kann. Soziales Kapital lasse sich grob gefasst mit sozialen Beziehungen, im Volksmund Vitamin-B, übersetzen (S. 137). Ökonomisches Kapital kann aus Geld, Aktien, Immobilien und

dergleichen bestehen. Symbolisches Kapital setzt sich laut Rehbein und Saalman (2014a) aus Phänomenen wie Wertschätzung, Status und Anerkennung zusammen (S. 138).

2.2.2 Der Habitus bei Bourdieu

Ausgehend von der Verortung in verschiedenen sozialen Klassen verfügen Menschen über einen spezifischen Habitus (Rehbein & Saalman, 2014b, S. 115). Als Habitus versteht Bourdieu ein Prinzip des Handelns, Wahrnehmens und Denkens sozialer Individuen (ebd. S. 111). Diese Gewohnheiten und Dispositionen werden im Lebenslauf erworben, wobei Zwänge und Anforderungen des sozialen Umfeldes zum Tragen kommen. Dies bezeichnet Bourdieu als Habitualisierung, worunter man auch Sozialisation verstehen kann (ebd. S. 113-114). Menschen suchen in Bourdieus Verständnis die Umgebung auf, auf deren Spezifika sie am besten vorbereitet sind. Die Umgebung muss also jener gleichen, in welcher der jeweilige, individuelle Habitus ausgeprägt wurde (ebd. S. 113). Da die Entstehungsbedingungen für die Mitglieder einer sozialen Klasse ähnlich sind, besitzen Menschen einen Klassenhabitus. Das bedeutet nicht, dass alle Individuen einer Klasse die gleichen Gewohnheiten und Dispositionen aufweisen. Doch sie sind sich in vielen Punkten ähnlich. Bourdieu argumentiert, die Geschichte des Individuums sei die Spezifizierung der kollektiven Geschichte seiner sozialen Gruppe oder Klasse. In individuellen Ausprägungen können Varianten des Gruppen- oder Klassenhabitus gesehen werden (ebd. S. 115).

2.3 Sozialraumorientierung

Barbara Emmenegger (2013) argumentiert, Raum sei sozial konstruiert. Die Sozialraumorientierung grenzt sich vom Konzept eines starren und absoluten Behälterraums ab. Absolute Raumkonzepte denken Raum als Container, welcher mit Materie gefüllt ist. Zusammenhänge mit menschlichem Handeln werden bei absoluten Raumvorstellungen ausgeblendet (S. 328). Dem wird von Raumsoziolog*innen die Vorstellung von Raum als Beziehungsraum entgegengehalten. Ausgehend vom Werk des Philosophen und Mathematikers Gottfried Wilhelm Leibniz geht das Konzept des Beziehungsraums laut Emmenegger von einer relativen und relationalen Raumvorstellung aus (ebd. S. 329). Die Vorstellung von Raum ist relativ, da sie von der Perspektive des Individuums abhängt. Raum ist also nicht mehr absolut bestimmbar (ebd. S. 330). Mit relational ist gemeint, dass Dinge und auch Menschen zueinander in Beziehung stehen. Daraus ergibt sich die

jeweilige Lage im Raum, welche immer nur in Relation zu etwas anderem bestimmt werden kann (Emmenegger, 2013, S. 331).

Sitzen zum Beispiel Jugendliche im Innenhof einer Wohnsiedlung und hören dabei Musik, kann es sein, dass eine Nachbarin dies als störend empfindet und dies der Liegenschaftsverwaltung meldet. Es ist gut möglich, dass die Verwaltung danach von «störender Musik» oder «störenden Jugendlichen» spricht. Die Musik der Jugendlichen wird aber nur als Störung wahrgenommen, weil die Lautstärke oder das Musikgenre der Nachbarin nicht zusagt. Die Nachbarin und die Jugendlichen stehen dementsprechend zu einander so in Beziehung, dass sich die Nachbarin gestört fühlt. Während die Nachbarin davon ausgeht, dass der Innenhof ihrer Wohnsiedlung ein von Ruhe geprägter Rückzugsort sein soll, ist es möglich, dass die Jugendlichen den Hof als gemütlichen Treffpunkt schätzen, wo sie gerne ihre Lieblingsmusik hören. Es liegen also zwei verschiedene Perspektiven auf denselben Raum vor.

Weiter geht Emmenegger auf die Theorie der Raumsoziologin Martina Löw ein. Nach Emmenegger (2013) geht Löw davon aus, dass Menschen Räume nicht nur schaffen, sondern selbst Teil davon sind (S. 334). Räume werden also durch soziales Handeln konstruiert (ebd. S. 335). In Löws Sicht ist «Raum eine relationale (An-)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern» (Löw, 2001; zit. in Emmenegger, 2013, S. 335).

Für die Soziokulturelle Animation und die Soziale Arbeit ist die Sozialraumorientierung von zentraler Bedeutung. Laut Emmenegger (2013) können durch eine solche Raumvorstellung Menschen als handelnde Individuen ernst genommen werden, statt davon auszugehen, dass Räume mit bereits vordefinierten Handlungsmöglichkeiten lediglich passiv hingenommen werden müssen (S. 336).

3. Ghetto-Narrative in deutschsprachigen Rap-Texten

In diesem Kapitel wird auf den ersten Theorieteil der Fragestellung eingegangen:

Wie werden in deutschsprachigen Rap-Texten Ghetto-Narrative dargestellt?

*Welche Inszenierungsstrategien verfolgen Rapper*innen dabei?*

Es wird untersucht wie Orte in erzählender Form in der Musik als Ghetto dargestellt werden. Dementsprechend thematisiert das Kapitel vorwiegend die Produktionsseite der Musik. Wie sich in Kapitel 4 noch zeigen wird, lassen sich Produktions- und Konsumptionsseite von Musik jedoch nicht immer voneinander trennen.

3.1 Hauptsächlich verwendete Literatur

Es existiert bereits viel Literatur zur deutschsprachigen Rap- und HipHop-Kultur. Die meisten sind in Deutschland erschienen und befassen sich primär mit der deutschen Rap- und HipHop-Kultur. Unter den wenigen Werken, welche sich mit Rap und der HipHop-Kultur in der Schweiz befassen, sticht die Diplomarbeit des Kulturgeografen Stefan Bolliger (2009) heraus. Bolliger befasst sich mit der Berner HipHop-Szene. Seine Publikation eröffnet einen erkenntnisreichen Zugang zu HipHop in der Schweiz und zu den Ursprüngen in den Vereinigten Staaten. Um Ghetto-Narrativen in Raptexten nachzugehen wurde jedoch Literatur herangezogen, welche Musik aus den deutschen Städten Köln und Berlin untersucht.

Dominic Larue (2016) befasst sich in einer interdisziplinären Studie an der Schnittstelle zwischen Musikwissenschaft, Raumsoziologie und Performativitätstheorie (S. 277) neben der Karnevalskultur und der Technoszene ebenfalls damit, wie bestimmte Stadtteile Kölns in Rap-Texten als Ghetto dargestellt werden.

In der Dissertation der Kulturwissenschaftlerin Verda Kaya (2015) wird HipHop in Berlin und Istanbul miteinander verglichen. Für die vorliegende Arbeit sind Kayas Erkenntnisse zu Berlin relevant, wo unter anderem beleuchtet wird, inwiefern Ghetto als Distinktionsmerkmal im Rap vorkommt.

Von zentraler Bedeutung für die vorliegende Arbeit ist der Text «Sozialraumkonzeptionen im Berliner Gangsta-Rap» der Stadtsoziologin Lena Janitzki (2012). Janitzki beschreibt sozialraumbezogene Inszenierungsstrategien im Rap. Auf diesen Text bezieht sich auch Larue (2016). Bevor in diesem Kapitel die Kernaussagen dieser drei Studien referiert werden, wird als erstes definiert, was das Wort Ghetto im Strassenrap-Kontext bedeutet.

3.2 Definition von Ghetto

Um Ghetto-Narrativen in deutschsprachigen Raptexten nachzugehen bedarf es als erstes einer Eingrenzung des Begriffs Ghetto. Laut Larue (2016) lässt sich der Begriff als Synonym für den aus dem Feuilleton-Jargon bekannten Begriff «sozialer Brennpunkt» (S. 228) oder den gerne von Sozialwissenschaftler*innen verwendeten Ausdruck «sozial schwaches Gebiet» (ebd., S. 229) verstehen.

Wichtig zu erwähnen ist, dass der im Rap verwendete Ghetto-Begriff nichts mit den Verbrechen des Naziregimes und dem Genozid an der jüdischen Bevölkerung gemeinsam hat. Neben Konzentrationslagern und anderer Schauplätze unermesslicher Gräueltaten haben die Nazis auch gefängnisartig abgeriegelte Stadtteile wie das Warschauer Ghetto zu verantworten. Es ist folglich absolut verständlich, dass die Verwendung des Ghetto-Begriffs in Rap-Texten für Irritation sorgen kann und man deutschsprachigen Rapper*innen, welche von Ghetto sprechen, vorwerfen könnte, mangelnde Sensibilität für die Verbrechen des Naziregimes zu haben.

Wie unter anderem Bolliger (2009) festhält, geht der Ghetto-Begriff in deutschsprachigen Rap-Texten jedoch auf die Entstehung des HipHop in den Vereinigten Staaten zurück (S. 46-47), wo der Begriff anders konnotiert ist. Strassenrap brachte Anfang der 1990er Jahre als kulturelles Massenphänomen verwahrloste Stadtteile ins öffentliche Bewusstsein (ebd., S. 57). Bolliger ist der Meinung, dass bis zur Veröffentlichung seiner Studie, und wohl auch bis heute, Lebensumstände marginalisierter Bevölkerungsteile einen Referenzhorizont für Rap-Texte aus den USA bieten (2008, S. 131). Dies hängt wiederum mit der Diasporageschichte von US-Amerikaner*innen zusammen, deren Vorfahren einst im Zuge der Sklaverei von Afrika nach Nordamerika verschleppt wurden (Christoph Mager, 2006; zit. in Bolliger 2008, S. 25).

Angesichts der berechtigten Assoziation bezüglich des Begriffes Ghetto mit den Verbrechen des Naziregimes sei deshalb an dieser Stelle festgehalten, dass in der vorliegenden Arbeit der Begriff so wie oben beschrieben anlog dem im Rap üblichen Sprachgebrauch verwendet wird. Anhand der Studie von Larue (2016) wird im Folgenden ausgeführt, wie in deutschsprachigen Rap-Texten Ghetto-Narrative widergegeben werden.

3.3 Funktionsweise von Ghetto-Narrativen im Strassenrap

Larue (2016) sieht Raum nicht als Container, sondern als Produkt sozialer und kultureller Praxis (S. 13). Hierbei wird die Gemeinsamkeit mit der Sozialraumorientierung ersichtlich, welche bereits anhand des Textes von Emmenegger (2013) im Abschnitt 2.3

eingeführt wurde. Im Sinne einer subjektiven Wahrnehmung des sozialen Raumes geht Larue (2016) davon aus, dass es eine Vielzahl unterschiedlicher Kölns gibt (S. 14). «Köln als Ghetto» wie er den entsprechenden Teil seiner Studie nennt, ist also nur eine mögliche Sichtweise auf die Stadt. Ebenso werde Köln im Zusammenhang mit Festivals oder elektronischer Musik als kreative Stadt oder in Bezug auf die Karnevalstradition als Heimat wahrgenommen. Durch Lieder lokaler Rapper*innen und den dazugehörigen Musikvideos erfolge eine Inszenierung der Stadt entsprechend der globalisierten kulturellen Matrix des Gangsta- und Strassenraps (ebd. S. 16). Im deutschsprachigen Raum wird also ein bereits existierendes Ghetto-Narrativ reproduziert. Oder anders ausgedrückt wird urbaner Raum durch eine bestimmte Art der Erzählung als Ghetto dargestellt. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Präsentation der Stadt als ein Ort, welcher durch folgende vier Punkte geprägt ist:

- Armut
- Ausgrenzung
- Kriminalität
- Überlebenskampf auf der Strasse

(ebd. S. 220)

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, gehen die Ursprünge der deutschsprachigen Hip-Hop-Kultur auf die Vereinigten Staaten zurück, was auch auf das Rap-Spezifische Ghetto-Narrativ zutrifft. Als Prototypen des US-Amerikanischen Ghettos sieht Larue die Bronx in New York City, wo vorwiegend People of Color leben (ebd. S. 221). Laut Larue wird HipHop im internationalen Diskurs mit kreativem Ausdruck und Formen sozialen Protests «ethnischer oder anderer sozialer Minderheiten» assoziiert (ebd., S. 221). Seeliger und Dietrich (2017b) bezeichnen in diesem Zusammenhang Rap aus den Vereinigten Staaten als «künstlerische Verarbeitung von Missständen in afroamerikanisch dominierten Elendsquartieren (sic) und der Kritik an hegemonialen rassistischen Strukturen» (S. 11). Larue (2016) stellt infrage, ob es in Köln Ghettos gibt, welche mit jenen in den USA oder den Banlieus in Frankreich vergleichbar sind. Doch seine Studie hat nicht den Anspruch dies zu beantworten, sondern aufzuzeigen, inwiefern Ghettos in der Musik inszeniert werden (S. 224). Im Umfeld der Offenen Jugendarbeit in der Schweiz und im Hochschulkontext wird gemäss der Erfahrung des Autoren ebenfalls oft argumentiert, die hiesigen Verhältnisse seien nicht mit jenen in ärmeren Ländern zu vergleichen. Vielleicht gebe es in Frankreich oder Deutschland Orte, die man Ghetto nennen könne, aber doch nicht in der Schweiz. Dabei geht rasch vergessen, Jugendliche in ihrer subjektiven

Wahrnehmung des sozialen Raums und ihrer Lebenswelt ernst zu nehmen. In Deutschland wird dieselbe Diskussion geführt. Beispielsweise schrieb der Journalist Lucas Vogelsang eine Reportage über das Märkische Viertel in Berlin, welches Rapper*innen zuvor als Ghetto dargestellt hatten. Das Quartier wurde durch das Lied «Mein Block» des Rappers Sido landesweit bekannt. Es erstaunt nicht, dass Vogelsang unter den 40'000 Anwohner*innen der Hochhaussiedlung auch Personen fand, die bereit waren, seine These zu bestätigen, dass ihr Quartier sicherlich kein Ghetto sei (Vogelsang, 2014). Will man die subjektive sozialräumliche Realität, welche manche Betroffene als Ghetto charakterisieren delegitimieren, findet man vermutlich immer jemanden für die entsprechende Gegendarstellung und einen Ort auf der Welt, in dem es noch mehr Armut gibt. Rapper*innen schalten sich mit Songtexten wie folgendem von Eko Fresh in diese Diskussion ein. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Lieds wohnte Eko Fresh in Köln:

«Köln Kalk, Hartz 4 (...) Komm und guck was es heißt im Block hier zu Wohnen. Wo man Leben muss von Drogen oder Prostitution. (...) ich bin es gewohnt in der Scheiße zu stecken. Und mir bleibt nichts anderes übrig außer weiter zu rappen. (...) Ihr habt alle reiche Eltern und sagt Deutschland hat kein Ghetto» (Eko Fresh, 2012, 0:21-1:01).⁴

Der Rapper beginnt damit aufzuzeigen, dass in seinem Quartier namens Köln Kalk viele Leute von Armut betroffen seien und Arbeitslosengeld 2, umgangssprachlich als Hartz 4 bekannt, beziehen würden. Danach stellt er das Leben in diesem Quartier als prekär dar. Am Schluss argumentiert er, man könne nur zur Ansicht kommen, es gebe in Deutschland keine Ghettos, wenn man selbst aus reichem Haus stamme und dementsprechend privilegiert sei. Der Appell Jugendliche ernst zu nehmen und ihnen nicht die Legitimität ihrer subjektiven Wahrnehmung abzusprechen wird in Kapitel 5 nochmals aufgegriffen.

