



Leseprobe aus Meyer, HipHop, Szene und Adoleszenz,
ISBN 978-3-7799-7541-0 © 2023 Beltz Juventa
in der Verlagsgruppe Beltz, Weinheim Basel
[http://www.beltz.de/de/nc/verlagsgruppe-beltz/
gesamtprogramm.html?isbn=978-3-7799-7541-0](http://www.beltz.de/de/nc/verlagsgruppe-beltz/gesamtprogramm.html?isbn=978-3-7799-7541-0)

Inhalt

Danksagung	9
1. Einleitung	10
2. Das Forschungsfeld: HipHop(-Szene in Deutschland)	19
2.1 Das Szene-Konzept nach Hitzler und Niederbacher	22
2.2 HipHop	26
2.2.1 Was ist HipHop? – Der Ursprungsmythos aus der Bronx	27
2.2.2 Die HipHop-Szene in Deutschland – Eine Retrospektive	30
2.2.2.1 1980–1985: Der deutsche Ursprungsmythos	31
2.2.2.2 1985–1991: Die alte Schule und Rap auf Deutsch	32
2.2.2.3 1992–1999: Die neue Schule	34
2.2.2.4 2000–2006: Der große Knall und A. Doppel G. R. O. Berlin	36
2.2.2.5 2007–2010: Nationalchauvinismus und der neue Untergrund	40
2.2.2.6 2011–2015: Der nächste Höhenflug	42
2.2.2.7 2016–2021: And it doesn't stop	44
2.3 Zusammenfassung	48
3. Adoleszenz und politische Orientierungen in modernisierten Gesellschaften	51
3.1 Der Adoleszenz-Begriff	53
3.2 Die Entstehung des Neuen und die „adoleszente Triade“	56
3.2.1 Familie	60
3.2.2 Peers, Szene und Musik	61
3.3 Bourdieus Begriffe von „Kapital“ und „Habitus“	65
3.3.1 Kapital und Habitus	66
3.3.2 Populärkulturelles Kapital	68
3.4 Politische Orientierungen	70
3.5 Zusammenfassung	74
4. Methodik und Forschungsdesign	78
4.1 Die Erhebungsmethodik	78
4.2 Die Grounded Theory Methodologie	80

4.3 Die GTM nach Strauss und Corbin	82
4.3.1 Der Kodierprozess	85
4.3.2 Memos	87
4.4 Das Sampling und Forschungsvorgehen	87
5. Ergebnisdarstellung: Sieben Portraits aus der deutschsprachigen HipHop-Szene	92
5.1 Falldarstellung: Stormzy	92
5.1.1 Ergebnisdarstellung – politische Orientierungen	99
5.1.2 Ergebnisdarstellung – Szeneforschung	101
5.1.3 Ergebnisdarstellung – Szene und Beruf	104
5.2 Falldarstellung: Chuck D	105
5.2.1 Ergebnisdarstellung – politische Orientierungen	112
5.2.2 Ergebnisdarstellung – Szeneforschung	115
5.2.3 Ergebnisdarstellung – Szene und Beruf	118
5.3 Falldarstellung: Common	119
5.3.1 Ergebnisdarstellung – politische Orientierungen	126
5.3.2 Ergebnisdarstellung – Szeneforschung	130
5.3.3 Ergebnisdarstellung – Szene und Beruf	132
5.4 Falldarstellung: Drake	134
5.4.1 Ergebnisdarstellung – politische Orientierungen	146
5.4.2 Ergebnisdarstellung – Szeneforschung	150
5.4.3 Ergebnisdarstellung – Szene und Beruf	153
5.5 Falldarstellung: MC Lyte	153
5.5.1 Ergebnisdarstellung – politische Orientierungen	161
5.5.2 Ergebnisdarstellung – Szeneforschung	163
5.5.3 Ergebnisdarstellung – Szene und Beruf	164
5.6 Falldarstellung: Rapsody	166
5.6.1 Ergebnisdarstellung – politische Orientierungen	175
5.6.2 Ergebnisdarstellung – Szeneforschung	178
5.7 Falldarstellung Raekwon	181
5.7.1 Ergebnisdarstellung – politische Orientierungen	191
5.7.2 Ergebnisdarstellung – Szeneforschung	195
5.7.3 Ergebnisdarstellung – Szene und Beruf	197
5.8 Zusammenfassende Ergebnisdarstellung	198
5.8.1 Die Auswirkungen der Zugehörigkeit zur deutschsprachigen HipHop-Szene auf die Ausbildung und Festigung der politischen Orientierungen	199

