

Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg

Fakultät Wirtschaft und Soziales

Department Soziale Arbeit

Soziale Arbeit B.A.

Deutschsprachiger Rap
als Kommunikationsgegenstand
in der Jugendarbeit

Handlungsoptionen zwischen Dämonisierung und Romantisierung

Bachelor-Thesis

Tag der Abgabe: 15.06.2023

Vorgelegt von: Sarah-Luisa Wilke

Inhaltsverzeichnis

Glossar und Abkürzungsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Deutschrapping zwischen Dämonisierung und Romantisierung	4
2.1	Von HipHop-Kultur zu Rap-Musik.....	4
2.2	Deutschrapping zwischen Mitmachkultur und Vermarktung.....	7
2.3	Die Skandalisierung von (Gangster-)Rap in der deutschen Öffentlichkeit.....	10
2.4	Diskussionen um die Indizierung von Deutschrapping-Erzeugnissen	13
2.5	Diskussionen um reflektierte Rezeption und schädlichen Einfluss.....	14
2.6	Relevanz von Deutschrapping für Jugendliche	16
2.7	Repräsentation und Identifikationsmöglichkeiten im Deutschrapping	18
2.8	Zwischenfazit	20
3	Jugendarbeit und Deutschrapping.....	21
3.1	(Deutsch-)Rap in der Jugendarbeit.....	22
3.2	Die Bedeutung der Rahmenbedingungen für Jugendarbeit in Bezug auf Rap	23
3.3	Kritik an Jugendkulturarbeit und Pädagogisierung von Rap	24
3.4	Handlungsoptionen zwischen Empowerment und Herausforderungen.....	25
4	Professionelles Handeln in der Jugendarbeit in Bezug auf Deutschrapping	29
4.1	(Arbeits-)Beziehungen zwischen Fachkräften und Jugendlichen als Ausgangspunkt gelingender Jugendarbeit.....	29
4.2	Professionelle Kommunikation mit Jugendlichen	30
4.3	<i>Lebensweltorientierung und Lebensbewältigung</i>	32
4.4	Zwischenfazit	33
5	Interviews mit Expert*innen zu Handlungsmöglichkeiten in der Kommunikation mittels und über Deutschrapping in der Jugendarbeit	34
5.1	Methodisches Vorgehen	34
5.1.1	Das leitfadengestützte Interview als Methode	34
5.1.2	Auswahl der Interviewpartner*innen	35
5.1.3	Vorbereitung und Durchführung der Interviews.....	36
5.1.4	Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring	36
5.2	Zwischenfazit und Reflexion der qualitativen Forschung	37

6	<i>Die Ergebnisse</i>	37
6.1	Die Expertinnen*	38
6.2	Zur Relevanz von Deutschap in der Jugendarbeit	39
6.3	Haltung(en) der Fachkräfte	44
6.4	Professionelle Ansätze in der Jugendarbeit mit Deutschap	48
6.5	Rahmenbedingungen für die Jugendarbeit mit Deutschap	52
6.6	Reflexion der Ergebnisse	57
7	Fazit und Ausblick	57

Literaturverzeichnis

Anhang

Eidesstattliche Erklärung

Glossar und Abkürzungsverzeichnis

Schwarz...	ist eine Selbstbezeichnung von Schwarzen Menschen und wird großgeschrieben, um den Konstruktionscharakter deutlich zu machen.
PoC...	People of Color
<i>weiß...</i>	wird klein und kursiv geschrieben, um den ideologischen Charakter deutlich zu machen.
LSBTIAQ+...	steht für lesbische, schwule, bisexuelle, transgeschlechtliche, intergeschlechtliche, agender und queere Personen. Das + verdeutlicht die Vielfalt, die über die Begriffe hinaus geht.
Mädchen*...	Um den konstruktiven Charakter von Geschlecht deutlich zu machen, wird das * hinter dem Begriff verwendet.
cis...	bezeichnet Personen, die sich mit dem bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht identifizieren.
trans...	bezeichnet Personen, die sich nicht mit dem bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht identifizieren.
HipHop...	meint die ursprüngliche Jugendkultur, die Rap, DJing, Breakdance und Graffiti vereint.
Rap...	ist ein markanter, rhythmischer Sprechgesang in Reimform.
DJ...	meint eine*n Discjockey, eine Person die Musik mixt und abspielt.

MC...	meint eine*n Master of Ceremony, der*die live das Publikum, zur Unterstützung des*der DJ, meist mit Rap- und Moderations-Elementen unterhält.
Rapper*in...	meint jede Person, die sich mittels Rap ausdrückt, ob mit Musikaufnahmen oder live in Form von Konzerten.
Battle...	ist der Wettkampf in der HipHop-Kultur, der meist zwischen zwei Personen oder Gruppen stattfindet.
Graffiti...	ist eine Kunstform, die oft illegal im öffentlichen Raum ausgeführt wird.
Breakdance...	meint einen akrobatischen Tanz, der ein Element der Jugendkultur HipHop darstellt.
Jam...	ist eine Art der Veranstaltung, bei der meist alle HipHop-Elemente vertreten sind und die der HipHop-Szene zur Vernetzung dient.
BPjM...	Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien
BzKJ...	Bundeszentrale für Kinder- und Jugendmedienschutz

1 Einleitung

Ob in der S-Bahn, auf der Straße oder im Einkaufszentrum, es ist auffällig, dass fast überall, wo Jugendliche sich im öffentlichen Raum aufhalten, deutschsprachiger Rap ertönt. Und auch in der Jugendarbeit scheint es alltäglich - der Wunsch bestimmte Lieder aus dem Genre Deutschrap über die Musikanlage der Einrichtung zu spielen, Jugendliche die Fachkräften Videos von aktuellen Rapper*innen zeigen oder sich darüber unterhalten, was ein Rapper schon wieder Skandalöses getan hat, prägen den Alltag mit Jugendlichen. Inhalte von deutschsprachigem Rap sind scheinbar ein Teil der Lebenswelt einiger Jugendlicher, scheinen ihre Wünsche zu repräsentieren und ihnen zur Emotionsregulierung und zur Bestärkung zu dienen. Doch Inhalte von Deutschrap können auch, durch starke Textlastigkeit, Provokationen und teilweise diskriminierenden Aussagen, zum Gegenstand von Diskussionen in der (sozial)pädagogischen Arbeit führen, oder sogar zu handfesten Konflikten werden.

Ausgangslage

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist, dass deutschsprachiger Rap zu der Lebenswelt einiger Jugendlicher in Deutschland gehört. Durch die gesetzliche Rahmung in § 11 SGB VIII, der den Auftrag an die Jugendarbeit adressiert, sich an der Lebenswelt und den Interessen von Jugendlichen zu orientieren und sie zu Selbstbestimmung und Mitverantwortung zu befähigen, gehört auch Deutschrap, neben vielen anderen Themen die Jugendliche bewegt und betrifft, zu dem Arbeitsfeld Jugendarbeit. Aus dieser Tatsache ergibt sich die Frage, inwieweit Deutschrap Kommunikationsgegenstand in der Jugendarbeit sein kann und welche Haltungen(en) und Fachlichkeit Jugendarbeit mit Deutschrap benötigt, sowie unter welchen Rahmenbedingungen diese gelingen kann. Da Deutschrap tendenziell von Fachkräften mit Bezug zu der HipHop-Kultur eher idealisiert wird und von Fachkräften, die keinen Bezug zu der HipHop-Kultur haben, eher entwertet wird, bewegt sich die vorliegende Arbeit im Spannungsfeld zwischen Dämonisierung und Romantisierung. Aus der Darstellung der Ausgangslage ergibt sich folgende Forschungsfrage mit ergänzenden Unterfragen.

Hauptforschungsfrage

Inwiefern kann Deutschrap als Kommunikationsgegenstand in der professionellen Jugendarbeit genutzt werden?

Ergänzende Subfragen

- Welche Haltung(en) sind in der Jugendarbeit mit Deutschrapp entscheidend?
- Welche professionellen Ansätze schaffen einen emanzipatorischen Mehrwert?
- Welche Rahmenbedingungen begünstigen die Arbeit?

Der erste Teil der Arbeit basiert vor allem auf wissenschaftlichen Publikationen zu HipHop-Kultur in den USA und Rap in Deutschland, u.a. von Jan Kage (*American Rap*), Klein/Friedrich (*Is this real?*), Heidi Süß (u.a. *Rap und Geschlecht*), Martin Seeliger (u.a. *Soziologie des Gangster-Rap*) und Marc Dietrich (u.a. *Rap im 21. Jahrhundert*). Ergänzt werden sie durch Ayla Güler Saied, Stefan Linz, Klaus Farin, Jannis Androutsopoulos, Sascha Verlan und Claudia Wegener. Es wird sich mit der Entstehungsgeschichte der HipHop-Kultur, aus der Rap und somit auch Rap-Kultur in Deutschland hervorgegangen ist, beschäftigt. Zudem wird Rap in Deutschland im Spannungsverhältnis zwischen Dämonisierung und Romantisierung beleuchtet. Dazu ist die mediale Darstellung von Deutschrapp, Diskussionen um Jugendschutz und Indizierung, sowie die Relevanz und Identifikationsmöglichkeiten von Deutschrapp für viele Jugendliche, Gegenstand der Betrachtung.

Es wird weiterhin dargestellt, inwiefern Rap in der Jugendarbeit genutzt wird und welche Ressourcen sowie Herausforderungen diese Arbeit bereithält. Ebenfalls wird Kritik an Jugendarbeit mit Rap und HipHop betrachtet. Um das Feld der Jugendarbeit zu fassen und die spezifischen Strukturmerkmale für die Praxis mit (Deutsch-)Rap darzustellen, wird sich vor allem auf Hans Herrmann Wickel (*Musik in der Sozialen Arbeit*), Albert Scherr und Benedikt Sturzenhecker (*Jugendarbeit verkehrt*) und Nico Hartung (*Rap-Pädagogik*) bezogen.

Anschließend werden professionelle Ansätze zu (Arbeits-)Beziehungen, Kommunikation und den Konzepten *Lebensweltorientierung* und *Lebensbewältigung* betrachtet, die als Basis für die Jugendarbeit mit Deutschrapp gelten können. Hier werden Publikationen von u.a. Annedore Prengel (u.a. *Pädagogische Beziehungen zwischen Anerkennung, Verletzung und Ambivalenz*), Martine F. Delfos (*Wie meinst du das? Gesprächsführung mit Jugendlichen*), Wolfgang Widulle (*Gesprächsführung in der Sozialen Arbeit*), Peter Cloos et al. (*Die Pädagogik der Kinder- und Jugendarbeit*), Watzlawick et al. (*Menschliche Kommunikation*), Hans Thiersch (*Lebensweltorientierung*) und Lothar Böhnisch (*Lebensbewältigung*) einbezogen.

Des Weiteren geht es um die qualitative Forschung, die auf drei Interviews mit vier erfahrenen Praktikerinnen* im Forschungsfeld `Deutschrapp und Jugendarbeit´ basiert. Die Erstellung des Leitfragebogens bezieht sich auf die Ausführungen zur qualitativen Sozialforschung von Cornelia Helfferich (u.a. *Die Qualität qualitativer Daten*) sowie Aglaja Przyborski und Monika

Wohlrab-Sahr (*Qualitative Sozialforschung*) . Für die Ordnung und Auswertung der Interviews ist die Methode der *qualitativen Inhaltsanalyse* nach Philipp Mayring (*Qualitative Inhaltsanalyse*) Grundlage. Anschließend werden die Ergebnisse der Interviews zusammengebracht und, unter der Berücksichtigung der bisherigen Erkenntnisse, innerhalb des Themas diskutiert.

Eine besondere Herausforderung in der Thesis stellt die begriffliche Abgrenzung dar. Zum einen ist schwierig, dass zwischen dem jugendlichen Konsum von deutschsprachigem Rap einerseits und (Deutsch-)Rap als Aktivität andererseits in der Betrachtung des Forschungsgegenstandes keine klare Grenze gezogen werden kann, da sich diese zwei Aspekte in der Praxis vermischen. Es wird somit Kommunikation *mittels* Rap und Kommunikation *über* Rap miteinbezogen. Ebenso ist die Trennung von Rap allgemein und Deutschrap nicht scharf zu bewerkstelligen. Der Titel der Thesis bezieht sich auf `deutschsprachigen Rap`, womit allgemein Rap gemeint ist, der im deutschsprachigen Raum und hauptsächlich in der deutschen Sprache produziert wird. Hier erscheint bedeutend, wenn bestärkende und diskriminierende Inhalte für mehr Menschen verstehbar sind, einerseits ein eher positiver und andererseits ein eher negativer Einfluss gesehen werden könnte. In der Jugendarbeit mit Rap können aber, durch die teilnehmenden Jugendlichen, Einflüsse und `Slang` anderer Sprachen auch eine bedeutende Rolle spielen. In der Thesis ist oft von Deutschrap die Rede. Dabei wird sich auf den allgemeinen Sprachgebrauch bezogen, wie er auch auf Streaming-Plattformen zu finden ist, z.B. im Titel von Playlisten wie *Deutschrap Brandneu* (vgl. Spotify o.A.). Dies ist eher einem pragmatischen Ansatz geschuldet und die Autorin möchte deutlich machen, dass das `Deutsch` in Deutschrap sich nur auf einen groben Sprachraum bezieht, und unter keinen Umständen mit einem völkischen Unterton begriffen werden sollte. Wenn in der Thesis von (Deutsch-)Rap die Rede ist, kann die jeweilige Aussage sowohl auf allgemein Rap-Musik, als auch deutschsprachigen Rap bezogen werden, da sich dies, wie erwähnt, nicht immer abgrenzen lässt.

Im Titel der Arbeit ist bewusst nicht von Kinder- und Jugendarbeit die Rede, sondern nur von Jugendarbeit. Die scharfe Abgrenzung scheint zwar unmöglich, da der Übergang von Kinder- zu Jugendphase, abhängig von gesellschaftlichen Verhältnissen, im Prozess ist, aber die vorliegende Arbeit versucht sich dennoch auf Jugendliche und ihr Streben nach Identifikation und Repräsentation sowie als Heranwachsende in der Auseinandersetzung mit der Erwachsenenwelt zu fokussieren. In der Thesis bezieht sich zudem der Begriff `Jugendarbeit` sowohl auf außerschulische Jugendbildungsarbeit im Kontext von z.B. Schule, als auch offene Angebote und Projektarbeit in der Offenen Kinder- und Jugendarbeit. Deutschsprachiger Rap

als Gegenstand im Kontext von Deutsch- oder Musikunterricht wird nicht einbezogen, da Schule aufgrund der Leistungsorientierung formal gem. §11 SGB VIII nicht zu dem Feld Jugendarbeit gehört.

In dieser Abschlussarbeit wird mit * gegendert, um allen Geschlechtern sprachlich ansatzweise gerecht zu werden. Die Wahl fiel auf das *, der Empfehlung des Deutschen Blinden- und Sehbehindertenverband (DBSV o.A.) folgend. Ist von Rapper*innen die Rede, so geht es um alle Geschlechter. Ansonsten werden die männliche, die weibliche Form, sowie ein Hinweis wie „nichtbinär“ gebraucht, um die jeweiligen Gender(-Zuschreibungen) zu benennen.

2 Deutschrap zwischen Dämonisierung und Romantisierung

Um sich dem Kommunikationsgegenstand Deutschrap zu nähern, ist ein Blick in die Historie der HipHop-Kultur in den USA unumgänglich. Die sozioökonomische Situation der vor allem Schwarzen Bevölkerung in der South-Bronx (New York) in den 1970ern kann zwar nicht ohne Weiteres auf die Lebensbedingungen in Deutschland angewandt werden, und die Entwicklung der HipHop-Kultur ist nicht eins zu eins von den USA auf andere Teile der Welt übertragbar, da sich die Jugendkultur sehr verschieden entwickelt hat (Burkhard 2013, 16), ist aber für die Nachvollziehbarkeit der Entwicklung von Rap in Deutschland relevant. Eine umfassende Einordnung der HipHop-Kultur in komplexe historische Zusammenhänge ist im Umfang dieser Arbeit leider nicht möglich. Der Fokus wird auf die Entwicklung von Rap in Deutschland unter 2.2 und Deutschrap in der öffentlichen Diskussion um Kunstfreiheit und Jugendschutz gelegt (2.3 und 2.4). Die Diskussion um den Umgang mit Deutschrap wird um jugendliche Rezeptionsmöglichkeiten unter 2.5 erweitert. Zum Abschluss des Kapitels wird die Relevanz von Deutschrap für Jugendliche in 2.6 und die Repräsentations- und Identifikationsmöglichkeiten für Jugendliche in 2.7 dargestellt.

2.1 Von HipHop-Kultur zu Rap-Musik

Die HipHop-Kultur hat ihren Ursprung in den 1970er Jahren in der Bronx, einem Stadtteil von New York (USA), „als Ausdrucksform der schwarzen (und lateinamerikanischen) Minderheit“ (Seeliger 2021a,15). Die gesellschaftlichen Bedingungen spielten eine entscheidende Rolle, denn nach Farin sei die Entstehung von HipHop „eng mit der Geschichte der Sklaverei verbunden“ (Farin 2002, 132). Ab den 1960er Jahren lebten 40 % der nicht-weißen Bevölkerung in den USA unter der Armutsgrenze, in sogenannten Ghettos. Laut Kage waren die 1970er geprägt von einer „geistige[n] Verwahrlosung in weiten Teilen der schwarzen [sic], armen Bevölkerung“ (2020, 32) in den USA, die durch die Ermordungen ihrer „Helden“,

Malcom X und Martin Luther King, und einer damit einhergehenden „Lähmung“ der Bürgerrechtsbewegung zusammenhing. Die Arbeitslosigkeit war im Vergleich zu *weißen* Bürger*innen 8,8 mal höher und die Lebenserwartung ca. sieben Jahre geringer. Ökonomische Umstrukturierung, wie Maschinisierung und Schließung städtischer Fabriken, führten zu noch mehr Armut (ebd., 30ff). Durch den geplanten Bau eines Expressway mitten durch die Bronx wurden viele Menschen zwangsumgesiedelt und Häuser abgerissen. Gebäudeleerstand, für Versicherungsbetrug abgebrannte Häuser und geplünderte Geschäfte prägten das Bild des Viertels und „beschleunigten“ den Wegzug der *weißen* Bevölkerung (Farin 2002, 132f).

Da sie durch städtische Segregation, mangelnde Freizeitangebote, Rassismus, Altersausschluss (in einen Club kam man erst ab 21 Jahren, 61 % der Ghattobewohner*innen waren unter 21) und Armut aus der Feierkultur ausgeschlossen waren, fingen einige junge an, ihre eigenen Feiern, unter anderem auf der Straße zu veranstalten, die sogenannten „Block-Partys“ (Hartung 2019, 12f; Verlan 2003, 140). Diese Zusammenkünfte wurden ein Ort der Gemeinschaft der Nachbarschaften und dienten als „Laboratorien einer neuen, anfangs unkommerziellen Ausdrucksform“ (Seeliger 2021a, 16). Saied sieht in der Praktizierung von HipHop im öffentlichen Raum sogar „eine Aneignung dieser Räume“, die auf die „Jim Crow Era“, die durch Trennung des öffentlichen Raums für Schwarze und *weiße* Bürger*innen geprägt war, zurückzuführen ist (Saied 2013, 206f).

Die HipHop-Kultur, die sinnbildlich als Dach oder Haus gesehen werden kann, beinhaltet nicht nur die Säulen *DJing* und *MCing*, sondern auch die Säulen *Breakdance* und *Graffiti* und war vor allem eine „do it yourself-Kultur“. Zunächst war die Kunst, Platten aufzulegen und zu mixen, eine Faszination für das Publikum. Da durch diese das Tanzen ausblieb, holte wohl als erster der *DJ Grandmaster Flash* „ein paar geschwätzige Jungs auf die Bühne“ (Verlan 2003, 141), die das Publikum animierten zu tanzen. Diese Strategie ging so gut auf, dass von da an die Sprache mit immer komplizierteren Reimen im Vordergrund stand und der Wettbewerbscharakter von Rap geprägt wurde. Es verbesserten sich die sprachlichen Fähigkeiten in einem „gegenseitig verstärkenden Prozess“ (ebd.). Und auch schon damals gab es eine Disziplin, die bis heute überlebt hat: das *Battle*. Kontrahent*innen standen sich gegenüber und versuchten mit Worten und intelligenten Reimen zu gewinnen, um unter anderem auch eine körperliche Auseinandersetzung zu verhindern.

Der Begriff „rappen“ stammt von dem englischen Verb „(to) rap“ und soll mehrere Bedeutungen haben, wie „plaudern“, „schwätzen“, aber auch „schlagen“ (Kage 2020, 41; Seeliger 2021a, 27). Manche übersetzen die Abkürzung Rap auch mit „Rhythm and Poetry“. Viele Muster und Techniken des Rap, wie zum Beispiel das „call-and-response“-Prinzip, bei

dem das Publikum dem*der MC antwortet, wurzeln in oralen afroamerikanischen Traditionen, die sowohl stark von der Unterdrückung während der Versklavung der Schwarzen US-amerikanischen Bevölkerung als auch von diversen afrikanischen oralen Erzähltraditionen geprägt wurden (Kage 2020, 18). Inhaltlich wurde sich im Rap einerseits mit eher leichten Partythemen beschäftigt, aber andererseits gab es auch die gesellschaftskritische Beschreibung der Lebenswelten, geprägt von Armut, Rassismus und Perspektivlosigkeit. Eine relevante Maxime der wertebasierten HipHop-Kultur, die sich entwickelte, ist „each one teach one“ (jede*r lehrt eine*n), womit ein gemeinsames, informelles Lernen gemeint ist, das eher unstrukturiert und aus sich selbst und dem eigenen Interesse heraus gesteuert wird. „Each one teach one“ bedeute im US-amerikanischen die „gezielte Verbreitung von Wissen über die afroamerikanische Geschichte“, die das „schwarze [sic] Bewusstsein“ und die afroamerikanische Gemeinschaft stärken soll (Ruile 2013, 306).

Nach Androutopoulos ist der Erfolg der HipHop-Kultur auf vier Merkmale zurückzuführen. Die „Zugänglichkeit der Kultur“, in der ohne viel Aufwand und Technik partizipiert werden könne, „der performative Charakter“, der „Arbeit an Style“, dem kreativen Ausprobieren mit begrenzten Ressourcen, und dem „Prinzip des Wettbewerbs“ (Androutopoulos 2003, 12).

Ein Thema, das die HipHop-Kultur essenziell durchzieht, ist `Realness` (Glaubwürdigkeit). Die Diskussion, ob eine Person oder ein bestimmtes Verhalten `real` oder nicht ist, ist so alt wie die Geschichte der Kommerzialisierung der Kultur, von der sich die `Real-Keeper` abzugrenzen versuchen. Nach Klein/Friedrich sei „Realness“ „eine theatrale Kategorie“, eine „Herstellungspraxis, die den Normenkodex des HipHop performativ bestätigt“ (Klein/Friedrich 2003, 9). Real im HipHop ist also, wer glaubwürdig HipHop performt, was aber eine geschickte Image-Pflege seitens Rapper*innen nicht ausschließt.

Ein Motiv, das oft in der HipHop-Kultur und besonders im Rap verwendet bzw. auf das rekurriert wird, ist die „Straße“, bzw. das „Ghetto“. Friedrich und Klein bezeichnen das „Ghetto“ als „wichtigste Bildfigur des HipHop“, das zahlreiche Plattencover ziert und Darstellungsort in Musikvideos ist. Es wird als urbaner, von Hochhäusern und Müll, Drogenkonsum und Gewalt geprägter Raum dargestellt, in dem „der HipHopper“ durch sein Überleben „stets als Gewinner“ erscheine (Klein/ Friedrich 2003, 22).

Zu Beginn der Entwicklung der HipHop-Kultur gab es weder professionelles DJ-Equipment, noch Labelstrukturen oder eine Industrie, die Einfluss hatte. Diese Anfänge können somit als unkommerziell betrachtet werden. Die Kultur, vor allem in Form ihres berühmtesten Teilbereiches Rap, wurde jedoch relativ schnell kommerziell geprägt, da Rapper*innen eine Möglichkeit zum gesellschaftlichen Aufstieg sahen und Musiklabels eine potenzielle

Kapitalakkumulation. Die Inhaberin des Musiklabels *Sugar Hill Records*, Sylvia Robinson, beförderte mit der Gründung der ersten kommerziellen Rap-Crew, der *Sugar Hill Gang*, Rap auf den Mainstream-Musikmarkt (Seeliger 2021a, 16). Diese Rapper kamen nicht aus der HipHop-Kultur und werden in vielen Publikationen als „Retortenband“ bezeichnet (vgl. Farin 2002,136). 1979 eroberten diese mit dem Lied *Rappers Delight* die US-amerikanischen Charts. In der Arte-Dokumentation *We Wear the Crown* (Arte o.V., 2022a) erklärt der Journalist Falk Schacht, dass das Lied *Rappers Delight*, als spaßiger Party-Track, und das Lied *The Message* von u.a. *Grandmaster Flash* von 1982 als klassenbewusster politischer Track, sinnbildlich für zwei Strömungen innerhalb des Rap gesehen werden können. Und auch schon Ende der 1980er Jahre entwickelte sich das Subgenre Gangster-Rap, das in 2.2ff näher besprochen wird.

Seeliger meint, dass keine andere Sparte der Pop-Kultur es bisher gelungen sei „soziale und kulturelle Gegensätze [...] eindrücklicher zu inszenieren und zu vermarkten“ (Seeliger 2021a,15). Heute ist Rap auch in Deutschland erfolgreich, wie das nächste Kapitel zeigen wird.

2.2 Deutschrapp zwischen Mitmachkultur und Vermarktung

Das unter 2.1 angesprochene Lied *Rappers Delight* performte die *Sugar Hill Gang* 1980 auch im deutschen Fernsehen und befand sich daraufhin auf Platz 3 der Deutschen Musikcharts (Boulaghmal, Polfuß 2023, 106). Im deutschsprachigen Raum versuchten Neue-Deutsche-Welle-Musiker*innen in den folgenden Jahren Rap nachzuahmen, die Werte der HipHop-Kultur blieben jedoch unbeachtet. Während Rap in der spaßigen leichten Form in der BRD sofort Anklang im Mainstream fand, entwickelte sich die HipHop-Kultur als Subkultur von Jugendlichen dezentral mit allen Säulen des HipHop in Jugendzentren (ebd., 107). In diesen wurden sogenannte *Jams* veranstaltet, bei denen Jugendliche sich in einzelnen Disziplinen, mit Rap, Tanz oder an der Graffiti-Wand miteinander messen konnten. Hier entstanden auch erste Rap-Gruppen, die zunächst, den US-amerikanischen Vorbildern nacheifernd, auf Englisch rappten (Hartung 2019, 21). Auch in der DDR bildeten sich HipHop-Gruppen, die sich jedoch durch staatliche Kontrolle, unter anderen Strukturbedingungen entwickelten. Im national vereinigten Deutschland fingen Jugendliche, wie z.B. die *Fresh Familee* 1990 mit dem Track *Ahmet Gündüz*, als erste an, ihre Erfahrungen mit Migration und Rassismus in Deutschland dezidiert mittels Rap auszudrücken. Ein weiteres Lied, *Fremd im eigenen Land* von *Advanced Chemistry*, in dem es ebenfalls um Rassismus in Deutschland geht und das 1992 ganze zehn Jahre nach *The Message* (siehe 2.1) veröffentlicht wurde, kann kulturhistorisch mit diesem Werk auf einer Ebene gesehen werden (Arte o.V., 2022b). Mit Blick auf den rassistischen

Anschlag in Rostock-Lichtenhagen 1992, sich stark formierender Neonazi-Strukturen in Ost und West und Asylrechtsverschärfungen, stellt das Lied ein Zeitzeugnis der gesellschaftlichen Lage von Menschen mit Migrationsbezug in den 1990ern in Deutschland dar.