Bezüglich Larues Studie ist zusammenfassend der Hinweis herauszustreichen, dass die Sichtweise und die Darstellung eines Orts als Ghetto subjektiv ist:

«Soll eine Stadt dem genre-geprägten Image vom Ghetto entsprechen, so bedarf es einer überaus selektiven Auswahl derjenigen Perspektiven auf die Stadt, die in die oben geschilderte Bildlichkeit des HipHop-Ghettos passen, während andere, nicht mit dem Image kompatible Facetten der Stadt, ausgeblendet (...) werden» (Larue, 2016, S. 275).

⁴ Abweichend zum Datum der Veröffentlichung des Lieds auf YouTube sei an dieser Stelle zwecks der historischen Einordnung festgehalten, dass das Lied aus dem Jahr 2006 stammt (Michael Rubach, 2017).

Ein Ort oder ein Raum existiert also nicht von vornherein als Ghetto. Ghettos werden durch relative und relationale, also subjektive Raumbetrachtung sozial konstruiert.

Abschliessend sei noch ein Kritikpunkt an Larues Studie genannt. Larue stützt sich in seiner Forschung über Kölner Strassenrap ausschliesslich auf Musikvideos. Die musikalische Inszenierung des Ghettos im Strassenrap erfolge vor allem über diese (Larue, 2016, S. 220). Es ist sicherlich unbestritten, dass Videos im Rap-Genre eine zentrale Rolle spielen. Doch Larue scheint dabei zu vernachlässigen, dass Rap auch an Konzerten, Battle-Rap-Veranstaltungen, wo Rapper*innen gegeneinander antreten und dergleichen stattfindet. Ausserdem findet Rap auch statt, wenn die Musik im öffentlichen Raum gehört wird oder selbst gerappt wird. Vermutlich wären Sozialraumbeguhungen oder Interviews für Larues Studie bereichernd gewesen.

3.4 Ghetto als Distinktionsmerkmal

Kaya (2015) stützt sich unter anderem auf das klassentheoretische Konzept von Bourdieu ab (S. 14). Wer 'von der Strasse' ist, ein hartes Leben hinter sich hat, sich Gefahren aussetzt und einer ethnisch oder sozial ausgegrenzten Gruppe angehört, erhalte laut Kaya in der Rap-Szene Anerkennung, oder symbolisches Kapital, um Bourdieus Begriff zu benutzen. Auffällig ist, dass Kaya zur Charakterisierung von Strassenrap-Akteur*innen fast dieselben Attribute verwendet, welche laut Larue gebraucht werden, um einen Ort als Ghetto darzustellen. Wie oben bereits ausgeführt sind diese Armut, Ausgrenzung, Kriminalität und Überlebenskampf auf der Strasse. Kaya (2015) schreibt, dass die Anerkennung auch mit einem bestimmten Männlichkeitsbild zusammenhänge, welches von Härte, Mut, Stärke und einer kämpferischen, dominanten Haltung geprägt sei (S. 159). Es wäre interessant zu untersuchen, auf welche Weise Frauen in der Rap-Szene Anerkennung erlangen und inwiefern sie die gleichen oder ähnliche Strategien wie Männer nutzen. Diesen Fragen nachzugehen, würde jedoch den Umfang dieser Arbeit sprengen.

Distinktion findet laut Kaya unter anderem statt, wenn Jugendliche im öffentlichen Raum laut Musik hören und Fremde auf eine bestimmte Weise anschauen und sich dadurch abgrenzen (ebd. S. 161). Dann findet ein Aneignungsprozess des öffentlichen Raums durch Jugendliche statt. Ebenfalls abgrenzend zur Gesamtgesellschaft wirkt die positive Wertung einer Aussenseiterposition von Akteur*innen der Rap-Szene (ebd. S. 161). Die Distinktionsdynamik hänge laut Kaya auch damit zusammen, dass dem sozialen und kulturellen Kapital von «Migrantenjugendlichen (sic) mit geringem Bildungshintergrund»

von der Gesamtgesellschaft ein geringer Wert zugemessen werde. Um dies zu kompensieren wird auf die Identifikation mit der eigenen sozialräumlichen Herkunft im Zusammenhang mit Härte und Männlichkeit zurückgegriffen (Kaya, 2015, S. 164).

3.5 Songtext-Beispiele

Um die bisherigen Erkenntnisse aus den Abschnitten 3.3 und 3.4 zu veranschaulichen, werden hier einige Songtext-Beispiele aus Deutschland und der Schweiz vorgestellt. In einem gemeinsamen Song mit Capital Bra rappt der Berliner Samra folgendes über *Armut* in seiner Kindheit und Jugend:

«Aufgewachsen im Milieu, Habibi. Gott weiß, es war nicht immer schön, Habibi. Siebenköpfige Familien in einem Zimmer. Im Sommer viel zu heiss und viel zu kalt im Winter. Ich weiß noch, ständig war die Heizung kaputt. Ich war pleite, doch jetzt kauf' ich Mama reizenden Schmuck.» (Samra in Samra & Capital Bra, 2019a, 0:12-0:27)

Beim Horgener Rixon findet sich die Stelle «Plusmacherstyle, mach mis Geld mit Wette, Entweder wirsch Öppis oder Stoff strecke [Plusmacherstyle, ich mach' mein Geld mit Wetten, entweder wirst du was oder Stoff strecken, Übers. von N.G.]» (Rixon, 2019b, 1:35-1:42). Rixons Aussage kann man so verstehen, dass Möglichkeiten zur Geldbeschaffung gesucht werden. Man versucht beispielsweise mittels Glücksspiel reich zu werden. Gewinnt man kein Geld und funktioniert auch Anderes nicht, bleibt kein anderer Ausweg als Drogen zu verkaufen.

Dass es sich bei Strassenrap in der Regel nicht um die Darstellung der persönlichen *Kriminalität* handelt, sondern Geschichten aus dem Sozialräumlichen Umfeld wiedergegeben werden können (vgl. auch 4.2 Authentizität im Strassenrap) wird beispielsweise beim Berliner Ali Bumaye (2015) ersichtlich, welcher rappt: «High-Deck-Siedlung herrschte Kriminalität. Und die Hälfte meiner Nachbarn hat hier illegal gelebt» (0:47-0:55). Ali Bumayes Feststellung des illegalen Aufenthalts seiner Nachbarn veranschaulicht zudem, dass Kriminalität nicht zwingend selbstverschuldet ist, sondern aufgrund von gesellschaftlichen Normen, wie Migrationsgesetzen zu Stande kommen kann.

Künstlerische Darstellungen von Kriminalität finden sich praktisch bei allen Strassenrapper*innen. So auch bei Capital Bra und Samra. Wie zum Beispiel folgende Stelle von Samra über einen fiktiven Einbruch: «Ich steig' durchs Fenster ein, maskiert, wenn der Gangster einmarschiert» (Samra in Samra & Capital Bra, 2019b, 1:25-1:28) oder im

selben Lied Capital Bras Stelle: «Der Staatsanwalt und Richter wollen mich hinter Gittern sehen» (Capital Bra in Samra & Capital Bra, 2019b 0:35-0:39).

Charakteristisch für das Thema *Überlebenskampf auf der Strasse* ist Rixons (2019b) Textstelle «Uf de Strasse, Stabilität die ersti Regle [Auf den Strassen, Stabilität die erste Regel, Übers. v. N.G.]» (1:29-1:35). Die Aussage kann wie folgt interpretiert werden: Um sich auf der Strasse durchsetzen zu können, müsse man stark, sprich stabil sein.

Der Zürcher Jordan Parat thematisiert *Ausgrenzung* indem er rappt «Und sie seged es geht nöd witer so. Sit ich chli bin scho igstuft als Risiko [Und sie sagen es geht nicht weiter so. Seit ich klein war eingestuft als Risiko, Übers. v. N.G.]» (Jordan Parat, 2018, 2:53-2:58). Ali Bumaye (2015) bemerkt in einem Text über seine Kindheit «Für die ganzen Nachbarn warn wir damals nur Gesindel» (0:29-0:33), womit er ebenfalls *Ausgrenzung* thematisiert.

Sozialräumliche Distinktion wird bei Rixon (2019b) ersichtlich da er «Mir sind anders als du [Wir sind anders als du, Übers. v. N.G.]» (1:08-1:12) rappt. Wer mit «du» gemeint ist bleibt unklar. Die Verwendung eines fiktiven Gegenübers ist im Rap nichts Ungewöhnliches. Expliziter sind folgende beiden Stellen der Berlinerin Juju: «Sightseeing-Tourist-Fahrräder, die in meiner Hood rumfahr'n. Umtreten, so 'ne Scheiße muss auch mal 'n Punkt haben» (in Juju & Said, 2015, 1:24-1:30). Offensichtlich stört sich die Rapperin an Tourist*innen in ihrem Quartier. Deshalb ruft sie dazu auf, deren Fahrräder umzutreten. Ausserdem rappt sie «Politik ist, wenn sich zwei streiten, freut sich der Dritte. Und der chillt mit sein' Leuten in Mitte» (ebd., 1:41-1:46). Sie argumentiert, dass von politischen Auseinandersetzungen privilegierte Personen profitieren würden, welche sich in Berlin Mitte befänden, also ein als wohlhabend geltender Stadtteil, welcher ausserdem das politische Machtzentrum der Bundesrepublik Deutschland ist.

3.6 Sozialraumbezogene Inszenierungsmerkmale im Strassenrap

Larue (2016) geht in seiner Studie unter anderem auf Janitzki (2012) ein. Janitzki (2012) konnte folgende Inszenierungsmerkmale und -strategien im Berliner Gangsta- respektive Strassenrap herausarbeiten. Dafür untersuchte sie zehn Lieder mit Stadtbezug, darunter auch «Mein Block» des Rappers Sido:

1. Eine Stadt ein Stadtteil oder ein Quartier wird als Heimat des oder der Rapper*in beschrieben (S. 295).
2. Das auf den ersten Blick negative Attribut des jeweiligen Quartiers, also die soziale Benachteiligung wird positiv umgedeutet (ebd. S. 296).
3. Lokale Akteur*innen werden als homogene Gemeinschaft (ebd., S. 298), welche aus gesellschaftlich devianten Charakteren bestehen (ebd. S. 297) inszeniert. Der oder die Rapper*in gehört selbst zur Gemeinschaft (ebd. S. 297-298). Die Devianz wird dadurch legitimiert, dass die Verhältnisse im Quartier, das heisst im Ghetto dies erfordern würden (ebd. S. 298). Mit diesem Zustand hat sich die Gemeinschaft abgefunden (ebd. S. 299).
4. Das so definierte Ghetto erfährt nach Janitzki (2012) eine sozialräumliche Abgrenzung (ebd. S. 299), welche über drei Strategien erfolgt:
 - a) Negatividealisierung des Lebens in benachteiligten Quartieren:
Normen werden umgedeutet. Gesellschaftlich als schlecht Angesehenes wird positiv besetzt (ebd. S. 300).
 - b) Umkehr des Ausgrenzungsverhältnisses:
Janitzki schreibt, von der «Mehrheitsgesellschaft» Ausgeschlossene würden ihrerseits alle Fremden aus ihrer Wohngegend ausschliessen (ebd. S. 300).
 - c) Entfaltung eines Feindbildes:
Als Feindbilder gelten Spiesser, Reiche oder Gebildete, also jene, die im Sinne der Gesamtgesellschaft erfolgreich sind (ebd. S. 300).

Alle drei Strategien haben gemeinsam, dass man sich gegenüber jenen abgrenzt, welche der eigenen Welt fremd sind, diese nicht positiv anerkennen oder sich ihr gegenüber diskriminierend verhalten (ebd. S. 301).

5. Diese Abgrenzung dient einer Aufwertung des eigenen sozialräumlichen Hintergrunds und der eigenen Person. Dadurch werde eine positiv erlebte lokale Identität und Macht hergestellt (Janitzki, 2012, S. 301).

An dieser Stelle werden drei weitere Songtext-Beispiele vorgestellt, welche den Bezug der Rapper*innen zu ihren Quartieren darstellt.

«Chume vo Horge, Zone foif eis [Ich komme aus Horgen, Zone fünf eins, Übers. v. N.G.]» (Rixon, 2019c, 1:16-1:17). Rixon rappt, dass er aus Horgen kommt. Seinen Heimatort bezeichnet er auch als Zone 51, was auf die Tarifzonen des Zürcher Verkehrsverbundes zurückgeht.

«Rap ide Hood als wärs Bronx, Züri Chreis 3, Baby ufe mit de Hand [Ich rappe in der Hood als wäre es die Bronx, Zürich Kreis 3, Baby hoch mit der Hand, Übers. v. N.G.]» (Jordan Parat, 2018, 0:39-0:43). Jordan Parat bezeichnet den Stadtzürcher Kreis 3 als seine Heimat. Ausserdem stellt er eine Referenz zur Bronx in New York City her.

«Es war wie ein Labyrinth, bis hierhin. Damals so wie heute, ich bin Neukölln King. Egal wohin ich geh, ich hab das Viertel in mir drin. Ich sag es weil ich's bin: Neukölln King» (Ali Bumaye, 2015, 0:09-0:18). Ali Bumayes Textstelle zeigt auf, dass die Verbundenheit mit dem Quartier in welchem man sozialisiert wurde auch fortbesteht, wenn man den Wohnsitz verlegt. Der Sozialisationsprozess wird in Kapitel 4 detailliert erläutert.

Durch die Nennung der Quartiere, werden diese als Heimat der Rapper*innen definiert und der jeweilige sozialräumliche Hintergrund wird aufgewertet. Im folgenden Abschnitt werden die Erkenntnisse dieses Kapitels zusammenfassend dargestellt.

3.7 Zusammenfassende Erkenntnisse zu Ghetto-Narrativen im Strassenrap

Wenn im Rap von Ghetto die Rede ist, geht es in der Regel um sozioökonomisch benachteiligte Quartiere und deren Bewohner*innen. Die Darstellung eines Orts als Ghetto ist selektiv und subjektiv. Diese künstlerische Inszenierung basiert aber auf realen sozialen

Verhältnissen. Es ist wichtig diese subjektive Perspektive auf soziale Räume anzuerkennen. Da es sich um Kunst handelt können Realitäten überspitzt dargestellt werden. Es ist jedoch legitim Armut und Ausgrenzung zu thematisieren. Ausserdem dient diese Ausdrucksform gesellschaftlich marginalisierten sozialen Gruppen zu deren Selbstermächtigung. Durch Strategien wie der positiven Umdeutung ursprünglich stigmatisierender Eigenschaften wird die eigene Biografie und die eigene sozialräumliche Herkunft aufgewertet.

4. Habitus: Gemeinsamkeiten zwischen Rapper*innen und Fans

Dieses Kapitel widmet sich dem zweiten Theorieteil der Fragestellung:

Weshalb fühlen sich bestimmte Jugendliche durch Rap-Texte angesprochen, welche eine subjektiv wahrgenommene Ghetto-Realität thematisieren?

Um diese Frage beantworten zu können wird folgende These aufgestellt:

*Jugendliche Strassenrap-Hörer*innen haben einen ähnlichen Klassenhabitus wie die Rapper*innen, welche die Musik produzieren.*

Insofern wird aufgezeigt, dass Gemeinsamkeiten zwischen den Lebenswelten der Jugendlichen und jener von der die Rapper*innen erzählen bestehen. Im Unterschied zum ersten Kapitel wird nun mehrheitlich die Konsumseite der Musik thematisiert. Als erstes wird in einem Exkurs auf Identitätsbildung im Jugendalter aus psychologischer Sicht eingegangen. Darauf folgt ein einleitender Abschnitt zu Authentizität im Rap. In diesem und in den weiteren Abschnitten werden folgende Erklärungsansätze beleuchtet, um die obenstehende These zu belegen:

- Habitualisierte Erfahrungen als (vermeintliche) Migrant*innen
- ökonomische Benachteiligung in Bezug auf Klassendimensionen
- soziale Zusammensetzung von Wohnquartieren
- Habitus-spezifische Sprache

Danach folgen ein konkretes Beispiel eines Rappers, welcher bei Jugendlichen einen heldenähnlichen Status besitzt und ein Abschnitt über Zusammenhalt und antidiskriminierendes Potential im Strassenrap. Das Kapitel wird mit einem Zwischenfazit abgeschlossen.