5.8.2 Die deutschsprachige HipHop-Szene hat massive Veränderungsprozesse durchlaufen	207
5.8.3 Das in der deutschsprachigen HipHop-Szene erworbene populärkulturelle Kapital stellt eine Ressource für die spätere Berufstätigkeit dar	215
6. Konklusion und Fazit	220
Literatur	231

Danksagung

In dem Song „Endlich Angekommen“ aus dem Jahr 2013 beschreibt der Rapper Casper das Gefühl, seinen Platz in der Welt gefunden und eine große Herausforderung bewältigt zu haben. Dieser Song hat mich in den vergangenen Jahren bei der Erstellung der vorliegenden Dissertation stets begleitet und mir viel Hoffnung gegeben. Mit Abgabe und Veröffentlichung der vorliegenden Arbeit habe ich das Gefühl „Endlich Angekommen“ zu sein.

Hierzu möchte ich mich herzlichst bei all den Menschen bedanken, die mich auf diesem Wege und bei der Bearbeitung meiner Promotion begleitet und unterstützt haben.

Zunächst danke ich Dr. Marc Dietrich, der mich vor allem zu Beginn des Promotionsprojektes stark unterstützt und mir immer weitergeholfen hat, wenn ich Rat suchte. Ich bedanke mich bei Prof. Dr. Arne Schäfer, der die Zweitbetreuung übernommen hat. Ganz besonders möchte ich mich bei Prof. Dr. Uwe Sander bedanken, der mir immer mit Rat und Tat zur Seite stand und mich über den gesamten Verlauf des Projektes unterstützt hat, vielen Dank.

Ich bedanke zudem bei meinen Großeltern, die eine wichtige Rolle in meinem Leben spielen.

Ein unendlicher Dank gebührt meiner Familie: meinen Eltern, Andrea und Andreas, die mich immer unterstützt, mir Mut gemacht und mich aufgebaut haben, meinem Bruder Clemens, der das Lektorat übernommen hat, wofür ich mich niemals genug bedanken können, sowie meinem „Brother from another Mother“ Max, danke für alles.

Zu guter Letzt bedanke ich mich bei Steffi, die mich immer moralisch und tatkräftig unterstützt hat und vermutlich immer noch nicht weiß, wie groß ihr Anteil an der Fertigstellung dieser Arbeit war.

Herzlichen Dank!

1. Einleitung

[HipHop] hat mich zu dem gemacht, der ich bin. [...] Es hat mir mit den Beruf gegeben, den ich liebe. Ich mache das die ganze Zeit. Ich habe die letzten Jahre immer wieder gedacht ... dass es gar keine Rolle spielt, das[s] [das] [...] voll der Scheiß [ist]. Und dann habe ich aber doch gemerkt, dass ich das halt durch und durch bin (Raekwon¹, Z. 668 ff., Herv. d. Verf.).

Das angeführte Zitat aus einem der für die vorliegende Arbeit geführten Interviews verdeutlicht auf sehr anschauliche Weise, welch großen Stellenwert Szenegänger*innen ihrer Szene, *in* der sie einen großen Teil ihrer Freizeit verbringen und *mit* der sie einen großen Teil ihrer Freizeit zubringen, zuweisen. Die Aussage von Raekwon lässt den Schluss zu, dass dieser seiner Beteiligung an der HipHop-Szene große Auswirkungen auf seine individuelle Persönlichkeit und seinen Beruf zumisst, wobei auch eine kritische Reflexion der Rolle, die die Szene im Lebensverlauf eingenommen hat, deutlich wird.