Die weitere Entwicklung von Rap in Deutschland ist von der Gleichzeitigkeit der jugendkulturellen Praxis und der Kommerzialisierung durch Major-Musiklabels geprägt. Es wurde versucht, Rap nach dem US-Vorbild zu imitieren, aber ohne den historischen und sozialen Hintergrund einzubeziehen. Die noch heute bekannte Gruppe *Die Fantastischen Vier* wurde im Mainstream erfolgreich, bekam aber in der Jugendkultur wenig Anerkennung.

Mitte der 1990er entwickelte sich auch in Deutschland das Subgenre Gangster-Rap, das durch Tabubrüche, Provokationen und, teilweise, plakative diskriminierende Aussagen geprägt ist. Der Erfolg von Gangster-Rap ist nach Huber auch den „wohlbehüteten Jugendlichen aus guten Gegenden“ zu verdanken (Huber 2018, 10), die mit den provokanten Inhalten ihre Eltern schocken konnten. Ein bedeutender Rapper*, der dem Gangster-Rap in Deutschland zugeordnet werden kann, ist *Haftbefehl*. Dieser veröffentlichte 2012 den Track „Chabos wissen wer der Babo ist“ (s. auch unter 2.6) der einen Meilenstein in der deutschen Rap-Geschichte darstellt, da in den folgenden Jahren dieser Künstler und das Thema Rap in den Feuilleton-Teilen der größten Zeitungen wie *Die ZEIT* und *Süddeutsche Zeitung* Einzug hielt. Zudem kann *Haftbefehl* als eine „essentielle Identifikationsfigur“ für junge Menschen mit Migrationsbezug gesehen werden (Davoudvandi 2020).

Klein und Friedrich schrieben 2003 in ihrem bis heute viel zitierten Buch *Is this real? HipHop* sei eine „glokale“ und „theatrale“ Kultur (Klein/Friedrich 2003, 10f). Glokal meine dabei eine globale Kultur, die lokal `performt´ werde. Süß konstatiert 2021 in *Rap und Geschlecht* jedoch, dass „so etwas wie HipHop-Kultur“ heute lediglich als „Denkfigur taugt“. Die Ausdifferenzierung von „Genres, Formen, Stile und Ästhetiken“ habe zur Folge, dass Rap „losgelöst von seiner Entstehungsgeschichte“, ohne Beachtung der „HipHop-Werte“ konsumiert werde. Von einer Identifizierung mit einer gemeinsamen „Szene“ oder „Kultur“ könne daher nicht ausgegangen werden (Süß 2021, 7f). Der Rapper *Torch* fragte 2001 auf dem *Splash Festival*, wer im Hip Hop aktiv sei. Diejenigen, die nicht ihre Zustimmung gegeben hatten, wurden aus dem Publikum heraus ausgebuht (Manzke 2007, 171). Im Laufe der folgenden Jahre änderte sich diese Kultur jedoch, wie folgendes Zitat von Süß/ Dietrich verdeutlicht.

„Angehörigen der ›jüngeren‹ HipHop-Generationen sind die übrigen HipHop-Elemente tendenziell ohnehin egal. Die Reise mit dem Rucksack auf HipHop-Jams ist weitgehend einer Onlinekultur (bzw. einer postdigitalen Praxis) gewichen, die die hiphop-assoziierte Serie auf Netflix nachhause bringt, während man Newcomer Mero bei Instagram folgt oder ein neues Video von Loredana auf TikTok kommentiert.“ (Süß/ Dietrich 2022, 253)

Zudem sei nach Süß heute vor allem Rap dominant in der wissenschaftlichen sowie öffentlichen Diskussion, und werde zu oft fälschlicherweise als HipHop bezeichnet (Süß 2021, 7f). Auch 2003 kritisierte schon Sascha Verlan, dass das Bild der HipHop-Kultur vor allem durch Rapper*innen in den Medien geprägt sei und somit HipHop mit der speziellen Form Rap oft gleichgesetzt und die anderen Disziplinen der Kultur, wie *Graffiti*, *Breakdance* und *DJing*, außen vorgelassen würden (Verlan 2003, 140). Dieses Missverständnis von HipHop gleich Rap zeigt sich auch in folgender Statistik: Mit 24,4 % stellte das Genre Pop zwar den größten Anteil am Umsatz der Musikindustrie in Deutschland im Jahr 2021 dar, war aber dicht gefolgt von „Hip-Hop“ (sic!) mit rund 19,4 % am Gesamtumsatz. Die Gattung der Volksmusik kam zum Vergleich mit 0,5 % auf den geringsten Anteil (Bundesverband Musikindustrie 2022). „HipHop“ ist auf das Genre Rap bezogen, dass sich in viele weitere Subgenres ausdifferenziert hat. Was die Statistik der Musikindustrie, außer der fragwürdigen Bezugnahme auf den Begriff HipHop auch verdeutlicht, ist der enorm gestiegene Umsatz mit Rap, was zeigt, dass das Genre zunehmende Verbreitung findet. Auch Kollaborationen wie in Kalenderwoche 16 im Jahr 2023 zeigen, dass deutschsprachiger Rap nun offensichtlich mitten in der deutschen Gesellschaft angekommen ist. Der bekannte Künstler* *Udo Lindenberg* ist mit dem Lied *Komet*, das er mit dem erfolgreichen Rapper *Apache 207* zusammen veröffentlicht hat, auf Platz 1 der Charts (Offizielle Deutsche Charts 2023). Dies ist nicht die einzige Kollaboration die darstellt, dass selbst etablierte Künstler*innen aus anderen Musikgenres Deutschrap als erfolgreich und für ihre eigene Karriere als lohnenswert ansehen und mit dem sie weitere Zielgruppen erschließen können. Die Kapitalisierung von Deutschrap, auch beeinflusst vom Streaming-Geschäft, zeigt sich zudem auch in einer noch jungen Vermarktungsstrategie: Rapper*innen bringen Produkte wie Pizza, Eistee und Parfüm auf den Markt.

Nach Dietrich ist Rap ein „kulturelles Gebilde“ mit „szeneartigen Bezügen“ und Möglichkeiten zur „Subversion“ (Dietrich 2016, 14). Seeliger formuliert, dass Rap im Prinzip „weder emanzipatorisch, regressiv, affirmativ“ ist, noch prinzipiell politische Tendenzen hätte. Eine politische Wirksamkeit ergebe sich „aus dem Zusammenwirken verschiedener Faktoren“ (Seeliger 2016, 105). Derzeit befinden wir uns möglicherweise in einer ‚Post-Gangster-Rap-Era‘, denn die junge Generation im Deutschrap sei diverser, offener und mehr „woke“ (Süß/

Dietrich 2022, 253). Süß und Dietrich betrachten in *40 Jahre Rap in Deutschland* Deutschrap unter generationalen Unterschieden und beobachten neben typischen Gangster-Rap-Themen auch das Thematisieren von vulnerabler Männlichkeit, Queerness und die vermehrte Etablierung von Künstler*innen, die sich als weiblich, trans und nichtbinär identifizieren. Es kann von einer Gleichzeitigkeit ausgegangen werden, da deutschsprachiger Rap sich in mehrere Szenen ausdifferenziert hat (vgl. Dietrich 2016, 7f), und so mit einem breiteren Themenspektrum zu beobachten ist. Durch die Digitalisierung und Weiterentwicklung von Software ist Rap heute ein Musikgenre, in dem sehr leicht partizipiert werden kann, da auch mit wenig Geld und Fähigkeiten schnell ein Produkt realisierbar ist, und es zudem durch Soziale Medien mehr Möglichkeiten zur selbstständigen Verbreitung und Vernetzung gibt (vgl. Dietrich 2016, 16ff).

2.3 Die Skandalisierung von (Gangster-)Rap in der deutschen Öffentlichkeit

Um das Forschungsfeld 'Deutschrap und Jugendarbeit' zu erschließen, sollen die Bilder von Rap in der deutschen Öffentlichkeit und welche Diskurse sich daraus ergeben, dargestellt werden. Das Thema findet immer wieder besondere Aufmerksamkeit in der deutschen Medienlandschaft. Titel wie „So kriminell ist die deutsche Hip Hop Szene“ (BILD o.V., 2019), aber auch „So politisch korrekt ist Deutschrap“ (Puls Radio o.V., 2016) oder Formate wie „Korner“ (Funk o.V., 2019), in dem der Jugendrichter Andreas Müller Videos von Rapper*innen aus strafrechtlicher Perspektive einschätzt, zeigen eine Tendenz, dass Deutschrap im Gegensatz zu vielen anderen Musikgenres in einigen Medien besonders diskutiert und betrachtet wird. Auch eine mediale Kampagne der Frauenrechtsorganisation *Terre de femme* mit dem #unhatewomen (Terre de femme o.A.), in der Zitate von Rappern problematisiert werden, zeigt ein öffentliches Interesse an Diskussionen um Deutschrap. Im Fokus stehen bei diesen Diskussionen meistens Rapper*innen und Inhalte des Subgenres Gangster-Rap. Die Rap- und Männlichkeitsforscherin* Süß beschreibt im Folgenden den von ihr als einseitig und defizitär wahrgenommenen Blick auf Rap in Deutschland in Medien, Politik und Forschung.

„Denn wirst du als 'Expertin' oder 'Wissenschaftlerin' zum Thema Hip Hop angefragt, noch dazu als (weiße und) weibliche, dann geht das oft mit einer Erwartungshaltung einher. Egal ob Medienvertreter:innen [sic], Gleichstellungsbeauftragte oder Vertreter:innen [sic] anderer Wissenschaften: Der Anlass ist meist 'skandalös', der Zugang stets problemorientiert, die Menschen häufig pikiert oder sichtbar angeekelt (oder beides).

*Hat Rap ein Sexismusproblem? Ist Rap schlecht für die Jugend?
Verroht Rap 'unsere' Sprache? Sind alle Rapper peinliche Idioten?.“ (Süß 2021, 133)*

Stefan Burkhard veröffentlichte schon 2013 seine Ergebnisse zu der empirischen Untersuchung von der Darstellung der HipHop-Kultur in deutschen Print-Leitmedien. Durch die Studie wurde die Hypothese, dass die Medien häufiger über Gangster-Rap berichten als über andere Subgenres, bestätigt (Burkhard 2013, 121). Die Hypothese, dass ausschließlich nur negativ über Rap berichtet wurde, konnte dagegen zu der Zeit nicht bestätigt werden. Jedoch wurde erkennbar, dass Rap dann eher negativ dargestellt wurde (zu 52%), wenn über Gangster-Rap geschrieben wurde (ebd., 136). Auch von der *Bundeszentrale für politische Bildung* (BpB) wird des Öfteren Gangster-Rap besprochen und durch die *Bundeszentrale für Kinder- und Jugendmedienschutz* (kurz BzKJ, vormals BPjM) wird Deutschrapp oft im Rahmen von Gremienprüfungen thematisiert, die sich im Sinne des Jugendschutzes mit Anträgen befasst, die aufgrund einer vermuteten jugendgefährdenden Wirkung gestellt werden (s. dazu 2.4).

„Ebenfalls ambivalent ist die Rolle der Medien. Je provokanter ein Liedtext, je problematischer die Aussage eines Musikers, desto höher ist das mediale Interesse und damit auch der Anreiz, sich ganz bewusst dieses effektiven Promotionsinstruments zu bedienen.“ (Linz 2009,64)

Nach dieser Aussage erscheint es logisch, dass besonders das Genre Gangster-Rap oft kontrovers in den Medien diskutiert und so der Anschein erweckt wird, dass dies allgemein Rap wäre. Nach Saied erhalte Gangster-Rap Aufmerksamkeit, weil er einerseits schockiere, aber andererseits den „voyeuristischen Blick der Weißen [sic] Mehrheitsgesellschaft“ bediene (Saied 2013, 216). Dieser Blick auf vor allem nicht-weiße cis männliche Rapper im Kontext von Rassismus- und Migrationsdebatten, die in einigen Medien teils geprägt von Erzählungen über Clan-Kriminalität und Zuschreibungen patriarchaler Kultur sind, hat auch Einfluss auf die Wahrnehmung von Gangster-Rap in Deutschland. Rapper*innen werden sozusagen skandalisiert und nutzen dieses Spiel, setzen teilweise extra auf diskriminierende oder tabuisierte Sprache und Metaphern, um auf sich aufmerksam zu machen (vgl. Linz 2009, 66). Provokationen, ob in den Texten oder auf Social Media Kanälen, können als Marketingstrategie für Produkte gesehen werden. Auch nach Kage ergeben sich, hier im US-amerikanischen Kontext, durch die „übersteigerte Aufmerksamkeit“ höhere Verkaufszahlen (Kage 2020, 89). Auch an dem Fall der Echoverleihung 2018, die zum Skandal wurde, weil die Rapper* *Kollegah* und *Farid Bang* den Echo erhalten sollten für ein Album, das eine Textzeile wie „mein Körper definierter wie von Ausschwitz-Insassen“ beinhaltete, zeigt, dass solche Fälle ein großes mediales Echo auslösen und das Image von Deutschrapp in der deutschen Öffentlichkeit prägen können (vgl. Seeliger 2021a,176). Das kritisierte Album wurde von der BzKJ auf die Liste der

jugendgefährdenden Medien gesetzt. Von einem sehr negativen Effekt für die Rapper* kann aber nicht ausgegangen werden, da sie immer noch erfolgreich sind.

Bis in die 2010er Jahre hinein waren Medien wie Musikfernsehen und HipHop Szeneweitschriften in Deutschland noch relevant und hatten Einfluss auf jugendliche Wünsche und Lebensperspektiven. Aktuell ist die Bandbreite an Öffentlichkeit für Rapper*innen durch Soziale Medien viel größer und nicht so stark durch Journalist*innen kuratiert. Die App-Anwendung *TikTok* erschien 2016 und ist nach Süß aktuell, zusammen mit *Instagram* und *Twitch*, eine der wichtigsten Plattformen für Rapper*innen (Süß/Dietrich 2022, 249). Zum einen können sie dort unabhängig von Journalist*innen selbst mehr von sich zeigen, zum anderen greift auch hier der Skandaleffekt, da durch mehr Klicks mehr Reichweite erzeugt wird. Doch in den letzten Jahren setzen Teile der Medienlandschaft auf mehr Diversität und zeigen auch Rapper*innen, die selbst in spezifischen HipHop-Medien eher selten vorkommen. Der Journalist* Falk Schacht und Rapperin* Finna haben eine Podcast-Reihe zu dem Thema *Queerer Deutschrapp* konzipiert (Schacht/ Finna 2022). Und auch der Sammelband *Awesome Hip Hop Humans* (Gazal/ Sookee 2021) zeigt eine andere Diversität des Genres in Deutschland, in dem unter anderem viele Rapper*innen zu Wort kommen, die einen feministischen Ansatz von Rap pflegen, und sich einer machistischen neoliberalen Rap-Szene entgegenstellen. Man muss allerdings einwenden, dass diese Akteur*innen in Bezug auf Verkaufsumsatz und Chartplatzierung derzeit zu vernachlässigen sind. Im Fokus der öffentlichen Diskurse stünden nach Saied durch die „kapitalistische Marktlogik“ nämlich weiterhin eher Inhalte von Deutschrapp, die Diskriminierung reproduzieren (Saied 2022, 133). Die Diskussion um (De-)Legitimierung solcher Inhalte von Rap-Musik finden im Spannungsverhältnis des im Grundgesetz (Artikel 5, Abs.3 GG) festgelegten Schutzes der Kunstfreiheit, und des ebenfalls im Gesetzbuch verankerten Jugendschutzes, statt. Stimmen, die jegliche Äußerungen von Rap-Musik von dem Recht auf Kunstfreiheit gedeckt sehen, argumentieren, Rap sei nur Spiegel der Gesellschaft und zeige nur gesellschaftliche Problemlagen auf. An dieser Stelle kann auf die #Metoo-Debatte bezüglich realer sexualisierter Gewalt innerhalb von Deutschrapp ausgehend von Rappern, in der das Argument ebenfalls vorgebracht wurde, lediglich verwiesen werden (vgl. Sookee 2021). Nach Seeliger ist Rap allerdings nicht Spiegel der Gesellschaft, denn diese lasse sich „nicht von innen spiegeln“. Rap stehe auch „nicht außerhalb“, sondern sei „selbst ein gesellschaftliches Phänomen“ (Seeliger 2021, 11).

2.4 Diskussionen um die Indizierung von Deutschraps-Erzeugnissen

Wie im vorherigen Kapitel dargestellt, wird Deutschraps in deutschen Medien oft mit einem defizitären Blick diskutiert und Rapper*innen nutzen den Skandaleffekt, um ihre Reichweite und Umsätze zu steigern. Die *BzKJ* ist gem. § 17a im *JuschG* gesetzlich dazu berufen, Medien zu prüfen und gegebenenfalls auf den Index zu setzen, was die Bewerbung und den Verkauf an Jugendliche unter achtzehn Jahren auf dem legalen Musikmarkt deutlich einschränkt (BPjM 2016, 14f). Die Intention bei dieser Praxis ist Jugendliche vor möglicherweise schädlichen Einflüssen zu schützen. Im Jahr 2022 gab es in der Kategorie „Erstindizierungen/ Folgeindizierungen / Inhaltsgleichheit / Gerichtsentscheidungen“ 733 Verfahrensabschlüsse (BzKJ 2023, 6). Nach Linz seien Inhalte von Battle- und Gangster-Rap, sowie Porno-Rap, seit vielen Jahren Gegenstand der Prüfungen (Linz 2009, 68). Allerdings zeigen die tatsächlichen Verfahrensabschlüsse in diesem Bereich, dass die teilweise drastischen Gewaltdarstellungen nicht immer als jugendgefährdend eingeschätzt werden und „in nicht wenigen Fällen“ die Kunstfreiheit höher als der Jugendschutz bewertet wird (Hajok/ Salzmann 2018, 4f).

Mit einem Blick in die Rap-Geschichte in den USA ist auffällig, dass die Einschränkungen zum Schutz der Jugend dort in der Vergangenheit dazu geführt haben, dass z.B. Gruppen wie *Public Enemy* Sprachcodes entwickelten, um in den Radios gespielt zu werden, da sie „in der Zwickmühle zwischen freier Rede und Marktgesetz standen“ (Kage 2020, 75). Mit Social Media und Streamingdiensten hat das angesprochene Marktgesetz zwar augenscheinlich an Bedeutung eingebüßt, allerdings kann davon ausgegangen werden, dass einige Rapper*innen dennoch darauf achten, dass ihre Musik nicht als jugendgefährdend gilt. Kage wiederum nennt die Explicit Lyrics-Aufkleber auf CDs im US-amerikanischen Kontext als „beste Werbung“ (Kage 2020, 80) und so kann, auf die heutigen Bedingungen übertragen, auch davon ausgegangen werden, dass einige Jugendliche die Indizierung der *BzKJ* und das Verbergen bestimmter expliziter Musikprodukte auf Streaming-Plattformen eher spannend finden könnten. Auch Farin merkt an, dass ein Verbot zu einem Qualitätsmerkmal werden könnte, nachdem die Szene ohnehin darauf aus ist, das „Establishment zu reizen“ (Farin 2002, 147). Indizierte Lieder finden sich im Internet wieder und der Zugang zu expliziten Inhalten kann durch eine falsche Altersangabe umgangen werden. Auch im 15. Kinder- und Jugendbericht wird die Wirksamkeit des Jugendmedienschutzes, der sich auf „technische Schutzvorkehrungen und Altersklassifizierung“ fokussiert, als „umstritten“ eingeschätzt (BMFSFJ 2017, 310).

Die Rapperin *Sookee*, die als Wegbereiterin des queereffemistischen Raps in Deutschland gilt, rappt in „Vorläufiger Abschiedsbrief“, dass sie "Scheiße benennen" müsste wenn sie sie sehe, auch wenn sie nicht die BPJM sei und es die Szene "stressen" würde kritisiert zu werden,

"worüber sie sich auszeichne" (Sooke 2014). Diese Zeilen machen deutlich, dass Deutschrap auch „von innen heraus“, also von Rapper*innen selbst, für gewalttätige und diskriminierende Inhalte kritisiert wird. Allerdings distanziert sich *Sooke* hier auch von der Praxis der Indizierung („ich bin nicht die BPJM“), was die Folgerung zulässt, dass sie sich nicht für Verbote dieser Inhalte ausspricht. Zudem muss auch erwähnt werden, dass in Bezug auf Gangster-Rap, aufgrund der provokanten Tabubrüche, Indizierungen in Betracht gezogen werden, jedoch Diskriminierungen in scheinbar harmlosen Texten anderer (Sub-)Genres selten erkannt und dementsprechend wenig diskutiert werden. Ein Beispiel hierfür findet sich in dem fröhlich anmutenden Lied *Easy* des Pop-Rappers* *Cro*, der in diesem empfiehlt eine Frau, die seiner Meinung nach zu viel von einem Mann möchte, zu erschießen: „und wenn sie heiraten will und nach drei Tagen chill`n schon dein Haus und deinen Leihwagen will, erschieß sie“ (Cro 2011). Groß und Jäger erwähnen dieses Beispiel ebenfalls und machen deutlich, dass auch „erwachsene Musikhörer:innen [sic]“, „selbst bei Popmusik auf Deutsch“ diesen Sexismus nicht erkennen würden (Groß/ Jäger 2021, 181). Habitus und Inszenierung der Rapper*innen scheinen also viel mit der Einschätzung ihres Gewalt- und Diskriminierungspotenzials und einer potenziellen Indizierung zu tun zu haben.

Die abschließende Klärung der Frage nach Sinn oder Unsinn von Indizierungen kann in dieser Arbeit nicht geleistet werden, aber eine für die Praxis relevante Einschätzung, welchen Einfluss Deutschrap auf Jugendliche hat und welche Themen und Aufgaben sich daraus für die Jugendarbeit ableiten lassen wird in den folgenden Kapiteln erarbeitet.

2.5 Diskussionen um reflektierte Rezeption und schädlichen Einfluss

Anschließend an die vorherige Darstellung von Diskussionen um Indizierung und das Spannungsverhältnis zwischen der Kunstfreiheit und Jugendschutz stellt sich die Frage, ob diskriminierende Äußerungen und Gewaltdarstellungen in Erzeugnissen von Deutschrap dazu führen, dass Jugendliche unter diesen leiden oder sogar dazu verleitet werden, selbst diskriminierend zu sein, körperliche Gewalt anzuwenden und delinquentes Verhalten als erstrebenswert anzusehen. Die Frage ist, inwieweit Jugendliche die Texte wörtlich verstehen, oder ob sie im Stande sind Codes zu entschlüsseln und Musik reflektiert zu rezipieren. In einem Modul der Berufsorientierung für den Jahrgang 8 der Hamburger Schüler*innen, das von einem sozialen Träger durchgeführt wurde, sollten die Teilnehmer*innen für ihr Lieblingslied ein Cover gestalten. Erst nach einigen Minuten, in denen die Teilnehmer*innen schon an ihren Werken arbeiteten, wurde verkündet, dass alle Lieder bei der Präsentation kurz angespielt

würden. Nach dieser Information waren drei Schüler*innen sehr erschrocken. Zwei von ihnen wechselten ihr Thema und wollten nicht sagen, was das ursprüngliche Lied und wer der*die Künstler*in war. Sie sagten nur, dass es „zu krasser Deutschrapp mit Schimpfwörtern“ wäre. Mit einer weiteren Schülerin* kam es zu einem Gespräch über ihre Künstler*wahl, *Finch Asozial*. Sie erklärte, dass es ihr unangenehm sei das Lied laut abzuspielen, da viele „schlimme Wörter“ darin enthalten seien. Auf die Frage warum sie den Künstler* mögen würde, antwortete sie, dass er „genauso asozial wäre wie ihr Leben“. Für die Präsentation entschied sie sich letztendlich für den Track *Finchiboy*, der im Gegensatz zu anderen Liedern des Künstlers* als relativ harmloser Partytrack daherkommt, in dem er behauptet, jede Frau* würde mit ihm Sex haben wollen. Auch dieser Track war der Schülerin sichtlich unangenehm, da sie wüsste „wie komisch das ist, wenn das ein Mädchen hört“. Diese Anekdote kann selbstverständlich nicht als repräsentativ gelten, zeigt aber, dass jugendlichen Deutschrapp-Konsument*innen bewusst sein kann, was sie hören und wie ihre Umwelt das bewerten könnte.

Nach Androutsopoulos ist Gegenstand öffentlicher Diskussionen um Rapmusik immer wieder die Annahme, dass das „abweichende Verhalten“ von Jugendlichen in Kausalität zu medialen Inhalten stehe. Diese „kausalen Relationen“ seien aber „wissenschaftlich nicht nachgewiesen“. Weiterhin betont er, die „Bedeutung sprachlicher Äußerungen“ entstehe „im Kontext“. Jedoch sei die „kommunikative Kompetenz“ nicht homogen und diese sei abhängig von „kultureller Teilhabe“ (Androutsopoulos 2016, 172f). Einige Forscher*innen betonen auch den Unterschied von Gewalt, und der Darstellung von Gewalt. Nach Gerbner (Gerbner et al.1970, zit. n. Hall 2004) sind Repräsentationen von Gewalt auf dem Fernsehbildschirm, zum Beispiel „nicht Gewalt selbst“, sondern „Nachrichten über Gewalt“. Auch in Bezug auf Rap wurden die oft aggressiven Inhalte und das martialische Auftreten der US-amerikanischen Rap-Combo *Public Enemy*, die im politischen Rap verortet wird, als ‚Black CNN‘, also Rap-Musik in der Funktion von Schwarzen Nachrichten, eingeordnet. Eine weitere für die Rap-Geschichte bedeutende Gruppe, *N.W.A.*, bezeichnete sich selbst als „Reporter“ (Kage 2020, 80). Damit suggerierten sie, dass sie nur die Realität in ihren Texten abbildeten.

Auch in deutschen Rap-Medien wird dieses Argument vorgebracht, wenn es um Kunstfreiheit geht. Linz jedoch nennt Wirkungsrisiken von Teilen von Deutschrapp für Jugendliche, unter den Aspekten Gewaltverharmlosung, sexualisierte/sexistische Sprache, positive Darstellung von Drogenkonsum und diskriminierende Aussagen gegenüber Minderheiten. Diese fänden sich in verschiedenen Subgenres wieder, seien aber „nicht prägend für die ganze Jugendkultur“ (Linz 2009, 69).

Nach Wickel hänge der Umgang mit Musik unter anderem von der Reife, dem jeweiligen Umfeld und der Familie, der Erziehung, Schulbildung, Einfluss von Gleichaltrigen und der Nutzung von Medien ab (Wickel 2018, 67). Eine nichtrepräsentative Studie von Markus Sator nimmt an, dass der „Bildungshintergrund von zentraler Bedeutung für die Wirkungsweise der Gangsta-Rap-Rezeption ist“ und beeinflusst, ob Jugendliche das lyrische Ich von dem*der Rapper*in trennen könnten (Huber 2018, 13; Sator 2016, 80). Laut Linz und der Studie von Claudia Wegener mit dem Titel *Jugend, Musik und Gewalt* aus dem Jahr 2007 sei die Übernahme „von problematischen Einstellungen besonders hoch“, wenn sich Jugendliche „aus sozial benachteiligten Milieus“ durch ihre ähnliche Lebenssituation mit den Aussagen identifizierten. Rapper*innen seien durch ihre Herkunft ein Vorbild und symbolisierten die Hoffnung auf eine erfolgreiche Zukunft (Linz 2009, 68; Wegener 2007, 74). Die Glaubwürdigkeit spiele für jugendliche Hörer*innen eine wesentliche Rolle, doch teilweise wäre das Image eine bewusste Marketingstrategie (Linz 2009, 68).

Angesichts des derzeitigen Forschungsstandes können die vorangegangenen Einschätzungen lediglich als Tendenzen verstanden werden. Linz stellt die Thematik als ein Spannungsverhältnis dar und proklamiert, dass „im Einzelfall“ entschieden werden müsse, ob Jugendliche „stereotype Darstellungen durchschauen“ und „sich von problematischen Inhalten distanzieren“ könnten (ebd., 68f). So kann für die (sozial)pädagogische Praxis ein Bildungsauftrag abgeleitet werden.