Neben bereits in Kapitel 3 genannten Quellen wird Literatur weiterer Autor*innen verwendet. Es wird auf mehrere Beiträge aus den beiden Sammelbänden «Deutscher Gangsta-Rap» (2012) und «Deutscher Gangsta-Rap II» (2017a), welche von den Kultursoziologen Martin Seeliger und Marc Dietrich herausgegeben wurden eingegangen. Seeliger und Dietrich sehen sich selbst in der Tradition der neomarxistischen Frankfurter Schule. Dies wird beispielsweise in Seeliger und Dietrich (2017b, S. 16-18 & S. 26) ersichtlich. Dementsprechend sollte man beim Lesen der Quellenbezüge aus diesen beiden Sammelbänden das anfangs eingeführte Klassenmodell von Marx im Hinterkopf behalten. Weiter wird am Rande die Diplomarbeit des Sozialpädagogen und Rappers André

Peschke (2010) thematisiert. Auf diese wird im Kapitel 5 noch ausführlicher eingegangen.

4.1 Exkurs: Psychologische Erklärungsansätze

Neben soziologischen Ansätzen wie der Theorie des Habitus von Bourdieu, lässt es sich auch psychologisch erklären, weshalb Jugendliche bestimmte Musik hören. In diesem Exkurs wird kurz darauf eingegangen.

In ihrer Einführung zur Sozialisation im Kindes- und Jugendalter beschreiben Arne Niederbacher und Peter Zimmermann (2011), das Jugendalter sei jene Lebensphase, in welcher Identität hauptsächlich ausgebildet werde (S. 29). Dabei beziehen sich Niederbacher und Zimmermann auf das Stufenmodell der psychosozialen Entwicklung von Erik H. Erikson (ebd., S. 27-30). Im Jugendalter sei es wichtig Identifikations- und Selbstdarstellungsmöglichkeiten auszuprobieren (ebd., S. 146). Im Zuge des Aufbaus eines eigenen Wertesystems und der Auseinandersetzung mit der Gesellschaft (ebd. S. 148), orientieren sich Jugendliche an wechselnden Idolen und Idealen (ebd., S. 151).

Dementsprechend kann man die von Kaya beschriebene Distinktionsdynamik (Vgl. 3.4 Ghetto als Distinktionsmerkmal und 4.5 Habitus-spezifische Sprache) auch als Ausdruck von Identitätsfindung und experimenteller Selbstdarstellung verstehen. Durch den Aufbau eines eigenen Wertesystems beginnen Jugendliche eine eigenständige Haltung zu den sozialen Missständen zu entwickeln, welche durch Ghetto-Narrative im Strassenrap ausgedrückt werden. Manche kommen vermutlich zum Schluss, die im Strassenrap beschriebene gesellschaftliche Situation sei ungerecht. Andere finden sich womöglich resigniert damit ab, dass soziale Ausgrenzung stattfindet. Oder Jugendliche könnten die Position vertreten, Leistung legitimiere den Besitz von viel ökonomischem und symbolischem Kapital.

Diese psychologischen Erklärungsansätze miteinzubeziehen trägt ebenfalls zum Verständnis musikalischer Vorlieben Jugendlicher bei. Denn Psychologie ist wie die Soziologie eine wichtige wissenschaftliche Bezugsdisziplin der Sozialen Arbeit. Die beiden Disziplinen können sich bei Analysen ergänzen. Es wird jedoch auf weitere Ausführungen zur Ausbildung von Identität im Jugendalter aus psychologischer Perspektive verzichtet, da dies den Rahmen dieser Bachelorarbeit sprengen würde. Im Sinne der in der Einleitung formulierten Abgrenzung wird in der vorliegenden Arbeit die Analyse aus soziologischer Perspektive stattfinden.

4.2 Authentizität im Strassenrap

In der Rap-Szene sowie im Fachdiskurs über Rap wird viel darüber gestritten inwiefern das Werk von Künstler*innen inklusive ihrer Texte authentisch ist. So geht Bolliger (2009) in seiner Studie über die Berner HipHop-Szene auf die Pflicht zur Authentizität von Rapper*innen ein (S. 109-111). Larue (2016) widmet der Authentizität im Gangsta-Rap einen ganzen Abschnitt (S. 224-231). In der Authentizitätsdebatte werden Fragen wie folgende diskutiert: Wirken erzählte Geschichten glaubhaft und realistisch? Oder ist es offensichtlich, dass es sich um Fantasien ohne jeglichen Bezug zu realen Verhältnisse handelt? Synonym für Authentizität wird oft der sceneübliche Anglizismus der «Realness» verwendet (Larue, 2016, S. 225). Eine Person, die nicht versucht etwas darzustellen, was sie nicht ist, wird laut Bolliger (2008) als «real» betrachtet (S. 169). Dies wirkt sich dementsprechend auch darauf aus, ob sich Jugendliche durch bestimmte Strassenrap-Texte angesprochen fühlen. Um authentisch zu sein muss ein*e Rapper*in das Erzählte jedoch nicht zwangsläufig selbst erlebt haben. Oftmals wird in Rap-Texten aus der Ich-Perspektive erzählt. Es werden aber nicht zwangsläufig wahre Gegebenheiten wiedergegeben, sondern Geschichten, die sich so oder ähnlich hätten ereignen können. Oder es werden Ereignisse aus dem eigenen sozialen Umfeld aufgeschnappt und in Rap-Texten wiedergegeben. In einem Interview erklärt der Berner Rapper Tommy Vercetti dies wie folgt. Um authentisch zu sein muss das Erzählte nicht faktisch stimmen, aber eine Lebensrealität spiegeln (Vercetti, 2017). Ob dies allen jugendlichen Rap-Hörer*innen klar ist, ist zu bezweifeln. Klärende Gespräche zum Unterschied von Kunst und Realität zwischen Jugendlichen und Rap-Hörer*innen mit mehr Erfahrung sind daher sicher sinnvoll. Diese können unter anderem in der Offenen Jugendarbeit stattfinden.

Laut Larue (2016) gibt es verschiedene Lesarten, wie im Rap Authentizität hergestellt wird. Zum Beispiel wird in den Vereinigten Staaten oft das Argument vertreten, Rap und HipHop sei nur so lange authentisch, wie er von Personen mit afrikanischen Vorfahren vertreten werde (S. 227). Dies hängt laut Seeliger (2017b) mit der Betrachtung der HipHop-Kultur als Selbstermächtigung marginalisierter Gruppen vor dem Hintergrund der US-Amerikanischen Sozialgeschichte zusammen (S. 12). Im internationalen Fachdiskurs wird dem laut Larue (2016) oft entgegnet, dass Authentizität nicht essenziell, also nicht durch die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe wie beispielsweise einer Ethnie, gegeben sei. Vielmehr müsse Authentizität im jeweiligen Kontext hergestellt werden. In Deutschland werde die soziale Situation von (vermeintlichen) Migrant*innen oft als einzig mögliche Quelle von Authentizität im Rap dargestellt (S. 227).

Diese essentialistische Sichtweise auf Migration und familiäre Herkunft in Deutschland lässt sich jedoch einfach dekonstruieren. Ohne Diaspora-Communities die Legitimität absprechen zu wollen, sich mit ihrem jeweiligen Kontext zu identifizieren, sollte vermieden werden, stereotypisierend davon auszugehen, nur Migrant*innen könnten authentischen, deutschsprachigen Strassenrap produzieren. Zumal der Begriff Migrant*in sehr ungenau und problematisch ist. Dasselbe gilt für den Begriff Migrationshintergrund. Handelt es sich beispielsweise bei einer 16-Jährigen, deren Eltern aus Serbien eingewandert sind, die in Zürich geboren ist und die das Schweizer Bürgerrecht besitzt um eine Migrantin? Womöglich bezeichnet sie sich selbst als Serbin *und* als Schweizerin. Die Gesellschaften der Schweiz und Deutschlands würden gut daran tun, die Definitionshoheit über individuelle Identität jenen zu überlassen, welche es betrifft, sprich dem Individuum selbst. Das Zitat des Rappers Ali Bumaye (2015): «Und ich weiß, dass ich mich in meine Gegend hier [gemeint ist Berlin Neukölln, Anm. v. N.G.] verliebt hab. Geboren in Berlin, doch ein Herz aus Palästina» (1:03-1:06) veranschaulicht exemplarisch, dass die Selbstzuschreibung von Identität gleichzeitig auf dem lokalen sozialräumlichen Umfeld *und* einem Diaspora-Kontext beruhen kann.

Wie Authentizität im jeweiligen Kontext auch unabhängig von Migration und Ethnie hergestellt werden kann, veranschaulicht zum Beispiel die Biografie des erfolgreichen Berliner Rappers Fler, einem frühen und nach wie vor aktiven Vertreter deutschsprachigen Strassenraps. Martin Seeliger (2017) beschreibt, wie Fler seine «deutsche Abstammung» (sic) explizit betont. Neben materieller Armut sei Fler durch seinen Freundeskreis im Kindesalter geprägt worden (S. 47). In seiner Autobiografie schreibt Fler: «Die Deutschen waren mir einfach zu langweilig – die meisten hatten einen Stock im Arsch (...)» (Patrick Decker alias Fler, 2011, zit. in Seeliger, 2017, S. 47). Weiter bemerkt Fler, dass er das Zusammengehörigkeitsgefühl der «Ausländer» bewunderte: «Sie waren alle wie Brüder. (...) Die Ausländer waren die Kings in der Hood» (ebd.). Prägend für Flers Biografie scheinen die Sozialisation durch sein Umfeld und eine ökonomisch prekäre Familiensituation gewesen zu sein. Nicht ein familiärer Migrationshintergrund, sondern bestimmte sozialräumliche Verhältnisse haben Fler geprägt. Janitzki (2012) argumentiert in Bezug auf sozialräumliche Abgrenzung im Strassenrap, nicht der Migrationshintergrund, sondern der Wohnort gelte als stärkstes Exklusions- oder Inklusionskriterium (S. 293). Inwiefern es sich bei den im Strassenrap als Ghetto dargestellten Wohnorten um benachteiligte Quartiere handelt wird weiter unten dargelegt. Zuerst wird darauf eingegangen,

wie sich Ausgrenzungserfahrungen vermeintlicher Migrant*innen auf die Ausbildung des Habitus auswirken.

4.3 Habitualisierte Erfahrungen als (vermeintliche) Migrant*innen

Die Bildungswissenschaftler*innen Tim Böder und Aylin Karabulut (2017) haben anhand einer Gruppendiskussion mit vier männlichen Jugendlichen aus einer zwecks Anonymisierung nicht näher definierten Stadt im deutschen Ruhrgebiet deren Affinität für Strassenrap und im Besonderen für den Rapper mit Künstlernamen Haftbefehl untersucht. Im Verlauf der Gruppendiskussion sei deutlich geworden, dass sich gemeinsame Sozialisationserfahrungen und die Vorliebe für Strassenrap gegenseitig bedingen (S. 274). Bourdieu würde aufgrund der gemeinsamen Sozialisationserfahrungen von einem ähnlichen Habitus sprechen (vgl. 2.2.2 Der Habitus bei Bourdieu).

Böder und Karabulut (2017) beginnen mit der Feststellung, Rap habe für die interviewten Jugendlichen eine zentrale Bedeutung, da dadurch Artikulation jener möglich werde, denen eine Erfahrung als gesellschaftlich Marginalisierte und Entrechtete gemeinsam sei (S. 268). Einer der Jugendlichen drückt dies im Interview wie folgt aus: «(...) du hast das in Deutschland jetzt ers [sic] relativ neu dass zum ersten Mal die Leute rappen die (...) die eigentlich richtig deklassiert sind» (zit. in Böder & Karabulut, 2017, S. 267). Die Jugendlichen geben im Rahmen des Gesprächs zu verstehen, dass sie sich selbst teilweise als Türken (ebd. S. 276) und teils als Kurden (ebd., S. 278-279) definieren, wodurch sich laut Böder und Karabulut ihre habitualisierte Subjektposition als Migrant*innen ausdrücke (ebd. S. 276). Böder und Karabulut kritisieren, dass Jugendliche aus der zweiten und dritten Migrant*innengeneration, die meistens keine eigene Migrationserfahrung aufweisen, auf ihren vermeintlichen Migrationshintergrund reduziert werden. Bezugnehmend auf Erfahrungen der Jugendlichen als Studenten im universitären Kontext stellen diese fest, dass beispielsweise die Reaktion Anderer auf ihre Art zu sprechen dazu führe, dass sie sich ausgestellt und deshalb wie im Zoo fühlen. In diesem Zusammenhang erwähnen die Jugendlichen Haftbefehls Songtitel «Lass die Affen aus'm Zoo», welcher sie an ihre eigenen Erfahrungen erinnere (ebd. S. 276). An dieser Stelle schien es zunächst sinnvoll einen Auszug aus Haftbefehls Songtext widerzugeben, welcher veranschaulichen sollte, weshalb die Jugendlichen dieses Lied erwähnten. Es stellte sich aber heraus, dass der Text von «Lass die Affen aus'm Zoo» sehr abstrakt ist (Haftbefehl, 2017). Deshalb wurde davon abgesehen. Dass die von Böder und Karabulut befragten Jugendlichen den Text auf eine Weise verstanden haben, auf die der Autor dieser Bachelorarbeit selbst nicht

gekommen wäre, zeigt auf, wie sehr Interpretationen vom eigenen sozialräumlichen Hintergrund abhängen können.

4.4 Verschränkung von Klassen- und Ethnizitätsdimensionen

Es wäre eine stark vereinfachte Perspektive auf eine Gesellschaft die Existenz eines spezifischen Habitus ausschliesslich anhand von realen oder vermeintlichen Migrationserfahrungen zu erklären. Dies wäre eine essentialistische Sichtweise auf ethnische Herkunft. Seeliger und Dietrich (2017b) weisen auf die klassenpolitische Dimension von Gangsta-Rap-Images hin. Die sogenannten Problembezirke welche im Strassenrap als Ghetto dargestellt werden, würden durch einen ökonomischen Selektionsprozess auf dem Wohnungsmarkt geschaffen. Durch einen kulturell bedingten Zuweisungsprozess deutscher Wohnungsämter finde eine Reproduktion von räumlicher Stigmatisierung und ethnischer Verteilung statt (S. 24). An anderer Stelle hat Seeliger zusammen mit der Soziologin Katharina Knüttel (2010) dargelegt, dass bei diesem Segregationsprozess eine Verschränkung von Klassen- und Ethnizitätsdimensionen stattfindet (S. 400). In Deutschland würden sich Haushalte mit hohen Armutsrisiken in sozialräumlich benachteiligten Stadtteilen konzentrieren, bei denen es sich in fast allen Fällen um «multiethnische Wohnquartiere» handle (ebd. S. 400-401). Peschke (2010) schreibt, dass sich in benachteiligten Quartieren Deutschlands Jugendliche und junge Menschen oft mit widrigen Umständen, Ausgrenzungstendenzen und verringerten Möglichkeiten des sozialen Aufstiegs konfrontiert sehen. Ebenfalls stellt er dabei einen Zusammenhang mit der Dimension Ethnizität fest, da dies insbesondere für Jugendliche mit «ausländischen Wurzeln» (sic) gelte (S. 156). Laut Seeliger (2017b) bildet sich durch die Aufteilung der Stadt in wohlhabende Quartiere und sogenannte Problembezirke eine komplexe Struktur von gesellschaftlicher Macht und Gegenmacht ab (S. 24).

Die Wahrscheinlichkeit, dass Jugendliche, welche von der Gesamtgesellschaft als Migrant*innen gesehen werden in sozialräumlich benachteiligten Verhältnissen aufwachsen ist also grösser als bei anderen Jugendlichen. Die Ursache dafür liegt aber nicht in der Ethnie, sondern in vielschichtigen Ausgrenzungs- und Segregationsdynamiken gegenüber ethnischer und anderer sozialer Gruppen innerhalb einer Gesellschaft, deren Struktur auf sozialen Klassen beruht. Im folgenden Abschnitt wird dargestellt, wie sich der dadurch geformte Klassenhabitus beispielsweise durch die Verwendung eines spezifischen Sprachgebrauchs ausdrückt.