HipHop hat sich dabei in den vergangenen Jahrzehnten von einer subkulturell geprägten Szene hin zu einer populärkulturellen Mainstream-Szene entwickelt, deren globale Stars und Aussagen, Meinungen sowie Haltungen nicht nur szeneeintern, sondern gesamtgesellschaftlich Gehör finden und sie dadurch ebenfalls eine politische Komponente aufweisen.

Doch nicht nur die HipHop-Szene nimmt heute einen großen Raum im (populär-)kulturellen Raum der hiesigen globalisierten Gesellschaft ein. Szenen, als mit thematischen Schwerpunkten versehene Vergemeinschaftungsformen, nehmen heute innerhalb der modernisierten und globalisierten Gesellschaft eine Rolle ein, die zuvor traditionellen und institutionalisierten Vergemeinschaftungsformen, wie Vereinen, Verbänden oder Kirchen vorbehalten war und die die Identitäts- und Wertmuster der in ihnen zusammenkommenden Menschen beeinflussten (vgl. Hitzler & Niederbacher, 2010, S. 15) und haben somit eine nicht zu unterschätzende Funktion für das Leben und die individuelle Persönlichkeit von Heranwachsenden (vgl. King, 2013, S. 230).

Die große Bedeutung von Szenen für das Leben von Heranwachsenden wird vor allem in der Phase der Adoleszenz deutlich (s. Kap. 3). In dieser Zeit werden vielfältige Individuierungs- und Identitätsprozesse durchlaufen, die u. a. die politische Orientierungen oder Geschlechteridentitäten betreffen, die sie im

1 Die Namen der interviewten Personen wurden für die vorliegende Arbeit anonymisiert und synonymisiert. Die Synonyme weisen dabei keinerlei Bezug zu den real existierenden Personen auf und sind rein zufällig gewählt.

Zusammenspiel mit ihrer Familie und Gleichaltrigen durchleben (vgl. King, 2013, S. 122–134).

Weiterhin stellen Szenen einen Ort für informelle Lernprozesse dar und werden für diese immer wichtiger, wodurch sie sich somit als „Trendsetter“ für informelle Bildungsaktivitäten gestalten (Ferchhoff, 2016, S. 666) und leisten so, wie das einführende Zitat nahelegt, auch einen Beitrag zur Berufsfindung einzelner Szene-Gänger*innen.

Da Szenen stark beeinflusst sind von gesellschaftlichen Digitalisierungs- und Pluralisierungsprozessen (vgl. ebd., S. 663) sind sie als Forschungsfeld auch dahingehend von Interesse, dass sie Einblicke in die Lebenswelten von Heranwachsenden und jungen Menschen bieten (vgl. Hitzler & Niederbacher, 2010a, S. 27).

Die vorliegende Arbeit stellt dabei eine Verbindung zwischen diesen drei Forschungsbereichen, der Auseinandersetzung mit in der Adoleszenz verlaufenden Individuierungs- und Identitätsprozessen, in diesem Falle der Ausbildung und Festigung politischer Orientierungen, der Szenen als Ort informeller Lernprozesse in Bezug auf die Entwicklung von berufsrelevanten Kompetenzen sowie als Beschreibung der Lebenswelt von Heranwachsenden, dar.

Bei Forschungsprojekten, die sich, wie auch das Vorliegende, auf Heranwachsende und deren Lebenswelten fokussieren, sind immer drei Ebenen zu betrachten, die sich, wie die nachfolgenden Kapitel abbilden werden, gegenseitig bedingen: „gesellschaftliche Strukturen – soziale Repräsentationen und Diskurse – subjektives Denken und Handeln“ (Stauber & Riegel, 2009, S. 372). Da die vorliegende Arbeit individuelle und subjektive Orientierungen herauszuarbeiten versucht, wurde als Forschungsmethodik das biografisch narrative Interview gewählt, um so die „subjektiven Sinnwelten, Orientierungen und Praxen im Rückbezug auf gesellschaftliche Strukturen“ (ebd.) der interviewten Personen kenntlich machen zu können.

Einleitend wird hierzu zunächst das Forschungsfeld abgesteckt sowie kurz der theoretische Rahmen der vorliegenden Arbeit rezipiert und einhergehend das Erkenntnisinteresse aufgezeigt.