2.6 Relevanz von Deutschrap für Jugendliche

Laut der 18. Shell Jugendstudie gaben 57 % der befragten Jugendlichen „Musik hören“ als häufigste Freizeitaktivität an (Shell 2019). Im Jahr 2022 gab es rund 7,77 Millionen Personen in der deutschsprachigen Bevölkerung ab 14 Jahre, die „sehr gern“ und 12,54 Mio., die Hip Hop und Rap „auch noch gern“ hörten (IfD Allensbach 2022). Im Jahr 2020 hatten rund 24,9 % der deutschsprachigen Bevölkerung zwischen 14 und 25 Jahren in den letzten 6 Monaten Musik des Genres HipHop, Rhythm & Blues gestreamt, heruntergeladen oder gekauft (VuMA 2020). Diese Zahlen unterstreichen die Relevanz von Deutschrap für junge Menschen in Deutschland.

Es gibt verschiedene Gründe, warum Jugendliche sich für Rap interessieren. Nach HipHop-Forscher Martin Seeliger ist HipHop „die bedeutendste (weil am weitesten verbreitete und einflussreichste) Jugendkultur der Welt“ (Seeliger 2021, 15; vgl. Huber 2018, 10). Nach Hartung habe die Sprache von Rapper*innen „einen klaren Bezug zur Jugend“, da sie entweder

Begriffe aus der Jugendsprache verwendeten oder selbst Einfluss auf die Jugendsprache nahmen, wie z.B. der Rapper *Haftbefehl* mit dem Begriff „Babo“ (wörtl. Vater), der nach der Veröffentlichung des Lieds „Chabos wissen wer der Babo ist“ zum Jugendwort des Jahres 2013 gewählt wurde. Da die Elterngeneration nicht so spreche, könnten Jugendliche durch Rap-Konsum eine Distanz zu dieser herstellen (Hartung 2019, 36f). Linz verweist auch auf einen HipHop-eigenen Sprachgebrauch, der sich nicht nur von der Welt der Erwachsenen abgrenze, sondern auch von anderen Jugendkulturen. Auch Grenzüberschreitungen seien Teil jeder Jugendkultur und ermöglichten „eine Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Normen, Werten und Rollenmustern“ (Linz 2009, 65f). Zudem spielen für Jugendliche auch Emotionen und Alltagsbewältigung beim Hören von (Deutsch-)Rap eine Rolle. Nach Wickel diene Musik für einige Jugendliche der „Ablenkung und Bewältigung von Problemen“, da sie die Möglichkeit biete, sich in „Traum- und Fantasiewelten“ versetzen zu können (Wickel 2018, 69). Auch visuelle Repräsentanz, Identifikation, das Gefühl von Annahme und Bestärkung in der Persönlichkeitsentwicklung kann Rap bieten, wie folgendes Zitat verdeutlicht:

„Rap-Musik hat mich in meiner Entwicklung stärker beeinflusst als alles andere. In diese Musik konnte ich flüchten und diese Musik hat mich empowert. Zuerst nur als Schwarzer Mensch und viele Jahre später dann als schwuler Mann (...) HipHop hat mir gezeigt, dass ich richtig bin, auch wenn ein rassistisches System mich klein halten will, und dass ich mich feiern sollte, so wie ich bin, egal, was die anderen sagen.“ (Dominik Djialeu 2021, 80)

Rap wird von Jugendlichen aus vielfältigen Gründen gehört und zu verschiedenen Zwecken genutzt. Jugendliche würden zum Beispiel (Gangster-)Rap hören, „um sich in eine bestimmte Stimmung zu versetzen, um sich aggressiver zu machen, sich zum Sport zu motivieren oder am Abend sogar zur Ruhe zu kommen.“ (Sator 2016, 84). Nach Groß und Jäger lasse sich „die große Faszination für Rap bei Jugendlichen“ zum einen damit erklären, dass im Rap „wie in keiner anderen Musik Rassismus- und Klassismuserfahrungen“ in Form von Geschichten Thema sind, in denen der*die Hauptprotagonist*in „es nach oben schafft“ und der Gesellschaft das nicht Zugetraute beweise. Zum anderen werden im Rap die in der gesellschaftlichen Diskussion oft als „anti-emanzipatorisch“ kritisierten „Genderrollenentwürfe thematisiert“, wie „der hypermaskuline Mann“ als Ernährer und Beschützer und die „hyperfeminine Frau“. Außerdem sei relevant, dass Rap sich „keinen Regeln“ beuge, was zum einen Diskriminierungen (re)produziere, aber auch Innovation hervorbringe (Groß/ Jäger 2021, 176f). Rap-Musik, zugehörige Musikvideos und weitere Formen des Ausdrucks von Rapper*innen sind also relevant im Alltag vieler Jugendliche, und können Einfluss auf die Alltagsbewältigung und die persönliche Entwicklung dieser haben.

2.7 Repräsentation und Identifikationsmöglichkeiten im Deutschrapp

Nach Wickel hat Musik, auch über die Identifikation mit bekannten Vertreter*innen der jeweiligen Musikszene, Einfluss auf die individuelle Identität. Eine gemeinsame Vorliebe für eine bestimmte Art von Musik kann Grundlage für Freundschaften und ein Zugehörigkeitsgefühl sein und eine Gruppenidentität aufbauen, wobei Erscheinungsmerkmale wie Kleidung und Frisuren, sowie spezielle Sprache, Verhaltensweisen und Konsumverhalten eine Rolle spielen (Wickel 2018, 69). Besonders Rap bietet nach Saied „für Jugendliche diversen Backgrounds unterschiedliche Adaptionenmöglichkeiten“, sowie „eine Projektions- und Verhandlungsfläche“ für gesellschaftliche Diskurse unterschiedlicher Art (Saied 2018, 205f). Nach Menrath sei Identitätskonstruktion im HipHop und somit Rap meist mit der Interaktion mit Medien verknüpft. Ein wichtiger Teil dieser Identitätskonstruktion sei die „Aufführungspraxis“, die Performance und ihre Orientierung „an kommerziellen Repräsentationen“. Dabei seien Identitäten im HipHop „in Bewegung“ und bildeten sich „nach einem musikalisch-performativen Modell“ aus (Menrath 2001, 2f).

Das Aufsteigermotiv im Rap ist schon seit den Anfängen ein Thema in der HipHop-Kultur. Die moderne Zurschaustellung vom „erhofften oder erreichten Luxusleben“ (Boulaghmal, Polfuß 2023, 123) prägt einen Rap-Lebensstil, der die Projektion jugendlicher Wünsche nach gesellschaftlichem Aufstieg und Erfolg in einer neoliberalen Gesellschaft bedient. Viele Rapper*innen zeigen einen (vermeintlich) luxuriösen Lebensstil, rappen über Luxus-Marken, gehen Werbekooperationen mit Luxus- und Sportbekleidungsmarken oder Parfum-Firmen ein (ebd., 125). Rapperin *Nura* fragt dazu treffend in ihrer Biographie: „Aber wie soll ein Schüler sich denn die Klamotten leisten, die ein Star sich kauft. Wie soll ein Kind das Leben eines Erwachsenen leisten?“ (Habib Omer 2022, 181).

„Das Herkunftsmilieu der Rapper, wie es sich in ihrer medialen Vermittlung repräsentiert, schafft die Grundlage zur Identifikation. Der Verlauf ihrer Karrieren gibt Anlass zur Hoffnung, das eigene Leben könne einmal besser sein. Ein besseres Leben manifestiert sich in emotionaler Unabhängigkeit, monetärem Status und Anerkennung. Der Abgleich mit der eigenen Nationalität ist dabei ebenso von Bedeutung, wie mangelnder schulischer Erfolg und schließlich die finanzielle Seite sozialer Deprivation.“ (Wegener 2007, 77)

In dem Zitat von Wegener ist von „Herkunftsmilieu“ als Grundlage für Identifikation die Rede. Rapperin* *Esra Özmen* erwähnt, wie sie ihre Lebenssituation, durch die Beschreibung der Lebenswelt der Rapper*innen im Deutschrapp, die ihrer ähnelte, in ihrer Jugend als „kollektive Erfahrung“ wahrnehmen konnte. Durch die Ähnlichkeit in der Erwähnung des Aufwachsens in einer „1-Zimmer-Küche-Wohnung“, habe sie den politischen Hintergrund erkennen können

(EsRap 2021, 176). Somit kann Deutschrapp dazu dienen, sich in der eigenen, möglicherweise als mangelhaft erlebten Lebenssituation, nicht allein zu fühlen und diese sogar als strukturell gesellschaftliches Defizit wahrzunehmen.

Bei der Darstellung von Repräsentation und Identifikationsmöglichkeiten für Jugendliche im Deutschrapp ist zudem auch die soziale Kategorie `Geschlecht` stark relevant. Nach wie vor sind vergeschlechtliche Bilder im deutschen Mainstream-Rap nach einer binären Logik ausgerichtet. Grundsätzlich zeigten die Bilder von Männlichkeit im Gangster-Rap eine „Auseinandersetzung mit dem Ideal hegemonialer Männlichkeit“ (Seeliger 2021b, 285). Im erfolgreichen Subgenre Gangster-Rap ist laut Seeliger, immer noch die „migrantische Aufsteigermännlichkeit“ zu beobachten, die aber seit kurzem durch eine „heroische Unternehmergehmlichkeit“, wie in Form des Rappers *Kollegah*, überboten werde (ebd., 270). Dieser zeichne sich durch technisch innovativen Rap, Propagieren von körperlicher Fitness und Disziplin, „unternehmerischer Tugenden“, „hyperdominanten Auftreten gegenüber Frauen“ und nicht ebenbürtigen Männern und einer „kriegerischen Haltung zur Welt auf Basis von Verschwörungsmythen“ aus (ebd., 285). *Kollegah* stellt seine Weltsicht nicht nur mittels Rap dar, sondern auch u.a. in einem Buch mit dem Titel *Das ist Alpha – die 10 Boss-Gebote*, in dem er angeblich darstellt, wie man „vom Lauch zum Boss wird“ (Limpert 2018). Die Darstellungen von Weiblichkeit verlaufen meist dichotom zu Männlichkeitsbildern und werden im Deutschrapp einerseits immer noch dominiert durch die `Bitch`, die von cis männlichen Rappern*, mal mehr oder weniger abwertend, erwähnt oder adressiert wird, und andererseits Beschreibungen von `guten Frauen`, für die der Rapper* Liebeslieder schreibt. Hier zeigt sich nach wie vor das gegensätzliche Bild von `Heilige und Hure`. Aktive Rapperinnen* erweitern diese Darstellungen von Weiblichkeit seit einigen Jahren mit einem Bild von einer meist freizügigen, emanzipierten und sexpositiven Frau*, die oft hyperfeminin auftritt und Karriere macht, wie erfolgreiche Rapperinnen* wie *Shirin David*, *Loredana* oder *Katja Krasavice*.

Die unter 2.5 angeführte Anekdote der Schülerin*, die Lieder hört, obwohl sie weiß, dass diese Sexismus (re)produzieren, zeigt, dass die Identifikation mit Rapper*innen auch zustande kommen kann, wenn die eigene Person durch den Text gleichzeitig diskriminiert wird. Im Fall dieser Schülerin* überwiegt scheinbar das Empowerment (zu dt. Ermächtigung), weil der Rapper* „genauso asozial“ sei „wie ihr Leben“. Einen weiteren Punkt, warum gerade Mädchen* Rapper hören, die teilweise sehr sexistische Lieder veröffentlichen, formuliert Julia Manzke 2007. Auch wenn Rapper* sehr extrem über Frauen* reden würden, der relevante Punkt sei, dass sie es überhaupt tun. Frauen* kämen viel in ihren Texten vor (Manzke 2007, 170). Die Lesart einiger Mädchen* sei, dass sie sich gewollt fühlen und ihnen eine spannende

Rolle zukäme. Unterstützt wurde die These von der Gender-Professorin Dr. Gabriele Dietz, die in diesem Zusammenhang von der „Attraktivitätsmacht“ der Mädchen* spricht (zit. nach ebd.,172). Da diese Einschätzungen schon etwas älter sind, könnte sich, angesichts der vermehrten Repräsentation von Weiblichkeiten in der Rolle der aktiven Rapperin*, dieses ‚Zufriedengeben‘ mit der eher passiven, für Männer* oft als Objekt zur Verfügung stehenden Rolle, verändert haben. Wie in 2.2 angerissen, ist Deutschrap heute diverser und es gibt mittlerweile auch mehr erfolgreiche cis weibliche (z.B. *Nura, Shirin David, Juju*), aber auch, noch wenig bekannte trans weibliche (z.B. *JNNR HNDRXX, Lia Sahin*), trans männliche (z.B. *Sir Mantis*) und trans/ nichtbinäre Rapper*innen (z.B. *Kerosin95, Alice Dee, LILA SOVIA*). Sie sorgen sowohl für mehr musikalische und inhaltliche Vielfalt, als auch für Repräsentation jenseits cis männlicher heterosexueller Dominanz, und können auch für Jugendliche aus dem queeren Spektrum zu Identifikationsfiguren werden. Eine auch noch nennenswerte, potenzielle Erweiterung der Identifikationsmöglichkeiten ergibt sich durch Rapper*innen, die z.B. eine Behinderung haben, bzw. von der Gesellschaft behindert werden. Der Rapper* *Graffiti*, ist zusätzlich zu seiner Rap-Tätigkeit auch Inklusionsbotschafter. Die Rapperin* *Deaf Kat Night* rappt in deutscher Gebärdensprache.

2.8 Zwischenfazit

Wie die vorangegangenen Kapitel darstellen, ist deutschsprachiger Rap ein Teil der HipHop-Kultur und hat sich in den letzten Jahrzehnten in viele Szenen und Genres ausdifferenziert. Deutschrap ist Teil der deutschen Gesellschaft und ein gesellschaftliches Phänomen, das die aktuellen strukturellen Bedingungen sprachlich thematisiert, verstärkt und verhandelt. In der deutschen Öffentlichkeit ist oft das Subgenre Gangster-Rap unter Beobachtung und wird teilweise durch die Brille einer *weißen* Mehrheitsgesellschaft betrachtet. Rap als kapitalisierte Ware ist geprägt von Skandalisierung. Gewalt und Diskriminierungen in Deutschrap-Texten werden einerseits in Bezug auf Kunstfreiheit oder der Haltung, Rap sei nur Spiegel der Gesellschaft, verteidigt, und andererseits als jugendgefährdend bewertet. Der Staat versucht Jugendliche vor möglicherweise schädlichen Einflüssen durch Deutschrap zu schützen, indem er manche Lieder indiziert und in der Verbreitung zu hindern versucht. Im Internet werden diese jedoch dennoch teilweise verbreitet und Jugendliche können Schutzschranken umgehen. Die Art der Indizierung wirft zudem Fragen auf. Es ergibt sich ein Spannungsverhältnis zwischen der Dämonisierung und Romantisierung von Deutschrap, zwischen Kunstfreiheit und Einfluss auf Jugendliche. Ein beachtlicher Teil der Jugendlichen in Deutschland hat Interesse an Rap

und findet viele Identifikations- und Adaptionmöglichkeiten in dieser Musik und ihren medialen Darstellungen. Dabei haben sich die Repräsentations- und Identifikationsmöglichkeiten in den letzten Jahren erweitert. Aus diesen Erkenntnissen ergibt sich die Aufgabe der Jugendarbeit, Themen von Deutschrapp aufzugreifen, Bildungsprozesse anzustoßen und Rap als Aktivität und Ressource für kreativen Ausdruck und Reflexion von Jugendlichen zu nutzen, wie das folgende Kapitel darzustellen versucht.

3 Jugendarbeit und Deutschrapp

Die Kinder- und Jugendarbeit zählt zu den „non-formalen“ Bildungsangeboten, abseits von Schule und Familie (Cloß et al. 2009, 11) und im Fokus stehen „non-formale und informelle Bildungsprozesse“ (Faulde 2023, 33). Sie ist Aufgabe der Jugendhilfe und rechtlich verankert in §§ 11 und 12 im Kinder- und Jugendhilfegesetz. Es gibt den Bereich der Jugendverbände und Vereine, die politische Jugendbildung, die kulturelle Jugendbildung, und die Offene Kinder- und Jugendarbeit (im folgenden OKJA genannt), die Angebote zur pädagogisch betreuten Freizeitgestaltung für Kinder und Jugendliche bzw. junge Erwachsene von sechs bis siebenundzwanzig Jahre anbietet. Als Grundprinzipien der offenen Einrichtungen wie unter anderem Jugendtreffs, Jugendhäuser und Bauspielplätze werden vor allem die Prinzipien Offenheit, Freiwilligkeit, Niedrigschwelligkeit, Bedürfnis- und Lebensweltorientierung und Partizipation genannt (vgl. Sturzenhecker 2004). Da sich in der Jugendarbeit Jugendliche, anders als in der Schule, nicht in einem leistungsorientierten Umfeld aufhalten, gibt es einen großen Möglichkeitsraum für Beziehungsaufbau und vertrauensvollen Umgang. Die Arbeit wird grundsätzlich nicht auf einem defizitären Blick auf junge Menschen aufgebaut und stellt Probleme nicht in den Vordergrund, sondern versucht alle, unabhängig von Herkunft, Geschlecht, *race*, sexueller Orientierung, finanzieller und sozialer Stellung und körperlicher Verfassung einzubinden. Nach Scherr und Sturzenhecker stehen im Zentrum des Profils der Jugendarbeit die Unterstützung Jugendlicher „bei der Kultivierung ihres Eigensinns, bei der Entwicklung und Realisierung von Entwürfen eines guten eigenen Lebens“, sowie Vorstellungen über eine Gesellschaft, die „anstrebenswert“ sei (Scherr/ Sturzenhecker 2014, 370). Da die Jugendarbeit sich an den Interessen Jugendlicher orientiert, ist auch Musik Teil von Jugendarbeit. Musik hat eine hohe Relevanz für Jugendliche, ob sie selbst musizieren, oder „nur“ Musik hören. Nach Hartung fördere „die Schulung von Sprache, Musik und Rhythmik“ auch gleichzeitig die emotionale Verfasstheit von Kindern und Jugendlichen (Hartung 2019, 31). Bei dem Einsatz von Musik in der offenen Jugendarbeit stehen nach Wickel „Persönlichkeitsbildung und Entwicklung“ der Jugendlichen und jungen Erwachsenen im

Fokus, wobei es um die „musikalische Selbstsozialisation“, aber auch um die „Sozialisation mit Hilfe von Musik“ gehe. Wickel mahnt, dass das „Eindringen“ der Jugendarbeiter*innen in die „musikalische Privatwelt“ Jugendliche verletzen und dadurch eine gelingende Pädagogik mit Hilfe von Musik im „Keim erstickt“ werden könne, wenn die Bedeutung der Musik für die Jugendlichen von den Fachkräften nicht verstanden würde. Zudem könne eine „geschmackliche Anbiederung“ als „nicht authentisch und heuchlerisch“ wahrgenommen werden. Jedoch könnten Sozialarbeiter*innen eine „Vorbildfunktion einnehmen“ und junge Menschen für Musik begeistern, wenn sie ihren eigenen Musikgeschmack offenbaren und selbst Musik machten (Wickel 2018, 70). Musik ist, vor allem in Form von Rap, ein wichtiger Teil der Jugendarbeit, wie das nächste Unterkapitel zeigt.

3.1 (Deutsch-)Rap in der Jugendarbeit

Ende der 1980er erkannten Jugendarbeiter*innen in Deutschland das Potenzial von Rap und HipHop und unterstützten die Entwicklung der Kultur mit dem Organisieren von Veranstaltungen, den sogenannten *Jams*, in Einrichtungen der offenen Jugendarbeit (Hartung 2019, 21). Hartung beschreibt diese als „Treffen unter Gleichgesinnten“, bei denen sich Jugendliche in verschiedenen Disziplinen der Kultur austauschen, vernetzen und weiterentwickeln konnten. Hier findet sich der Leitspruch „each one teach one“ (siehe dazu 2.1) wieder. Jugendarbeit in Deutschland hat also schon lange Berührungspunkte mit Rap, da Jugendlichen, gem. SGB VIII §§ 11, die zur Förderung ihrer Entwicklung erforderlichen Angebote der Jugendarbeit bereitzustellen sind, welche sich an ihren Interessen orientieren und Raum für Partizipation geben. Zudem sahen schon in den 1980ern Sozialarbeiter*innen in Deutschland in der HipHop-Kultur eine Möglichkeit „den Sprachlosen eine Stimme“ zu geben und Selbstbewusstsein durch „kreative Aktivitäten“, im Gegensatz zu Gewalt, zu fördern, was die Beliebtheit von HipHop, besonders unter „westdeutschen Migrant*innen“, beeinflusste (Farin 2002, 141).

Die Onlinerecherche der Autorin ergibt, dass es derzeit in Deutschland immer noch zahlreiche Einrichtungen der offenen Kinder- und Jugendarbeit sowie weitere Projekte der Jugendkulturarbeit und außerschulischen Jugendbildungsarbeit gibt, die sich auf die Disziplinen der HipHop-Kultur beziehen und Freizeit- und Bildungsangebote wie *Rap*, *Graffiti* oder *Breakdance* anbieten. Rap wird zudem auch projektbezogen im Jugendstrafvollzug genutzt. Auch im Kontext Schule werden HipHop- und Rap-Angebote in die Ganztagsbetreuung oder in Projektwochen integriert. Hier wird sich an den (vermeintlichen)

Interessen von Jugendlichen orientiert. Die Ausgangslage und Ausrichtung der Angebote im Bereich HipHop und Rap können sehr unterschiedlich sein. Rap wird sowohl als Freizeitbeschäftigung angeboten, aber auch als Mittel für Bildungsarbeit und Soziales Lernen genutzt. Es gibt Projekte, die explizit feministisch auftreten und vor allem Mädchen* mittels Rap in ihrem Selbstwert und ihrer Identität stärken wollen. Ein gutes Beispiel für Rap-Projekte mit feministischer Perspektive ist das Projekt *Sisterqueens* in Berlin, das aus einer Kooperation des *Kollektiv Peira* und dem *interkulturellen Zentrum für Mädchen* und junge Frauen* MÄDEA* entstanden ist. In diesem wird Rap als Praxis genutzt, um Mädchen* feministisch zu stärken (Joswig, 2021). Des Weiteren gibt es auch die Arbeit mit Rap in Zusammenhang mit Straßensozialarbeit mit jungen Menschen, wie das Projekt *Gangway Beatz* Berlin (Gangway o.A.) und Rap-Pädagogik, wie sie der Verein *Rap for Refugees* in Hamburg „zur Integration und zur Stärkung der Persönlichkeit von jungen Menschen aus schwierigen Lebenssituationen“ durchführt (Rap for Refugees o.A.). Nicht zu vergessen ist an dieser Stelle die *Hip Hop Academy* in Hamburg, die einen betont künstlerischen und darstellenden Ansatz hat, der sich auch in großen Veranstaltungen widerspiegelt (Hip Hop Academy o.A.).

Rap wird also in zahlreichen Einrichtungen in Form von Gruppen-, Projekt- und Medienarbeit genutzt. Aber was bewirkt die Jugendarbeit mittels Rap? Für Hartung ist Rap-Pädagogik „eine Motivations- und Aktivierungsmöglichkeit“ von Jugendlichen, die von Rap als Kunstform ausgeht. Rap könne „zur intensiven thematischen Auseinandersetzung mit Themen“ verwendet werden (Hartung 2019, 34). Rap sei niedrigschwelliger, als ein Musikinstrument spielen zu lernen, und sei in jeder Sprache möglich, auch der Gebärdensprache (ebd., 39). Aktiv Rap zu machen kann das Selbstbewusstsein für Herausforderungen stärken und sogar neue Perspektiven aufzeigen. Esra Özmen, Teil des Duos EsRap aus Wien, beschreibt in dem Sammelband „Awesome Hip Hop Humans“: „Rap gab mir Selbstbewusstsein, Rap gab mir eine Stimme. Ich wurde so wie ich bin zum ersten Mal akzeptiert“. Özmen habe „mit Hilfe von Jugendarbeitern und Rap“ die Matura (das Abitur in Österreich) geschafft, trotz gegenteiliger Voraussagen ihrer Lehrer*innen (EsRap 2021, 174).

3.2 Die Bedeutung der Rahmenbedingungen für Jugendarbeit in Bezug auf Rap

Für die Durchführung von offenen und festen Angeboten und Workshops in Bezug auf HipHop und (Deutsch-)Rap, sind die Rahmenbedingungen relevant. Sie beeinflussen die Lern- und Entwicklungsmöglichkeiten der Jugendlichen und bestimmen unter anderem was überhaupt mit der Beschäftigung mit Rap erreicht werden kann. Somit ist die Gestaltung der Jugendarbeit in

Bezug auf Rap-Angebote davon abhängig, in welchem Kontext, welcher räumlichen und institutionellen Umgebung, welchem Zeitrahmen und unter welchen personellen Bedingungen sie stattfindet. Rap-Workshops der außerschulischen Bildungsarbeit, die aber im Kontext Schule stattfinden, sind anders zu strukturieren als Angebote, die in der Offenen Jugendarbeit im Kontext eines Jugendzentrums durchgeführt werden. Für Angebote in der OKJA, die durch „Freiwilligkeit der Teilnahme“ und von Bedürfnis- und Interessenorientierung bestimmt sei (Scherr/ Sturzenhecker 2014, 371), sind andere Methoden relevant, als für Angebote in der Ganztagsbetreuung in Kooperation mit Schule, zu deren Teilnahme Jugendliche verpflichtet sind. Im Zuge des Ausbaus der Ganztagschule verwischen zunehmend die Grenzen zwischen dem Pflichtkontext Schule und Angeboten der Kinder- und Jugendarbeit, und Jugendarbeit sei gefährdet ein „billiger Dienstleister“ für Schule zu sein (ebd., 370). Der Begriff „außerschulische“ Bildungsarbeit sei „irreführend“, da sich Angebote von Jugendarbeit und Schule vermischten. „Außerschulisch“ bedeute, dass Angebote zwar für Schulklassen konzipiert würden, aber meist nicht an schulische Logiken, wie Leistungsorientierung, Bewertung und Pflicht gebunden seien (Röhr 2017, 254). Dennoch finden solche Workshops im Rahmen Schule statt, auch unter Kontrolle des pädagogischen Personals, in den üblichen Räumen und oft mit den gleichen Regeln, die in der Schule gesetzt sind. Auch die finanziellen Strukturbedingungen bestimmen Rap-Angebote und ihre Qualität in der Jugendarbeit, sowohl im Rahmen Schule, als auch in der OKJA. Die Konzipierung von Angeboten ist also abhängig von den Rahmenbedingungen und lässt sich nicht verallgemeinern. Die individuelle Anpassung der Methoden an die jeweiligen Bedingungen beeinflussen den pädagogischen Mehrwert des Angebots und die Möglichkeiten zur Intervention bei z.B. strittigen Inhalten.