4.5 Habitus-spezifische Sprache

Nebst den Inhalten, welche im Strassenrap thematisiert werden, spielt es sicherlich auch eine wesentliche Rolle *wie* in der Musik gesprochen, das heisst gerappt wird. Jugendlichen sagen Habitus-spezifische Slang-Ausdrücke in der Musik zu, welche sie selbst gerne benutzen. Dieses Phänomen wird durch diverse wissenschaftliche Texte belegt. Im Folgenden wird auf einige davon eingegangen. Ebenfalls findet eine journalistische Quelle Erwähnung.

Die durch das Buch «Fear of a Kanak Planet» bekannt gewordenen Autoren Murat Güngör und Hannes Loh gehen in einem Aufsatz über Empowerment-Strategien im Rap (2017) davon aus, dass es einen «Gangsta-Slang» gibt. Spätestens seit dem Erfolg des Rap-Labels Aggro-Berlin nach der Jahrtausendwende sei im deutschsprachigen Musik-Mainstream eine Sprache präsent gewesen, die den Jugendlichen in sogenannten sozialen Brennpunkten vertraut sei. Mit «Gangsta-Slang» würden Rapper*innen eine Kunstsprache schaffen, welche aus diversen sprachlichen Quellen schöpfe wie Hochdeutsch, Türkisch, Englisch (S. 209), Kurdisch oder Arabisch (ebd., S. 210). So wurden im deutschen Sprachraum eine Fülle von neuen Wörtern etabliert. Als Beispiele werden die aus dem Türkischen stammenden Wörter «Para» (Geld), «Baba» (Vater oder auch Boss) oder «Amcas» (eigentlich Plural für Onkel väterlicherseits, umgangssprachlich aber für Polizei verwendet) genannt (ebd. S. 210). Dass sich Jugendliche aus spezifischen Quartieren durch Slang angesprochen fühlen bestätigt auch folgende Interviewaussage der heute als Erwachsene erfolgreichen Rapperin Juju. Sie berichtet davon, wie auf sie als Jugendliche Lieder des Labels Aggro-Berlin wirkten. Sie habe damals gedacht:

«Die reden genauso gestört wie wir. (...) Die Reden über die Sachen die mich interessieren, halt einfach. Und über meine Welt (...) Und dann fühlst du dich verstanden und denkst: “Krass Mann, die sind Erwachsen und sind immer noch so? Ok, cool“» (Judith ‘Juju’ Wessendorf, 2019, 51:05-51:22).

Die Verwendung einer charakteristischen szeneeigenen Sprache verbindet Rapper*innen auf der Produktionsseite und Jugendliche auf der Konsumseite der Musik. Teilweise wird der Habitus-spezifische Sprachgebrauch von Rapper*innen auch explizit thematisiert. Rixon (2019b) rappt beispielsweise «Übernimm mit min eigene Slang, mache das für

mini Fam (...) [Ich übernehme⁵ mit meinem eigenen Slang, ich mache das für meine Familie, Übers. v. N.G.]» (2:36-2:40). Laut Kaya (2015) ist es üblich, dass diese sprachliche Distinktion begleitet von anderen Phänomenen wie Kleidungsstil, Körperhaltung, Tanzstil und Gestik stattfindet (S. 64). Da die Fragestellung dieser Arbeit darauf ausgelegt ist, sich auf Rap-Texte zu beschränken, wird nicht weiter darauf eingegangen. Laut Kaya gehe es bei diesen Verhaltensweisen nicht nur darum zu zeigen wer man ist, sondern auch, wer man nicht ist (ebd.). Es findet wie bereits in Kapitel 3 thematisiert Distinktion, das heisst Abgrenzung von anderen gesellschaftlichen Gruppen statt. Der Sozialphilosoph und Erziehungswissenschaftler Roger Behrens (2017) verortet im Gangsta-Rap eine «proletarisch» gefärbte Klassensprache (S. 287). Zweifellos grenzen sich Strassenrap-affine Jugendliche auch von Personen ab, welche sowohl im Verständnis von Marx wie auch in jenem Bourdieus zusammen mit diesen Jugendlichen der Klasse des Proletariats angehören. Doch es ist davon auszugehen, dass diese Distinktion oft anhand eines nicht gemeinsamen Klassenhabitus stattfindet. Darauf weist Janitzki (2012) hin und nennt als Beispiel das Lied «Mein Block» des Berliner Rappers Sido, welches für die Entstehung von deutschsprachigem Strassenrap prägend war. Sido grenze sich im Text dadurch von seinem fiktiven (klein-)bürgerlichen Gegenüber ab in dem er rappt: «Du in deinem Einfamilienhaus lachst mich aus, weil du denkst, du hast alles was du brauchst» (S. 300). Der hier beschriebene Strassenrap-spezifische Slang hängt mit Abgrenzung, welche zwischen verschiedenen sozialen Klassen stattfindet, zusammen. Dieser Sprachgebrauch ist ein Ausdruck, jedoch keine Ursache eines proletarischen Klassenhabitus. Im nächsten Abschnitt folgt ein konkretes Beispiel eines Rappers und seiner jugendlichen Fangemeinschaft.

4.6 Beispiel Xatar – ein Volksheld für Jugendliche

Um die in diesem Kapitel beschriebenen Phänomene zu illustrieren, wird an dieser Stelle exemplarisch auf den Bonner Rapper Xatar⁶ eingegangen. Stefan Szillus (2012), ehemaliger Chefredakteur des einflussreichen deutschen HipHop-Magazins Juice, schreibt, Xatar sei bei manchen jugendlichen Rap-Fans zu einer Art Volksheld geworden (S. 60). Szillus Feststellung ist zwar schon einige Jahre alt. In der Offenen Jugendarbeit lässt sich beobachten, dass Jugendliche hauptsächlich brandneue Musik hören. Das hier

⁵ Mit übernehmen ist in der Regel gemeint, zukünftig künstlerischen Erfolg zu haben. Also zum Beispiel 'das Rapgeschäft übernehmen'.

⁶ Xatar wird wie 'Khatar' ausgesprochen. Es handelt sich um ein kurdisches Adjektiv für «gefährlich».

beschriebene Phänomen dürfte aber ebenfalls bei anderen Rapper*innen vorkommen. Szillus (2012) schreibt, Xatars Anerkennung hänge nicht nur mit seiner Musik, sondern auch mit seiner kriminellen Vergangenheit zusammen. Während Xatar bereits mit einem eigenen Label musikalisch bekannt wurde, überfiel er einen Goldtransporter und entwendete Gold im Wert von 1.8 Millionen Euro (S. 60). Solch spektakuläre Taten wirken vermutlich auf viele Jugendliche faszinierend. Es wäre allerdings eine vereinfachende und einseitige Haltung, gegenüber Strassenrapper*innen wie Xatar bloss deren Gewaltverherrlichung anzuprangern. Kaya (2015) geht nicht von einer Verherrlichung, sondern von einer Gratwanderung zwischen Glorifizierung und Verurteilung von Gewalt aus. Einerseits würden Rapper*innen ihre eigene kriminelle Vergangenheit verurteilen und Jugendliche dazu auffordern, nicht diesen Weg einzuschlagen. Gleichzeitig würden sie ihre kriminelle Erfahrung und Gefängnisstrafen dazu nutzen, um bei denselben Jugendlichen Respekt zu gewinnen (S. 165). Im Folgenden werden exemplarisch Textausschnitte von Xatar wiedergegeben, welche diese Gratwanderung veranschaulichen.

Im Jahr 2007 rappte Xatar im Lied «Eine Geschichte» Folgendes über eine Abrechnung unter Konkurrenten aus dem kriminellen Milieu: «Schließt jetzt die Tür, meine Wut macht mich krank. Ich will Blut in dein Mund, ich will Blut an der Wand. Ich geh' drauf, höre nur noch Knochen zerschmettern. Jeder von euch muss jetzt sein Kopf dafür blättern» (Xatar, 2007, 2:39-2:50). Man kann davon ausgehen, dass diese martialische Gewaltdarstellung keiner realen Gegebenheit entspricht. Xatar scheint hier lediglich ein popkulturelles Phänomen zu reproduzieren, welches unter anderem in Hollywood-Filmen schon vor der Entstehung von Strassenrap existierte. Beispielsweise ist laut der Süddeutschen Zeitung im Gangster-Film Scarface von 1983 zu sehen, wie ein Drogenhändler seinen Gegenspieler mit einer Kettensäge ermordet (sueddeutsche.de, 2017). Die Verschränkung von Kunst und real existierenden, kriminellen Aktivitäten Xatars wird jedoch an anderer Stelle deutlich. Im Lied «Platz ins Geschäft» rappt Xatar zwar eher allgemein gehaltene Aussagen wie «Xatar (...) aus dem kriminellsten Bundesland Nordrhein-Westfalen» (Xatar, 2012⁷, 0:20-0:24). Im dazugehörigen Musikvideo wird aber ein Überfall auf einen Geldtransporter dargestellt (ebd., 1:50-2:28). Später beteiligte sich Xatar am bereits thematisierten Überfall. Kurz nach dem Verbüßen seiner Haftstrafe veröffentlichte Xatar ein Lied über sein Verhältnis zu Geld namens «Meine große Liebe». Darin

⁷ Wie bereits beim Zitat oben von Eko Fresh sei hier zwecks historischer Einordnung darauf hingewiesen, dass «Platz ins Geschäft» aus dem Jahr 2008 stammt (hiphop.de, ohne Datum). Das Musikvideo wurde aber erst 2012 auf YouTube veröffentlicht.

spricht er Geld in der zweiten Person Singular an und thematisiert, dass ihm das Verlangen danach vor allem Schlechtes gebracht habe:

«In meiner Kindheit kamst du nur paar Mal vorbei. Du standst mehr auf deutsche Kids, das enttäuschte mich. (...) Du sagtest solange ich Hase [Cannabis, Anm. v. N.G.] tick [dealen, Anm. v. N.G.] hab' ich dich. (...) Und mit der Zeit entwickelte ich Hass für dich. Weil du Nutte hast paar Freunde in den Knast geschickt. (...) Ich wurd' gierig und träumte von miesen Straftaten (...) Also plan ich den großen, verfluchten Coup. Den ich meister' wie Ocean's Eleven. Nur dass es kein Film war und Bullen mich catchten. [Verhaftung nach Überfall auf Goldtransporter, Anm. v. N.G.] Jetzt sitz' ich hier, drehe Tabak im Knast (...) Was hab ich alles getan, um dich zu erobern. Scheiß auf dich, du bringst nichts als Schmerz. Zwar braucht dich mein Körper, doch kriegst nie mein Herz» (Xatar, 2015, 0:44-4:31).

Xatar thematisiert im Lied «Meine große Liebe» seinen kriminellen Werdegang. Er kommt darin aber zum Schluss, dass ihm Kriminalität sehr geschadet habe. Seine Anerkennung bei Jugendlichen dürfte demnach auf eine Mischung aus Faszination für Xatars kriminelle Vergangenheit einerseits beruhen. Und andererseits auch darauf, dass Xatar durch Musik eine Möglichkeit fand, Kriminalität hinter sich zu lassen und erfolgreich zu sein.

Die von Szillus festgestellte Rolle Xatars als Volksheld und, dass er diese nach wie vor innehat, wird beispielsweise anhand der Betrachtung seines Instagram-Auftritts ersichtlich. Öfters ist auf dem sozialen Netzwerk in zeitlich beschränkt abrufbaren sogenannten «Stories» zu sehen, wie Xatar im öffentlichen Raum von Scharen minderjähriger Fans umgeben ist. In solchen Situationen verteilt Xatar Kindern und Jugendlichen zum Beispiel Geldscheine im Wert von fünf oder zehn Euro, wovon sie sich Eiscreme oder Ähnliches kaufen sollen (Giwar 'Xatar' Hajabi, ohne Datum).

Bevor die bisherigen Erkenntnisse in einem Zwischenfazit zusammengefasst werden, folgt ein Abschnitt zu Zusammenhalt und antidiskriminierendem Potential im Strassenrap.

4.7 Zusammenhalt im Rap als antidiskriminierendes Potential

Zugehörigkeit und Zusammenhalt hängt in der Logik der HipHop- und Rapkultur oftmals davon ab, ob man im selben Quartier oder derselben Stadt sozialisiert wurde. Vergleichbare sozialräumliche Verhältnisse in geografisch voneinander abweichenden Wohnorten können aber ebenfalls ein Zugehörigkeitsgefühl hervorrufen. Dadurch lässt sich die

Beliebtheit von Rapper*innen aus Deutschland unter Jugendlichen in der Schweiz erklären.

Die im Kapitel 3 beschriebene Darstellung sozialer Räume als Ghetto und die in diesem Kapitel thematisierten Ausgrenzungsdynamiken zeichnen ein pessimistisches Bild der Gesellschaft. Doch Strassenrap beinhaltet viel Potential für Optimismus. Wie bereits im Abschnitt 3.5 über Sozialraumbezogene Inszenierungsmerkmale im Strassenrap aufgezeigt, kann vormals Stigmatisierendes positiv umgedeutet werden. Peschke (2010) sieht Potential darin, dass positive Bezugnahme auf die eigene sozialräumliche Herkunft, vereinfacht gesagt, aus welchem Quartier man kommt, für Jugendliche identitätsstiftend wirken kann (S. 159). Laut Peschke könne Rap ebenfalls dazu beitragen, gesellschaftliche, soziale und ethnische Grenzen zu überwinden und vor allem benachteiligten Jugendlichen eine Möglichkeit zur Identitätskonstruktion bieten (ebd., S. 160). Übersetzt in Bourdieus Theorie kann man dies wie folgt betrachten. Jugendliche stärken ihr Selbstwertgefühl durch Zugehörigkeit zur Rap-Kultur. Sei dies als aktiver Teil oder lediglich als Musikhörer*in. Dadurch können Jugendliche Gleichgesinnte finden (soziales Kapital), in diesem Umfeld Anerkennung erlangen (symbolisches Kapital) und sich mit Musik auseinandersetzen (kulturelles Kapital). Die Möglichkeit durch Rap ökonomisches Kapital anzuhäufen und es so den Rap-Stars gleichzutun, bleibt jedoch in den allermeisten Fällen ein Wunsch, welcher nicht zur Realität wird.

Strassenrap hat zudem antirassistisches Potential um kulturelle Grenzen zu überwinden. Dafür spricht folgende Aussage der Jugendlichen, welche von Böder und Karabulut interviewt wurden:

«(...) Veysel und Celo und Abdi und Haft haben es geschafft dass die ganzen Kanaken irgendwie sagen egal ob Kurde, Türke, Araber, Moslem, Shiit, Sunnit, Alevit und so dass die halt irgendwie zusammenkommen weiße [sic]» (zit. in Böder & Karabulut, 2017, S. 278).

Bei Veysel, Celo und Abdi handelt es sich um Rapper, welche wie Haftbefehl aus Frankfurt a. M. und der Umgebung der Stadt stammen. Die Jugendlichen beziehen sich im Zitat nicht auf ihre Ethnie, sondern auf gemeinsame Erfahrungen als vermeintliche Migranten in Deutschland.

Interessant ist auch die positiv konnotierte Verwendung des Wortes «Kanake». Dieser ursprünglich rassistische Begriff, welcher in Deutschland zur Diskriminierung (vermeintlicher) Migrant*innen verwendet wird, wurde positiv umgedeutet. Dies bemerkt auch

Larue (2016, S. 225). Durch die positive Umdeutung vormals diskriminierender Bezeichnungen wird dem Rassismus gewissermassen der Wind aus den Segeln genommen. Im Abschnitt 3.3 über die Funktionsweise von Ghetto-Narrativen im Strassenrap wurde aufgezeigt, dass HipHop als Ausdrucksform gesellschaftlich marginalisierter Gruppen entstanden ist. Diesbezüglich weisen die von Böder und Karabulut (2017) interviewten Jugendlichen auf einen weiteren interessanten Aspekt hin.