Wie bereits dargelegt, stellt HipHop heute ein weltweites populärkulturelles Phänomen² dar und die Protagonist*innen äußern sich immer wieder zu gesellschaftlichen und sozialen Diskursen.

So z. B. als sich im Jahr 2000 vor dem Hintergrund des Todes von Alberto Adriano, der im selben Jahr von Neonazis in Dessau zu Tode geprügelt wurde, die Formation ‚Brothers Keepers‘ gründete, die aus verschiedenen deutschsprachigen Künstler*innen mit Migrationsgeschichte, vor allem aus dem HipHop-

2 In der vorliegenden Arbeit wird sich mit der deutschsprachigen HipHop-Szene auseinandergesetzt, weshalb, außer im Hinblick auf die Entstehung von HipHop sowie einzelnen Referenzen, die US-amerikanische Szene und in dieser stattfindende Diskurse nicht auf- und ausgeführt werden, da dies den für die das Dissertationsprojekt vorgesehenen Rahmen sprengen würde.

Bereich stammend, bestand. Die Gruppe um Künstler*innen, wie ‚Samy Deluxe‘, ‚Torch‘, ‚Afrob‘ aber auch der heute aufgrund seiner antisemitischen und verschwörungstheoretischen Aussagen in Verruf geratene ‚Xavier Naidoo‘, veröffentlichte zwei Alben (2000 und 2005), darunter den nach dem Opfer benannten Song „Adriano (Letzte Warnung)“ und nutzte die Musik, um sich und die gemeinsamen Interessen von People of Color in Deutschland im öffentlichen Diskurs zu positionieren.

Auch mehr als 20 Jahre nach den ‚Brothers Keepers‘ zeigen sich in Deutschland Zusammenhänge zwischen politischen Diskursen, sozialen Auseinandersetzungen und der deutschsprachigen HipHop-Szene.

Als Beispiele sind hier die Beteiligungen diverse deutschsprachiger Rapper*innen bei dem „#wirsindmehr“-Konzert im Jahr 2018 in Chemnitz zu nennen, die ein Zeichen gegen Rassismus setzten (vgl. Nimz & Rietzschel, 2018). Auch im Anschluss an die rassistisch motivierten Morde von Hanau im Jahr 2020 zeigten sich Rapper*innen bestürzt und der Rapper ‚Azzi Memo‘, der selbst aus Hanau stammt, initiierte einen Benefiz-Song mit 18 Rapper*innen, dessen Erlöse an die Hinterbliebenen gespendet wurde (vgl. Frank, 2020).

Diese Beispiele verdeutlichen das Zusammenspiel zwischen der populärkulturellen (Musik-)Szene HipHop, dem politischen Geschehen sowie sozialen Diskursen in der modernisierten Gegenwartsgesellschaft und zeigen so auch die gesellschaftliche Relevanz des Phänomens auf.

HipHop ist gerade in Form von Rap-Musik heute ein globales Phänomen und eine der, wenn nicht gar die dominanteste Gegenwartskultur (vgl. Dietrich, 2016, S. 8).

Diese Dominanz wird vor allem durch die Popularität von HipHop-Musik deutlich. So verbreitete sich im Juni 2017 die Nachricht, dass die Genrekombination „HipHop/R’n’B“ erstmals das meistgehörte Musikgenre in den USA darstellte und das Genre „Rock/Pop“ ablöste (vgl. Schieferdecker, 2018, S. 56).

In Deutschland existiert HipHop- bzw. Rap-Musik, wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch deutlich werden wird (s. Kap. 2.2), im Sinne einer populären Musikrichtung seit Beginn der 1990er Jahre (vgl. Dietrich & Seeliger, 2017, S. 10). Seitdem entwickelte sich das Genre zu einem der kommerziell erfolgreichsten der Musikindustrie.

Neben der kommerziellen Popularität von HipHop in der hiesigen Musiklandschaft ist weiterhin auch eine gesellschaftliche Relevanz, von Popkultur im Allgemeinen und in diesem Falle HipHop, nicht von der Hand zu weisen.