3.3 Kritik an Jugendkulturarbeit und Pädagogisierung von Rap

In pädagogischen Zusammenhängen, ob in der OKJA oder im Kontext Schule, bedient man sich an der HipHop-Kultur und damit auch an Rap, da Kinder und Jugendliche sich (vermeintlich) dafür interessieren. Nico Hartung, der sich selbst als „einziger Rap-Pädagoge in Deutschland“ bezeichnet, meint: „wo Rap draufsteht, ist nicht immer Rap drin“. Es würde Kindern und Jugendlichen häufig „rhythmisches Sprechen“ als Rap angepriesen. Dieses unterscheidet sich aber technisch von Rap (Hartung 2019, 139). Er nennt als Beispiel den in Kitas und Schulen verbreiteten Text „das Rap-Huhn“, das weder technisch Rap ist, noch inhaltlich positiv auf Rap Bezug nimmt. Rapper*innen würden eher mit der Nutzung lächerlich gemacht. Und so erwecke der Text exemplarisch den Anschein, dass sich mit der HipHop-

Kultur nicht auseinandergesetzt, und Rap in der pädagogischen Arbeit lediglich „benutzt“ würde. Hartung sieht die Verbreitung dieses Textes unter der Prämisse Rap beispielhaft für die „Pädagogisierung des Rap“. In diesem Zusammenhang kritisiert er die „Missachtung der Kunstform“ Rap (ebd., 140 ff). Anschließend daran, formuliert Hansi Ruile, dass im Zusammenhang mit Jugendkulturen wie z.B. HipHop, „kulturpädagogische Sonderprogramme für benachteiligte Jugendliche“ geplant würden, die nicht aus „kulturwissenschaftlicher, soziologischer oder szeneorientierter Analyse“ heraus durchgeführt würden, sondern eher auf „Skandalisierungsszenarien und Ausgrenzungsstrategien“ beruhten. Jugendkulturen wie HipHop werden Ruiles Einschätzung nach nicht als künstlerisch wertvoll, sondern u.a. als „sexistisch und trieborientiert, gewaltverherrlichend, unreflektiert, asozial und kriminell“ beurteilt und müssten daher aus dieser Perspektive „zivilisiert und domestiziert“ werden. Es fände eine Instrumentalisierung seitens vermeintlich „emanzipatorischer und systemkritischer Akteure“ statt, die die Lebensperspektiven und Wünsche der Jugendlichen abwerten würden, und nicht die Auswirkungen einer Unterhaltungsindustrie berücksichtigen würden (Ruile, Hansi 2013, 62ff). Diese kritischen Aspekte verdeutlichen, dass Deutschrapp als Kommunikationsgegenstand in der Jugendarbeit pädagogisch fundiert und unter Einbeziehung lebensweltlicher Analyse genutzt werden sollte - aber auch mit Respekt für die Geschichte und die Werte der HipHop-Kultur, sowie wirklichem Interesse an Jugendlichen und ihren Wünschen und mit Vertrauen in die Kompetenzen der Jugendlichen.

3.4 Handlungsoptionen zwischen Empowerment und Herausforderungen

Bei der Beschäftigung mit HipHop ist es nach Anna Ruile wichtig, zwei Ebenen zu unterscheiden: zum einen HipHop als Alltagspraxis mit bestimmten Werten, und zum anderen HipHop als globales kommerzialisiertes Produkt (Ruile, Anna M. 2013, 80). Die Unterscheidung, aber auch Verknüpfung dieser zwei Ebenen stellt sich als äußerst wichtig für die Qualität von Jugendarbeit mit Deutschrapp dar. Auch nach Kaiser könne etwas, das global „als popkulturelle Massenware des Mainstreams produziert wird“, „im lokalen Aneignungsprozess“ Ausgangspunkt für Kreativität und „emanzipatorische Do-It-Yourself-Praxis“ werden (Kaiser 2020, 96). Da Deutschrapp in einem Spannungsverhältnis von neoliberalen Konsumwelten und partizipativer Mitmachkultur, diverse gesellschaftliche Themen und Diskurse, teilweise schonungslos und plakativ, zur Sprache bringt, ergeben sich viele Möglichkeiten für die Jugendarbeit. Aus den vorangegangenen Kapiteln lassen sich somit

sowohl Argumente für Jugendarbeit mittels Deutschrap im Sinne des Empowerments erkennen, als auch Herausforderungen ableiten.

Wenn von Empowerment die Rede ist, ist nach Galuske die Hinwendung „von der Defizitorientierung zur Förderung von Stärken“ gemeint (Galuske 2009, 263) und nach Chehata et.al unter anderem das Schaffen von Möglichkeitsräumen für gemeinsames Lernen über gesellschaftliche (Macht-)Verhältnisse und die Aneignung und Produktion von Wissen über die eigene Biographie, z.B. in Bezug auf Angehörige von Minderheiten und diskriminierten Gruppen (Chehata et al. 2023, 128f). Empowerment bedeute auch „als Individuum sprechfähig zu werden und im Sinne eines politischen Moments“ sich selbst und seine Geschichte in einem größeren Zusammenhang zu sehen und sich (re)präsentiert zu fühlen (ebd., 133). Deutschrap bietet wie in 2.7 aufgeführt viele Identifikationsmöglichkeiten für Jugendliche, insbesondere in Bezug auf die Klassenlage, und für Schwarze und PoC auch in Bezug auf Repräsentation und Thematisierung von Migrations- und Rassismuserfahrungen. Hier kann von einem enormen Empowerment-Potenzial ausgegangen werden. Und auch in Bezug auf Geschlecht werden zunehmend Empowerment-Ansätze in der Jugendarbeit angewandt.

Die geschlechtsbezogene Gleichstellung ist in der Jugendarbeit mit Deutschrap ein großes Thema und stellt auch eine Herausforderung dar. Sowohl in Bezug auf Jugendliche, die sich als weiblich, queer, nichtbinär oder auch trans männlich oder inter identifizieren, und die möglicherweise gehemmt sind, sich im Rap in meist cis männlich dominierten Räumen auszuprobieren, als auch was die Hörgewohnheiten und Vorurteile von Jugendlichen gegenüber weiblichen und queeren Rapper*innen, bzw. Frauen* und ihren Fähigkeiten bzw. ihrem Status in der Gesellschaft an sich, angeht. Obwohl seit den Anfängen der HipHop-Kultur Rapperinnen* die Kultur mitgestaltet haben, wird laut Saied an dem „Mythos festgehalten, Rap sei eine Männerdomäne“ (Saied 2013, 209). Angebote, die den Fokus auf Jugendliche setzen, die sich nicht als cis männlich identifizieren, zeigen, wie einer genderbezogenen Benachteiligung im Musikkontext seitens der Sozialen Arbeit begegnet werden und im Sinne des Empowerments Deutschrap genutzt werden kann, um Marginalisierung sichtbar, mehr Perspektiven hörbar gemacht und Jugendliche gestärkt werden können sich zu beteiligen.

Zudem können Inhalte von Deutschrap dazu dienen sich mit Jugendlichen Männlichkeitsbilder und Anforderungen an Männer* anzuschauen und zu diskutieren. Nach Herrschelmann müsse „immer wieder neu“ geschaut werden, was z.B. für Jungen* im Gangster-Rap „Sinn“ mache (Herrschelmann 2013, 80). Dies setzt allerdings voraus, dass mit (cis) männlichen Jugendlichen reflektiert gearbeitet wird. Nach Farin ist „Rappen [...] ausschließlich mit Jungen“ längst keine reflektierte Jungen*arbeit (Farin 2013, 41).

Da Jugendarbeit grundsätzlich zieloffen und partizipativ sein soll, ist es nach Wickel relevant, Jugendlichen bei Musikprojekten über „Inhalte, Arbeitsprozesse, Produkte und Präsentation“ mitentscheiden zu lassen und, dass Fachkräfte organisatorisch und finanziell unterstützen (2018, 71). Im Sinne des Empowerments ist eine möglichst freie Gestaltung für Selbstwirksamkeitserfahrungen somit wichtig. Jedoch kann es zu einer Herausforderung für die Jugendarbeiter*innen werden, gleichzeitig die Kontrolle über das Geschehen abzugeben und dafür zu sorgen, dass z.B. Texte keine Diskriminierungen reproduzieren, und eventuell sogar die Einrichtung im Zuge der Musik-Produktion in Verruf gerät, wie eine Diskussion um ein vergangenes Rap-Projekt, *Veddel Streetz* im *Haus der Jugend* in Hamburg-Veddel, zeigt. In diesem Projekt wurden 2008 laut der Tageszeitung *taz* rassistische und sexistische Narrative in Form von Rap verbreitet, sowie Zeichen ähnlich der faschistischen Organisation *Graue Wölfe* gezeigt, was als „Gewaltprävention und multiethnische Arbeit“ gerahmt und vom Bezirksamt finanziert wurde (Carini 2008). Die Anführung dieses negativen Beispiels soll nicht dazu führen die Partizipation der Jugendlichen einzuschränken, sondern sich der pädagogischen Verantwortung bewusst zu werden und eine professionelle Begleitung von Projekten anzustreben.

Wie unter 2.1 dargestellt, war Rap am Anfang noch eine der vier Säulen der HipHop-Kultur, die auf „do it yourself“ und Partizipation basierte und keine ausschließliche Fankultur innehatte. Diese Veränderungen haben auch Einfluss auf die Jugendarbeit, wenn Deutschrap zum Teil `nur` konsumiert und kommentiert wird, und an dem vor allem online partizipiert wird. Hier ergibt sich die Herausforderung, zum Beispiel in der Aushandlung um das Abspielen von Musik im Jugendzentrum, mit den Inhalten von deutschsprachigem Rap zu arbeiten, ohne dass Jugendliche aktiv rappen wollen. Ebenfalls stellt die Digitalisierung insofern eine Herausforderung dar, da viele Jugendliche permanent online einer Masse von Inhalten ausgesetzt sind und der Jugendschutz im Netz als ausbaufähig anzusehen ist, was den Auftrag der Jugendarbeit Jugendliche zu befähigen Inhalte besser einschätzen zu können, bestätigt. Andererseits war es nie so einfach wie heute, sich mit anderen Interessierten zu vernetzen, selbst Musik zu produzieren und durch Soziale Medien Publikum zu generieren oder global, mit anderen Jugendlichen und Künstler*innen über die Erde verteilt, vernetzt zu sein. Dies kann, gerade für marginalisierte Gruppen wie LSBTIQA+ eine starke Ressource darstellen, Gleichgesinnte zu finden und selbst aktiv zu werden.

Eine weitere Herausforderung ist die Aushandlung, was Jugendliche als authentisch und `real` sowie erstrebenswert wahrnehmen, und dies in ihre Lebensperspektiven und Deutungen von gesellschaftlichen Werten einfließen lassen. Nach Bendel/ Röper (2017, 105) sind Gangster-

Rapper* „die vermeintlich kompromisslostesten Neoliberalen unserer Zeit“. Gruppen-Diskussionen, die die Frage aufwerfen, ob Rapper*innen wirklich so sind wie sie vorgeben zu sein und welche gesellschaftlichen Werte sie mit Musik und Videos transportieren, können Jugendlichen einen differenzierteren Blick auf gesellschaftlichen Status, das Erreichen von Reichtum und (scheinbare) Kriminalität, auch in Form von Drogenkonsum bzw. Drogenhandel ermöglichen. Hierbei kann die Analyse von Vermarktungsstrategien von Deutschrap nach einer kapitalistischen Marktlogik ein Thema in der Arbeit sein. Auch das Thema Gewalt stellt eine Herausforderung dar. Nach Krüger jedoch kann Musik ein „Zugang“ sein, „um mit Jugendlichen Gewalt zu thematisieren und zu reflektieren“ (Krüger 2012).

Eine weitere Herausforderung für die Jugendarbeit ist, dass musikalische Lebenswelten auch zu politischer Instrumentalisierung und Propaganda genutzt werden. Durch die musikalische Erzeugung von Emotionen lassen sich politische Inhalte subtiler vermitteln. Teilweise sei z.B. rechtsradikale Ideologie in Musik „erst zwischen den Zeilen“ erkennbar, „stylishes Auftreten und Männlichkeit“ stünden im Vordergrund (Radke/ Staud 2014). Die audiovisuellen Erzeugnisse rechtsradikaler Rapper wie z.B. *Makks Damage* (vgl. Radke/ Staud 2014) oder des ehemaligen Rappers *Chris Ares* (vgl. Khamis/ Buschmann 2020) sowie des verstorbenen *Deso Dogg* (vgl. van Laak 2015) zeigen ihre Position allerdings deutlich. Eine diffuse Gruppe der sogenannten `Corona-Leugner´ um den Künstler *Xavier Naidoo* (vgl. Speit 2022) und viele weitere Rapper* (vgl. Von Eisenhart Rothe 2020) versuchten vor allem in der Zeit, in der im Zuge der Covid19-Pandemie das öffentliche Leben eingeschränkt war, mittels Rap und Podcasts in Bezug auf Deutschrap, Verschwörungsmymen zu verbreiten. Es ist als Aufgabe der Jugendarbeiter*innen anzusehen, diesen Einfluss, der sich in Deutschrap-Texten zeigt, zu erkennen und sich dazu zu positionieren, beziehungsweise über die Hintergründe aufzuklären. Auch aus den unter 3.3 zusammengetragenen Kritikpunkten von Hartung und Ruile, lassen sich Aspekte für Empowerment und Herausforderungen für die Praxis ableiten. Wenn Deutschrap als Kommunikationsgegenstand in der Jugendarbeit genutzt wird, dann sollte zwar sozialpädagogisch von den Jugendlichen aus gedacht, aber die Wertschätzung für die HipHop-Kultur nicht vergessen werden. Rap ist eine Kunstform und kann, eingebettet in die Aufklärung über ursprüngliche HipHop-Werte wie Gemeinschaft, Solidarität und sich gegenseitig etwas beizubringen im Sinne des „each one teach one“, als Ressource gesehen werden. Aus den vorangegangenen Kapiteln wurden somit zahlreiche Ressourcen für eine empowernde Jugendarbeit mit Deutschrap ermittelt. Jedoch haben sich auch zahlreiche Herausforderungen gezeigt, die ebenfalls einen Auftrag für Fachkräfte der Jugendarbeit darstellen.

4 Professionelles Handeln in der Jugendarbeit in Bezug auf Deutschrapp

Das vorangegangene Kapitel macht deutlich, dass (Deutsch-)Rap in der Jugendarbeit schon lange Platz hat und wie divers die Inhalte und Angebote sein können. Verschiedene Angebote erfordern zwar auch verschiedene Methoden, aber für jede (sozial)pädagogisch fundierte Jugendarbeit mit Deutschrapp können die im folgenden dargestellten Ansätze eine Basis sein.

4.1 (Arbeits)-Beziehungen zwischen Fachkräften und Jugendlichen als

Ausgangspunkt gelingender Jugendarbeit

Die Durchführung von professionellen Angeboten und Begegnungen in der Sozialen Arbeit setzen Beziehungsarbeit voraus. Die Qualität der pädagogischen Beziehung beeinflusst maßgeblich die Entwicklung von Wissen und Können in allen pädagogischen Bereichen (Prenzel 2019, 31). Zwischenmenschliche Beziehungen ermöglichen gemeinsame Handlungen. Besonders im Hinblick auf Veränderung der eigenen Denk- und Handlungsmuster brauche es vertrauensvolle pädagogische Beziehungen, die das Teilen von Emotionen und „sich auf etwas einlassen“ ermöglichen (Schmölz 2019, 144). Pädagog*innen seien als „signifikante Andere“ für Kinder und Jugendliche, neben Familie und Gleichaltrigen, „lebensgeschichtlich“ wichtig, können zum Wohlergehen während der Jugendphase maßgeblich beitragen, seien aber auch im Falle des Misslingens relevant. Hierbei seien besonders Formen der Anerkennung, aber auch Verletzungen innerhalb pädagogischen Handelns von großer Wichtigkeit für Jugendliche und ihre weitere Biographie (Prenzel 2013, 10).

Nicht nur in der außerschulischen Bildungsarbeit, die oft im Rahmen Schule stattfindet, ist Beziehungsaufbau und -arbeit relevant, sondern auch in der Jugendarbeit, insbesondere in der Offenen Kinder- und Jugendarbeit, sei Beziehungsarbeit Basis für das professionelle Handeln. Die Arbeitsbeziehung sei zwischen Fachkräften und Besucher*innen besonders wichtig, da die OKJA auf Freiwilligkeit beruhe und die Jugendlichen sich jederzeit entschließen können, sich der Situation zu entziehen (Sievers 2021, 40). Auch nach Scherr und Sturzenhecker stehe das pädagogische Handeln in der Jugendarbeit „in hoher Abhängigkeit von einem Arbeitsbündnis mit Kindern und Jugendlichen“, dessen Zustandekommen von der Attraktivität des Angebots abhängt (Scherr/ Sturzenhecker 2014, 371). Auch nach Cloos et al. ist die Beziehung zunächst „auf die situative Aushandlung von working consensus“ heruntergebrochen, die auf das Bereitstellen von Freizeitangeboten bezogen sei (Cloos et al. 2009, 244). Die Arbeitsbeziehung kann mit Zeit, gemeinsamen Erlebnissen und Interesse an Jugendlichen, eine persönliche Ebene als Vertrauensverhältnis erreichen, die die Inanspruchnahme von Hilfe in Krisen sowie

Veränderungsprozesse ermöglicht. Sozialpädagogische Beziehungsarbeit ist nach Heintz „kein linearer, systematisierter Prozess“ und die „prinzipielle Offenheit“ der Sozialpädagog*innen für das „Unberechenbare“ sei dem Beruf immanent (Heintz 2019, 244f). Nach Faulde bestehe das „fachliche Können“ deshalb auch darin, mit der „Offenheit und Diffusität der Arbeitsbeziehungen“ zu arbeiten und „Widersprüche auszuhalten“ (Faulde 2023, 96). In der Jugendarbeit mit Deutschrapp wird die Beziehungsarbeit besonders relevant, wenn es einerseits um Bestärkung der Jugendlichen geht, sich mittels Rap auszudrücken, als auch, wenn Fachkräfte in Bezug auf mediale Inhalte Kritik äußern.

4.2 Professionelle Kommunikation mit Jugendlichen

Im vorherigen Kapitel wurde deutlich gemacht, dass für eine gelingende Jugendarbeit Beziehungsarbeit eine Rolle spielt. Gelingende Jugendarbeit erfordert aber zudem auch gute Kommunikation. Widulle nennt „Aufmerksam zuhören“ als „wichtigste Kommunikationsform“ in der Sozialen Arbeit, um Gesprächspartner*innen zu ermutigen und Verständigung herzustellen. Voraussetzungen seien dabei „Konzentration, Präsenz, Zuwendung zum Gesprächspartner [sic] und Aufmerksamkeit, für das was er ausdrückt“. Dabei sei auf Körpersignale wie „Blickkontakt halten, ohne anzustarren“, eine „zugewandte Sitzhaltung“ und Signale wie Nicken oder ein fragender Gesichtsausdruck, die „nonverbal zum Fortfahren ermuntern“ zu achten (Widulle 2012, 104). Hier sei auf die 5 Axiome der Kommunikation von Watzlawick, Beavin und Jackson verwiesen, die u.a. besagen, dass Kommunikation nicht nur verbal verläuft und aus Worten besteht, sondern auch aus „paralinguistischen Phänomenen wie z.B. Tonfall“ sowie Körperhaltung und Körpersprache. Nach Watzlawick et al. könne man „nicht nicht kommunizieren“ (Watzlawick et al., 58f). Des Weiteren stellt Widulle offene Fragen in professionellen Gesprächen in der Sozialen Arbeit als „hilfreich“ dar, da sie gegenseitiges Verständnis fördern und die „subjektive Wirklichkeit“ der Gesprächspartner*innen klären würden (Widulle 2012, 105).

Martine F. Delfos bezieht sich explizit auf die Kommunikation mit Jugendlichen, im Alter von dreizehn bis achtzehn Jahren. Für Delfos beginnt gute Kommunikation mit Jugendlichen mit einer Haltung, die Respekt, Bescheidenheit und die Überzeugung beinhaltet, „dass Jugendliche etwas zu sagen haben“ und auch erzählen wollen. Es stelle sich nicht die Frage, „ob Jugendliche eine Meinung haben“, sondern wie Erwachsene mit ihnen kommunizieren um diese Meinung zu erfahren (Delfos 2015, 16f). Delfos nennt die sokratische Methode als Basis für die Kommunikation, die davon ausgeht, dass „der andere in Bezug auf sich selbst kompetent sei“.

Die Erwachsenen sollten Jugendliche dabei unterstützen, die richtigen Worte zu finden, „dass sie sich ihres Handelns bewusst werden“, da Worte „einen Verhaltensprozess beeinflussen“ und ermöglichen Verhalten zu ändern. Es sei „nützlicher“ Fragen zu stellen, als zu erzählen um „Sachkenntnis zu fördern“. Die sokratische Methode bedeute „begleiten statt leiten“ (Delfos 2015, 250ff). Im Fokus steht also die Selbsterkenntnis der Jugendlichen im Gespräch zu fördern und sie dabei zu unterstützen eigene Gedanken zu äußern. Delfos ist der Ansicht, dass das „Befriedigendste einer guten Gesprächsführung“ mit Jugendlichen die Chance sei, sie „etwas entdecken zu lassen“. Es sei, als ob die erwachsene Person den Jugendlichen „an die Hand nehme“, ohne zu wissen wohin das führe, aber mit der Überzeugung, dass etwas „Sinnvolles“ dabei herauskommt (ebd., 269). Delfos schreibt auch, dass Jugendliche „im Verlauf des Gesprächs selbst die Argumente nennen“, die Erwachsene ihnen beibringen wollten. Da sie aber aus der Sicht der Jugendlichen geäußert würden, sei dies „effektiver“ (ebd., 20), da Erkenntnisse, „auf die man selber gestoßen“ sei, „Verhalten steuern können“ (ebd., 252).

Daran anschließend verdeutlicht Bauers neurowissenschaftliche Perspektive auf Pädagogik die Wirkung guter Kommunikation. Nach Bauer nämlich werden die „Motivationssysteme“ von Kindern und Jugendlichen „durch nichts besser“ aktiviert, als durch das Erleben von „sozialer Akzeptanz“ und die Erfahrung, als Person „gesehen“ zu werden. Kinder und Jugendliche zu „sehen“ heiße nicht, dass man sie verwöhne oder sich von ihnen „auf der Nase rumtanzen“ lasse, sondern „in Beziehung zu sein“, und zwar „supportiv, aber auch kritisch“ (Bauer 2019, 32). In Bezug auf ein Gespräch, dessen Anlass z.B. ein diskriminierender Text einer jugendlichen Person ist, können auch Arbeitsregeln zum „Kritikgespräch“ hilfreich sein. Widulle erklärt in diesem Zusammenhang, das Ziel der Kritik müsse klar sein, das Selbstbewusstsein der kritisierten Person dürfe „nicht angetastet werden“ und Kritik sollte „konstruktiv und zukunftsgerichtet“ sein. Zudem sollte sich Kritik „auf Verhaltensweisen und nicht auf Personen beziehen“ und bestenfalls im Zweiergespräch geäußert werden, um Bloßstellung zu vermeiden (Widulle 2012, 237).

Wenn es um Kommunikation in der Jugendarbeit mit Deutschrapp in z.B. bildungspolitischer Rahmung oder aktiven Rap-Workshops geht, spielen zudem auch Gruppenprozesse und Gruppendynamiken eine Rolle. Nach Freigang, Bräutigam und Müller (und in Anlehnung an das Axiom des „nicht nicht Kommunizierens“ von Watzlawick et al.) bedeute Kommunikation in Gruppen „großer Kommunikationsstress“, da alle anwesenden Personen die kommunikativen Signale von allen anderen und sich selbst wahrnehmen und selektieren müssten. Freigang et al. betonen auch, dass in Gruppen häufig der Fehler gemacht werde, nur auf der Inhaltsebene zu arbeiten, und die Beziehungsebene vernachlässigt würde (2018, 66ff).

Ein weiterer Aspekt betrifft die Kommunikation über Inhalte von Deutschrapp in alltäglichen Situationen, z.B. in Einrichtungen der Offenen Kinder- und Jugendarbeit. Hier ähnelten Interaktionen zwischen Fachkräften und Jugendlichen nur „vordergründig alltagskommunikativen Formen“ (Cloos et al. 2009, 141). Durch Gesprächsmodulationen in der pädagogischen Praxis, die aus einem „diffusen“ und einem „spezifischen Anteil“ bestünden, könnten „bildungsorientierte Grundintentionen“ Raum haben, ohne den „Freizeitcharakter“ der Jugendarbeit zu gefährden (Cloos et al. 2009, 160).

4.3 Lebensweltorientierung und Lebensbewältigung

In den vorangegangenen Ausführungen wurde die Bedeutung der Beziehung zwischen Fachkräften und den Jugendlichen sowie Kommunikationsqualität in dieser hervorgehoben. Auch die Analyse der Verhältnisse, ist ebenfalls wichtig für das professionelle Handeln in der Jugendarbeit. Zu verstehen, welchen Herausforderungen Jugendliche begegnen, in welcher Umgebung sie aufwachsen und wie sich das auf ihr Verhalten, ihre Wünsche und ihre Biographie auswirkt sowie Potenziale zur Veränderung erkennt, ist wichtiger Bestandteil der Arbeit. Das Konzept der *Lebensweltorientierung* nach Hans Thiersch verbindet die Analyse der Lebensverhältnisse des Individuums mit „pädagogischen Konsequenzen“ (Thiersch et al. 2012, 175). Nach Thiersch sind die Alltagswelten der Menschen bestimmt durch die „Klassenlage“, durch „Produktions- und Herrschaftsstruktur“ der Gesellschaft. Handlungsmöglichkeiten seien, durch die gesellschaftlichen Verhältnisse, die u.a. bestimmt seien durch „Armut, Kontrollmechanismen, Gesetze, Erwartungen und Vorurteile“, eingeschränkt. Menschen nähmen diese Verhältnisse, die sie glauben nicht ändern zu können, hin (Thiersch 2015a, 292). Das Konzept der *Lebensweltorientierung* fokussiert sich nicht auf die Menschen als Individuen allein, sondern als „Individuen in ihren Verhältnissen“, die von „unmittelbaren Erfahrungen ihres Alltags“ geprägt sind (Thiersch 2015b, 351). *Lebensweltorientierung* findet in einem Spannungsfeld zwischen dem „Respekt vor dem Gegebenen“ und einer Fokussierung auf Potenziale des Individuums statt und agiere „im Horizont von Fördern, Behüten und Gegenwirken“ (Thiersch et al. 2012, 179).

Auch das Konzept der *Lebensbewältigung* nach Böhnisch betrachtet das Individuum in Bezug auf seine gesellschaftliche Situation. Das Klientel Sozialer Arbeit werde nicht nur durch prekäre Lebensverhältnisse wie u.a. niedriges Einkommen und beengte Wohnverhältnisse bezüglich der Bewältigungsressourcen eingeschränkt, sondern diese beeinflussten auch das Bewältigungsverhalten (Böhnisch 2016, 93). Die Aufgabe der Sozialen Arbeit ist nach dem

Konzept der *Lebensbewältigung* die subjektive Handlungsfähigkeit des Individuums zu stärken. Böhnisch nennt die Handlungsmöglichkeiten „Ausdruck“, „Anerkennung“, „Abhängigkeit“ und „Aneignung“. Mit „Ausdruck“ ist gemeint, dass die Soziale Arbeit den Adressat*innen dazu verhilft ihre Sorgen zu verbalisieren. Die „Anerkennung“ meint die Einordnung von deviantem Verhalten als Bewältigungshandeln, ohne dieses gut zu heißen (Böhnisch 2019, 101ff). Böhnisch empfiehlt dazu, nicht danach zu fragen, warum die Person etwas z.B. „Störendes“ tut, sondern zu fragen, warum die Person dieses Verhalten brauche (ebd., 14). „Abhängigkeit“ meint die Abhängigkeit der Jugendlichen gegenüber den Sozialarbeiter*innen, aber auch von Jugendlichen, die möglicherweise `abweichendes´ Verhalten aus gruppennormativen Gründen ausüben (ebd., 106f). „Aneignung“ ist vor allem auf den nahen Lebensraum bezogen und befürwortet, Jugendlichen alternative Räume zur Selbstdarstellung zur Verfügung zu stellen (ebd., 108f). *Lebensbewältigung* zielt somit darauf ab, dass das Individuum sich mit den eigenen Lebensverhältnissen durch die Erfahrung von Anerkennung und Selbstwirksamkeit identifiziert, sich Räume aneignet und so der Ohnmacht der teils prekären Lebensverhältnisse entkommt.

Lebensweltorientierung nach Thiersch findet in der Jugendarbeit mit (Deutsch-)Rap statt, wenn sich an den Interessen und der Lebenswelt der Jugendlichen orientiert wird und bewegt sich zwischen existierenden Ressourcen und potenziellen Ressourcen der Jugendlichen. *Lebensbewältigung* nach Böhnisch findet sich in der Jugendarbeit mit (Deutsch-)Rap wieder, da Jugendliche mittels Rap ihre Sorgen thematisieren und ihr Bewältigungsverhalten reflektieren können und, besonders im aktiven Rap, Anerkennung erfahren können, was den Selbstwert stärken und neue Möglichkeiten der Bewältigung erschließen kann. Nach Böhnisch könne die Sozialpädagogik mit dem Bewältigungskonzept als Ausgangspunkt einen „eigenen Bildungsansatz“ erarbeiten (Böhnisch 2012, 225). Vielen Verantwortlichen der Jugendförderung sei gar nicht bewusst, dass gerade die offene Jugendarbeit nicht nur ein Ort zur Freizeitbeschäftigung sei, sondern auch „Bewältigungsort“ mit der Möglichkeit, „innere Bedrängnis und Hilflosigkeit zu thematisieren“, Lebenskompetenzen zu erweitern und sich Räume anzueignen (Böhnisch 2019, 19).