Vor Rappern wie Haftbefehl, welcher sich selbst als Kurden bezeichnet, sei in Deutschland die Existenz von Kurd*innen als Ethnie oft geleugnet worden (S. 278-279). Doch durch Haftbefehls Berühmtheit habe sich dies geändert. Um es in den Worten eines der interviewten Jugendlichen auszudrücken: «Haftbefehl is [sic] so weit rausgegangen [war so erfolgreich, Anm. von N.G.], dass keiner mehr sagen kann es gibt keine Kurden» (zit. in Böder & Karabulut, 2017, S. 279). Deutschsprachiger Strassenrap als Teil der HipHop-Kultur hat demnach vermehrte kulturelle Repräsentation von Kurd*innen erreicht. Es handelt sich um Repräsentation einer Gruppe, welche sowohl in der Türkei wie auch im deutschen Diaspora-Kontext marginalisiert wird.

4.8 Zwischenfazit

In der Literatur über HipHop oder Rap findet man häufig das explizit ausformulierte oder zumindest implizite Argument vor, es handle sich vor allem um eine Kultur von jugendlichen Migrant*innen. Zum Beispiel geht Peschke (2010) davon aus, dass HipHop spezielle Potentiale für jene soziale Gruppe habe (S. 155-160). Solche Sichtweisen wirken oft stereotypisierend. Im Umkehrschluss könnte man demnach zur Position kommen, dass alle jugendlichen Migrant*innen eine Affinität für HipHop oder Rap hätten, was nicht zutrifft und diskriminierend wäre. Viel sinnvoller ist es daher, die Affinität für Strassenrap anhand des Habitus, welcher durch spezifische sozialräumliche Gegebenheiten ausgebildet wird, zu erklären. Im Sozialisationsprozess spielen Ethnizitäts- und Klassendimensionen eine Rolle. Die beiden Dimensionen sind ineinander verschränkt. Diese Dimensionen haben Einfluss darauf, wo Menschen wohnen. Sprich es existieren Quartiere, welche in Relation zur Gesamtgesellschaft sozialräumlich benachteiligt sind. Aus der Perspektive von jugendlichen Strassenrap-Fans handelt es sich dabei um Ghettos. Es sollte nicht verleugnet werden, dass die Wahrscheinlichkeit sozialräumlicher Benachteiligung höher ist, wenn Jugendliche von der Gesellschaft als Migrant*innen gesehen werden. Würde man dies ausser Acht lassen, hätte man einen blinden Fleck für den teils subtilen und teils offensichtlichen Rassismus in den Gesellschaften Deutschlands und der

Schweiz. Subtiler Rassismus drückt sich beispielsweise durch Reaktionen der Gesamtgesellschaft auf Slang-artigen Sprachgebrauch Jugendlicher aus. Wie in Abschnitt 4.3 dargestellt, können sie sich dadurch ausgestellt und wie im Zoo fühlen. Offensichtlicher Rassismus findet zum Beispiel durch Segregation auf dem Wohnungsmarkt statt.

Die in diesem Kapitel beschriebenen Phänomene haben Einfluss darauf, ob sich Jugendliche durch Strassenrap-Texte angesprochen fühlen, welche eine subjektiv wahrgenommene Ghetto-Realität thematisieren. Oder anders ausgedrückt: Jugendliche, welche in den beschriebenen sozialräumlichen Verhältnissen sozialisiert wurden, fühlen sich aufgrund ihres Klassenhabitus durch Ghetto-Narrative im Strassenrap angesprochen. Die am Kapitelanfang formulierte These kann somit bestätigt werden.

Im letzten Abschnitt dieses Kapitels wurde das antidiskriminierende Potential von Strassenrap dargestellt, welches sich anhand folgender drei Punkte zusammenfassen lässt:

- Aufgrund der Sozialisation im gleichen Quartier oder eines ähnlichen, jedoch geografisch abweichenden sozialräumlichen Umfeldes wird ein Zugehörigkeitsgefühl und Zusammenhalt geschaffen. Vormals Stigmatisierendes wird positiv umgedeutet.
- Strassenrap beinhaltet antirassistisches Potential und kann kulturelle Grenzen überwinden.
- Durch diese Kunstform wird die kulturelle Repräsentation von gesellschaftlich marginalisierten Gruppen gefördert.

Im folgenden Kapitel wird darauf eingegangen wie sich die Offene Jugendarbeit im Zusammenhang mit Strassenrap positionieren kann und welche Handlungsmöglichkeiten aus Sicht der Soziokulturellen Animation bestehen.

5. Schlussfolgerungen für die Offene Jugendarbeit

Dieses Kapitel geht auf den dritten Teil der Fragestellung und somit auf die Praxis ein. Nachdem im bisherigen Verlauf der Arbeit beschrieben wurde, wie Ghetto-Narrative im deutschsprachigen Strassenrap dargestellt werden und welche Jugendliche sich dadurch angesprochen fühlen, wird nun folgende Frage beantwortet:

Welche Schlussfolgerungen kann die Offene Jugendarbeit daraus für ihre Praxis ziehen?

In Kapitel 4 wurde dargelegt, dass sich jene Jugendliche durch Strassenrap-Texte angesprochen fühlen, welche einen ähnlichen Klassenhabitus haben, wie die Rapper*innen, von denen die Texte stammen. In diesem Kapitel werden Empfehlungen formuliert, wie sich Fachpersonen in der Offenen Jugendarbeit zu Strassenrap positionieren können. Es ist offensichtlich, dass Strassenrap auch von Jugendlichen gehört wird, deren Habitus nicht den in Kapitel 4 formulierten Kriterien entspricht. Schliesslich ist Strassenrap ein Massenphänomen und es wäre eher erstaunlich, wenn ein Individuum damit im Jugendalter nie in irgendeiner Form in Berührung kommt. Es würde im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu weit gehen, zu untersuchen, weshalb auch Jugendliche mit abweichendem Habitus Strassenrap hören. In Kürze kann aber die These formuliert werden, dass dies aufgrund zweierlei Motive stattfindet. Denkbar ist, dass am Rande des sozialräumlichen Umfeldes Berührungspunkte mit anderen Jugendlichen vorhanden sind, welche einen Klassenhabitus gemäss Kapitel 4 haben. Das heisst Jugendliche kennen Gleichaltrige mit entsprechendem Habitus oder nehmen in ihrem Wohnort wahr, dass die Lebenswelt wie sie in Strassenrap-Texten dargestellt wird existiert, obwohl sie selbst eine andere Lebensrealität haben. Hier wäre das Motiv, um diese Musik zu hören, Solidarität.

Ein zweites Motiv könnte in einer Art Sensationslust bis hin zu Voyeurismus liegen. Also Jugendliche, welche keinerlei Berührungspunkte mit der sozialräumlichen Lebenswelt haben, welche in Rap-spezifischen Ghetto-Narrativen dargestellt werden und Strassenrap ähnlich wie einen Actionfilm konsumieren. In diesem Fall wird die Lebenswelt anderer zum Konsumobjekt. Wie viel Respekt jene Hörer*innen den Rapper*innen zollen sei dahingestellt. Weiter gibt es selbstverständlich auch Jugendliche, welche schlicht die Musik toll finden und sich nicht um den Inhalt der Texte kümmern. Dieses Kapitel befasst sich jedoch mit Jugendlichen, welche die folgenden beiden Kriterien erfüllen: Erstens, sie frequentieren die Angebote der Offenen Jugendarbeit. Zweitens, sie besitzen einen Habitus gemäss Kapitel 4.

Das Kapitel ist in drei Teile gegliedert. Zuerst werden Handlungsempfehlungen für die Arbeit in offenen Jugendtreffs formuliert. Diese stützen sich auf die in Kapitel 4 bereits am Rande erwähnte Diplomarbeit des Sozialpädagogen und Rappers André Peschke (2010) und ein Referat der Geschlechterforscherin Nora Hanzsch (2010) ab, welche auch als queer-feministische Rapperin Sookee bekannt ist. Diese beiden Werke werden durch eigene Erkenntnisse ergänzt. Die Handlungsempfehlungen sollen die wichtigsten Punkte bezüglich Positionierung von Fachpersonen in diesem Bereich aufzeigen. Ebenfalls wird thematisiert, was vermieden werden sollte.

Danach wird anhand des Handlungsmodells für die Soziokulturelle Animation (Gabi Hangartner, 2013) genauer darauf eingegangen, welche Möglichkeiten, das heisst Interventionen als Fachperson aus Sicht der Soziokulturellen Animation in der Offenen Jugendarbeit denkbar sind. Bevor das Kapitel abgeschlossen wird, wird aufgezeigt, inwiefern Strassenrap als Ressource zur Förderung von Solidarität dienen kann.

5.1 Handlungsempfehlungen für die Offene Jugendarbeit

Als Offene Jugendarbeit wird in diesem Fall folgendes Setting verstanden. Eine politische Gemeinde oder ein Trägerverein beschäftigt Fachpersonen, welche einen Jugendtreff betreiben. Der Treff hat zu bestimmten Zeiten geöffnet, meist abends am Wochenende. Als offen gilt der Treff, da Jugendliche innerhalb der Öffnungszeit ohne Anmeldung kommen und nach Belieben auch wieder gehen können. Exemplarisches kann der Jugendtreff Cube der Einwohnergemeinde Baar im Kanton Zug genannt werden (Fachstelle Kind und Jugend, ohne Datum). Der Autor der vorliegenden Bachelorarbeit ist dort selbst als Soziokultureller Animator in Ausbildung tätig.

5.1.1 Jugendarbeit als Bereitstellerin von Infrastruktur

Peschke (2010) argumentiert die Jugendarbeit in Deutschland sei für die HipHop-Kultur und somit auch für Rap wichtig, um Infrastruktur zur Verfügung zu stellen. Diese Infrastruktur kann aus Proberäumen, kostenlosen Tonstudios oder Veranstaltungsräumen bestehen (S. 162). Die Räumlichkeit eines offenen Treffs kann als Veranstaltungsort dienen, Proberäume und Tonstudios würden eine Erweiterung des Angebots über die offene Treffarbeit hinaus bedeuten. Die Infrastruktur wird von der HipHop-Szene gerne genutzt. Einrichtungen der Jugendarbeit gehören in Deutschland laut Peschke zu den Hauptveranstaltungsorten von HipHop-Jams (ebd. S. 163). Unter Jam ist laut Bolliger (2009) eine Party zu verstehen, bei der mehrere Ausdrucksformen, wie zum Beispiel Breakdance und

Rap, vertreten sind (S. 158). Neben offener Treffarbeit nehmen manche Institutionen der Jugendarbeit die Rolle ein, einer bereits selbständig organisierten Kulturszene Räume zur Verfügung zu stellen. In diesem Zusammenhang weist Peschke (2010) darauf hin, Jugendarbeiter*innen sollten nicht den Eindruck erwecken, sie wollten sich in die künstlerischen Ausdrucksformen einmischen (S. 163). Schliesslich wartet keine Jugendkultur darauf, von Sozialarbeiter*innen vereinnahmt zu werden. Denn die HipHop-Szene möchte laut Peschke wie jede Jugendkultur ohne die Einflussnahme von Jugendarbeiter*innen oder Pädagog*innen ihren Interessen und Ausdrucksformen freien Lauf lassen (ebd., S. 163). Eine Kolonialisierung der Lebenswelt, siehe dazu Hangartner (2013, S. 278), von Jugendlichen und jungen Erwachsener, welche sich ohne Unterstützung selbständig organisieren, sollte unbedingt vermieden werden.

5.1.2 Akzeptierende Arbeitshaltung

Doch nebst Jugendlichen und jungen Erwachsenen, welche beispielsweise selbständig eine Party organisieren, ist es in der offenen Treffarbeit gut möglich andere Ausgangslagen anzutreffen. Hier können Fachpersonen beispielsweise Jugendliche, welche noch nie eine Veranstaltung organisiert haben, dazu animieren ein Konzert durchzuführen (vgl. Abs. 5.2.2 Organisationsposition). In beiden Kontexten ist eine grundsätzlich akzeptierende Arbeitshaltung zentral. Laut Peschke (2010) ist es wichtig Jugendliche in ihren kulturellen Ausdrucksformen zu akzeptieren (S. 163). Als kulturelle Ausdrucksform kann nicht nur das eigene Produzieren von Musik, sondern auch der Musikkonsum und Habitus-spezifisches Verhalten gesehen werden. Gewaltdarstellungen und diskriminierende Inhalte in Strassenrap-Texten irritieren sicherlich viele Fachpersonen. Jugendliche in ihrer Lebenswelt ernst zu nehmen, bedeutet laut Hanzsch (2010) jedoch, sich als Fachperson angstfrei, authentisch und empathisch mit Gangsta-Rap auseinanderzusetzen. Jugendliche würden über ihre Faszination für Gangsta- respektive Strassenrap nur sprechen, wenn man nicht von vornherein moralisierend auftritt (S. 16). Eine solche Arbeitshaltung steht im Widerspruch zum normativen Anspruch eines Jugendtreffs ein diskriminierungsfreier Raum zu sein. Denkbar wäre es, Musik nur dann abzustellen, wenn sich jemand der Anwesenden durch die Texte gestört fühlt. Von Seeliger und Dietrichs (2017b) Annahme ausgehend, dass die HipHop-Kultur und Strassenrap durch männliche Dominanz geprägt ist (S. 17), führt dies in der Offenen Jugendarbeit zu einem Dilemma. Durch eine Akzeptierende Haltung können männlich geprägte Räume reproduziert werden. Dadurch würde die Offene Jugendarbeit einem Anspruch an Geschlechterdiversität nicht gerecht. Im

Rahmen dieser Bachelorarbeit konnte für dieses Dilemma keine Lösung aufgezeigt werden. An dieser Stelle soll jedoch explizit auf dieses ungelöste Problem hingewiesen werden.

Durch eine akzeptierende Haltung gegenüber dem Musikkonsum von Jugendlichen können im offenen Jugendtreff jedoch Beziehungen aufgebaut werden, welche Diskussionen über Strassenrap-Texte ermöglichen. Einerseits können Fachpersonen sich klar positionieren und aufzeigen, dass sie Diskriminierung nicht gutheissen, ohne die Musik deshalb abstellen zu müssen. Andererseits ermöglicht dies Gespräche über Ghetto-Narrative inklusive der sozialen Ausgrenzung, welche viele Jugendliche selbst erfahren. Es ist möglich, dass ein Jugendlicher homophob ist und durch seine Aussagen Frauen diskriminiert. Gleichzeitig kann es jedoch sein, dass er aufgrund von Klassen- oder Ethnizitätsdimensionen ausgegrenzt wird. Im besten Fall gelingt es, der Ausgrenzung solcher Jugendlicher durch Angebote und Projekte der Jugendarbeit entgegenzuwirken und durch die Vorbildfunktion, welche Fachpersonen stets einnehmen, eine antidiskriminierende Haltung gegenüber allen Individuen und sozialen Gruppen zu vermitteln.

In Bezug auf Ghetto-Narrative ist in der offenen Jugendarbeit in der Schweiz oft zu hören, die hiesigen Verhältnisse seien nicht mit jenen in ärmeren Ländern vergleichbar. Doch die subjektive Wahrnehmung Jugendlicher, welche zum Beispiel von «unserem Ghetto» oder «meiner Hood» sprechen sollte ernst genommen werden. Wie bereits anfangs im Abschnitt 2.3 zur Sozialraumorientierung festgehalten, sollten Menschen als handelnde Individuen ernst genommen werden, statt davon auszugehen, dass sie sich in Räumen mit bereits vordefinierten Handlungsmöglichkeiten befinden. Ob diese Jugendlichen in Horgen, dem Stadtzürcher Kreis 3 oder in Baar wohnen spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Entscheidend ist ihre subjektive Sichtweise auf den sozialen Raum, in dem sie sich bewegen. Ein mehrheitlich als ruhig geltender Wohnort, in dem grosse Teile der Bevölkerung in Wohlstand leben, ist kein Garant, um nicht selbst von Armut und sozialer Ausgrenzung betroffen zu sein. In der Jugendarbeit sollte es vermieden werden Jugendlichen die Legitimität ihrer eigenen Ghetto-Erzählung abzuspochen.