Zum einen ist HipHop nicht nur Mainstream gewordene Subkultur, sondern auch dazu in der Lage, Gesellschaftskritik zu äußern, die innerhalb der Gesellschaft vernommen wird (vgl. Dietrich, 2016, S. 40). Weiterhin „spiegeln sich in der Musikrichtung, ihren Erfolgsmustern und dem dazugehörigen Lifestyle stets auch gesellschaftliche Entwicklungen und Konfliktlinien wider“ (Friede, 2018, S. 3).

HipHop-Musik stellt dabei ein „Medium gesellschaftlicher Konservierung von kollektiv erlebten Ereignissen“ (Saied, 2017, S. 221) dar, was sich ebenfalls darin zeigt, dass HipHop und speziell Rapper*innen nicht mehr ausschließlich in Szene-Medien, sondern auch im Feuilleton, in Talkshows und anderen (Qualitäts-)Medien anzutreffen sind und thematisiert werden, wodurch das Interesse der Mehrheitsgesellschaft an HipHop deutlich wird (vgl. Burkhart, 2017, S. 173 sowie Friede, 2018, S. 3).

In Bezug auf die gesellschaftliche Relevanz von HipHop stellt Dietrich fest, dass

Rap ... mittlerweile nicht nur weltweit präsent und kommerziell höchst relevant, sondern HipHop ... schlicht zu einer dominanten Gegenwartskultur geworden [ist]: Rap und HipHop ... transportieren nicht nur eine enorme Palette an Stil- und Identifikationsangeboten für Jugendliche und „juvenile Erwachsene“ (Hitzler & Niederbacher, 2010) – Rap ist Pop. Rap ist eine Ökonomie ..., Rap ist omnipräsent, sichtbarer Mainstream und makrosoziologisch relevant (Dietrich, 2016, S. 8 f.)

und entwickelte sich in den vergangenen Jahren zu einem eigenständigen Forschungsfeld.

Heute stellt sich im deutschsprachigen Raum die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit HipHop als interdisziplinäres Forschungsfeld dar und wird unter der Bezeichnung „HipHop-Studies“ als eigenständiges Forschungsfeld zusammengefasst (vgl. Dietrich & Seeliger, 2017, S. 11).

Zunächst wurde HipHop in Deutschland gerade in der Jugendkultur- und Szeneforschung, meist überblicksartig, behandelt. Gerade die Themenbereiche der Geschichte (vgl. Verlan & Loh, 2000 sowie 2015), Mode, der verschiedenen Kulturpraktiken (vgl. Friedrich & Klein, 2011) oder der politischen Ausrichtung der Szene standen dabei im Mittelpunkt des Forschungsinteresses (vgl. ebd.), woran zum Teil (s. Kap. 2) auch diese Arbeit anschließen wird.

Im weiteren Verlauf der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit HipHop wurde der Blick vor allem auf die Beteiligung von Menschen mit Migrationsgeschichte und die dadurch entstehenden politischen Aspekte der Szene gerichtet (vgl. Güngör & Loh, 2002).

Eine der wichtigsten und somit prägendsten Arbeiten über die HipHop-Szene im deutschsprachigen Raum und zur Entstehung von HipHop in den USA, zumindest in deutscher Sprache, veröffentlichten Friedrich und Klein im Jahr 2003 unter dem Titel „Is this real? Die Kultur des HipHop“. In dieser Arbeit widmen sich die Autor*innen zum einen dem Konzept der „Realness“, also dem authentischen HipHop-Sein, als auch der Verbreitungslogik von HipHop rund um den Globus (vgl. Friedrich & Klein, 2011). „Realness“, so rezipiert Dietrich, sei „das Ergebnis einer körperlichen Leistung der Verinnerlichung von HipHop-Orientierungen und -Werten, wie sie durch eine HipHop-Sozialisation erfolgt“ (Dietrich, 2018, S.