4.4 Zwischenfazit

Die Basis für gelingende Jugendarbeit, die nicht nur eine Möglichkeit zur Freizeitbeschäftigung bietet, sondern die Chancen wahrnimmt, die die Auseinandersetzung mit Themen von Deutschrap bietet, wird durch den Aufbau einer vertrauensvollen (Arbeits-)Beziehung mit

Jugendlichen geschaffen. Sie ist sowohl Ausgangspunkt für die Stärkung und Motivierung von Jugendlichen als auch für solidarische Kritik und Anstoßen von Bildungsprozessen. Eine Kommunikation unter professionellen Gesichtspunkten ist dabei genauso wichtig wie das ehrliche Interesse im Gespräch. Die Analyse und Einbeziehung der Lebenswelt der Jugendlichen und ihrem individuellen Bewältigungshandeln erweitert das professionelle Handeln. Diese Ansätze und Konzepte können als Grundlage gesehen werden, auf denen spezifische Methoden, wie z.B. in der politischen Bildungsarbeit in Gruppen oder in Rap-Workshops, aufbauen können.

5 Interviews mit Expert*innen zu Handlungsmöglichkeiten in der Kommunikation *mittels* und *über* Deutschraps in der Jugendarbeit

Unter Berücksichtigung der theoretischen Grundlage soll der empirische Teil dieser Thesis das in den vorangegangenen Kapiteln beleuchtete Thema `Deutschraps als Kommunikationsgegenstand in der Jugendarbeit´ mittels leitfadengestützter Expert*innen-Interviews untersuchen. Nach der Beschreibung des methodischen Vorgehens, inklusive der Qualitativen Analyse, erfolgt die Ergebnisdarstellung.

5.1 Methodisches Vorgehen

Die Forschungsfrage, inwieweit Deutschraps Kommunikationsgegenstand in einer professionellen Jugendarbeit sein kann und welche Haltungen, Ansätze und Rahmenbedingungen dazu benötigt werden, soll mithilfe eines qualitativen Forschungsansatzes untersucht werden. Ein qualitativer Ansatz ist für diese Arbeit gewinnbringend da explizit Meinungen, Motive und Einstellungen von Personen im Feld der professionellen Jugendarbeit im Mittelpunkt stehen. Es geht in einem ersten Schritt um die Frage inwieweit Deutschraps Kommunikationsgegenstand in der professionellen Jugendarbeit sein kann. In einem zweiten Schritt wird versucht aus der Praxis der Expert*innen heraus, Handlungsempfehlungen für die Arbeit mit Jugendlichen herauszuarbeiten.

5.1.1 Das leitfadengestützte Interview als Methode

Für die Erhebung der Interviews wurde die Methode des leitfadengestützten Expert*innen-Interviews gewählt. Das leitfadengestützte Expert*innen-Interview basiert auf einem Leitfaden, der den Interviewablauf systematisch gestaltet und strukturiert. Dabei gilt das Prinzip „so offen wie möglich, so strukturierend wie nötig“ (Helfferich 2014, 560). Zudem ist diese Art von

Interviews durch die spezielle Zielgruppe der Interviewten als Expert*innen bestimmt. Der Leitfaden wurde nach der SPSS-Methode von (Helfferich, 2005, 161) erstellt. Dabei wurden die Themenbereiche in einem Brainstorming gesammelt, überprüft, sortiert, subsumiert und in einen Leitfragebogen überführt (s. Anhang A). Einen Interviewleitfragebogen zu stark zu strukturieren, kann zur Folge haben, dass eigene Einfälle oder Assoziationen der Interviewten eingeschränkt werden und bei ihnen ein „Echo“ der Fragen erzeugt wird. Jedoch ist eine Strukturierung ratsam, da sie der Forschungsfrage dienlichen Aspekte sicherstellt und Themen vorsieht, die wahrscheinlich nicht von allein angesprochen werden würden (Helfferich 2014, 566). Es bietet sich an, am Anfang des Interviews dem*der Expert*in Raum zu geben sich selbst in der eigenen Funktion vorzustellen, um die Person in ihrem Status als Expert*in zu „würdigen“ (Przyborski/ Wohlrab-Saar 2014, 122). Für den weiteren Ablauf des Gesprächs, ist eine Strukturierung in die Phasen „Stimulierung einer Sachverhaltsdarstellung, Aufforderung zur beispielhaften und ergänzenden Detailierung, Aufforderung zur spezifischen Sachverhaltsdarstellung, sowie Aufforderung zur Theoretisierung“ ratsam (ebd., 125). Um einen guten Gesprächsfluss zu erzeugen kann die Fragenreihenfolge variiert werden, sodass Übergänge zu anderen Themen geschaffen und an weitere Themen angeknüpft werden kann.

5.1.2 Auswahl der Interviewpartner*innen

Für die Durchführung von Expert*innen-Interviews ist es wichtig, den Begriff `Expert*in´ für das Forschungsfeld zu definieren. Expert*innen haben ein spezifisches Rollenwissen, bzw. wird ihnen dieses zugeschrieben. Es gibt dabei drei verschiedene Formen des Expert*innenwissens, wie das Betriebswissen, das Deutungswissen und das Kontextwissen (Przyborski/ Wohlrab-Saar 2014,121). In dieser Arbeit gelten Personen als Expert*innen, die mehrjährige Arbeitserfahrung im Kontext Rap und Jugendarbeit haben und somit über Erfahrung im Forschungsfeld verfügen, was als Deutungs- und Kontextwissen im Ergebnis sichtbar wird. Ein Studium der Sozialen Arbeit, Pädagogik oder überhaupt ein akademischer Hintergrund war bei der Auswahl kein bevorzugtes Kriterium, trifft aber auf zwei von vier Interviewten zu.

Bei der Auswahl der zu interviewenden Personen wurde sich in erster Linie an der Forschungsfrage orientiert. Mithilfe einer Literatur- und Onlineanalyse wurden Personen ermittelt, die mit dem Forschungsfeld vertraut sind und als Expert*innen auftreten. Auch die Vermittlung von privaten Kontakten im HipHop-Umfeld waren äußerst gewinnbringend, da die Kombination aus Personen, die in der professionellen Jugendarbeit tätig sind, Wissen über

HipHop-Kultur mitbringen und zusätzlich dieses Wissen aktiv in der Jugendarbeit einsetzen sehr speziell ist. Durch diese Sampling Strategie konnten 4 Expertinnen* gewonnen werden.

5.1.3 Durchführung der Interviews

Die Interviews wurden im Zeitraum vom 15.03. und 11.05.2023 durchgeführt. Das erste Interview (Anhang B) fand digital, per Microsoft TEAMS, mit **AB** und **CD** statt, die unabhängig voneinander mit Video und Ton eingeloggt waren. Bei **CD** kam es im Laufe des Interviews zwei Mal zu Sendeunterbrechungen, was sich auf den Gesprächsfluss ausgewirkt haben könnte. Das zweite Interview mit **EF** (Anhang C) und das dritte Interview mit **GH** (Anhang D) wurde jeweils persönlich geführt. Die Interviews wurden sowohl mit MS Teams, als auch mit einer Audio-Software auf dem Smartphone aufgezeichnet.

Interviewpartner*innen	Tätigkeit/ Ort	Interviewkürzel	Interviewdauer
AB und CD	Jugendkulturarbeit/ Bildungsarbeit	230315_01	01:12:28 Stunden
EF	Rap- und Producing- Workshops	230405_01	00:42:28 Stunden
GH	Rap-Workshops	230511_01	00:36:11 Stunden

Tabelle 1: Teilnehmende der qualitativen Erhebung. Eigene Darstellung.

5.1.4 Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring

Für die Auswertung der Interviewdaten wurden die Interview-Audiodateien mit der Software *f4 transcript* als einfache Transkription verschriftlicht. Für die Auswertung wurde die Methode der qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring angewendet. Die qualitative Inhaltsanalyse ist durch die zwei Merkmale „Regelgeleitetheit“ und „Theoriegeleitetheit“ bestimmt (Mayring 2010, 57). Das zentrale Instrument ist das Kategoriensystem, wobei die Kategorienkonstruktion und -begründung im Fokus stehen (ebd., 49). Die Kategorienbildung erfolgt deduktiv-induktiv, wobei zunächst Kategorien festgelegt werden, die im weiteren Verlauf in der Arbeit mit dem Material modifiziert werden. Beim Codieren, wenn die einzelnen Aussagen den festgelegten Hauptkategorien zugeordnet werden, werden die Forschungsfragen als Ausgangspunkt genommen und sich an ihnen orientiert. Die Inhaltsanalyse wurde zunächst mit der Software *f4 analyse* angefangen, allerdings ergab sich aus pragmatischen Gründen und der Bedeutung des Visuellen und Haptischen im Analyseprozess eine Zuwendung zur Arbeit am Material in Papierform. Es wurden zunächst 8 Hauptkategorien mit insgesamt 40 Subkategorien

herausgearbeitet. Diese wurden in eine digitale Tabelle übertragen und dann anhand der zugeordneten Textstellen erneut überarbeitet und zusammengefasst. Letztendlich ergaben sich daraus 5 Hauptkategorien und 15 Subkategorien in der Inhaltsanalyse (s. Anhang E).

5.2 Zwischenfazit und Reflexion der qualitativen Forschung

Das Instrument des Leitfadeninterviews hat sich als ausdrücklich wertvoll in der Arbeit mit den Expertinnen* gezeigt. Kritisch reflektiert werden kann der Umgang mit diesen. Es kam zu Unsicherheiten den Interviewten durch zu viele Fragen Zeit `zu stehlen´ und auch während der Interviews entstand eine erhöhte Aufregung durch den Status der Personen als Expertinnen* und der Rolle der Forscherin* als Studierende*. Es zeigt sich jedoch, dass diese Unsicherheit teilweise durch die Professionalität der Expertinnen* aufgefangen wurde. Dies zeigte sich an der hohen Motivation der Interviewten aus eigenem Antrieb Fragen sehr detailliert zu beantworten. Auch die Formulierung der Leitfragen ist kritisch zu sehen, da einerseits versucht wurde, sie möglichst nicht zu akademisch zu formulieren, aber andererseits möglicherweise Fehler bezüglich der Offenheit zur Erzählgenerierung gemacht wurden.

Als Person, die sich selbst im Freizeitkontext in dem großen und diversen Feld `Deutschrapp´ bewegt, tritt die Autorin* dieser Thesis grundsätzlich als Komplizin* des Forschungsfeldes auf, auch wenn sie es sehr kritisch betrachtet. Diese Position war den Interviewten durch die aktive Teilnahme der Autorin* in Rap-Zusammenhängen klar, und äußerte sich zudem in der Körpersprache während der Interviews mittels Nicken, sowie zustimmenden Lauten und verbalen Bestätigungen. Dies begünstigte vermutlich einerseits eine vertrauensbasierte niedrigschwellige Gesprächsatmosphäre und eine Anerkennung als Wissende, könnte aber andererseits auch zu einem weniger kritischen Nachfragen geführt haben, da geteilte Ansichten eventuell nicht ausreichend hinterfragt wurden.

Auch können die eigenen (De)Privilegien als *weiße*, weiblich gelesene akademisierte Bildungsaufsteigerin* den Forschungsprozess beeinflusst haben. Außer den äußeren Bedingungen, wie Absagen durch Angefragte und Zeitmangel, kann nicht ausgeschlossen werden, dass auch die eigene Position der Forschenden bei der Auswahl der Expert*innen zu einer Limitation geführt haben, da u.a. Schwarze bzw. Perspektiven von PoC sowie männliche Perspektiven nicht vertreten sind.

6 Die Ergebnisse

Im Folgenden werden die Ergebnisse der Expertinnen*-Interviews, strukturiert durch die Haupt- und Subkategorien der Inhaltsanalyse nach Mayring, in Beziehung zueinander gesetzt

und diskutiert. Insgesamt eröffnen die Ergebnisse eine professionelle Haltung gegenüber Jugendarbeit mittels und über deutschsprachigen Rap, die ein jugendliches Interesse an (Deutsch-)Rap in den Vordergrund stellt und aus einer lebenswelt- und subjektorientierten Haltung heraus agiert. Alle vier Expertinnen* arbeiten mit Jugendlichen aus der Überzeugung heraus, dass die Jugendarbeit mit (Deutsch-)Rap einen Mehrwert erzeugen kann, wenn sie unter günstigen Strukturbedingungen und mit professionellen Methoden, sowie einer offenen, weder dämonisierenden noch romantisierenden Haltung stattfindet.

6.1 Die Expertinnen*

Zu Anfang der Interviews wurde darum gebeten, dass sich die Expert*innen jeweils als Person und ihre Arbeit im Bereich `Jugendarbeit und Rap´ vorstellen. Um den fachlichen Hintergrund der Befragten zu erfahren, wurde im weiteren Verlauf der Interviews zudem die Frage nach der Herkunft des professionellen Handelns gestellt und ob sich die Befragten eher auf professionelle Konzepte und Methoden beziehen, oder auf Erfahrungswissen. **AB** erwähnt bei der Beantwortung der ersten Frage ihre eigene HipHop-Sozialisierung in den 1990ern. „HipHop war *das* Ding“ und sie sei darüber „total sozialisiert“ (B:2:10.) Des Weiteren schildert sie, dass sie Erfahrungen in der Musikbranche hat und u.a. eine Konzertagentur gegründet hat, sowie das Musiklabel (*anonymisiert*) mit leite (B:2:5). Zudem nennt sie ihre Mit-Gründung von einem Verein in Berlin (B:2:12). Der Verein gibt Fortbildungen für Fachkräfte in Jugendarbeit und Schule, zum Umgang mit menschenverachtenden Phänomenen und zu Jugendkulturarbeit, aber führt selbst auch Workshops mit u.a. Rap durch. Aus der Internetrecherche ergibt sich zudem, dass **AB** Sprach-, Musik- und Kulturwissenschaftlerin ist und außerdem mit der zweiten Interviewpartnerin **CD**, mehrere Texte in wissenschaftlichen Publikationen zu den Themenbereichen Jugendkulturarbeit, politische Bildung und Diskriminierungen veröffentlicht hat. Zu der Zeit des Interviews arbeiten die beiden an der Herausgabe eines Sammelbands. Auch **CD** bezieht sich auf den (*anonymisierten*) Verein in Berlin und ihre Arbeit dort als Fachreferentin mit dem „Jugendkultur-Ansatz“ in „unterschiedlichen Projekten (B:1:37). Sie erwähnt auch, dass sie Islamwissenschaft, Politik und Philosophie studiert hat und sich viel mit „politischen Seiten von Jugendkultur“ beschäftigt hat. Dies sei ihr „Hauptfokus“ (B:1:32). Das zweite Interview wurde mit **EF** geführt, die sich als „(*anonymisiert*) Sängerin, Rapperin und Producerin“ vorstellt, die mit Jugendlichen Workshops im Bereich Rap in Schulen, Jugendzentren und Erstaufnahmen für Geflüchtete durchführt (C:1:10). Auf die Frage wie sie ihr professionelles Wissen erlangt hat, schildert sie, dass sie Workshops zu Didaktik besucht

hat und dieses Wissen heute noch relevant sei (C:4:10). Allerdings sagt sie auch, dass sich ihre Arbeit „am meisten“ auf „Erfahrungswerte beruft“ (C:4:21). Als Beispiel-Projekt nennt **EF** das (*anonymisiert*) *Projekt*, das in einer Berliner Schule „körperpolitische Arbeit“ mit Anti-Diskriminierungsarbeit verbindet, „die im Rap aber so normal gar nicht stattfindet“ (C:1:43). Das dritte Interview wurde mit **GH** geführt, die sich als (*anonymisiert*) vorstellt und hauptberuflich Rapperin ist, die auch Workshops an Schulen und im Rahmen von Freizeitcamps gibt (D:1:13). Wie **EF** beruft sich auch **GH** auf Erfahrungswissen im Bereich Jugendarbeit und Rap, das sie durch Zuschauen und Ausprobieren erlangt hat. Sie berichtet von der Beobachtung von negativen Erfahrungen bei einem Freizeitcamp für Mädchen, das sie dazu bewegt hat bei ihrem ersten eigenen Workshop an einer Schule „genau das Gegenteil“ zu machen, was sie als „super“ bewertet (D:4:3). Bücher habe sie nicht zum Thema gelesen, sondern „um mich herum wahrgenommen wie das funktioniert, wie die anderen das machen“ (D:4:21).

Das erste Interview wurde also mit zwei akademisch gebildeten Expertinnen* im Bereich Politische Bildung und Jugendkulturarbeit geführt und Interview zwei und drei mit Expertinnen* im Bereich Rap-Workshops, die sich auf Erfahrungswissen berufen und in erster Linie aktive Rapperinnen* sind, die ihren Lebensunterhalt auch mit Konzerten verdienen. Da die studierten Expertinnen* **AB** und **CD** die Möglichkeit haben in wissenschaftlichen Publikationen ihre Arbeit zu reflektieren, sind ihre Antworten auch in dieser Professionalität zu lesen. **EF** hat langjährige Erfahrungen in der Arbeit mit Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen, das sich in dem Interview in der von ihr mit praktischen Beispielen verdeutlichten Reflexion, widerspiegelt. **GH** ist im Vergleich die Expertin* mit weniger Erfahrung als die anderen, ist aber durch ihr Alter auch viel näher an ihrer Jugendzeit als diese. Alle vier Expertinnen* wurden von der Interviewenden als *weiblich* und *weiß gelesen*, wobei bedacht werden muss, dass dies Diskriminierungserfahrungen wie z.B. Antisemitismus und Antislawismus sowie weitere unsichtbare soziale Ausschlüsse wie Klassismus, Ableismus etc. nicht ausschließt.

6.2 Zur Relevanz von Deutschrap in der Jugendarbeit

Deutschrap zwischen Konsum, Digitalisierung und Mitmachkultur

Im theoretischen Teil der Arbeit ist Thema, dass sich Rap, abgekoppelt von der ursprünglichen HipHop-Kultur, kommerziell entwickelt hat und es wurde die Annahme formuliert, dass sich das auf die Jugendarbeit mit Deutschrap auswirkt, wenn es einen Fokus auf Konsum und weniger auf Mitmachkultur gibt. Die Frage nach der Entwicklung der HipHop-Kultur in Bezug

auf Mitmachkultur und Digitalisierung wird von allen vier Expertinnen* jedoch als überwiegend positiv beantwortet.

AB betont, wie „schrecklich“ das wäre, wenn sich „eine Jugendkultur von 1990 bis 2023 nicht weiterentwickelt hätte“ (B:4:7). HipHop sei „damals“ „entweder sehr nischig migrantisch geprägt“ oder „weisse deutsche boys auf der Bühne“ wie die *Fantastischen 4*. Die Veränderung zu heute sei „eine gute Sache“. **AB** schildert, dass Rap „größer geworden“ sei und kommerzialisiert wurde und, dass „man nicht vergessen“ solle „was Marketingtools und [...] Geld verdienen auch mit dieser Musikrichtung gemacht“ habe (B:4:25). Ebenfalls sieht **AB** eine Ausdifferenzierung von Rap-Musik „in total viele verschiedene Genres“ (B:4:13). **AB** bestätigt also die im theoretischen Teil dargestellte Entwicklung, aber macht danach deutlich, dass man trotzdem immer noch mit Jugendlichen dazu arbeiten könne und dass auch auf Plattformen wie TikTok Interaktion stattfindet, z.B. in Form von „reaction Videos“ (B:4:34). Mitmachkultur findet also nicht mehr nur im analogen Raum statt, sondern hat sich in den digitalen Raum verschoben.

CD antwortet, dass sich „die Frage wie weit HipHop eine Mitmachkultur ist“ „für unterschiedliche Leute unterschiedlich“ stelle (B:3:29). Hier schließt sich die Aussage von **AB** an, die meint, dass durch Soziale Medien „Leute erfolgreich werden, die vielleicht nicht zur Jam gegangen wären“, zum Beispiel wegen sexistischer Strukturen (B:4:40). In diesen Aussagen findet sich ein wichtiger Aspekt der digitalen Entwicklung: die Ermöglichung von Emanzipation und Empowerment durch neue Möglichkeitsräume für Vernetzung und Sichtbarkeit. **CD** bejaht auf der einen Seite eine „Konsumentenhaltung“ heutzutage, aber betont auf der anderen Seite, „dass HipHop ja immer noch eine wahnsinnig große Rolle in Jugendclubs spielt“ (B:3:40). **EF** teilt ihre Beobachtung, dass Jugendliche „natürlich total viel konsumieren an Rap“ und sieht im Digitalen eine Chance „einfach mehr Bezug zu den Realitäten, die man sich wünscht“ zu haben, „weil man über Social Media halt krass connecten kann“. Gleichzeitig sieht auch sie wie **CD**, dass „aber auch total viel Rap selber gemacht“ wird und schätzt ein, dass dieses Selbermachen „viel leichter als jemals zuvor“ ist. Für **EF** schließt sich beides nicht gegenseitig aus, sondern „durch die Digitalisierung hat sich [...] das mehr zusammengefügt“ (C:1:24). **GH** bewertet die Digitalisierung auch als positiv, da sie durch die Vernetzung künstlerische Werke aus anderen Teilen der Welt entdecken, kommentieren und teilen könne. Sie sieht darin die Chance „sichtbarer“ zu sein. Sie macht aber auch deutlich, dass man sich „Gedanken machen muss, was stell ich online“ und, dass Algorithmen eine Rolle dabei spielen würden (D: 1:25). Als „Bereicherung“ bezeichnet **GH** zusätzlich den Einsatz von digitalen Tools bei Rap-Workshops, da man „auf Online-Sachen zugreifen“ könne (D:1:42).

Die Annahme, dass die Entwicklung zu mehr digitalem Konsum einen möglicherweise negativen Effekt auf die Jugendarbeit mit Deutschrapp hat, kann nicht bestätigt werden. Die Expertinnen* sehen die Entwicklung eher positiv, im Sinne von mehr technischen Möglichkeiten und Sichtbarkeit für Gruppen, die vorher im (Deutsch-)Rap nicht sichtbar waren.

Jugendliches Interesse an Konsum von Rap-Musik und Rap als Aktivität

Anschließend an die Frage nach der Arbeit zwischen Konsum und Mitmachkultur, ist es relevant zu betrachten, welches Interesse Jugendliche spezifisch an der Musik haben. **CD** beschreibt, dass es in vielen Projekten „irgendwann so ´n HipHop-Schwerpunkt“ gegeben habe, da sich „nach wie vor“ HipHop „als interessanteste in Anführungszeichen Jugendkultur rauskristallisiert“ habe (B:1:39). Auch **AB** bezeichnet HipHop als „das Ding“ und für viele Jugendliche „super wichtig“. **EF** meint, dass oft unterschätzt werde, „wie wichtig auch so ´n Lifestyle“ in Bezug auf Rap für Jugendliche sei (C:6:5). Die Expertinnen* bestätigen somit die Relevanz von HipHop-Kultur für Jugendliche (s.2.7), wobei fraglich ist, wie viele wirklich noch Bezug zu der Kultur mit anderen Ausdrucksformen wie Graffiti und Breakdance haben. **EF** bezieht sich auf Rap als „Lifestyle“, was in Korrespondenz mit der Gewichtung von Rap für Jugendliche und den dazugehörigen Darstellungen von Lebensentwürfen unter 2.8 steht.

Wenn es um die Frage geht, ob Jugendliche in der Jugendarbeit, der Einschätzung der Expertinnen* nach, lieber Rap-Musik und zugehörige Medieninhalte konsumieren, oder ob sie eher aktiv rappen möchten, antwortet **AB**, dass es welche gibt, „die unbedingt rappen wollen, es gibt Leute die konsumieren. Es gibt Leute, die mögen gar kein Rap, aber es war halt [...] das was sie kannten [...] auf der Liste, die man ankreuzen kann. Und dann sitzen sie da und warten bis das Ding vorbei ist“ (B:5:26). **EF** beschreibt eine mögliche Entwicklung der Teilnehmenden der Workshops, von anfangs `nur´ Konsumierenden, die sich schlussendlich trauen aktiv Rap zu machen und dann auch „Teil [...] des Ganzen“ sein wollen (C:2:9). **CD** sieht dies auch abhängig von „der Initiative und Zugewandtheit der Person“, die den Rap-Workshop anleite (B:5:44). **EF** sieht die verschiedenen Interessen von Jugendlichen bezüglich Rap auch dezidiert positiv, da die Jugendlichen, die aktiv rappen wollten, auch gleich ein Publikum hätten, bestehend aus denen, die eher konsumieren und zuschauen möchten. Zudem würden welche beim Zuschauen doch Lust bekommen, mitzumachen. Sie meint „alle haben was davon, wenn man es offen lässt“ (C:2:36).

Hier zeigt sich die in der Einleitung dargelegte Schwierigkeit, dass es keine klare Abgrenzung von `nur´ konsumierenden Jugendlichen und im Rap aktiven Jugendlichen in der Betrachtung des Forschungsgegenstandes geben kann. Es macht eher ein Spektrum der Möglichkeiten

deutlich und muss auch dahingehend betrachtet werden, dass Jugendliche ihre Interessen erst erforschen und Dinge wie Rap ausprobieren, sowie, dass es auch von der anleitenden Person abhängen kann, ob Jugendliche sich ausprobieren wollen. Ebenfalls können die Rahmenbedingungen der Jugendarbeit Einfluss haben, wie z.B. die Pflicht einen Workshop wählen zu müssen. Diese werden unter 6.5 näher betrachtet.

Themen, die in der Jugendarbeit mit Deutschrapp aufkommen

Wenn mit Jugendlichen mittels Deutschrapp gearbeitet wird, können sich eine Vielzahl von Themen, die Jugendliche betreffen, ergeben, auch ausgehend davon, was im Deutschrapp für Themen angesprochen und behandelt werden (s. 2.8).

EF meint, es eröffne sich sehr viel, „weil die Vielfalt von Jugendlichen halt auch in meinen Workshops total da ist“. Sie sieht auch den Kontext, in dem die Jugendlichen sich befinden, als ausschlaggebend für die Themen, die Jugendliche als interessant kommunizieren. Es seien sehr unterschiedliche Kontexte, in denen sie Jugendliche antreffe (C:2:44). Mit Kontext meint sie die Verhältnisse, in denen die verschiedenen Jugendlichen aufwachsen und leben. Hier findet sich die Annahme wieder, dass Jugendliche sich mit Rapper*innen in gleichen Verhältnissen, oder mit gleichen Merkmalen identifizieren und sich an ihnen orientieren (s. 2.8), aber eben auch, dass die Themenwahl für aktiven Rap, von der eigenen Lebenssituation ausgeht.

CD nennt „Gender“ als erstes wichtiges Thema, das Jugendliche auch in Zusammenhang mit dem Thema „Sexualität“, „viel aufgehängt an Videos, wie die gestaltet sind, und am Image und Aussehen von Rapper*innen“, einbrächten. Auf Platz 2 sei das Thema „Rassismus“ (B:6:40).

AB nennt ebenfalls zuerst „Gender, Rassismus, Klassismus“ als bedeutende Themen, und „viel weniger sind es so Themen wie Antisemitismus oder Obdachlosenfeindlichkeit“, „was für sich“ spräche. Zudem seien Themen wie Liebe und Beziehung und Familie“, die Jugendliche „in Rap-Texten für sich raushören“ (B:6:48). **EF** reflektiert, dass „Liebe“ in ihren Workshops „kaum“ vorkomme, sie vermutet aber, dass das auch abhängig von dem Gruppenkontext sei, da Jugendliche sich mit ihr allein vermutlich eher auf solche Beziehungsthemen einlassen könnten als in einer Gruppe von Gleichaltrigen. Sie nennt aber „Freund*innenschaft“ als Thema, und „alles was so in eine kollektive Richtung geht“, da seien die Jugendlichen „total schnell dabei“ (C:3:26). Außerdem nennt **EF** das Thema „Familie“ und den Wunsch nach „Familiennachzug“ im Falle eines geflüchteten Minderjährigen in einem ihrer Workshops als Beispiel, sowie die Behandlung von aktuellen politischen Themen wie der „Ukraine-Krieg“ und „Hass auf Putin“, sowie das Thema „Klimaschutz und Fridays for Future“. Andere Jugendliche wollten vor allem

„flexen“, also Erfolg und Reichtum in Texten zur Schau stellen, und über eine Art „kriminelle Energie“ rappen, und das sei nach **EF** auch „erst mal in Ordnung“ (C:3:2).