5.1.3 Unterschied Fiktion und Realität aufzeigen

In Gesprächen mit Jugendlichen über Strassenrap können Fachpersonen eine weitere Aufgabe übernehmen. Wie bereits im Abschnitt 4.2 zu Authentizität im Strassenrap angesprochen, sollte Jugendlichen der Unterschied zwischen künstlerischer Fiktion und Realität aufgezeigt werden. Hilfreich kann der Hinweis sein, beispielsweise

Gewaltdarstellungen im Strassenrap als Kunstprodukt zu sehen, welches mit Actionfilmen verglichen werden kann. Ausserdem gibt es von vielen Rapper*innen Interviews in welchen erklärt wird, sie würden zwar Musik über Kriminalität produzieren, seien aber selbst nicht (mehr) kriminell. Jugendliche können von leichtsinnigen Fantasien abgebracht werden, durch Kriminalität Geld zu verdienen, wenn ihnen aufgezeigt wird, dass Strassenrap die Kunstform ist, die es den Künstler*innen ermöglicht hat, auf legalem Weg Geld zu verdienen. Auch in Texten von Rapper*innen, die bei Jugendlichen beliebt sind finden sich entsprechende Aussagen. Capital Bra rappt beispielsweise im Lied mit Titel «Ghetto»: «Damals einbrechen für acht Riesen. Mama hatte Angst, dass sie uns wieder abschieben. Denn ihr Sohn hängt mit Banditen. Aber dann kam Rap und dann kam Frieden» (Capital Bra in Samra & Capital Bra, 2019a, 2:57-3:07). Der Rapper beschreibt, dass er früher durch Einbrüche Geld beschafft hätte, dies aufgrund seiner erfolgreichen Rap-Karriere aber heute nicht mehr nötig hat. Gleichzeitig sollten Fachpersonen aber betonen, dass nur die wenigsten Rapper*innen reich werden. Die Wichtigkeit eines Bildungsabschlusses zur Sicherung der eigenen materiellen Existenz, wie beispielsweise einer Lehre, muss betont werden.

In diesem Kontext kann die Thematisierung von Strassenrap in der Jugendarbeit auch als präventives Mittel gegen Kriminalität gesehen werden. Diese Möglichkeit sieht auch Kaya (2015) und weist darauf hin, dass Rap-Battles eine aus der HipHop-Kultur stammende Form der Konfliktlösung sind, durch welche körperlicher, gewalttätiger Auseinandersetzung eine Alternative geboten wird (S. 282). Wird dies jedoch durch Personen organisiert, welche selbst nicht mit der künstlerischen Ausdrucksform des Rap umgehen können, wirkt es nicht authentisch. Demnach sollten Fachpersonen hierfür einen starken persönlichen Bezug zu Rap haben oder mit entsprechenden Exponent*innen der Rap-Szene zusammenarbeiten.

5.2 Möglichkeiten aus Sicht des Handlungsmodells für die Soziokulturelle Animation

Die ehemalige Dozentin und Projektleiterin an der Hochschule Luzern – Soziale Arbeit Gabi Hangartner (2013) greift das in den 1990er Jahren von Emanuel Müller entwickelte Handlungsmodell für die Soziokulturelle Animation auf (S. 297). Im Modell wird von vier Interventionspositionen ausgegangen. Diese werden hier zur Übersicht zusammen mit den jeweiligen Aktivitäten der Fachpersonen kurz erläutert:

- Animationsposition
animieren, arrangieren, beteiligen
- Organisationsposition
unterstützen, planen, durchführen, auswerten
- Konzeptposition
erforschen, erkunden, konzipieren
- Vermittlungsposition
problematisieren / thematisieren, übersetzen, verhandeln, Konflikte lösen
(ebd., S. 299)

Hangartner hat das Modell weiterentwickelt und spricht beispielsweise im Gegensatz zu Müller nicht mehr von Mediator*in, sondern von der Vermittlungsposition (ebd., S. 297). Alle vier Positionen müssen immer in Verbindung untereinander und in Rückkoppelung mit den anderen betrachtet werden. Die Animationsposition gilt als die zentrale Interventionsposition (ebd. S. 298). Mit dem Ziel die Verbindung nicht zu vernachlässigen werden die folgenden vier Abschnitte zwecks Übersichtlichkeit analog zu den Interventionspositionen gegliedert.

5.2.1 Animationsposition

Aus Sicht der Animationsposition sollen laut Hangartner (2013) unter anderem Lernsituationen, das heisst Erfahrungsräume oder Settings arrangiert werden, um aktives und produktives animatorisches Handeln zu ermöglichen (S. 293-294). Die Zielgruppe soll dazu animiert, das heisst angeregt, ermutigt und befähigt werden, Arrangements zu nutzen (ebd. S. 294). Laut Müller kann von Arrangement als institutionelle Grundgegebenheit, wie zum Beispiel einem Jugendtreff oder von einer situativen Gegebenheit um aktuelle Interessen, Aktivitäten und Bedürfnisse zu berücksichtigen, gesprochen werden (Müller, 1999, zit. in. Hangartner, 2013, S. 295). Dementsprechend gibt es in offenen Jugendtreffs

die Möglichkeit, dass Nutzer*innen ihre eigene Musik laufen lassen können. Als situative Gegebenheit wäre zum Beispiel ein Konzert im Jugendtreff, bei welchem die lokalen Lieblingsrapper*innen der Jugendlichen auftreten denkbar. Beides könnte als Anstoss dienen, um sich gemeinsam mit den Jugendlichen mit Strassenrap auseinanderzusetzen. Erfahrungsgemäss möchten sich Jugendliche im Treff jedoch oft vom stressigen Alltag erholen. Jugendliche würden von «chillen» oder «hängen» sprechen. Der Wille Musik hören zu wollen ohne sich detailliert mit dem Text auseinandersetzen zu wollen, sollte in diesem Zusammenhang auch respektiert werden.

5.2.2 Organisationsposition

Hangartner (2013) stützt sich hier unter anderem auf das Konsummodell und das Transfermodell des französischen Theoretikers Jean-Claude Gillet ab (S. 306-308). Hangartner geht in Bezug auf Gillet davon aus, dass Angebote der Soziokulturellen Animation oftmals konsumistischer Natur sind und spricht von Animation als Dienstleistung (ebd. S. 308). Gestalten Fachpersonen das Setting eines offenen Jugendtreffs, kann also von einem konsumorientierten Angebot gesprochen werden. Hangartner schreibt, dass demgegenüber gemäss Gillet die sogenannte Aktion steht, bei der die gemeinsame Sinnproduktion der Beteiligten im Vordergrund steht (ebd., S. 309). Man könnte anstelle von Aktion auch von Projekten sprechen. Es brauche in der Soziokulturellen Animation aber beides. Denn konsumorientierte Angebote können Projekten in denen mehr Partizipation durch die Beteiligten entsteht den Weg bereiten. Zum Beispiel indem Beziehungsaufbau zwischen Fachpersonen und Jugendlichen stattfindet (ebd. S. 309). Wird beispielsweise durch eine Fachperson beobachtet, dass im Jugendtreff oft die Musik von Rapper*innen aus einem Ort in der Nähe läuft, wäre es denkbar, gemeinsam mit den Jugendlichen, die den Treff frequentieren ein Konzert zu organisieren. Dabei ist es jedoch wichtig, darauf zu achten, dass das so entstehende Konzert kein reines Konsumangebot darstellt. Eine Projektgruppe aus Jugendlichen, sozusagen das Organisationsteam für das Konzert, kann im Sinn der Animationsposition dazu ermutigt und befähigt werden zukünftig ohne Unterstützung durch Fachpersonen Konzerte zu organisieren. Dadurch würde eine nachhaltige Wirkung erzielt.

5.2.3 Konzeptposition

Hangartner (2013) erklärt, das Verb konzipieren könne ausgehend vom lateinischen Wortstamm als zusammenfassen, abfassen, erkennen und sich vorstellen beschrieben

werden (S. 310). Von Fachpersonen der soziokulturellen Animation können beispielsweise Handlungsanleitungen für die Arbeit mit Strassenrap-affinen Jugendlichen verfasst werden. Dazu soll die vorliegende Bachelorarbeit einen Beitrag leisten. Ebenfalls wird im Handlungsmodell im Zusammenhang mit der Konzeptposition Forschung thematisiert. Soziokulturelle Animator*innen haben laut Hangartner (2013) die Aufgabe etwas zu erforschen, wenn sie beispielsweise einen Handlungsbedarf feststellen (S. 301). Der Anstoss dieser Bachelorarbeit war die Omnipräsenz von Strassenrap in der Offenen Jugendarbeit. In Bezug auf den Berufsalltag spricht Hangartner (2013) jedoch von Praxisforschung, welche nicht wissenschaftlichen Kriterien entsprechen muss. Praxisforschung ist eher Gebrauchs- als Erkenntnisorientiert (S. 312). Praxisforschung solle nicht im stillen Kämmerlein, sondern in Kontakt mit der Zielgruppe stattfinden (ebd., S. 311). Es gehe darum, die Lebenswelt der Menschen mit denen man als Fachperson zusammenarbeitet besser zu verstehen (ebd. S. 312). Wer in der Offenen Jugendarbeit tätig ist, sollte sich beispielsweise mit Habitus-spezifischem Sprachgebrauch (vgl. Abs. 4.5) auseinandersetzen, um Jugendliche besser zu verstehen. Ebenfalls sollte Interesse an der Musik, welche Jugendliche hören, gezeigt werden. Um als Fachperson beispielsweise Strassenrap als Teil der Lebenswelt vieler Jugendlicher zu erforschen, kann man sich im offenen Jugendtreff von den Jugendlichen selbst erklären lassen, welche Rapper*innen sie momentan hören. Im besten Fall hört man sich die Musik gemeinsam an. Dieses durch Praxisforschung angeeignete Wissen soll laut Hangartner (2013) von Soziokulturellen Animator*innen in einen gesellschaftlichen Kontext eingeordnet werden (S. 310).

5.2.4 Vermittlungsposition

Im Rahmen der Vermittlungsposition sind verschiedene Aktivitäten von Seiten der Fachpersonen denkbar, was eingangs bereits in der Übersicht der vier Interventionspositionen dargestellt wurde. In Bezug auf die Offene Jugendarbeit und mit Blick auf Strassenrap sind folgende Aspekte relevant. Im Rahmen von Konfliktlösung können Soziokulturelle Animator*innen laut Hangartner (2013) mittels Übersetzungsleitungen zwischen verschiedenen Akteur*innen vermitteln (S. 316). Um übersetzen zu können, müssten die Sprache wie auch Codes der Akteur*innen-Gruppen verstanden werden (S. 318). Sprache und Übersetzen kann hier im wörtlichen aber auch im metaphorischen Sinn verstanden werden. Ausgehend vom eingangs erwähnten Beispiel (vgl. 2.3 Sozialraumorientierung), dass Jugendliche in einem Innenhof einer Wohnbausiedlung laut Musik hören wollen und

sich die Nachbarschaft in ihrem Bedürfnis nach Ruhe gestört fühlt, ist es von Vorteil wenn Fachpersonen den Habitus-spezifischen Sprachgebrauch aller Beteiligten kennen. Ausserdem sind Übersetzungsleitungen zwischen der Logik von Anwohner*innen, der Logik der Liegenschaftsverwaltung und jener der Jugendlichen gefragt. Vielleicht haben sich die Jugendlichen ein altes Sofa in den Innenhof gestellt. In ihrer Logik ist es eine Sitzgelegenheit und wertet den Raum auf. Aus Sicht der Liegenschaftsverwaltung ist das Sofa vermutlich Sperrmüll und wertet den Raum ab. Für die Jugendlichen mag ihre Musik gut klingen. In der Logik der Nachbarin ist es vielleicht eher Lärm.

Weitere Übersetzungsleitungen sind gefragt, um beispielsweise aufzuzeigen wie Ghetto-Narrative im Strassenrap zu verstehen sind. So kann schockierten Erwachsenen aufgezeigt werden, dass Jugendliche nicht automatisch kleinkriminell werden, bloss weil sie sich Musik anhören, welche Devianz und den Überlebenskampf ausgegrenzter sozialer Gruppen thematisiert.

Laut Hangartner (2013) kann Vermitteln aber auch als Problematisieren oder Thematisieren verstanden werden (S. 317-318). Durch das erkennen und benennen sozialer Phänomene könnten Fachpersonen Zugang zu den Zielgruppen der Soziokulturellen Animation erlangen (ebd., S. 317). Ghetto-Narrative im Strassenrap sind geeignet, um beispielsweise soziale Ausgrenzung zu thematisieren. Zwar stellen die Rap-Texte oft nur dar, inwiefern Ausgrenzung stattfindet. Dies kann aber als Ausgangspunkt zur Formulierung normativer Ansprüche an das Zusammenleben in der Gesellschaft oder in einer kleineren sozialen Gruppe genommen werden. Sobral argumentierte im Fachpoolgespräch, vielleicht habe Rap kein oder wenig emanzipatorisches Potential. Doch zumindest würde er gesellschaftliche Dissonanzen offenlegen (Fachpoolgespräch vom 23. Oktober 2019). In der Praxis der Offenen Jugendarbeit können Fachpersonen ausserdem das in Abschnitt 4.7 beschriebene antidiskriminierendes Potential aufgreifen. Darauf wird im Folgenden Abschnitt eingegangen.

5.3 Strassenrap als Ressource zur Förderung von Solidarität

Das bereits in Kapitel 4 erwähnte antirassistische Potential von Strassenrap kann von Fachpersonen aufgegriffen werden. Persönliche Erfahrung im Rappen oder Moderieren von Battles ist nicht zwingend notwendig, um mit Jugendlichen authentisch über Songtexte zu diskutieren. Hierfür ist Kenntnis über die Lebenswelt der Jugendlichen, sprich über die Texte der gehörten Musik notwendig. Wenn beispielsweise Jugendliche Musik hören, in der argumentiert wird, Kurd*innen, Türk*innen und Alevit*innen sollten sich

miteinander solidarisieren, im Wortlaut der interviewten Jugendlichen «zusammenkommen» (zit. in Böder & Karabulut, 2017, S. 278), kann dies von Fachpersonen aufgegriffen werden. Entsprechende Textstellen finden sich bei vielen Strassenrapper*innen, wie hier beim Horgener Rixon: «Mir sind anders als ihr. Loyal bis zum Tod. Egal weli Nation, Mir sind all vom gliche Block [Wir sind anders als ihr. Loyal bis zum Tod. Egal welche Nation. Wir sind alle vom gleichen Block, Übers. v. N.G.]» (Rixon, 2019a, 1:12-1:16). Rixon argumentiert, dass es egal sei welcher Nation man angehöre. Loyalität sei für ihn durch die sozialräumliche Herkunft im gleichen Häuserblock gegeben. Ein weiteres Beispiel findet sich beim momentan bei Jugendlichen sehr beliebten Capital Bra (2018): «Scheiß auf deine Herkunft, deine Hautfarbe und dein Geschlecht. Ein schlechter Mensch hat auch mal recht. Ein guter Mensch ist auch mal schlecht» (1:11-17). Diese Aussage des Rappers mag zwar eine Plattitüde sein. Doch ausgehend davon als Fachpersonen Antidiskriminierung und eine Feedbackkultur vermitteln zu wollen, bei welcher man am Gegenüber unangebrachtes Verhalten aber nicht das Sein, also die Persönlichkeit kritisiert soll, können solche Aussagen nützlich sein.

Laut Hangartner (2013) ist die Förderung der Solidarität in der Bevölkerung eine wichtige Funktion der Soziokulturellen Animation (S. 270). In solchen Zusammenhängen sollte aber Folgendes unbedingt bedacht werden. Vielleicht arbeitet man mit Jugendlichen welche Verwandte in einem Kriegsgebiet haben oder deren Familien selbst aufgrund von politischer Verfolgung flüchten mussten. Haben Jugendliche in ihrem familiären Kontext Todesopfer oder Inhaftierte zu beklagen, kann es auch unsensibel und naiv wirken, auf positive HipHop-Werte wie Antirassismus hinzuweisen und Solidarität zu propagieren. Hier ist angemessene Sensibilität von Seiten der Fachpersonen für den jeweiligen gesellschaftlichen Kontext der Lebenswelt des Gegenübers gefragt.