6). Durch diese Sozialisation, und in deren Folgen, authentischem Handeln sind diejenigen, die diese, zumindest in der damaligen Zeit als allgemein anerkannt geltenden Orientierungen und Werte von HipHop verinnerlicht haben, in der Lage authentisch aufzutreten und das authentische Auftreten anderer zu beurteilen (vgl. Klein & Friedrich, 2011), wobei die Frage zu stellen ist, ob diese Orientierungen heute weiterhin Gültigkeit besitzen sind und sich die im Rahmen der Szene erworbenen Orientierungen und Werte auch Auswirkungen auf das Leben außerhalb der Szene, z. B. in Form von politischen Orientierungen, ausweisen. Weiterhin ist die Frage zu stellen, ob es sich bei der Aneignung eines szeneeigenen Normen- und Wertesystems sowie szenespezifischen Orientierungen ausschließlich um Aspekte handelt, die durch die Auseinandersetzung mit der Szene und ihren Inhalten von statten gehen, oder ob, und wenn ja welche, weiteren Akteur*innen zur Ausprägung politischer Orientierungen, gerade in der Adoleszenz, beitragen.

In den letzten Jahren bestimmten vor allem Forschungsbeiträge über migrantisch geprägten Gangstarap das Feld der HipHop-Studies in Deutschland.

Neben Verlan und Loh, die in ihrem selbstbetiteltem Standardwerk „35 Jahre HipHop in Deutschland“ die Entstehung der HipHop-Szene in Deutschland maßgeblich mit der westdeutschen Migrationsgeschichte und rassistischen Gesellschaftsstrukturen in Verbindung setzen, prägen vor allem Dietrich und Seeliger das Forschungsfeld über migrantisch geprägten Gangstarap (vgl. Dietrich & Seeliger, 2012 sowie 2017).

In den Arbeiten über das Themenfeld des Gangstarap befassen sich die Autor*innen vermehrt mit dem Feld von „migrantisch geprägtem Rap als Ausdrucksform sozialer Ungleichheit“ (Dietrich, 2018, S. 7) sowie der Herstellung von Verbindungslinien von „afroamerikanischen Selbstentwürfen des „being black“ und z. B. des in deutschen Texten häufig präsenten „Arabischseins“ (Dietrich & Seeliger, 2017, S. 13).

Gerade die Thematiken soziale Ungleichheiten und Gangstarap (vgl. Seeliger, 2017; Dietrich & Seeliger, 2017; Lütten & Seeliger, 2017; Bendel & Röper, 2017) prägen heute den akademischen Diskurs.

Des Weiteren erschien im Frühjahr 2021 eine Studie der Universität Bielefeld unter dem Titel „Die Suszeptibilität von Jugendlichen für Antisemitismus im Gangsta Rap und Möglichkeiten der Prävention“ (Universität Bielefeld, 2021), die eine Korrelation von antisemitischen Ansichten bei Jugendlichen, die Gangstarap konsumieren offenlegt und mögliche Präventionsmaßnahmen ausweist.

Eine weitere Thematik, die nicht nur in Bezug auf Gangstarap immer wieder in Forschungsbeiträgen zu finden ist, ist die der Darstellung von Geschlechterrollen im Rap (vgl. Obst, 2016; Gossmann, 2012; Bifuco & Reuter, 2017; Süß, 2021).

Seit dem Jahr 2021 erscheint weiterhin im Beltz Juventa Verlag eine Schriftenreihe unter dem Titel „HipHop Studies“. Die darin bis zur Fertigstellung dieses Textes erschienen oder bekannt gegebenen Werke befassen sich mit der „Soziologie des Gangstarap“ (Seeliger, 2021), Konservatismen und rechten Inhalten

im deutschsprachigen Rap (Busch & Süß, 2021), dem Themengebiet „Rap & Geschlecht“ (Süß, 2021) sowie der „Graffiti“-Forschung (Häuser, 2021). Gerade das als erstes erschienene Werk von Seeliger konnte dabei in der Szeneöffentlichkeit große Resonanz hervorrufen. In dem Fazit des Buches konstatiert er, dass es sich bei der Rezeption von (Gangsta-)Rap-Texten sowie den daraus entstehenden Effekten auf Sozialisation und somit Identitäts- und Individuierungsprozessen im Verlauf der Adoleszenz um Forschungsdesiderate handelt, die es zu bearbeiten gilt (vgl. Seeliger, 2021, S. 213).