GH nennt, genau wie **EF**, auch „Freundschaften“ und „Familiensituation“, sowie „Stand in der Gesellschaft“ als wichtige Themen, die Jugendliche einbringen würden (D:5:30). Sie erklärt, dass dies auch von dem Auftrag abhängt, den sie bekäme. Bei Workshops mit freier Themenwahl, wo der Auftrag ein fertiger Song am Ende vorsehe, müsste sich die Gruppe auf ein Thema nach dem Mehrheitsprinzip einigen. Sie sagt „themenmäßig ist es eigentlich immer eine Überraschung“ (D:5:7).

Die Ergebnisse bezüglich der Themen, die für Jugendliche interessant und diskussionswürdig erscheinen, zeigen eine Bandbreite und viele Möglichkeiten Deutschrap als Kommunikationsgegenstand in der Jugendarbeit zu nutzen. Dabei spielen zum einen Themen eine Rolle, die Jugendliche selbst einbringen, zum anderen auch Themen, die durch die politischen Bildner*innen bzw. Rap-Coaches eingebracht werden (sollen). Insgesamt lässt sich feststellen, dass Rap ein Medium ist, das durch seine Sprachlastigkeit gut geeignet ist, in Kommunikation zu gehen, da sich viele Anknüpfungspunkte finden lassen.

Selbstwirksamkeit, soziales Lernen und (Deutsch-)Rap als Berufsperspektive

Die Expertinnen* geben in den Interviews auch Einblicke, was Jugendarbeit mit (Deutsch-)Rap ihrer Beobachtung nach bei und in Jugendlichen bewirken kann. **CD** erwähnt „diese Empowerment-Erfahrung“, wenn Jugendliche merken „es hat direkt `ne Wirkung“. Sie beschreibt die immense Bedeutung dieser Selbstwirksamkeit mit den Worten „ich glaube das geht halt vielen Jugendlichen komplett ab“ (B:9:37). **CD** beschreibt ihre Beobachtung, dass viele Jugendliche, die sie in ihrer Arbeit treffe, „eher so den ganzen Tag erzählt“ bekämen, „sie können nix“ und aus ihnen werde „nix“. Sie sagt, dass sie das nicht ändern könne („ist ja immer noch Kapitalismus“), aber sie könne ihnen eine Möglichkeit bieten, dass es „nicht noch unangenehmer“ werde. Dazu nennt **CD** die Perspektive, auch mit Aushilfsjob oder „ganzes Leben auf Hartz 4“, „eine Leidenschaft“ zu finden, aus der die Person „Kraft ziehen“ könne, „auch wenn sonst alles scheiße läuft“ (B:9:40). Diese Aussagen zeigen, welche Bedeutung und welche Auswirkungen die Jugendarbeit mit (Deutsch-)Rap haben kann. Hier zeigt sich die Orientierung der Jugendarbeit, Jugendlichen, abseits von Curricula und Leistungsdruck, Möglichkeiten des Ausdrucks und des Erlangens von Anerkennung zu ermöglichen und dies kann in Korrespondenz mit dem Konzept der Lebensbewältigung von Böhnisch (s. 4.3) betrachtet werden.

Die folgenden Beispiele zeigen auch, wie Jugendliche mithilfe von Rap ihr Bewältigungsverhalten ändern können. **EF** beschreibt einen `Fall` mit einem Jugendlichen, der körperlich gewalttätig gegenüber einer anderen teilnehmenden Person im Workshop wurde, und die Gruppe beschloss, entgegen der Ansicht der Lehrerin*, ihn weiter mitmachen zu lassen. Sie habe mit ihm ein Gespräch geführt, dass er Rap als Tool für seine Aggressionen nehmen könne und habe viel später erfahren, dass Rap tatsächlich zu einer regelmäßigen Beschäftigung für ihn wurde. Sie beschreibt dies als „magic“, dass Jugendliche [...] danach dann anfangen ihre Emotionen anders zu verarbeiten als körperlich“ (C:6:38), womit sie körperliche Gewalt meint. Da im Rap die Performance eine übergeordnete Rolle spielt, ist auch Rap eine sehr körperliche Ausdrucksform und ist daher bestens geeignet zur Emotionsregulierung. Rap als Aktivität kann also ein Anlass sein, zu lernen mit eigenen Emotionen umzugehen, und in sozialen Situationen besser zurecht zu kommen. An dieser Stelle lässt sich die Aussage **CD**'s anschließen, dass in manchen Gruppen „eher soziales Lernen über HipHop“ Inhalt der Jugendarbeit sei, und „gar nicht so viel politische Bildung“ (B:8:24). **EF** merkt an anderer Stelle an, dass es in der Jugend viel ums Träumen ginge und zu ergründen „wie würde ich gern mal sein, wenn ich groß bin“. Sie benennt die Möglichkeit, mittels Rap mit Jugendlichen zu erkunden „wo ihre Wahlrealität sich befindet“ und, dass man dann besser daran arbeiten könne, „wie die Realität auch mal wird“ (C:6:9). Deutschrap kann also auch dazu genutzt werden, eigene Zukunftsperspektiven zu entwickeln. **AB** sieht Rap auch als Berufsperspektive, als Folge von Jugendarbeit mittels HipHop. **CD** und sie nennen den in Deutschland erfolgreichen Rapper *Capital Bra* als ein Beispiel von vielen, der vor seiner Karriere in einem Rap-Workshop von u.a. der Rapperin *Sookee* gesessen hätte (B:3:46; B:4:46).

Insgesamt stellen die Ergebnisse die Relevanz von Deutschrap in der Jugendarbeit heraus und zeigen die Möglichkeiten von Digitalisierung, jugendlichem Erforschen von eigenem Interesse zwischen Konsum und Partizipation, Themenvielfalt und Selbstwirksamkeitserfahrungen.

6.3 Haltung(en) der Fachkräfte

Die Frage nach der Haltung erscheint gerade in Bezug auf Deutschrap als relevant, da, wie unter 2.3 und 2.4 bereits dargestellt, Deutschrap oft mit Gangster-Rap gleichgesetzt, und eher defizitär in der deutschen Öffentlichkeit diskutiert wird. Für die professionelle Jugendarbeit mit dem Kommunikationsgegenstand Deutschrap wird angenommen, dass eine offene Haltung gegenüber Jugendlichen, ihren Interessen und ihrer Interpretation der Inhalte von Deutschrap unerlässlich ist.

Deutschrap zwischen Dämonisierung und Romantisierung

Um die Frage nach Haltung zu erforschen, wird das Forschungsthema im Spannungsverhältnis zwischen Dämonisierung, also einer gegenüber Deutschrap negativen Haltung, und Romantisierung, einer Haltung, die Deutschrap idealisiert und Probleme beschönigt, verhandelt.

Auf die Frage nach Deutschrap zwischen Dämonisierung und Romantisierung meint **CD**, dass dies ein guter Titel für das Buch gewesen wäre, dass **AB** und sie herausbringen, da viele Autor*innen in diesem schreiben, dass der Kontext in Bezug auf die Einschätzung von Rap in der Jugendarbeit wichtig sei (B:16:22). **AB** antwortet auf die Frage, dass es „auf jeden Fall“ eine Dämonisierung von HipHop-Jugendarbeit gäbe, nicht nur von HipHop (B:17:16). Schon am Anfang des Interviews erzählt **AB**, dass „für ganz viele Sozialarbeiter*innen“ HipHop „ganz problematisch“ sei, da ihnen die Diversität von HipHop „nicht bekannt“ sei und sie „vor allem die schwierigen Lines aus dem Mainstream-Rap“ kennen würden. Sie sagt, dass dies genau der erfolgreiche Rap wäre, der den „rassistischen mackerigen Typen“ darstelle, „quasi das was die Gesellschaft möchte“. Sie nennt an dieser Stelle einen „rassistischen Blick auf HipHop“, der auch im Kontext von Sozial Arbeit vorkäme und dies Thema in ihren Workshops, Diskussionen und Fortbildungen mit Fachkräften sei (B:2:18). An dieser Stelle wird deutlich, dass die Expertinnen*, vermutlich angetrieben von einer teils sehr vorurteilsbehafteten öffentlichen Diskussion, in eine Haltung geraten Deutschrap verteidigen zu müssen. Selbstverständlich ist dabei relevant, dass Deutschrap viel diverser ist als viele annehmen, allerdings bestätigt **AB** auch in ihrer Aussage, dass im Mainstream „schwierige Lines“ stattfinden, und es kann davon ausgegangen werden, dass gerade dieser Deutschrap Jugendliche prägt. **CD** erzählt, wenn es um Männlichkeit im Rap gehe, dann gäbe es „so eine Abgrenzungsbewegung“ von „bürgerlichen Männern“, die Rapper klassistisch und rassistisch als „ekelhafte Macker“ beschrieben. Sie würden sich von dieser „primitiven Männlichkeit“ abgrenzen mit einer Haltung „so sind wir ja glücklicherweise nicht“. Zudem fände auch eine Dämonisierung von Rap in Bezug auf Antisemitismus und Queerfeindlichkeit statt. Sie fasst zusammen, dass im Rap „alles ein bisschen lauter und deutlicher“ sei, aber nicht anders als bei anderen Menschen (B:16:27). Hier lässt sich das Motiv `Rap als Spiegel der Gesellschaft´ und `Rap als gesellschaftliches Phänomen´ finden, mit dem **CD** Deutschrap einordnet und einem Teil der `bürgerlichen´ Gesellschaft eine Doppelmoral zuschreibt.

Auch **EF** beschreibt ihren Eindruck, dass bei Leuten, die weder Rap hören, noch machen würden, „oft so `n Filter draufliegt von, das ist schlecht, das ist böse, das ist kriminelle Energie, das ist Gewalt, das sind Drogen, das ist Sexarbeit, das ist alles was Jugendlichen schadet“

(C:7:34). **GH** formuliert ihre Antwort etwas vorsichtiger. Sie sehe HipHop wie „ein Baum, der viele Zweige hat und alle zeigen in verschiedene Richtungen“. Sie meint, dass, wenn man sich nicht so viel mit Rap auseinandersetze, „kann es einem so vorkommen, dass es sehr gewalttätig ist oder eben Gangster oder sexistisch oder homophob“. Sie betont, dass es daher wichtig sei „den Leuten zuzuhören und sie nicht zu verurteilen“, da man mit der Beschäftigung mit Rap merke, „dass viel mehr dahinter steckt“ (D:7:37).

AB ergänzt zum Thema Dämonisierung noch, dass es auch innerhalb von HipHop eine Dämonisierung gebe. Sie nennt als Beispiel die (*anonymisiert*) „queerfeministische HipHop-Bubble“, die andere Rapszenen zwar „berechtigterweise kritisiere“, aber **AB** sehe diese Kritik, die „oft aus einer *weiß*-bürgerlichen Perspektive auf rassifizierte Menschen“ geschehe, als „problematisch“. Hier stelle sich die Frage „wer findet in welchen Räumen statt, wer findet dort nicht statt“ und es fände eine Gleichzeitigkeit der Dämonisierung in Form von Ausschlüssen der anderen statt, während die eigene Szene romantisiert würde (B:16:49). Diese Aussage zeigt, dass Deutschrapp auch als kritisierbar angesehen wird, aber dass dennoch auch die eigenen Privilegien mitgedacht werden müssen.

Zu dem Thema Romantisierung von Deutschrapp und HipHop meint **CD**, dass viele Leute innerhalb von HipHop-Kontexten die Kultur eher romantisieren würden (B:16:45) und auch in Bezug auf das Buch (*anonymisiert*), das **CD** und **AB** bald herausgeben, hätten sie „in Form unserer Autor*innen es wahnsinnig oft mit einer krassen Romantisierung zu tun“. Dies gehe bis zu „so Vorstellungen wie alles ist viel aufgeklärter im HipHop und wir sind ja eine starke antirassistische Bastion gegen die Nazis“ (B:16:40). **AB** schließt mit der Aussage an, dass es eine „generelle Romantisierung von dem, was innerhalb von HipHop passieren kann“ stattfände. Sie sehe diese Tendenz aber auch als „Idealismus“ oder auch „Romantik im positiven Sinne“, die „mit diesem Gefühl von, das ist eine antirassistische, anticlassistische Jugendkultur“ „in Teilen HipHop-Jugendarbeit überhaupt“ ermögliche (B:17:4). **EF** bezieht die Frage auf sich selbst als Rapperin* und Workshopleiterin*, indem sie, trotz ihrer Begeisterung für die Arbeit, nicht sage „okay alles ist super an Rap“, sondern „Rap als Spiegel für Kontexte“ sehe (C:7:41). **GH** findet es wichtig, gerade weil Rap ein „sprachlastiges Genre“ sei, sich mit den Texten auseinanderzusetzen und „sich jetzt nicht etwas schönredet, nur weil man den Künstler oder die Künstlerin mag“. Man sollte seine Grenzen kennen und wissen „was finde ich wirklich gut und was unterstütze ich eigentlich nicht“ (D:8:1). **CD** nennt auch die Romantisierung des Ursprungs und der Geschichte der HipHop-Kultur als Faktor (B:17:34). In jeder Generation fänden sich Leute, die sich mit Begeisterung „auf den Ursprung beziehen“, weil dieses Element „von ganz unten nach ganz oben“ sei ja die Geschichte von HipHop und

das schlage sich auch in der Jugendarbeit nieder. Sie meint dazu „alle wollen das den Jugendlichen erzählen (B:17:39). **AB** bestätigt dies, und meint, sie kenne keine andere Jugendkultur, die so genau wisse, wie alt sie werde (B:18:1).

Politische Haltung, Umgang mit Diskriminierung und eigene Reflexion

Zum Umgang mit der eigenen politischen Haltung sagt **AB**, dass sie es in der politischen Bildung wichtig fände, „dass man seine politische Haltung möglichst lange nicht ins Spiel“ bringe. Sie erklärt, dass sie selbst in der Arbeit mit „rechtsextremen Jugendlichen“ versuche diesen „mit Offenheit zu begegnen“. Erst dann könne sie „mit denen ins Gespräch kommen“. Wenn sie gleich ihre politische Haltung ausdrücke, auch z.B. in Form von nonverbalen Signalen wie Grimassen „kann ich eine Tür zumachen zu dem Jugendlichen, den ich vielleicht sonst erreiche“ (B:7:19). **CD** rahmt das mit „Thema Haltung und Zurückhalten“. Sie versuche „die jetzt nicht zu zuquatschen mit was denk ich mir dazu“ (B:8:4). Hier lässt sich ein Bezug zu professionellem Handeln in Bezug auf Beziehungsarbeit und Kommunikation (s. 4.1; 4.2) herstellen.

Auch **GH** erzählt in diesem Zusammenhang, dass sie immer versuche bei sich zu bleiben und „mehr im Hintergrund aufzuhalten“. Wenn sie Diskriminierungen in Texten bemerke, dann versuche sie die Jugendlichen nicht gleich zu verurteilen, sondern durch Fragen zu ergründen, was sie damit meinen und woher das komme. **GH** sagt, dass Jugendliche während des Erklärens meist selber merken würden, „dass sie ja keine Ahnung haben wovon sie reden oder, dass sie es gar nicht so meinen“ (D:7:36). Hier lassen sich Parallelen zu professioneller Kommunikation von Delfos (s. 4.2) erkennen.

EF zeige ihre politische Haltung „sehr situationsabhängig“. Sie gehe nicht mit dem Anspruch in die Workshops, die Jugendlichen verändern zu können. Sie versuche diese erste einmal kennenzulernen und „lass aber auch [...] einige Sachen nicht unkommentiert“ (C:3:40). Wie **GH** sagt auch **EF**, dass sie versuche mit den Jugendlichen zu sprechen und zu fragen, warum sie „einige Diskriminierungsformen jetzt gerade brauchen“ (C:3:43). Hier kann das Konzept der *Lebensbewältigung* nach Böhnisch (s. 4.3) anschließen.

AB sagt, „klar hat man eine Haltung“ und „in bestimmten Kontexten, gerade in der Gruppenarbeit“ solle man diese auch einbringen, insbesondere „wenn ich nur kurz Zeit habe und versuche erst eher die Betroffenen im Raum mitzunehmen“ (B:7:28).

Eine politische Haltung in der Jugendarbeit kann auch zum Ausschluss aus einem Projekt führen. **CD** nennt hierzu ein Beispiel, in dem vier Personen offensichtlich „knallrechts“ waren

und die Jugendarbeiter*innen ihnen Graffiti doch nicht beibringen wollten, „weil man nicht weiß was die damit abends dann anfangen“ (B:8:26).

Die eigene diskriminierungssensible Reflexion der Fachkräfte, die mit Jugendlichen in Bezug auf Rap arbeiten, sollte ebenfalls eine Rolle spielen. **AB** macht „schon sehr lange Fortbildungen mit Fachkräften zu dem Thema“. Sie sagt, sie sensibilisiere gern, „wie man auch rassismus- und klassismuskritisch mit HipHop arbeiten kann und sollte“ (B:2:29).

In einer gelingenden Jugendarbeit, die emanzipatorisch und basisdemokratisch arbeitet, gerade in Bezug auf das Thema Rap, ist die Analyse von Machtverhältnissen und ihre Auswirkungen auf Jugendliche und Fachkräfte wichtig, da „in keinem anderen Musik-Genre Kategorien wie Gender, *race* und Class als Identitätskonstruktionen wirksam werden“ (Saied 2013, 218). Rommelspacher konstatiert in Bezug auf Rassismus in sozialen Beziehungen, dass Berater*innen, bzw. Sozialarbeitende, „die Verschiedenheit und Gleichheit anerkennen“ sollten, sowohl die eigenen, als auch die der Klient*innen (Rommelspacher 1998, 142). Nach Kalpaka sei es für die Professionalität unerlässlich, „von dem Tun der Menschen unter bestimmten Lebensbedingungen auszugehen“, statt von Kultur. Dieses besagte Tun sei oft „durch verschiedene Formen von Diskriminierung bestimmt“, das Handeln spiegle „meistens Antworten und (Überlebens-)Strategien“ der Menschen wider (Kalpaka 2015, 15). Es gehe deshalb darum, „kulturelle Praxen zu kontextualisieren“ und im jeweiligen Fall „die Relevanz zu prüfen“ (Kalpaka 2015, 20). Auf ein intersektionales, die Verflechtungen von Mehrfachdiskriminierungen einbeziehendes, professionelles Handeln kann im Rahmen dieser Arbeit an dieser Stelle lediglich verwiesen werden.

6.4 Professionelle Ansätze in der Jugendarbeit mit Deutschrap

Beziehungsarbeit und Authentizität

CD findet, wenn man es nicht schaffe eine Verbindung zu den Jugendlichen aufzubauen, „dann gelingt es nicht“ (B:10:47). Dabei funktioniere „viel Beziehungsaufbau auch über Augenhöhe“. Jugendliche wüssten zu schätzen, wenn Erwachsene sagen „ja mich interessiert das was du da hörst“ (B:11:18). Nach **EF** spiele Beziehung „natürlich eine super große Rolle“. Sie sagt, „kein anderes Medium“ schaffe es „so krass über Sprache zu funktionieren“, „über eine Beziehungsebene, über einen Vibe, über eine Energy einfach“ (C:5:18). Nach **GH** baue sich Beziehung auch auf, wenn man sich immer wieder während eines Gruppen-Workshops dafür Zeit nähme, mit den Jugendlichen auch einzeln zu arbeiten, was sie als „one-on-one“ bezeichnet (D:6:26) Sie meint, „wenn die Person dir vertraut [...], oder zumindest weiß, man kann mit dir

reden“, weil man zuhören und Interesse zeige, dann sei auch in Bezug auf Rap-Musik „eine Barriere weg“ (D:7:25). **AB** betont die Abhängigkeit der Beziehungsarbeit von den Rahmenbedingungen der Jugendarbeit. Im Rahmen eines langfristigen Projekts mit Jugendlichen im Jugendzentrum, sei Beziehungsarbeit die Basis. Auch in Bezug auf Inhalte sei dies relevant. Gäbe es keine tragfähige Beziehung, könne man mit Jugendlichen rappen so viel man wolle, denn „es wird quasi dann inhaltlich nicht so viel geben“ (B:12:18).

In Bezug auf HipHop-Kultur und Deutschrapp spielt auch Authentizität eine Rolle, die Einfluss auf die Beziehungsgestaltung hat. **GH** sagt, sie mache „keinen Unterschied zwischen der Kunstfigur **GH** und der Person **GH**“ (D:6:12). In Workshops sei sie immer sie selbst, und erkläre den Jugendlichen, dass HipHop „Realness“ sei (D:5:42). Zudem fände sie es „cool“, wenn Jugendliche sehen, dass Rapper*innen „nicht immer [...] so vorlaute Gangster-Ollen sind, sondern dass man auch entspannt ruhig sein kann“. Sie wolle mit ihrer „sanften Stimme“ auch ein „bisschen Klischees sprengen“ (D:6:17). **EF** findet das Thema Authentizität „schwer“. Sie entscheide tagesformabhängig was sie den Jugendlichen „preisgeben möchte“. In dem was sie zeige, sei sie aber „safe authentisch“. Sie bezeichnet als „Schlüssel“ ihrer Arbeit, dass sie nur das mit Jugendlichen teile, was sie authentisch könne (C:5:13). **CD** spricht darüber, dass es einen Unterschied gibt zwischen als Mensch authentisch zu sein, und dem, was Jugendliche als authentisch wahrnehmen. Es sei wichtig, „nicht irgendwas zu performen, was die Leute in ihrer Rap-Persona oder im realen Leben nicht sind“ (B:11:25). Zudem beobachte **CD**, dass es Leute in der Jugendarbeit mittels HipHop-kulturellen Elementen gäbe, „die räumen wirklich überall komplett ab“ und solche, die sie in „bestimmte Gruppen“ nicht mitnehmen würde, weil aufgrund dessen „der ganze Workshop blockiert wird“, da diese die „Grunderwartung“ von Jugendlichen, wie sie sich eine HipHop-Person vorstellen, nicht erfüllten (B:11:29). In den Aussagen der Expertinnen* zeigt sich die unter 4.1 dargestellte Relevanz von Beziehungsaufbau und -arbeit in Bezug auf Jugendarbeit mit Deutschrapp. Mit dem Thema `Authentizität` wird an dieser Stelle das unter 2.1 unter dem Begriff `Realness` angerissene Thema erweitert.

Lebenswelt-, Subjekt- und Prozessorientierung

CD bezeichnet das Konzept der „Lebensweltorientierung“ (s. 4.3) als „handlungsleitend“, sowohl für die Arbeit von (*anonymisierter Verein*) als auch für die Autor*innen in dem Sammelband, den **AB** und sie herausgeben (B:9:30). **AB** konstatiert, „dass bei der Auseinandersetzung mit HipHop eine Begegnung auf Augenhöhe total wichtig“ sei. Man solle nicht auf die Musik der Jugendlichen herabblicken und sie nicht (mit fuchtelnden Handbewegungen und „yo yo yo“-Ausrufen) lächerlich machen (B:2:32). **AB** meint, dass auch

entscheidend sei, ob eine Fachkraft die Jugendlichen als Menschen betrachte, oder „als Klienten, mit denen ich jetzt arbeiten muss“. Jugendliche würden „extrem stark“ merken, „ob du Bock auf sie hast“ (B:15:22). **GH** sagt, dass sie Zuhören wichtig fände, da Jugendliche das Gefühl hätten „keiner versteht mich, keiner hört mir zu“ (D:7:17) und bezeichnet dieses Vorgehen als „ranschleichen“. Sie interessiere sich für die Sichtweise der Jugendlichen (D:2:47). Auch **EF** merkt an, dass Jugendliche „immer froh“ seien, dass „überhaupt jemand Interesse hat“. Sie macht, genau wie **GH**, **AB** und **CD**, an mehreren Stellen im Interview deutlich, wie wichtig Fragen stellen und das Interesse an Jugendlichen sei (vgl. C:5:39; C:6:5). **EF** betont auch an mehreren Stellen im Interview wie wichtig „Kontexte“ für ihre Arbeit mit Jugendlichen seien (vgl. C:3:1; C:3:16; C:3:46; C:5:39). Außerdem nennt sie, genau wie **AB**, den Begriff „Augenhöhe“ als relevant in der Arbeit (C:3:46). **GH** findet es wichtig, auf die Jugendlichen als Individuen einzugehen. In ihrer Schulzeit hätte sie oft das Gefühl gehabt „wir werden alle in eine Kiste geworfen“, aber bei „Kunst und Kreativität geht es um die Person“ (D:6:22). **GH** berichtet von einem Workshop, an dem ein Jugendlicher teilnahm, der nicht lesen und schreiben konnte. **GH** bemerkte, dass die Lehrerin ihre Aufgabe wohl zu ernst genommen und dem Jugendlichen einen Text geschrieben hatte. **GH** berichtet, wie sie daraufhin so lange mit dem Jugendlichen arbeitete, bis das Ergebnis dem sprachlichen Ausdruck des Jugendlichen entsprach. Dieser konnte den Text letztendlich viel besser auswendig lernen und gewann in der Übung und mit der Wahrnehmung seiner Verbesserung an Selbstbewusstsein (D:6:38). Hier zeigt sich die Relevanz von echter Partizipation und Authentizität in Bezug auf Rap.

AB hält Prozessorientierung in der Jugendarbeit, auch in Bezug auf HipHop, für „sehr wichtig“, da nicht jede Methode zu jeder Gruppe passe (B:8:47). Prozessorientiert arbeiten heiße, „auf Aktuelles reagieren können“ (B:9:5). **EF** berichtet auch vom Scheitern und der daraus folgenden Fokussierung auf prozessorientiertes Arbeiten (C:4:23). Sie arbeite nicht mehr mit einem „strikten Konzept“, sondern eher mit einem „roten Faden“ und es funktioniere gut „mit dem Rhythmus der Jugendlichen zu gehen“ (C:4:45). **GH** ist der Meinung, auch wenn etwas „nicht nach Plan“ laufe, komme trotzdem „was Gutes dabei raus“ (D:8:1). **GH** konstatiert auch, man sollte Jugendlichen „keinen Druck machen, auf Zwang etwas rauszubekommen, damit man sich selbst gut fühlt“, sondern einen „safer space“ kreieren, wo Jugendliche sagen dürften „ich habe gar keine Lust darüber zu reden und hier ist warum“ (D:2:47).

Kontextualisierung und Problematisieren in der Jugendarbeit mit Deutschrap

Nach **AB** könne man „mit HipHop viel machen“, man könne mit HipHop aber auch „nichts“ machen. Man könne mit Jugendlichen nur Rap-Texte schreiben, aber das sei ein anderer Ansatz,

als „in die Tiefe gehen und ansprechen und empoweren, und auch problematisieren“ (B:2:51). **AB** nennt, neben „Empowerment“, auch „Hinterfragen von menschenverachtenden Haltungen“, „Aufzeigen von Gesprächsthemen“ und „bestimmte Sachen zu problematisieren“ als Aufgaben in der Jugendbildungsarbeit mit (Deutsch-)Rap. Sie nennt als Einschränkung den „hierarchischen Bildungskontext“ bei dem Versuch, Jugendlichen das Gefühl zu geben, ernstgenommen zu werden (B:7:34).