Viele weitere thematische Zugänge im Zusammenhang mit Strassenrap und Solidarität sind denkbar. Das Potential muss lediglich durch eine Auseinandersetzung mit der Musik als Teil der Lebenswelt Jugendlicher erkannt werden. Peschke (2010) sieht im Rap und anderen HipHop-Ausdrucksformen eine geeignete Plattform für Jugendliche, welche frustriert, wütend oder ausgegrenzt sind, um zu erörtern, welche Ursachen dazu führten und was man verändern könnte. HipHop inklusive Strassenrap solle als die aktuell am meisten verbreitete Ausdrucksform von Jugendlichen ernst genommen werden (S. 166).

5.4 Zusammenfassung der Schlussfolgerungen für die Offene Jugendarbeit

Im ersten Teil dieses Kapitels wurden grundlegende Handlungsempfehlungen für die Offene Jugendarbeit formuliert. Es wurde aufgezeigt, dass offene Jugendtreffs oder ähnliche Institutionen wie Jugendzentren eine wichtige Rolle als Bereitstellerin von Infrastruktur für die HipHop-Kultur einnehmen. In der offenen Treffarbeit ist es als Fachperson zentral einen angstfreien, empathischen und authentischen Umgang mit Strassenrap zu pflegen. Durch eine akzeptierende Arbeitshaltung fühlen sich jugendliche Strassenrap-Fans ernst genommen, ein Beziehungsaufbau und Gespräche über Rap-Texte werden ermöglicht. Eine akzeptierende Haltung kann jedoch zu einem Dilemma führen, da sie im Widerspruch zum normativen Anspruch eines Jugendtreffs als diskriminierungsfreier Raum stehen kann. Für dieses Problem konnte im Rahmen dieser Bachelorarbeit keine Lösung aufgezeigt werden. Diskriminierungsfreiheit und Diversität, beispielsweise in Bezug auf die Dimension Geschlecht, sollten aber stets eine grundsätzliche Handlungsmaxime professionellen Handelns sein.

Weiter sollte Jugendlichen bei der Kunstform Strassenrap die Unterscheidung in Fiktion und Realität aufgezeigt werden.

Danach wurden Möglichkeiten für Interventionen aus Sicht des Handlungsmodells für die Soziokulturelle Animation aufgezeigt. Im Sinne der Animationsposition können in offenen Treffs oder an Konzerten Arrangements geschaffen werden, welche Strassenrap-affinen Jugendlichen eine Möglichkeit für ihre kulturelle Ausdrucksform bieten. Solche Arrangements können auch als Anstoss für Projekte genutzt werden. Im Sinne der Organisationsposition ist in konsumorientierte Angebote und in Projekte mit höherem Anspruch an Partizipation zu unterscheiden. Beispielsweise können Jugendliche, welche noch nie einen Anlass organisiert haben, dabei unterstützt werden ein Konzert zu organisieren, um dies zukünftig ohne Fachpersonen selbstorganisiert tun zu können. Konsumangebote haben aber auch ihre Berechtigung, da Jugendliche einerseits oft den Bedarf nach einem Raum zum «chillen» haben, ohne sich vertieft mit Rap-Texten auseinanderzusetzen zu wollen oder selbst eine Veranstaltung zu organisieren. Andererseits kann durch Konsumangebote von Fachpersonen Beziehungsarbeit geleistet werden, um so partizipative Projekte zu ermöglichen. Im Sinne der Konzeptposition ist für den Gegenstand dieser Arbeit vor allem die Praxisforschung relevant. Soziokulturelle Animator*innen müssen die Lebenswelt der Gruppen kennen, mit denen sie arbeiten. Dazu gehört unter anderem Habitus-spezifischer Sprachgebrauch und die gehörte Musik. Ausserdem soll das auf diesem Weg angeeignetes Wissen in einen gesellschaftlichen Kontext eingeordnet werden.

Im Sinne der Vermittlungsposition sind zwei Tätigkeiten relevant. Fachpersonen können erstens zwischen Lebenswelten Jugendlicher und Erwachsener vermitteln, wobei es zentral ist kulturelle Codes und die Sprache Logiken verschiedener Akteur*innen zu kennen. Zweitens können anhand von Ghetto-Narrativen im Strassenrap Phänomene wie Armut und Ausgrenzung thematisiert und problematisiert werden, um sie danach in der eigenen professionellen Tätigkeit aufzugreifen. Vielleicht hat Strassenrap wenig emanzipatorisches Potential. Aber zumindest werden durch diese Musik gesellschaftliche Dissonanzen, das heisst soziale Missstände offengelegt.

Im letzten Abschnitt wurde auf das antidiskriminierende und insbesondere antirassistische Potential von Strassenrap eingegangen, welches von Fachpersonen als Ressource zur Förderung von Solidarität in der Gesellschaft gesehen werden kann.

Abschliessend wird dafür plädiert HipHop und Rap als die aktuell am meisten verbreitete Ausdrucksform von Jugendlichen ernst zu nehmen. Dies gilt für Fachpersonen der Offenen Jugendarbeit und der Soziokulturellen Animation sowie für die gesamte Gesellschaft.

6. Schlussbetrachtungen

In diesem abschliessenden Teil dieser Bachelorarbeit werden die wichtigsten Erkenntnisse zusammenfassend dargestellt. Danach wird im Vergleich zum vorhergehenden praxisorientierten Kapitel die analytische Flughöhe gewechselt, um die Erkenntnisse in einem gesellschaftlichen Kontext einzuordnen.

In Kapitel 3 wurde aufgezeigt, dass Ghetto-Narrative im Strassenrap sozioökonomisch benachteiligte Quartiere thematisieren. Die Darstellung eines Orts als Ghetto ist selektiv und subjektiv. Da es sich um Kunst handelt, können Realitäten überspitzt dargestellt werden. Die künstlerische Inszenierung basiert jedoch auf realer Armut und Ausgrenzung. Strassenrap ist eine Ausdrucksform gesellschaftlich marginalisierter sozialer Gruppen und dient deren Selbstermächtigung. Dies geschieht durch Strategien wie der positiven Umdeutung ursprünglich stigmatisierender Eigenschaften. Dadurch wird die eigene sozialräumliche Herkunft aufgewertet.

Danach wurde im Kapitel 4 erklärt, die Affinität vieler Jugendlicher für Strassenrap lasse sich anhand des Habitus, welcher durch spezifische sozialräumliche Gegebenheiten ausgebildet wird, erklären. Im Gegensatz zur im Fachdiskurs vorhandenen These, Rap sei eine Kultur von Migrant*innen, was essentialistisch und stereotypisierend ist, sollte man den Einfluss von Klassen- und Ethnizitätsdimensionen und deren Verschränkung berücksichtigen. Diese Dimensionen haben Einfluss darauf, wo Menschen wohnen und weshalb Quartiere existieren, welche in Relation zur Gesamtgesellschaft sozialräumlich benachteiligt sind. Jugendliche, welche in den in Kapitel 4 beschriebenen sozialräumlichen Verhältnissen sozialisiert wurden, fühlen sich aufgrund ihres Klassenhabitus durch Ghetto-Narrative im Strassenrap angesprochen. Das heisst es bestehen Ähnlichkeiten zwischen dem Klassenhabitus der Rapper*innen und der Jugendlichen Fans. Strassenrap hat ausserdem antidiskriminierendes und antirassistisches Potential und kann kulturelle Grenzen überwinden. Aufgrund der Sozialisation im gleichen Quartier oder eines ähnlichen, jedoch geografisch abweichenden sozialräumlichen Umfeldes wird ein Zugehörigkeitsgefühl und Zusammenhalt geschaffen. Vormals Stigmatisierendes wird positiv umgedeutet. Durch diese Kunstform wird die kulturelle Repräsentation von gesellschaftlich marginalisierten Gruppen gefördert. Dies wurde im Kapitel 4 Anhand von Jugendlichen, welche sich selbst als Kurden sehen, ausgeführt. Das Potential zur Förderung kultureller

Repräsentation ist im Rap aber auch in Bezug auf Geschlechterdimensionen vorhanden, worauf im Abschnitt 1.3.1 kurz eingegangen wurde.

In Kapitel 5 wurde auf Schlussfolgerungen für die Praxis eingegangen. Offene Jugendtreffs oder ähnliche Institutionen wie Jugendzentren nehmen eine wichtige Rolle als Bereitsteller von Infrastruktur für die HipHop-Kultur ein. In der offenen Treffarbeit ist es als Fachperson zentral einen angstfreien, empathischen und authentischen Umgang mit Strassenrap zu pflegen. Durch eine akzeptierende Arbeitshaltung fühlen sich jugendliche Strassenrap-Fans ernst genommen und ein Beziehungsaufbau und Gespräche über Rap-Texte werden ermöglicht. Da diese akzeptierende Haltung im Widerspruch zum normativen Anspruch der Jugendarbeit stehen kann, diskriminierungsfreie Räume zu schaffen, kann ein Dilemma entstehen. Diskriminierungsfreiheit und Diversität, beispielsweise in Bezug auf die Dimension Geschlecht, sollten stets eine grundsätzliche Handlungsmaxime professionellen Handelns sein. Weiter soll in der Offenen Jugendarbeit die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität in Bezug auf die Kunstform Strassenrap aufgezeigt werden. Aus Sicht des Handlungsmodells für die Soziokulturelle Animation können im Setting des Offenen Treffs oder durch Konzerte Arrangements geschaffen werden, welche Strassenrap-affinen Jugendlichen eine Möglichkeit für ihre kulturelle Ausdrucksform bieten. Dies kann als Anstoss für Projektinterventionen dienen. Jugendliche können dazu befähigt werden selbst Konzerte oder andere Veranstaltungen zu organisieren. Doch auch konsumorientierte, weniger partizipative Angebote sind legitim, da Jugendliche oft den Bedarf nach einem Raum zum «chillen» haben. Hier kann von Fachpersonen Beziehungsarbeit geleistet werden. Der Beziehungsaufbau macht Partizipation in Projekten erst möglich.

Um die Lebenswelt der Gruppen, mit welchen Soziokulturelle Animator*innen arbeiten zu kennen, ist Praxisforschung wichtig. Dazu zählen unter anderem Kenntnisse über Habitus-spezifischen Sprachgebrauch und gehörte Musik. Ausserdem müssen Fachpersonen zwischen Lebenswelten jugendlicher Rap-Fans und Erwachsener vermitteln können. Anhand der Ghetto-Narrative im Strassenrap können Phänomene wie Armut und Ausgrenzung problematisiert und thematisiert werden, um diese danach in der eigenen professionellen Tätigkeit aufzugreifen. Wie bereits beschrieben beinhaltet Strassenrap antidiskriminierendes und insbesondere antirassistisches Potential, welches von Fachpersonen als Ressource zur Förderung von Solidarität in der Gesellschaft genutzt werden kann.

6.1 Zum Schluss – Versuch einer politischen Einordnung der Erkenntnisse

Abschliessend wird versucht die Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit in einem gesellschaftlichen, das heisst einem politischen Kontext einzuordnen. Wie bereits erwähnt vermitteln Ghetto-Narrative im Strassenrap oft ein pessimistisches Bild von Gesellschaft. Der Berner Rapper Tommy Vercetti (2018), welcher für seine gesellschaftskritische Sicht auf diese Musik bekannt ist, geht in einem Artikel von folgender Annahme aus: Rap ist die Musik einer Generation, die den Kapitalismus als unveränderbare Realität akzeptiert hat (S. 83). Es bleibe nichts anderes, als sich mit der Welt wie sie ist zu arrangieren. Man könne sie entweder resigniert beschreiben oder zynisch feiern, aber nicht mehr von Veränderung träumen. Perspektiven gebe es scheinbar nur noch innerhalb des Systems (ebd. S. 84). Egal ob junge Menschen in Baltimore Crack dealen oder in der Schweiz eine kaufmännische Lehre machen würden, gemeinsam sei ihnen die Unterwerfung unter die kapitalistische Ordnung (ebd. S. 85). In diesem Kontext ist es wenig erstaunlich, dass im Rap immer wieder die klassische 'From rags to riches'-Erzählung vorhanden ist, welche der neoliberalen Eigenverantwortungsideologie entspricht, wonach die Bewältigung sozialer Probleme zunehmend beim Individuum angesiedelt wird (Seeliger & Dietrich, 2017b, S. 25-26). Anders ausgedrückt bedeutet dies, neoliberale Ideologie geht davon aus, dass beispielsweise Armutsbetroffene für ihre Situation selbst schuld sind, ohne den Einfluss gesellschaftlicher Strukturen mitzudenken, welche Ungleichheit erst schaffen. Vercetti (2018) argumentiert weiter, vielleicht solle man den Rap-Texten gerade anhören, dass diese Welt ungerecht sei, ansonsten könne man auch Schlager wie zum Beispiel Helene Fischer hören (ebd., S. 85). Der Rapper Maxim Drüner von der Gruppe K.I.Z aus Berlin (2017) äusserte in einem Interview zu dieser Thematik, er halte Rap für eine nützliche künstlerische Ausdrucksform, da sie sich weniger damit beschäftige wie die Welt sein sollte, sondern damit, wie sie ist (3:05-3:20). Das heisst Strassenrap fördert gesellschaftliche Dissonanzen zu Tage. Dass Rap keine gesellschaftlichen Utopien und keine Perspektiven auf gemeinsames Verändern des Status quo transportiere, ist laut Vercetti (2018) aber nicht der Unzulänglichkeit von Rap zuzuschreiben. Es sei auf «das absolute Scheitern von Politik, für das Versagen der Herrschenden, den Menschen Mitsprache und ein Leben in Würde zu ermöglichen» zurückzuführen (S. 85). Bürgerlicher Kritik an Rap entgegnet Vercetti drei Punkte: Erstens; wer glaube, alle Rap-Texte seien völlig ernst und nicht zynisch gemeint, spreche Rapper*innen ab, zu Mehrdeutigkeit fähig zu sein. Zweitens; es werde nicht erkannt, dass Rap lediglich wirtschaftlichen Idealen folge, diese aber ungefiltert wiedergebe. Was Rap zelebriere, wie zum Beispiel für Geld über Leichen zu

gehen und ins Bordell zu gehen, werde an der Börse gelebt. Drittens; Die eigene Verantwortung wird ignoriert. Es seien Banker*innen, Grossaktionär*innen, Unternehmer*innen und Politiker*innen grosser Parteien, welche für Armut und Ausgrenzung verantwortlich sind, nicht Rapper*innen (Vercetti, 2018, S. 85). Die soziale Distinktion von Seiten der Rapper*innen zielt aber nebst Reichen auch auf soziale Gruppen wie Spiesser oder Gebildete ab (vgl. Abs. 3.6 Sozialraumbezogene Inszenierungsmerkmale im Strassenrap). Der Rapper Sido grenzt sich in «Mein Block» vom fiktiven, kleinbürgerlichen Einfamilienhausbesitzer ab (vgl. Abs. 4.5 Habitus-spezifische Sprache). Dieser wäre aber nach Vercettis Argumentation zumindest nicht massgeblich für die soziale Lage in Sidos Märkischem Viertel verantwortlich. Vielleicht sollten Strassenrapper*innen sich von mächtigeren Akteur*innen als Spiessbürger*innen und Intellektuellen abgrenzen und *diese* dafür kritisieren, dass sie für Armut und Ausgrenzung in benachteiligten sozialen Räumen verantwortlich sind.

Wie bereits an verschiedener Stelle betont ist es aus der Perspektive der Offenen Jugendarbeit und der Soziokulturellen Animation wichtig Strassenrap nicht zu belächeln. Nach Peschke (2010) soll HipHop und damit Rap als die aktuell verbreitetste Ausdrucksform Jugendlicher ernst genommen werden. Wenn es ein Medium gibt, mit dem man Jugendliche ansprechen kann, dann ist es HipHop beziehungsweise Rap. Das sei die Sprache, die sich Jugendliche ausgesucht hätten, um ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen (S. 166).