Um diese möglichen Effekte auf die Entwicklungsprozesse von Heranwachsenden, im Falle dieser Arbeit von Prozessen der Ausbildung und Festigung politischer Orientierungen betreffend, ausfindig zu machen und in einen erziehungswissenschaftlichen Kontext zu stellen, wird das Konzept der Adoleszenz von Vera King (2013) (s. Kap. 3) in der vorliegenden Arbeit Anwendung finden.

King versteht Adoleszenz dabei als die Lebensphase, in der sich die individuelle Identität von Heranwachsenden sowie deren Verhältnis zu den Eltern neu entwickeln (vgl. King, 2013, S. 10). Gerade in Abgrenzung zu anderen Sozialisations-theorien, z. B. der von Hurrelmann (2012), nimmt sie Abstand von dem Konzept der Entwicklungsaufgaben und somit von „klassische[n] Endpunkten der Jugendphase“, die ihrer Ansicht nach in der modernisierten Gesellschaft „an normativer Verbindlichkeit verloren“ (King, 2013, S. 21) haben. Weiterhin versteht King die Adoleszenz als ein soziales Konstrukt, das soziale und gesellschaftliche Ungleichheiten sowie Macht- und Herrschaftsstrukturen implementiert (vgl. ebd., S. 36), und bietet somit Anschluss an die von Stauber und Riegel geforderte Prämisse, dass bei Forschungsprojekten die das Leben und die Orientierungen von Heranwachsenden betreffen immer auch gesellschaftliche Strukturen und soziale Repräsentationen berücksichtigt werden sollten.

Im Sinne von Kings (2013) Adoleszenz-Konzept ist in ebenjener Lebensphase die Entstehung von Neuem, im Sinne von individuellen und gesellschaftlichen Transformationsprozessen (vgl. Wischmann, 2010, S. 37) zentral, also eben auch die Entstehung von individuellen politischen Orientierungen und Haltungen. Damit Neues entstehen kann, ist für King das Zusammenspiel von drei Akteur*innen während der Adoleszenz entscheidend: der Familie, dem*der Adolescent*in sowie der Gleichaltrigenbeziehungen, wobei sich die neuen Einstellungen, Orientierungen und Identitätsmuster aus Perspektivwechseln ergeben, die die Adolescent*innen in der Kommunikation zwischen den anderen beiden Akteur*innen vornehmen müssen (vgl. King, 2013, S. 45–56).

Auch in der Forschung zur politischen Sozialisation bzw. Ausbildung von politischen Orientierungen gilt das Zusammenspiel von Familie, Adolescent*in und Gleichaltrigenbeziehungen als Zentral (vgl. McIntosh & Youniss, 2010, S. 24 f.), womit also auch Szenen als Vergemeinschaftungsformen von Gleichaltrigen eine Rolle im Prozess der Ausbildung politischer Orientierungen einnehmen.

Dabei stellt die Ausbildung politischer Orientierungen auch ein Ergebnis informeller Lernprozesse dar (vgl. Pfaff, 2016, S. 593), die sich in eben jenen genannten Konstellationen der Adoleszenz vollziehen und so z. B. auch die Vermittlung von Kompetenzen, die die Berufstätigkeit betreffen, beeinflussen.

Die Forschung zur Ausbildung der politischen Orientierungen ist dabei Teil der politischen Sozialisationsforschung, die sich in ihrer Historie im deutschsprachigen Raum häufig an politischen Ereignissen und Entwicklungen orientiert hat, z. B. im Hinblick auf Rechtsextremismus in den 1990er Jahren, und ein interdisziplinäres Forschungsfeld darstellt (vgl. ebd., S. 592). Des Weiteren, so führt Pfaff in der Übersicht des Forschungsfeldes der politischen Sozialisation aus, beziehen sich die Arbeiten zu der Ausbildung von politischen Orientierungen zu meist auf, wie oben bereits formuliert, auf bestimmte politische Entwicklungen und Ereignisse sowie auf bestimmte Akteure und wie diese bestimmte politische Haltungen beeinflussen (vgl. ebd.).

Dabei werden jedoch, wie auch Seeliger (2021), in allgemeinerer Form anmerkt, die Effekte und Einflüsse, die sich aus der Rezeption von Musik sowie der Beteiligung an Szenen ergeben, lediglich am Rande aufgegriffen (z. B. bei Pfaff, 2006).