EF erklärt, wenn Jugendliche Rap konsumieren, „dann konsumieren sie den meistens [...] ohne Kontext“. Sie würde das Gehörte dann „in eine Art Kontext“ setzen (C:1:47). Sie merkt an, es wäre ein „No-go“, wenn Fachkräfte in der Jugendarbeit oder im Kontext Schule „unkommentiert“ „einfach die Musik ausmachen“. Dies würde es „interessanter“ machen die verbotene Musik zu hören (C:7:6). Es sei „total wichtig“ die Jugendlichen „in dem Drang“ ernst zu nehmen diese Musik zu hören. Wenn man etwas „Schwieriges“ in der Musik entdecke, könne man dies mit den Jugendlichen „gemeinsam“ anschauen. Man verstärke die Musik zunächst von der Lautstärke her und stelle Fragen dazu. Die Jugendlichen würden „auch ganz oft selber“ merken, dass sie sich eigentlich „ganz andere Sachen wünschen“. So lenke man ein Gespräch woanders hin (C:7:11). „Zum Glück“ gebe es nach **EF** „eine riesige große Art von Vielfalt an Rap“, mit der man ein „anderes Angebot“ machen könne, was den Jugendlichen vielleicht mehr entspreche (C:7:22).

Beispielmethoden

Nach Faulde seien Bildungsprozesse in der Jugendarbeit „eng mit Methoden verknüpft“ (Faulde 2023, 86) und die pädagogische Qualität der Kinder- und Jugendarbeit bestimmt durch „Methodenvielfalt und die Möglichkeit zur Verknüpfung mit unterschiedlichen Medien“ (ebd., 92). In den Interviews werden mehrere Beispielmethode beschrieben, die den Expertinnen* nach erfolgreich angewandt wurden.

CD nennt die „Heißer-Stuhl“-Methode als Einstieg, bei der die Erwachsenen in der Mitte Platz nehmen und die Jugendlichen sie alles fragen dürfen. Sie bezeichnet die Methode als „krasser Umkipper vom Machtverhältnis“ und Möglichkeit Vertrauen zu schaffen (B:11:11). Zudem beschreibt **CD**, wie sie anhand der HipHop-Geschichte in den USA, BRD und DDR das Lernen über Welt- und Sozialgeschichte mit Musik verbinde (B:8:12). **AB** beschreibt die Methode, mit einem „aktuellen oder mit einem schon legendären“ HipHop-Song „zu bestimmten Themen“ zu arbeiten. Des Weiteren nennt sie die „Herstory of Rap“, also die Erarbeitung von Rap-Geschichte aus weiblicher Perspektive, sowie Methoden, in denen Videos verglichen oder analysiert werden (B:8:37). **EF** mache am Anfang immer eine „Kennlernrunde“, in der alle

Jugendlichen und sie ihren Lieblingstrack zeigen (C:2:2). Um mit Jugendlichen schnell zu „connecten“, rappt **EF** den Jugendlichen auch selbst etwas vor. Sie fange an sich selbst zu öffnen, bevor sie „Jugendlichen sage, sie sollen sich öffnen“ (C:4:17). Zudem spiele sie am Anfang ihrer Workshops meistens einen Song von ihr, der (*anonymisiert*) heißt und ihrer Ansicht nach „erst mal so `ne Beziehungsebene auch öffnet“, weil sie darin zeige, dass sie auch mit Rap „weich“ sein könne (C:5:25). **CD** nennt noch eine weitere Methode, die Fachkräfte mit sich selbst anwenden könnten, und die Aufschluss darüber gäbe „wo sind Jugendliche gerade unterwegs“. Sie nennt die Methode „Wie war ich mit 15?“ und erklärt, dass man sich Fragen stelle, wie „Welche Musik habe ich gehört?“, „Wie fand ich meine Lehrer?“, oder auch „Wie wollte ich, dass Erwachsene mit mir reden?“ und „Welchen Workshop hätte ich cool gefunden?“ (B:16:1).

6.5 Rahmenbedingungen für die Jugendarbeit mit Deutschrap

Wie in 3.4 dargestellt, sind die Rahmenbedingungen für die Jugendarbeit mittels Deutschrap sehr bedeutend, was sich auch in den Expertinnen*-Interviews zeigt. **EF** beschreibt im Interview beispielhaft eine Situation, in der ihr Konzept für einen Rap-Workshop nicht zu den vorgefundenen Bedingungen gepasst hat. Sie sollte einen Workshop in einer Erstaufnahmestelle für Geflüchtete geben, aber statt einer Gruppe Jugendlicher, „waren so hundert Menschen“ dort und ihr Konzept war „nicht anwendbar“ (C:4:36). Im Folgenden werden weitere einzelne Aspekte der strukturierenden Rahmenbedingungen aufgeführt.

Zeitlicher Umfang und Auftrag

AB sagt, dass viel von dem, was **CD** und sie in dem Interview erzählen, auf „Kurzzeitworkshops“ (in der Regel ein bis zwei Tage, höchstens eine Woche) bezogen sei und dies ein anderes Arbeiten sei, als „jede Woche im Jugendclub“ zu arbeiten (B:12:18). **EF** nennt die Abhängigkeit von zeitlichen Rahmenbedingungen und dem Auftrag, an den sie in der außerschulischen Jugendarbeit, im Kontext Schule gebunden sei. Bei „einer Schulwoche wollen die am Ende dann `n fertigen Track haben“, bei Langzeitprojekten sei dies nicht wichtig, da man sich jede Woche treffe (C:5:3). Auch **GH** beschreibt, wie sie von der Schule aus den Auftrag hatte, mit einer Schulklasse zu dem Thema „Demokratie“ einen fertigen Rap-Song zu schreiben (D:2:19). Sie sagt weiter, dass mit diesem Auftrag auch eine nicht verbalisierte Erwartung der Lehrer*innen einherging, dass das Thema „Demokratie“ „positiv stärkend“ bearbeitet würde, aber die Jugendlichen hätten „richtig viel Wut rausgelassen“, weil sie sich

nach **GH** Eindruck in der Gesellschaft „vernachlässigt“ oder „nicht gehört“ fühlten (D:3:7). **AB** beschreibt die Unzufriedenheit, wenn sie durch Zeitmangel in ihrem Workshop nicht an ihr erklärtes Ziel gekommen sei, und die Sorge, „so viele Gesprächstöpfe aufgemacht und nix davon geschlossen“ zu haben (B:12:39). Wenn man das Thema `Auftrag` betrachtet, muss beachtet werden, dass die Expertinnen* **EF** und **GH** in der Regel den Auftrag haben, von der Aktivität Rap auszugehen und mit dieser, teilweise, ein bestimmtes Thema kreativ zu bearbeiten. **AB** und **CD** kommen dezidiert aus der außerschulischen politischen Bildung und nutzen Rap und HipHop auch als Mittel, um bestimmte Themen gezielt in einen Kontext zu setzen. **AB** meint dazu „mache ich einen Rap-Workshop [...] der zum Thema Geschlecht sein soll“, dann sei das der Auftrag bzw. die Agenda. Sie sagt „politische Bildung an sich [...] hat einen Auftrag, und dann ist eben die Frage, was ist der Auftrag“ (B:7:32).

Kontext und Freiwilligkeit

Wie freiwillig Jugendliche an den Angeboten der Jugendarbeit mit (Deutsch-)Rap teilnehmen könnten, hänge nach **AB** hauptsächlich vom Setting ab. Außerschulische politische Bildung in Form von Workshops werde von ihnen oft im „Zwangskontext Schule“ durchgeführt (B:5:6). In so einem Kontext gäbe es Anwesenheitspflicht und der Rap-Workshop sei der unter den Jugendkulturworkshops, „wo sie denken, ach das hör ich gern, da mach ich mit“ (B:5:8). Auch **EF** beschreibt, dass Jugendliche im Rahmen einer Schulprojektwoche entscheiden könnten, ob sie Unterricht machen oder das Rap-Angebot. Das sei „nicht so richtig freiwillig“ (C:2:18). Wenn **EF** in Jugendzentren unterwegs sei, dann sei das „komplett freiwillig“ und auf Interesse basierend, aber in Bezug auf Erstaufnahmen sei die Freiwilligkeit der Teilnahme fragwürdig, da es sonst kaum „Unterhaltungsprogramm“ gebe (C:2:24). Hier schließt sich die Aussage von **CD** an, die sagt „umso mehr Auswahl, umso besser“. Bei einer Auswahl von fünf Workshops steige die Wahrscheinlichkeit, am Ende mit Jugendlichen zu arbeiten, die „Bock haben sich auch auszuprobieren“ (B:5:34). **GH** beschreibt, dass es ihr „natürlich mehr Spaß mache“, wenn die Jugendlichen Lust auf den Rap-Workshop hätten. Jugendliche, die keinen besseren Workshop bekommen konnten, würden erst mal eher zuschauen, aber meistens seien die Leute, die dachten sie könnten nicht rappen, „die die am Ende total aufgehen“ (D:2:6). **GH** berichtet auch, wie sie in eine Klasse kam, die nichts von dem Workshop wusste. Da hätte es dann diejenigen gegeben, die den Workshop „als eine Schulaufgabe gesehen“ hätten, die, die eher zuhören wollten und diejenigen „zwei, drei“, „die haben fast das ganze Ding übernommen“. Diese Jugendlichen waren so motiviert, dass sie die anderen Teilnehmenden bestärkten und ihnen Tipps gaben (D:2:24).

Fachlichkeit und Grenzen

Wenn es um deutschsprachigen Rap als Kommunikationsgegenstand in der Jugendarbeit geht, spielt auch die Fachlichkeit der Jugendarbeiter*innen eine Rolle. Dabei hängt das erforderliche Fachwissen stark von dem ab, was die Fachkräfte mit Jugendlichen in Bezug auf Rap durchführen wollen. **AB** meint, dass das Lernen voneinander in Form von Fortbildungen, kollegiale Beratung, „Abgucken“ und Mitmachen in der HipHop-Jugendarbeit „total wichtig“ sei, man müsse aber auch „offen dafür sein“. Die Frage sei „was eigne ich mir selber an“ (B:10:21). Sie spricht an, dass die Professionalität der Fachkräfte auch von der Tagesform abhängen kann (B:6:5). **CD** erzählt, dass sich in der Arbeit mit dem Sammelband von **AB** und ihr, bei der Frage, ob in der Jugendarbeit mit Rap Vorwissen nötig ist, „sich `n bisschen die Geister scheiden“. Nach ihr könne das auch ein Vorteil sein (B:14:29), da man mit Interesse an die Jugendlichen herangehen und von den Jugendlichen lernen könne. Diese würden sich „ernstgenommen“ fühlen, da man sich für ihre „Lebenswelt“ interessiere (B:14:39). **CD** konstatiert, „ich wüsste nichts über K-Pop ohne die Jugendlichen“ (B:15:4). **AB** bestätigt dies (B:15:13) und erwähnt, dass auch kompetente Jugendliche anderen Jugendlichen „peer to peer-mäßig“ etwas vermitteln könnten (B:15:44). Nach **AB** funktioniere mit einem generellen Interesse HipHop-Jugendarbeit, auch ohne dass man „die mega Expertin“ sei, aber man solle nicht denken einen aktiven Rap-Workshop geben zu können, ohne z.B. Wissen über Rap-Techniken (B:15:28). Wenn man „keine Praktiker*in“ sei, solle man sich nicht „anmaßen da etwas beizubringen“, sondern Expert*innen dafür finden. Als pädagogische Person könne man das Projekt dennoch begleiten (B:15:34). Bimschas und Schröder bestätigen dies mit der Aussage, dass *die* Jugendarbeiter*innen geeignet seien, die „subkulturellen Betätigungen aufzugreifen“, die „spürbar“ Vorwissen haben (Bimschas/ Schröder 2003, 132).

Hartung konstatiert daran anschließend, „Workshopleiter*innen im Bereich Rap sollten bestenfalls eine Mischung zwischen einem Pädagogen [sic] und einem Rapper [sic] sein“ (Hartung 2019,153). Bei der Auswahl externer Rapper*innen müsse zudem bedacht werden, dass Rap egozentriert sei. Hartung plädiert dafür, eher unbekannte Rapper*innen als Workshopleiter*innen zu gewinnen, damit die Jugendlichen und ihr Tun im Mittelpunkt stehen können (Hartung 2019, 149ff). **GH** nennt einen weiteren Aspekt der die Fachlichkeit betrifft. Sie erzählt von ihrem ersten Freizeitcamp, in dem nur mit Mädchen* mittels Rap gearbeitet werden sollte. Sie merkt an, dass alle „Coaches“ außer ihr männlich waren und diese versucht hätten „ihre Texte reinzubringen, weil halt von den Mädels anfangs nichts kam“. Nach **GH**’s Eindruck hätten die Mädchen* sich „überfordert“ und nicht „frei gefühlt“, was an dem

„Männerüberfluss“ gelegen haben könnte (D:4:3). Hier zeigt sich die Notwendigkeit die Anleiter*innen paritätisch auszuwählen.

„Wenn es schief geht“ - Umgang mit Konflikten und Arbeiten im Team

In der Jugendarbeit, in der Deutschrapp Gegenstand der Kommunikation und Auseinandersetzung ist, kann es auch zu Konflikten kommen, da Rap oft sehr deutlich und plakativ ist. Die Frage, was die Expertinnen* tun, wenn ein Workshop „komplett schief geht“, wirft die Frage nach der Definition dessen auf. Für **GH** ist das, „wenn wirklich gar keiner Lust hat mitzumachen“ (D:3:21). **CD** würde den Workshop nicht als „komplett schiefgegangen“ bezeichnen, wenn Jugendliche Parolen gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit raus „hauen“ würden, damit könne sie „dealen“ (B:13:16). Sie nennt eine Reihe Situationen und Handlungen von Jugendlichen, wie „Jugendliche schmeißen sich gegenseitig Stühle gegen den Kopf“, „einer der Teilnehmenden malt Vergewaltigungsfantasien mit Messern“ und „Jugendliche brechen Stangen von `ner Bushaltestelle ab und schnappen sich Ketten und versuchen sich gegenseitig zu vermöbeln“, die ihrer Ansicht nach Zeichen dafür sind, dass ein Workshop „komplett schief geht“. Das passiere aber „nicht so mega oft“. Man spreche da aber auch nicht mehr von einem nicht gelungenen Workshop, sondern „die Jugendlichen sind irgendwie permanent im Ausnahmezustand“ und dieser Workshop hätte „in dem Kontext“ nicht stattfinden sollen, da er „auf nichts aufbauen“ könne (B:13:20). **AB** erzählt, dass Workshops oft schiefgehen würden, „die normalerweise total super laufen würden“, wenn die Jugendlichen Hunger hätten und „auf einen vollen Magen lernt es sich angenehmer“ (B:14:12).

EF sagt, „meistens, wenn es Probleme gibt, ist das oft an der Schule muss ich zugeben“, wenn Lehrer*innen in den Workshop „eingreifen“. Sie halte es für wichtig, der Lehrkraft nicht „komplett die Hand zu überlassen“. Sie nennt als Beispiel einen körperlichen Angriff von einem Jugendlichen auf einen anderen. **EF** meint, „auch wenn schlimme Sachen“ passieren, sei es besser mit den Jugendlichen „gemeinsam zu beschließen wie man jetzt mit der Situation umgeht“ (C:6:22). **AB** nennt die interne Methode „Timeout-Team“, bestehend aus „ein, zwei Leuten“, zu denen die Jugendlichen, die „den Gruppenprozess zu krass [...] gestört hatten“, gebracht werden konnten (B:12:13). **CD** sagt, auch in Bezug auf das „Timeout-Team“, „das kann alles eine Chance sein zum Weiterlernen“. Sie erzählt, dass sie Gruppen hatte, die nach eineinhalb Tagen Schweigen doch „Wünsche äußern“ (B:13:38). **AB** beschreibt, wie sie „geplättet“ aus einem Workshop kommt, der nicht schiefgegangen sei, es aber gedauert hätte „zum Punkt zu kommen“ (B:14:4). Sie wisse nicht mehr, ob sie schon mal „etwas komplett abgebrochen“ hätte, allerdings sei sie schon aus einem Workshop gegangen und habe gedacht

„ob ich hier gewesen bin oder nicht, ist total egal“. Sie fände es wichtig, in solch einem Kontext Supervision oder kollegiale Beratung zu haben (B:12:47). **AB** und **CD** sind diejenigen der vier Expertinnen*, die das Thema „Arbeiten im Team“ im Zusammenhang mit der vorangestellten Frage nach Konflikten erwähnen. Dies liegt sicherlich auch an dem Umstand, dass die Rapperinnen* **EF** und **GH**, in den meisten Fällen, ihre Workshops allein, ohne Unterstützung durchführen. **AB** betont, dass das Setting in Bezug auf Arbeit im Team auch in Bezug auf den Umgang mit Konflikten entscheidend sei. Sie lacht, wenn sie sagt, wenn sie „allein in einer riesen Gruppe“ wäre, „und es geht komplett schief, ja dann geht’s schief“ (B:12:10). Für **AB** ginge es aber auch „total schief“, wenn die Arbeit mit Teamkolleg*innen, dadurch dass man sich zu wenig kenne, nicht funktioniere. Auch wenn Teamkolleg*innen in das reingrätschten, was **AB** pädagogisch vorgeschlagen habe oder „im schlimmsten Fall“ „etwas sexistisches oder irgendwas“ sagen würden, wäre das für sie „schiefgehen“ (B:12:30). Sie hätte es öfter gehabt, dass sie „ausgleichen“ musste, was ihre Kolleg*in „gerade von sich gibt“ und das Gefühl bekam „wir machen eigentlich gerade mehr kaputt als wir aufbauen“ (B:12:36). Allerdings findet **AB** dennoch „zu zweit arbeiten immer total essentiell“, da eine zweite Person z.B. mitbekommen haben könnte, dass sie einen Teil der Jugendlichen erreicht haben, während sie selbst nur „mit dem Wust an Themen beschäftigt“ war, der in einer konfliktiven Situation hochbrechen kann. **AB** sagt, dass „gerade so in Kurzzeitpädagogik“ „echt problematisch“ sei, aufgrund von „finanzieller Gegebenheit“, allein arbeiten zu müssen (B:13:4). Auch **CD** meint, dass es auch von der Zusammenarbeit mit der anderen „teamenden Person“ abhängt, in welcher Weise mit Konflikten umgegangen und „Schadensbegrenzung“ geleistet werden könne (B:13:20). Die Frage nach dem Umgang mit Konflikten zeigt eine Vielfalt, wie Konflikte definiert und bearbeitet werden. Mit Blick auf die Ergebnisse kann allerdings nicht eindeutig festgestellt werden, ob und welche der dargestellten Beispiele spezifisch auf die Jugendarbeit mit Deutschrapp bezogen werden können, sondern machen eher den Eindruck auf so gut wie jede Gruppenarbeit mit Jugendlichen zutreffen zu können.

Sonstiges

Die Rapperin* **EF** formuliert, als einzige der vier Expertinnen*, am Ende des Interviews noch einen Wunsch für die Zukunft. Sie wünsche sich mehr Unterstützung, auch finanzieller Art, für die Durchführung von Jugendarbeit mit Rap. Sie wünsche sich mehr Chancen, mit „Jugendlichen zu arbeiten und wirklich auf eine ziemlich reflektierte Art und Weise die Welt ein kleines Stückchen besser zu machen“. Rap sei Kommunikation und man könne einander

durch diese besser verstehen. Es sei wichtig, den Jugendlichen „ein Sprachrohr in die Hand zu geben“ (C:8:8).

6.6 Reflexion der Ergebnisse

Die Ergebnisse zeigen eine Vielfalt von Aspekten auf, worauf es bei der Jugendarbeit mit Deutschrap ankommen kann und fokussieren sich vor allem auf die Relevanz des Themas, Haltungen von Fachkräften, das professionelle Handeln und Rahmenbedingungen. Es wird deutlich, dass das Thema breit gefächert betrachtet wurde, aber dennoch sollten die Lesenden beachten, dass einige Aspekte der Jugendarbeit mittels Deutschrap, wie z.B. die technische Vermittlung von Rap in Workshops, nicht im Fokus stand und die Betrachtung dieser über den Rahmen der Arbeit hinausgehen würden.

7 Fazit und Ausblick

Die vorliegende Arbeit hat die Relevanz von deutschsprachigem Rap bzw. Deutschrap für einen Teil der Jugendlichen in Deutschland aufgezeigt und sich mit der Frage beschäftigt, inwiefern Deutschrap als Kommunikationsgegenstand in der Jugendarbeit genutzt werden kann. Dazu wurde betrachtet welche Haltungen in der Arbeit entscheidend sind, welche professionellen Ansätze einen emanzipatorischen Mehrwert schaffen können und welche Rahmenbedingungen die Kommunikation in der Jugendarbeit mittels und über Deutschrap begünstigen.

Um diese Aspekte zu beleuchten, wurde als Grundlage die Entwicklung der anfangs unkommerziellen Jugendkultur HipHop mit ihren Anfängen in den USA bis zum kapitalisierten Deutschrap heute betrachtet. Die HipHop-Geschichte, mit dem Ursprung im Schwarzen Prekariat, und die Entwicklung als Subkultur von mehrheitlich migrantischen Jugendlichen in Deutschland machen deutlich, dass Deutschrap für Jugendliche viele Anknüpfungspunkte in Bezug auf Klassenlage und Rassismuserfahrungen bietet.

Es wurde dargelegt, dass durch Kommerzialisierung, Skandalisierung und nachvollziehbare Kritik an diskriminierenden Inhalten, vor allem das Subgenre Gangster-Rap mit Gewaltdarstellungen, Erzählungen von Kriminalität, Drogen und Armut im Fokus öffentlicher Diskurse steht. Die Diskussionen um Kunstfreiheit und Jugendschutz bewegen sich dabei zwischen einem *weiß*-bürgerlichen Blick auf ein Musikgenre, in dem mehrheitlich Schwarze, PoC und Migrant*innen im Gegensatz zur Dominanzkultur sichtbar sind, und einer eher ignoranten Haltung gegenüber diskriminierenden antiemanzipatorischen Inhalten in Form der Verklärung von `Rap als Spiegel der Gesellschaft`. Diese Diskussionen prägen das Bild von

dem gesamten Musikgenre Deutschrap und machen teilweise emanzipatorische Inhalte und Strömungen unsichtbar, was sich auch auf die Haltung von Fachkräften gegenüber der Jugendarbeit mit Deutschrap auswirken kann. Die Arbeit zeigt aber auch auf, dass Deutschrap in der Jugendarbeit etabliert ist und sowohl als Mittel zum Empowerment, als auch als Gelegenheit zum sozialen Lernen und im Sinne der politischen Bildung, zur Kontextualisierung und zum Problematisieren von Inhalten und gesellschaftlichen Schieflagen genutzt wird. Jedoch wird auch deutlich, dass nicht jede Jugendarbeit in Bezug auf Deutschrap emanzipatorisch wertvoll ist. Dies ist von einer Vielfalt von Faktoren abhängig.

Die Ergebnisse der qualitativen Forschung zeigen auf, dass sich durch deutschsprachigen Rap/Deutschrap zahlreiche gesellschaftliche, aber auch persönliche und emotionale Themen mit Jugendlichen, ob sie an der Aktivität Rap teilnehmen, oder z.B. in Text- oder Videoanalysen in Bezug auf Deutschrap ihre Weltsicht wiederfinden und reflektieren können, eröffnen. Diese Möglichkeiten können pädagogisch professionell genutzt werden. Die Ergebnisse machen deutlich, dass angesichts der Ausdifferenzierung von Rap in zahlreiche Subgenres, die teilweise abgekoppelt sind von der ursprünglichen partizipativen HipHop-Kultur mit dem Motiv des *each one teach one*, immer noch mit Jugendlichen mit Deutschrap gearbeitet werden kann und sollte. Dabei wird klar, dass für eine gelingende Kommunikation *mittels* und *über* Deutschrap entscheidend ist, welche Haltung(en) die Fachkräfte verinnerlicht haben. Eine Reflexion über Deutschrap als gesellschaftliches Phänomen erscheint ebenso wichtig, wie die Unterscheidung von der Jugendkultur und dem kapitalisierten Genre Deutschrap auf dem Musikmarkt. Eine offene Haltung gegenüber Digitalisierung und sich verändernden sozialen Interaktionsformen ist ebenfalls relevant sowie den Auftrag zu sehen, über propagandistische, diskriminierende und auf Verschwörungsmymen basierende Inhalte aufzuklären, da Jugendliche auch durch Rapper*innen zunehmend digital in Kontakt mit diesen geraten.

Der Antrieb von Jugendarbeiter*innen muss in Bezug auf die Jugendarbeit mit Deutschrap keine leidenschaftliche Beziehung zu dem Musikgenre oder der HipHop-Kultur sein, sondern kann auch pragmatisch, im Sinne professionellen Handelns, aus einer lebenswelt- und subjektorientierten und Rap als künstlerischen Ausdrucksform respektierenden Haltung kommen, die anerkennt, dass ein Teil der Jugendlichen in Deutschland Deutschrap hört und dadurch möglicherweise eine kritische, aber auch bestärkende Begleitung benötigt.

Die Gleichzeitigkeit von Möglichkeiten des Empowerments und strittigen Inhalten stellt in der Arbeit eine Herausforderung dar, die die Gelegenheit bietet in eine kritische Auseinandersetzung zu gehen und Denkprozesse bei Jugendlichen zu ermöglichen, ohne in eine dämonisierende oder romantisierende Haltung abzudriften. Eine Jugendarbeit mittels Rap, die

unkritisch nur zur Freizeitbeschäftigung dient und mit einer ignoranten Haltung gegenüber diskriminierenden Inhalten durchgeführt wird, ist ebenso kritisch zu sehen, wie eine zu kontrollierende und misstrauische Haltung gegenüber Jugendlichen und dem Kommunikationsgegenstand Deutschrapp, die eine beziehungsorientierte auf langfristige Entwicklung ausgerichtete Jugendarbeit gefährden könnte.

Die vorliegende Arbeit macht deutlich, dass das professionelle Handeln in der Jugendarbeit mit Deutschrapp stets beziehungsorientiert, authentisch und mit Fokus auf die eigenen Fähigkeiten, sowie Grenzen der eigenen Fachlichkeit erfolgen sollte. Ein lebensweltorientierter Ansatz und das ehrliche Interesse an Jugendlichen und ihrem Geschmack, ihren Anliegen und Werten dient dabei als Grundlage für die Arbeit. Als relevant in Bezug auf Fähigkeiten der Jugendarbeiter*innen wird deutlich, dass im Falle eingeschränkter Kompetenz der Hauptamtlichen die Auswahl der externen Fachkräfte im Mittelpunkt stehen sollte. Hierbei ist erkennbar, dass eine reflektierte aber nicht zu kontrollierende pädagogische Begleitung dieser wichtig ist, um einen emanzipatorischen Mehrwert der Angebote gewährleisten zu können.

Die Ergebnisse der qualitativen Forschung machen auch die Vielfalt des ganzen Forschungsthemas deutlich und, dass es, wie in allen Feldern der Sozialen Arbeit, kein alleinstehendes Handlungskonzept für alle Settings und Kontexte gibt. In Bezug auf Jugendarbeit mit Deutschrapp sollte prozessorientiert gearbeitet werden, um den teilnehmenden Jugendlichen möglichst intensive Selbstwirksamkeitserfahrungen oder auch, als Auftrag der politischen Bildung, Erkenntnisse in Bezug auf Gesellschaftsstrukturen zu ermöglichen. Aus den Ergebnissen der qualitativen Forschung kann gefolgert werden, dass Rahmenbedingungen wie die Freiwilligkeit der teilnehmenden Jugendlichen, ein größtmöglicher Handlungsspielraum in Bezug auf Durchsetzung von Regeln und Themenfreiheit der durchführenden Fachkräfte sowie Möglichkeiten zum Arbeiten im Team die Arbeit begünstigen und emanzipatorisch wertvoll sein können. Konflikte erscheinen in der Arbeit als Chance zum Lernen und zur Weiterentwicklung, sowohl für die teilnehmenden Jugendlichen als auch für die sozialpädagogischen Fachkräfte.