Um auf die theoretischen Bezüge zu Marx und der Frankfurter Schule zurückzukommen, bleibt festzuhalten, dass Strassenrap beispielsweise die kulturelle Repräsentation marginalisierter Gruppen fördern kann. Im Sinne von Marx' historischem Materialismus (Friedrich Jaeger, 2012, S. 107-109) betrifft dies aber den ideologischen Überbau der Gesellschaft und nicht ihre ökonomische Basis. Seeliger und Dietrich (2012b) sehen diese klassische These von Marx, wonach das Sein das Bewusstsein bestimmt im Zusammenhang mit dem sozialen Entstehungskontext von Strassenrap bestätigt (S. 31). Um Armut und Ausgrenzung nachhaltig zu überwinden, müsste aber die gesellschaftliche Basis verändert werden. Das heisst die sozialen Strukturen, welche in dieser Arbeit beschrieben wurden, und welche durch Ghetto-Narrative im Strassenrap künstlerisch dargestellt werden, müssten verändert werden. Es stellt sich die Frage, weshalb Selbstermächtigung im Kontext Strassenrap nicht über Dinge wie kultureller Repräsentation hinausgeht und

weshalb die eigene gesellschaftliche Position zwar dargestellt aber nicht kollektiv verändert wird. Laut Seeliger und Dietrich (2017b) beschäftigt sich die Frankfurter Schule mit der Frage, warum Lohnabhängige keine Revolution anstreben, obwohl sie dies laut der Theorie von Marx eigentlich tun sollten (S. 26). In einem Gespräch mit Seeliger erklärt der Rap-Journalist Falk Schacht dies wie folgt. Die Fähigkeit sich gemeinsam zu Engagieren wurde von den meisten Protagonist*innen der Rap-Szene nie erlernt. Es gab niemanden, der bisher versucht hätte ihre Kräfte zu bündeln. Die sozioökonomischen Verhältnisse in denen Strassenrap meistens entsteht, bringen automatisch Einzelkämpfer*innen hervor, deren Hauptbeschäftigung darin besteht tagtäglich das eigene Einkommen zu sichern. Dies führt dazu Andere in vergleichbaren sozioökonomischen Lagen als Konkurrent*innen zu sehen (zit. in Seeliger und Dietrich, 2017b, S. 26). Schacht hält abschliessend fest: «Wenn man nicht weiß, was man in drei Stunden zu fressen hat, dann hat man auch keine Zeit und keine Muße über die Revolution nachzudenken. Das ist der Punkt. Man muss sich die Revolution leisten können» (ebd.).

Vercettis oben geschilderte Einschätzung wirkt ähnlich pessimistisch wie die Strassenrap-Texte selbst. Doch trotz dieser schonungslosen Perspektive auf Rap als Kunstform innerhalb der neoliberalen kapitalistischen Gesellschaft sollten folgende Punkte nicht vergessen werden, welche in der vorliegenden Arbeit aufgezeigt wurden: Strassenrap schafft sozialen Zusammenhalt unter Individuen, welche aus vergleichbaren sozialräumlichen Verhältnissen stammen. Mit antirassistischem Potential kann Strassenrap kulturelle Grenzen überwinden und die Kunstform stärkt die Repräsentation der Marginalisierten. Vercetti (2018) beendet seinen Artikel mit dem Appell die beschriebenen Probleme als Gesellschaft, also politisch zu lösen, was für die Kunstform Rap folgendes voraussetze:

«Fantasie entwickeln; in die Zukunft schauen; über Gründe nachdenken; die kapitalistische Logik brechen; nicht an Geld denken; Bücher lesen; die anderen als seine Klasse erkennen; auf Seite der Frauen stehen; gegen oben kämpfen; nicht nach unten treten; nicht vergessen, wo man herkommt; nicht moralisch werden; mühsam bleiben; die Strasse lieben – und immer erinnern: die höchste Form von Gangster ist der Revolutionär.» (Vercetti, 2018, S. 85).

7. Quellenverzeichnis

- Behrens, Roger (2017). Konterrevolution und Revolte. Notizen zu Gansta-Rap («deutsch»), Diskurs und Vermittlung. In Martin Seeliger und Marc Dietrich (Hrsg.), *Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. (S. 287-318). Bielefeld: Transcript.
- Böder, Tim & Karabulut, Aylin (2017). „Haftbefehl hat konkret irgendwie einiges für uns geändert“. Gangsta-Rap als Intervention in Repräsentationsverhältnisse. In Martin Seeliger und Marc Dietrich (Hrsg.), *Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. (S. 267-285). Bielefeld: Transcript.
- Bolliger, Stefan (2009). *HipHop lebt: Konstruktion und Artikulation von Identität unter HipHop-Künstlerinnen und -Künstlern aus der Berner Szene*. Bern: Geographica Bernensia. Verlag des Geografischen Instituts der Universität Bern.
- Brühwiller, Tjerk (2016, 21. September). Wohnen mit Klasse. In São Paulo mischen sich die gesellschaftlichen Schichten kaum. *Neue Zürcher Zeitung*. S. 6-7.
- Drüner, Maxim (2017,08. Juni). Realtalk mit K.I.Z. und Co. - Homophobie und Antisemitismus im Deutschrapp? [YouTube]. Gefunden unter: <https://www.youtube.com/watch?v=8gbQ2qHJwWQ>
- Emmenegger, Barbara (2013). Raumkonzeptionen und Sozialraumorientierung in der Sozialen Arbeit. In Bernard Wandeler (Hrsg.), *Soziokulturelle Animation: Professionelles Handeln zur Förderung von Zivilgesellschaft, Partizipation und Kohäsion*. (2. Aufl.; S. 325-347) Luzern: Interact.
- Fachstelle Kind und Jugend Baar (ohne Datum). *Angebote Jugendliche*. Gefunden unter: <https://www.fkjbaar.ch/angebote-jugendliche/>
- Hajabi, Giwar 'Xatar' (ohne Datum). Xatar. Gefunden unter: <https://www.instagram.com/xatar/>
- Hangartner, Gabi (2013). Ein Handlungsmodell für die Soziokulturelle Animation zur Orientierung für die Arbeit in der Zwischenposition. In Bernard Wandeler (Hrsg.), *Soziokulturelle Animation: Professionelles Handeln zur Förderung von Zivilgesellschaft, Partizipation und Kohäsion*. (2. Aufl.; S. 265-322) Luzern: Interact.
- Hantzsch, Nora 'Sookee' (2010). „Ich ficke dein Leben!“ Menschenfeindliche Haltungen HipHop-hegemonialer Männlichkeitsbilder. In: *Landeshauptstadt München, Hass und Gewalt in der Musikszene. Stadtratshearing zum Thema Lesben- und*

- Schwulenfeindlichkeit und Frauenfeindlichkeit in Hip-Hop, Rap und Reggae Dancehall* (S. 11-19). Gefunden unter: https://www.muenchen.de/rat-haus/dam/jcr:479e10a0-4617-401c-9e7c-3ac5f6f7d8cc/doku_hassmusik.pdf
- Hiphop.de (ohne Datum). «Xatar - Alles Oder Nix». Gefunden unter: <https://hiphop.de/release/xatar-alles-oder-nix>
- Jaeger, Friedrich (2012). Karl Marx, Die deutsche Ideologie. In Claus Leggewie, Darius Zifonun, Anne Lang, Marcel Siepmann und Johanna Hoppen (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften*. (S. 107-109). Bielefeld: Transcript.
- Janitzki, Lena (2012). Sozialraumkonzeptionen im Berliner Gangsta-Rap. Eine stadtsoziologische Perspektive. In Marc Dietrich und Martin Seeliger (Hrsg.), *Deutscher Gangsta-Rap: Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. (S. 285-308). Bielefeld: Transcript.
- Kaya, Verda (2015). *HipHop zwischen Istanbul und Berlin: Eine (deutsch-)türkische Jugendkultur im lokalen und transnationalen Beziehungsgeflecht*. Bielefeld: Transcript.
- Larue, Dominic (2016). *Cologne SynchroniCities: Zur musikalischen Inszenierung von Stadt*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich (2009). *Manifest der Kommunistischen Partei*. Köln: Anaconda.
- Molke, David (2019, 28. Juni). «Charts: Capital Bra geht mit Samra zum 15. Mal auf die #1». *Hiphop.de*. Gefunden unter: <https://hiphop.de/magazin/news/charts-capital-bra-samra-15-eins-320128>
- Niederbacher, Arne & Zimmermann, Peter (2011). *Grundwissen Sozialisation. Einführung Zur Sozialisation im Kindes und Jugendalter* (4., überarbeitete und aktualisierte Auflage). Wiesbaden: VS Verlag.
- Peschke, André (2010). *HipHop in Deutschland. Analyse einer Jugendkultur aus pädagogischer Perspektive*. Hamburg: Diplomica Verlag.
- Rehbein, Boike & Saalman, Gernot (2014a). Kapital (capital). In Fröhlich, Gerhard und Rehbein, Boike (Hrsg.), *Bourdieu-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. (S. 134-139). Stuttgart: J.B: Metzler.
- Rehbein, Boike & Saalman, Gernot (2014b). Habitus (habitus). In Fröhlich, Gerhard Und Rehbein, Boike (Hrsg.), *Bourdieu-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. (S. 110-117). Stuttgart: J.B: Metzler.
- Rehbein, Boike, Schneickert, Christian & Weiß, Anja (2014). Klasse (classe). In Frö

- lich, Gerhard und Rehbein, Boike (Hrsg.), *Bourdieu-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. (S. 140-147). Stuttgart: J.B: Metzler.
- Rubach, Michael (2017, 17. August). «Bushido und Eko Fresh bringen Fortsetzung eines Klassikers». *Hiphop.de*. Gefunden unter: <https://hiphop.de/magazin/news/bushido-eko-fresh-bringen-fortsetzung-eines-klassikers-306299>
- Schmidt, Robin (2019, 3. November). «Juju & Loredana gewinnen MTV Europe Music Award». *Hiphop.de*. Gefunden unter: <https://hiphop.de/magazin/news/juju-loredana-gewinnen-mtv-europe-music-award-336677>
- Seeliger Martin & Knüttel, Katharina (2010). „Ihr habt alle reiche Eltern, also sagt nicht, Deutschland hat kein Ghetto!““. Zur symbolischen Konstruktion von Anerkennung im Spannungsfeld zwischen Subkultur und Mehrheitsgesellschaft. *PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft*, 160 (3), 395–410.
- Seeliger, Martin (2017). Autobiografien deutscher Gangsta-Rapper im Vergleich. In Martin Seeliger und Marc Dietrich (Hrsg.), *Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. (S. 37-60). Bielefeld: Transcript.
- Seeliger, Martin & Dietrich, Marc.(Hrsg.). (2012). *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und Kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: Transcript.
- Seeliger, Martin & Dietrich, Marc (2012b). G-Rap auf Deutsch. Eine Einleitung. In Martin Seeliger und Marc Dietrich (Hrsg.), *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und Kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. (S. 21-40). Bielefeld: Transcript.
- Seeliger, Martin & Dietrich, Marc (Hrsg.). (2017a). *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: Transcript.
- Seeliger, Martin & Dietrich, Marc (2017b). Zur Einleitung: Stigmatisierungsdiskurs, soziale Ungleichheit und Anerkennung oder: Gangsta-Rap-Analyse als Gesellschaftsanalyse. In Martin Seeliger und Marc Dietrich (Hrsg.), *Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. (S. 7-35). Bielefeld: Transcript.
- Sueddeutsche.de (2017, 8. November). Scarface. Gefunden unter: <https://www.sueddeutsche.de/reise/drehorte-miami-echt-jetzt-1.3712924-9>
- Szillus, Stephan (2012). Unser Leben – Gangsta-Rap in Deutschland. Ein popkulturell

historischer Abriss. In Marc Dietrich und Martin Seeliger (Hrsg.), *Deutscher Gangsta-Rap: Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. (S. 41-63). Bielefeld: Transcript.

Vercetti, Tommy (2017, 22. Dezember). «Sexismus ist eine Realität». *Tagesanzeiger.ch*. Gefunden unter: <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/pop-und-jazz/sexismus-ist-eine-realitaet/story/25443094>

Vercetti, Tommy (2018). Cash rules everything around me. *LYRICS Magazin*, 15, 82-85.

Vogelsang, Lucas (2014, 30. Oktober). «Märkisches Viertel. Ihr Block». *Tagesspiegel.de*. Gefunden unter: <https://www.tagesspiegel.de/themen/reportage/maerki-sches-viertel-ihr-block/9719610.html>

Waller, Gregor, Willemse, Isabel, Genner, Sarah, Suter, Lilian & Süß Daniel (2016). *Ergebnisbericht zur JAMES-Studie 2016*. Gefunden unter: https://www.zhaw.ch/storage/psychologie/upload/forschung/medienpsychologie/james/2016/Ergebnisbericht_JAMES_2016.pdf

Wessendorf, Judith 'Juju' (2019,13. Mai). Juju über Beef mit Farid Bang, Nura (SXTN), Freizügigkeit, Drogen & Neukölln #KiC19 - Leon Lovelock [YouTube]. Gefunden unter: <https://www.youtube.com/watch?v=rhnnu-z7t80&feature=youtu.be&app=desktop>

Willener, Alex (2013). Sozialräumliches Handeln. In Bernard Wandeler (Hrsg.), *Soziokulturelle Animation: Professionelles Handeln zur Förderung von Zivilgesellschaft, Partizipation und Kohäsion*. (2. Aufl.; S. 325-347) Luzern: Interact.

Musikalische Quellen:

Ali Bumaye (2015, 4. Juni). Ali Bumaye - Neukölln King (Fette Unterhaltung) [YouTube]. Gefunden unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Rdf9tIW8h24>

Capital Bra (2018, 12. November). Capital Bra – Erklärt [YouTube]. Gefunden unter: <https://www.youtube.com/watch?v=h3HL3f3NUJU>

Eko Fresh (2012, 22. August). Eko Fresh feat. Bushido - Gheddo [YouTube]. Gefunden unter: <https://www.youtube.com/watch?v=WDnpLdMDflk>

Haftbefehl (2014, 13. November). Haftbefehl - Lass die Affen aus'm Zoo [YouTube]. Gefunden unter: <https://www.youtube.com/watch?v=XpIvxJF0nWg>

Jordan Parat (2018, 13. April). Jordan Parat - Stich en Zivi! [YouTube]. Gefunden unter: https://www.youtube.com/watch?v=SMZoXsK_ymU

- Juju & Said (2015, 24. Dezember). Juju & Said - Berliner Schnauze [YouTube]. Gefunden unter: https://www.youtube.com/watch?v=Z4_vLKuNVBk
- Rixon (2019a, 2. März). Rixon- Game Over [YouTube]. Gefunden unter: https://www.youtube.com/watch?v=118rX3wl_5A
- Rixon (2019b, 18. April). Rixon - Renn [YouTube]. Gefunden unter: <https://www.youtube.com/watch?v=JVJnL-Hr95Y>
- Rixon (2019c, 2. Mai). Rixon - Eazy ok Nice [YouTube]. Gefunden unter: <https://www.youtube.com/watch?v=rgRLvYTBWgk>
- Rixon (2019d, 12. Juli), Rixon – Kei Filme [YouTube]. Gefunden unter: https://www.youtube.com/watch?v=dx4tsh_qoRU
- Samra & Capital Bra (2019a, 5. Mai). Samra & Capital Bra Feat. Brudi030, Kalazh44 - Ghetto (Prod. By Beatzarre & Djorkaeff) [YouTube]. Gefunden unter: <https://www.youtube.com/watch?v=bMoufhCfvGI>
- Samra & Capital Bra (2019b), 14. März). Capital Bra & Samra - Wir Ticken (prod. By Beatzarre & Djorkaeff) [YouTube]. Gefunden Unter: <https://www.youtube.com/watch?v=V39cyakHKTW>
- Xatar (2007, 26. November). Xatar - Eine Geschichte [YouTube]. Gefunden unter: https://www.youtube.com/watch?v=C_VJnwoMP8Y
- Xatar (2012, 19. Juli). *Xatar - Platz Ins Geschäft (Videoclip) [YouTube]. Gefunden unter: <https://www.youtube.com/watch?v=7KITp5uBAm8>
- Xatar (2015, 3. Juli). Xatar - Meine große Liebe - Beat by Reaf & Choukri [YouTube]. Gefunden unter: <https://www.youtube.com/watch?v=uIgm4IVCsM>
- Xatar (2018, 23. September). Xatar feat. Capital Bra - Zinedine (Official Video) [YouTube]. Gefunden unter: <https://www.youtube.com/watch?v=SpFXmXWO1rc>