Die Ergebnisse der qualitativen Forschung stehen in engem Zusammenhang mit den vorher dargestellten theoretischen Überlegungen. Jedoch zeigen sich in dieser Arbeit auch allgemeine Herausforderungen der Profession Soziale Arbeit in Bezug auf Abgrenzungs- und Definierungsschwierigkeiten. Das Forschungsthema `Deutschsprachiger Rap als Kommunikationsgegenstand in der Jugendarbeit` stellt sich als weitläufig und von vielen Faktoren abhängig heraus. Die Forschungsfragen wurden im Großen und Ganzen beantwortet und Handlungsoptionen zwischen Romantisierung und Dämonisierung von Deutschrapp

zusammengetragen, die Antworten erscheinen allerdings nur zum Teil eindeutig, da nicht immer klar ersichtlich ist, welche Faktoren sich eher auf Allgemeinplätze der Jugendarbeit beziehen und welche spezifisch Jugendarbeit mit Deutschap betreffen. Dies deckt sich mit dem derzeitigen allgemeinen Forschungsstand. Deshalb wäre eine weitere Forschung wünschenswert, die sich detaillierter auf Wirkungsweisen der Jugendarbeit mit Deutschap bezieht und aus der sich spezifischere Methoden ableiten ließen. Dafür müsste das Thema, mit Blick auf soziale Interaktionen und Möglichkeiten der Partizipation in ausdifferenzierten digitalen Räumen, als wissenschaftlich relevant erachtet werden.

Die vorangestellten Darlegungen können auch für das Arbeitsfeld Jugendarbeit eine Chance sein, die oft propagierte *Lebensweltorientierung*, angesichts der Herausforderungen einer globalisierten, digitalisierten und pluralistischen Lebenswelt von Jugendlichen, in der Praxis zu überprüfen. Die Professionalisierung in Bezug auf Jugendarbeit mit Deutschap könnte eine bessere Ausschöpfung des Empowerment-Potenzials von Deutschap zur Folge haben. Ebenso könnte Professionalisierung bedeuten den Herausforderungen die manche Inhalte von Deutschap darstellen adäquat zu begegnen, um Jugendliche stärker zu befähigen eigene Positionen gegenüber strittigen Inhalten entwickeln zu können.

Literaturverzeichnis

- Androuspoulos, Jannis (2003):** Hip Hop. Globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Androuspoulos, Jannis (2016):** Lyrics und Lesarten: Eine Drei-Sphären-Analyse anlässlich einer Anklage. In: Dietrich, Marc (Hrsg.): Rap im 21. Jahrhundert – Eine (Sub-)kultur im Wandel. Bielefeld: transcript Verlag, 171-199.
- Arte o.V (2022a):** Rappers Deutsch – die 80er Jahre. Folge 1. In: Arte: „We Wear the Crown – 40 Jahre Rap in Deutschland“. Dokumentation. 6- teilig. Online unter <https://www.arte.tv/de/videos/100168-001-A/we-wear-the-crown-40-jahre-rap-aus-deutschland/> (letzter Abruf 20.04.2023).
- Arte o.V. (2022b):** Fremd im eigenen Land. Folge 3. In: Arte: „We Wear the Crown – 40 Jahre Rap in Deutschland“. Dokumentation. 6- teilig. Online unter <https://www.arte.tv/de/videos/100168-003-A/we-wear-the-crown-40-jahre-rap-aus-deutschland/> (letzter Abruf 20.04.2023).
- Bauer, Joachim (2019):** Die pädagogische Beziehung: Neurowissenschaften und Pädagogik im Dialog – Ein Überblick unter besonderer Berücksichtigung der Vorschulzeit. Seite 32. In: Herrmann, Ulrich (Hrsg.): Pädagogische Beziehungen. Grundlagen – Praxisformen – Wirkungen. Weinheim Basel: Beltz Juventa, 23-34.
- Bendel, Alexander/ Röper, Nils (2017):** Das neoliberale Paradoxon des deutschen Gangsta-Raps – Von gesellschaftlicher Entfremdung und der Suche nach Anerkennung. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hrsg.): Deutscher Gangsta-Rap II – Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: transcript Verlag, 105-132.
- BILD o.V. (2019):** So kriminell ist die deutsche Hip Hop Szene. Online unter: <https://www.bild.de/unterhaltung/leute/leute/experte-klaert-auf-so-kriminell-ist-die-deutsche-hip-hop-szene-59780788.bild.html> (letzter Abruf 18.04.2023).
- Bimschas, Bärbel/ Schröder, Achim (2003):** Beziehungen in der Offenen Kinder- und Jugendarbeit – Untersuchung zum reflektierten Handeln in Profession und Ehrenamt. Wiesbaden: Springer Fachmedien GmbH.
- BMFSFJ (2017):** 15. Kinder- und Jugendbericht Bericht über die Lebenssituation junger Menschen und die Leistungen der Kinder- und Jugendhilfe in Deutschland. Online unter: <https://www.bmfsfj.de/bmfsfj/service/publikationen/15-kinder-und-jugendbericht-115440> (letzter Abruf 18.04.2023).
- Böhnisch, Lothar (2016):** Lebensbewältigung: Ein Konzept für die Soziale Arbeit. Weinheim Basel: Beltz Juventa.
- Böhnisch, Lothar (2019):** Lebensbewältigung. Ein Konzept für die Soziale Arbeit. 2.Aufl. Weinheim Basel: Beltz Juventa.
- Boulaghmal, Ismail/ Polfuß, Jonas (2023):** Hiphop-Marketing – Hiphop-Kultur verstehen und authentische Marken gestalten. Wiesbaden: Springer Gabler.
- BPjM (2016):** Hip-Hop-Musik in der Spruchpraxis der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) – Rechtliche Bewertung und medienpädagogischer Umgang. Online unter: <https://www.bzjk.de/resource/blob/176336/157ac10f1f60cfbd2eaa4c4581ffec50/bpjm-thema-hip-hop-data.pdf> (letzter Abruf 18.04.2023).

Literaturverzeichnis

- Bundesverband Musikindustrie (2022):** Anteile der einzelnen Musikrichtungen am Gesamtumsatz der Musikindustrie in Deutschland im Jahr 2021. Statista. Statista GmbH. Online unter: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/170269/umfrage/musikindustrie-umsatzanteile-der-musikrichtungen/> (letzter Abruf 02.05.2023).
- Burkhard, Stefan (2013):** HipHop am Pranger – Wie die Medien eine Kultur verteufeln. Hamburg: Diplomica Verlag.
- BzKJA (2023):** Jahresstatistik 2022. In: BzKJ AKTUELL 1/2023. Online unter: <https://www.bzkj.de/bzkj/service/publikationen/bzkj-aktuell/jahresstatistik-2022-221592> (letzter Abruf 02.05.2023).
- Carini, Marco (2008):** Gangsta-Rap im Jugendzentrum – Gewaltvideos als pädagogisches Konzept. In: taz – die Tageszeitung, 3.12.2008. Online unter: <https://taz.de/Gangsta-Rap-im-Jugendzentrum/!5171695/> (letzter Abruf 17.05.2023).
- Chehata, Yasmine/ Dib, Jinan/ Harrach-Lasfaghi, Asmae/ Himmen, Thivitha/ Sinoplu, Ahmet/ Wenzler, Nils (2023):** Empowerment, Resilienz und Powersharing in der Migrationsgesellschaft – Theorien, Praktiken, Akteur*innen. Weinheim Basel: Beltz Juventa.
- Cloos, Peter/ Köngeter, Stefan / Müller, Burhard / Thole, Werner (2009):** Die Pädagogik der Kinder- und Jugendarbeit. 2. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Cro (2011):** Easy – Lyrics. Online unter: <https://genius.com/Cro-easy-lyrics> (letzter Abruf 20.05.2023).
- Davoudvandi, Miriam (2020):** Weil er unsere Sprache spricht. Ein Gastbeitrag. In: Spiegel Kultur. 10.06.2020. Online unter: <https://www.spiegel.de/kultur/musik/haftbefehl-als-vorbild-fuer-migranten-weil-er-unsere-sprache-spricht-a-d8f8a878-7e61-4073-bca8-58784a49daf1> (letzter Abruf 28.05.2023).
- DBSV(o.A.):** Gendern. Online unter: <https://www.dbsv.org/gendern.html> (letzter Abruf 27.05.2023).
- Delfos, Martine F. (2015):** „Wie meinst du das?“ – Gesprächsführung mit Jugendlichen. 13-18 Jahre. 6.überarbeitete und erweiterte Auflage. Weinheim: Beltz.
- Dietrich, Marc (2016):** Rap im 21. Jahrhundert – Eine (Sub-)kultur im Wandel. Bielefeld: transcript Verlag.
- Djialeu, Dominik (2021):** HipHop hat mir gezeigt, dass ich richtig bin. In: Gazal, Sookee (Hrsg.): Awesome Hip Hop Humans. Queer*Fem*Rap im deutschsprachigen Raum. Mainz: Ventil Verlag, 80-85.
- Farin, Klaus (2002):** generation kick.de – Jugendsubkulturen heute. 2.Aufl.Verlag. München: C.H.Beck.
- Farin, Klaus (2013):** Jugendkulturen – Über die Jugend und andere Krankheiten. In: Eberhard, Daniel Mark/ Ruile, Anna Magdalena (Hrsg.): „each one teach one“ – Inklusion durch kulturelle Bildung im Kontext von Jugendszenen. Marburg: Tectum Verlag, 23-43.
- Faulde, Joachim (2023):** Bildungspotenziale der Kinder- und Jugendarbeit - Ein Leitfaden für Studium und Praxis sozialer Berufe. 1.Aufl. Weinheim Basel: Beltz Juventa.
- Freigang, Werner/ Bräutigam, Barbara/ Müller, Matthias (2018) :** Gruppenpädagogik – Eine Einführung. Hrsg i.A. der Internationalen Gesellschaft für erzieherische Hilfen (IGfH) von Koch, J.; Peters, F.; Steinbacher, E.; Trede, W. Weinheim Basel: Beltz Juventa.

Literaturverzeichnis

- Funk o.V. (2019):** Bonez MC, Capital Bra & SSIO: Wie kriminell sind sie wirklich? | DON'T JUDGE ME. 14.08.2019. Online unter: <https://www.funk.net/channel/korner-12009/bonez-mc-capital-bra-ssio-wie-kriminell-sind-sie-wirklich-dont-judge-me-1624470> (letzter Abruf 18.04.2023).
- Galuske, Michael (2009):** Methoden der Sozialen Arbeit. 8.Aufl. Weinheim: Juventa.
- Gangway (o.A.):** Gangway Beatz Berlin. Online unter: <https://gangway.de/projekt/gangwaybeatzberlin/> (letzter Abruf 18.05.2023).
- Gazal, Sookee (2021):** Awesome Hip Hop Humans. Queer*Fem*Rap im deutschsprachigen Raum. Mainz: Ventil Verlag.
- Groß, Anna/ Jäger, Marie (2021):** „Das Leben ist `ne Bitch, ich pack` die Schlampe an der Gurgel“ – Rap, Geschlecht und Empowerment in der Jugendarbeit. In: Süß, Heidi (Hrsg.): Rap und Geschlecht – Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur. Weinheim Basel: Beltz Juventa, 176 -198.
- Habib Omer, Nura (2022):** Weißt du, was ich meine? Vom Asylheim in die Charts. Berlin: Ullstein.
- Hajok, Daniel/ Salzmann, Thomas (2018):** Gewalt, Kriminalität und Diskriminierung im Battle- und Gangsta-Rap. In: BPJM-Aktuell 3/2018. Online unter: <https://www.bzkj.de/bzkj/service/publikationen/bzkj-aktuell/gewalt-kriminalitaet-und-diskriminierung-im-battle-und-gangsta-rap-175348> (letzter Abruf 02.05.2023).
- Hall, Stuart (2004):** Ideologie, Identität, Repräsentation – Ausgewählte Schriften 4. Koivisto, Juha; Merkens, Andreas (Hrsg.) Hamburg: Argument Verlag.
- Hartung, Nico (2019):** Rap-Pädagogik. Praxisbuch zur Anleitung von Rap-Workshops. 1.Aufl. Kallmeyer/ Klett.
- Heintz, Matthias (2019):** Hilfe zur Selbsthilfe. Nachhaltige Beziehungsarbeit in der Kinder- und Jugendhilfe. In: Herrmann, Ulrich (Hrsg.): Pädagogische Beziehungen. Grundlagen – Praxisformen – Wirkungen. Weinheim Basel: Beltz Juventa.
- Helfferrich, Cornelia (2005):** Die Qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews. Lehrbuch. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Helfferrich, Cornelia (2014):** Leitfaden- und Experteninterviews. In: Baur, Nina; Blasius, Jörg (Hrsg.): Methoden der empirischen Sozialforschung. Wiesbaden: Springer, 599-574.
- Herschelmann, Michael (2013):** „Weil man sich selbst oft drin wiederfindet“. Jungen im popkulturellen Sozialraum (Gangsta)Rap. In: Bütow, Birgit; Kahl, Ramona; Stach, Anna (Hrsg.): Körper, Geschlecht, Affekt. Selbstinszenierungen und Bildungsprozesse in jugendlichen Sozialräumen. Wiesbaden: Springer VS, S.59-82.
- Hip Hop Academy (o.A.):** Über uns. Online unter: <https://www.hiphopacademy-hamburg.de/ueber-uns/> (letzter Abruf 20.05.2023).
- Huber, Michael (2018):** Gangsta-Rap – Wie soll man das verstehen? In: BPJM-Aktuell 3/2018. 9-14 Online unter: <https://www.bzkj.de/resource/blob/128956/a443538e6df7b950b4705bf83748f8ba/201803-gangstarap-data.pdf> (letzter Abruf 02.05.2023).

Literaturverzeichnis

- IfD Allensbach (2022):** Bevölkerung in Deutschland nach Beliebtheit von Hip Hop und Rap von 2020 bis 2022 (Personen in Millionen). Statista. Statista GmbH. Online unter: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1168089/umfrage/interesse-an-hip-hop-und-rap/> (letzter Abruf 02.05.2023).
- Joswig, Gareth (2021):** „Es gab häufig Hate“- Das Projekt Sisterqueens aus Berlin-Wedding hat den Hatun Sürücü-Preis gewonnen. Alma Wellner Bou über Rap, Sexismus und Familienprobleme. In: taz die Tageszeitung. 29.01.2021. Online unter: <https://taz.de/Leiterin-ueber-Rap-Workshop-fuer-Maedchen!/5748218/> (letzter Abruf 01.05.2023).
- Kage, Jan (2020):** American Rap. Explicit Lyrics - US-Hip Hop und Identität. 6.Aufl. Mainz: Ventil Verlag.
- Kaiser, Peter (2020):** Watch these kids rap: HipHop, Gangsta-Rap und Jugendarbeit. In: Krisch, Richard/ Schröer, Wolfgang (Hrsg.): Entgrenzte Jugend – Offene Jugendarbeit. „Jugend ermöglichen“ im 21.Jahrhundert. Weinheim Basel: Beltz Juventa, 92-109.
- Kalpaka, Annita (2015):** Pädagogische Professionalität in der Kulturalisierungsfalle – Über den Umgang mit „Kultur“ in Verhältnissen von Differenz und Dominanz. In: Leiprecht, Rudolf; Steinbach, Anja (Hrsg.): Schule in der Migrationsgesellschaft. Wochenschau-Verlag.
- Khamis, Sammy/ Buschmann, Anja (2020):** Der Fall Chris Ares – Rechtsextreme Inhalte auf Spotify. Deutschlandfunk am 11.07.2020. Online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/der-fall-chris-ares-rechtsextreme-inhalte-auf-spotify-100.html> (letzter Abruf 17.05.2023).
- Klein, Gabriele/ Friedrich, Malte (2003):** Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Krüger, Thomas (2012):** Mittel und Maßnahmen gegen Gewalt. Beitrag in der Zeitschrift "Musikforum 02/2012" zur Thematik "Musik und Gewalt - Gratwanderung zwischen Kunst und Manipulation" Online unter: <https://www.bpb.de/die-bpb/presse/137621/mittel-und-massnahmen-gegen-gewalt/> (letzter Abruf 18.04.2023).
- Limpert, Jan (2018):** "Das ist Alpha. Die 10 Boss-Gebote" - Wir haben das Kollegah-Buch gelesen, damit ihr es nicht müsst. Online unter: <https://www.br.de/puls/musik/aktuell/das-ist-alpha-die-10-boss-gebote-100.html> (letzter Abruf 12.06.2023).
- Linz, Stefan (2009):** Sprache in der deutschen Rapmusik als Kriterium im Jugendmedienschutz. In: tv Diskurs 47, Ausgabe 1, 64-69.
- Manzke, Julia (2007):** Wenn Mädchen den „Arschficksong“ und „FickDeineMutterSlang“ feiern – Deutscher Pornorap und seine Frauen. In: Schischmanjan, Anjela/ Wunsch, Michaela (Hrsg.): female hip hop - Realness, Roots und Rap Models. Mainz: Ventil Verlag.
- Mayring, Philipp (2010):** Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. 11. aktualisierte und überarbeitete Auflage. Weinheim Basel: Beltz Verlag.
- Offizielle Deutsche Charts (2023):** Top 10 Single Charts. Zeitraum 14.04.-20.04.2023. Online unter: <https://www.offiziellecharts.de/charts/single> (letzter Abruf 18.04.2023).
- Prengel, Annedore (2013):** Pädagogische Beziehungen zwischen Anerkennung, Verletzung und Ambivalenz. Opladen, Berlin & Toronto: Verlag Barbara Budrich.

Literaturverzeichnis

- Prenzel, Annedore (2019):** Die Reckahner Reflexionen zur Ethik pädagogischer Beziehungen- Ein Beitrag zu einem stufenübergreifenden Berufsethos. In: Fasching, Helga (Hrsg.): Beziehungen in pädagogischen Arbeitsfeldern und ihren Transitionen über die Lebensalter. Verlag Julius Klinkhardt, 28-39.
- Przyborski, Aglaja/ Wohlrab-Sahr, Monika (2014):** Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch. 4.Aufl. München: Oldenbourg Verlag.
- Puls Radio o.V. (2016):** So politisch korrekt ist Deutschrap. Online unter: <https://www.br.de/puls/musik/so-homophob-frauenfeindlich-rassistisch-und-behindertenfeindlich-ist-deutschrap-100.html> (letzter Abruf 18.04.2023).
- Radke, Johannes/ Staud, Toralf (2014):** Neue Töne von Rechtsaußen. BpB 13.11.2014. Online unter: <https://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/185067/neue-toene-von-rechtsausssen/> (letzter Abruf 17.05.2023).
- Rap for Refugees (o.A.):** Wir sind Rap for Refugees. Online unter: <https://www.rapforrefugees.org/ueber-uns> (letzter Abruf 18.05.2023).
- Röhr, Laura (2017):** Ach du liebe Güte. Gedanken zu der Frage nach Qualität in der außerschulischen Jugendbildung und der Relevanz intersektionaler Perspektiven. In: Schroeder, Joachim; Seukwa, Louis Henri (Hrsg.): Soziale Bildungsarbeit mit jungen Menschen. Handlungsfelder, Konzepte, Qualitätsmerkmale. Bielefeld: transcript Verlag.
- Rommelspacher, Birgit (1995):** Dominanzkultur - Texte zu Fremdheit und Macht. Berlin: Orlanda Frauenverlag.
- Ruile, Anna M. (2013):** HipHop-Akteure als Kulturunternehmer. Kulturelle Bildung und Inklusion durch HipHop. In: Eberhard, Daniel Mark; Ruile, Anna Magdalena (Hrsg.): „each one teach one“ – Inklusion durch kulturelle Bildung im Kontext von Jugendszenen. Marburg: Tectum Verlag, 79-98.
- Ruile, Hansi (2013):** Kulturelle Bildung für Kultureinrichtungen durch Jugendkulturen? Eine kulturpolitische Polemik, befördert durch das Beispiel „Rap for Peace“. In: Eberhard, Daniel Mark; Ruile, Anna Magdalena (Hrsg.): „each one teach one“ – Inklusion durch kulturelle Bildung im Kontext von Jugendszenen. Marburg: Tectum Verlag, 61 – 77.
- Saied, Ayla Güler (2013):** Rap als urbane Jugendkultur. (Re-)Präsentation von race, class und gender-Diskurs- und Interviewanalyse. In: Giebeler, Cornelia; Rademacher, Claudia; Schulze, Erika (Hrsg.): Intersektionen von race, class, gender, body – Theoretische Zugänge und qualitative Forschungen in Handlungsfelder der Sozialen Arbeit. Opladen, Berlin und Toronto: Verlag Barbara Budrich, 205-221.
- Saied, Ayla Güler (2022):** Rap im Kontext gesellschaftlicher Spannungsfelder. In: Flath, Beate; Heinrich, Ina; Jacke, Christoph; Klingmann, Heinrich; Tafreshi, Maryam Momen Pour (Hrsg.): Druckwellen: Eskalationskulturen und Kultureskalationen in Pop, Gesellschaft und Politik. Bielefeld: transcript Verlag, 131-144.
- Sator, Markus (2016):** Gangsta-Rap – eine Studie zur Rezeption von Schülerinnen und Schülern der Sekundarstufe I. Zulassungsarbeit an der Universität Karlsruhe. Online unter: <https://phka.bsz-bw.de/frontdoor/index/index/docId/81> (letzter Abruf 02.05.2023).
- Seeliger, Martin (2016):** Deutschsprachiger Rap und Politik. In: Dietrich, Marc (Hrsg.): Rap im 21. Jahrhundert – Eine (Sub-)kultur im Wandel. Bielefeld: transcript Verlag, 93-109.

Literaturverzeichnis

- Seeliger, Martin (2021a):** Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte. 1.Aufl. Weinheim Basel: Beltz Juventa.
- Seeliger, Martin (2021b):** Von der migrantischen Aufsteiger- zur heroischen Unternehmermännlichkeit – Wie Kollegah den Konstruktionsmodus hegemonialer Männlichkeit im deutschen Gangstarap verändert hat. In: Süß, Heidi (Hrsg.): Rap und Geschlecht – Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur. Weinheim Basel: Beltz Juventa.
- Schacht, Falk/ Finna (2022):** Queerer Deutschrap- der PULS Podcast mit Falk Schacht. 6 Folgen. Bayerischer Rundfunk. Online unter: <https://www.ardkultur.de/musik/hiphop/queerer-deutsch-rap-podcast-mit-falk-schacht-100> (letzter Abruf 17.05.2023).
- Scherr, Albert/ Sturzenhecker, Benedikt (2014):** Jugendarbeit verkehrt: Thesen gegen die Abwicklung der Offenen Kinder- und Jugendarbeit durch ihre Fachkräfte. In: deutsche jugend, 62.Jg., Heft 9, Beltz Juventa, 369-376.
- Schmölz, Andreas (2019):** Zwischen Individualität und Kollektivität: Relevanz zwischenmenschlicher Beziehungen in der Theorie der Ko-Kreativität. Reflexionen empirischer Ergebnisse aus der Unterrichtsforschung. In: Fasching, Helga (Hrsg.): Beziehungen in pädagogischen Arbeitsfeldern und ihren Transitionen über die Lebensalter. Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt, 132-150.
- Shell (2019):** Zusammenfassung 18. Shell Jugendstudie. Online unter: <https://www.shell.de/ueberuns/initiativen/shell-jugendstudie.html> (letzter Abruf 18.04.2023).
- Sievers, Annika (2021):** Beziehungsarbeit in der OKJA. Ein Spannungsfeld für die Kooperation mit Schule. In: FORUM für Kinder- und Jugendarbeit 3 + 4. 40-45.
- Sookee (2014):** Vorläufiger Abschiedsbrief – Lyrics. Auf: Lila Samt (Album). Online unter: <https://genius.com/Sookee-vorlaufiger-abschiedsbrief-lyrics> (letzter Abruf 19.05.2023).
- Sookee (2021):** Sookee zu #DeutschRapMeToo: „Die sexistische Rap-Party ist vorbei“. In: Edition F. Online unter: <https://editionf.com/deutschrapmetoo-sookee-kommentar/> (letzter Abruf 18.04.2023).
- Speit, Andreas (2022):** Querdenker-Rap mit Xavier Naidoo- Die Rapbellion fällt aus. Taz die Tageszeitung am 20.03.2022. Online unter: <https://taz.de/Querdenker-Rap-mit-Xavier-Naidoo/!5837148/> (letzter Abruf am 17.05.2023).
- Spotify (o.A.):** Deutschrap Brandneu. Playlist. Online unter: <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWSTqUqJcxFk6> (letzter Abruf 10.06.2023).
- Sturzenhecker, Benedikt (2004):** Strukturbedingungen von Jugendarbeit und ihre Funktionalität für Bildung. In: neue praxis Heft 5/2004, 444-454.
- Süß, Heidi (2021):** Rap und Geschlecht – Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur. Weinheim Basel: Beltz Juventa.
- Süß, Heidi/ Dietrich, Marc (2022):** 40 Jahre Rap in Deutschland. Grundzüge einer Szeneanalyse unter intersektionalen und intergenerationalen Vorzeichen. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hrsg.): Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen. Bielefeld: Transcript Verlag, 247-270.

Literaturverzeichnis

- Terre de femme (o.A.):** #UNHATEWOMAN. Eine Initiative gegen frauenverachtende Hate Speech und für mehr Respekt gegenüber Frauen. Online unter: <https://unhate-women.com/de/> (letzter Abruf 10.06.2023).
- Thiersch, Hans/ Grunwald, Klaus/ Köngeter, Stefan (2012):** Lebensweltorientierte Soziale Arbeit. In: Thole, Werner (Hrsg.): Grundriss Soziale Arbeit – Ein einführendes Handbuch. 4.Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 175-196.
- Thiersch, Hans (2015a):** Soziale Arbeit und Lebensweltorientierung- Konzepte und Kontexte. Gesammelte Aufsätze, Band 1. Weinheim Basel: Beltz Juventa.
- Thiersch Hans (2015b):** Soziale Arbeit und Lebensweltorientierung – Handlungskompetenz und Arbeitsfelder. Gesammelte Aufsätze Band 2. Weinheim Basel: Beltz Juventa.
- Van Laak, Claudia (2015):** „Deso Dogg“- Vom Gangster-Rapper zum IS-Terroristen. Deutschlandfunk 10.02.2015. Online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/deso-dogg-vom-gangster-rapper-zum-is-terroristen-100.html> (letzter Abruf 17.05.2023).
- Verlan, Sascha (2003):** HipHop als schöne Kunst betrachtet – oder: die kulturellen Wurzeln des Rap. In: Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.): HipHop – Globale Kultur- lokale Praktiken. Bielefeld: Transcript Verlag, 138-146.
- Von Eisenhart Rothe, Yannick (2020):** Fler, Sido, Kollegah und Co.: Warum ist Verschwörungsglauben im Rap so verbreitet?. Der Spiegel am 12.05.2020. Online unter: <https://www.spiegel.de/kultur/musik/corona-virus-warum-verschwoerungstheorien-im-deutschrap-so-verbreitet-sind-a-2c06d306-b25b-4523-80c0-983b48c3d941> (letzter Abruf am 17.05.2023).
- VuMA (Arbeitsgemeinschaft Verbrauchs- und Medienanalyse) (2020):** Ranking der beliebtesten Genres und Musikrichtungen von Jugendlichen zwischen 14 und 25 Jahren bei Streaming, Kauf oder Download (letzte 6 Monate) in Deutschland im Jahr 2020. Statista. Statista GmbH. Online unter: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/535874/umfrage/genre-der-in-den-letzten-6-monaten-von-jugendlichen-gekauften-musik-cds/> (letzter Abruf 02.05. 2023).
- Watzlawick, Paul/ Beavin, Janet H./ Jackson, Don D. (2011):** Menschliche Kommunikation – Formen Störungen Paradoxien. 12.Aufl. Bern: Verlag Hans Huber, Hogrefe.
- Wegener, Claudia (2007):** Rap im Kontext sozialer Benachteiligung- Zur Bedeutung von Gewalt und Indizierung. In: tv Diskurs 40. 74-79.
- Wickel, Hans Herrmann (2018):** Musik in der Sozialen Arbeit. Eine Einführung 2. aktual. u. erw. Aufl. Utb GmbH.
- Widulle, Wolfgang (2012):** Gesprächsführung in der Sozialen Arbeit – Grundlagen und Gestaltungshilfen. 2., durchgesehene Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe selbstständig verfasst und nur die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommene Stellen sind in allen Fällen unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

Hamburg, 15.06.2023

Ort, Datum



Unterschrift