In Abgrenzung zu Pfaff (2006), die sich auf lokale Gruppierungen und ästhetische Praxen als Ausdrucksform politischer Orientierungen bezog, nimmt das vorliegende Dissertationsprojekt die Prozesse im Verlauf der Adoleszenz, die der Ausbildung der politischen Orientierungen zugrunde liegen und an denen neben den Gleichaltrigengruppierungen auch die Familie sowie die Einbettung in Macht- und Herrschaftsstrukturen beteiligt sind, in den Fokus. Weiterhin thematisiert die vorliegende Arbeit ehemalige Szene-Gänger*innen und heutige Szene-Eliten, die durch die Auseinandersetzung mit den Inhalten der Szene, also u. a. durch die Rezeption von Musik-Texten sowie die aktive Auseinandersetzung mit weiteren szeneeinternen Inhalten, informelle Lernprozesse durchlaufen und während dieser Zeit politische Orientierungen ausgebildet bzw. gefestigt haben. Diese aktive Auseinandersetzung und die einhergehenden informellen Lernprozesse führen weiterhin dazu, dass Kompetenzen erworben werden, die im weiteren Lebensverlauf im Hinblick auf die Berufsfindung Relevanz erhielten.

Um die Effekte, die die Rezeption von Szene-Inhalten und die Szene-Zugehörigkeit im Zusammenspiel mit dem familiären Umfeld und gesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsstrukturen auf die adoleszenten Entwicklungsprozesse ausübt, ausfindig zu machen, wurden im Zeitraum von April 2019 bis November 2019 sieben narrativ-biografische Interviews geführt, die in Kapitel 5 als Fallbeispiele portraitiert werden. Die aus den Interviews gewonnenen Daten wurden dann unter Verwendung der Grounded Theory nach Strauss und Corbin und des Kodierparadigmas (s. Kap. 4) ausgewertet. In Folge dieser Auswertung der Daten emergierten aus diesen drei Phänomene, von denen sich zwei auf individuelle Prozesse während der Adoleszenz beziehen und eines auf die für die Szene-

forschung relevanten Veränderungen der deutschsprachigen HipHop-Szene hinweist.

Um eine Analyse der aus den Daten emergierten Phänomene vornehmen zu können, bedarf es zunächst eines übersichtlichen theoretischen Rahmens, der in den folgenden Kapiteln aufgezoogen wird.

So thematisiert das folgende Kapitel 2 zum einen das Konzept der Szene und wie dieses sich als passend für modernisierte Gesellschaften erweist (s. Kap. 2.1). Im weiteren Verlauf wird dann das Forschungsfeld der HipHop-Szene in Deutschland (s. Kap. 2.3) sowie im Vorfeld die allgemeine Entstehungsgeschichte von HipHop in den USA (s. Kap. 2.2) abgebildet werden.

Im Anschluss wird das Konzept der Adoleszenz von Vera King (2013) im Zentrum der Arbeit stehen und dargelegt, inwiefern sich Neues, im Sinne von Transformations- und Individualisierungsprozessen, in adoleszenten Prozessen entwickelt, wobei neben der Familie als wichtige*r Akteur*in auch gesellschaftliche Rahmenbedingungen mit einbezogen werden. Hier werden die Begriffe von „Habitus“ und „Kapital“ nach Pierre Bourdieu (1992) (s. Kap. 3.3) eingeführt, um die Einbettung von individuellen Prozessen in gesellschaftliche Macht-, Herrschafts- und Ungleichheitsstrukturen zu verdeutlichen. Auch wird ein weiterer Kapitalbegriff, der des „populärkulturellen Kapitals“, eingeführt werden, der auf die Arbeiten von John Fiske zurückgeht und für den Erwerb in der Szene erworbener Kompetenzen von großer Relevanz ist (s. Kap. 3.3.2). Im Anschluss an die Überlegungen von Bourdieu wird sich das Kapitel 3.4 mit der politischen Sozialisation und somit mit politischen Orientierungen befassen, wobei ein für die vorliegende Arbeit einschlägiger Politik- und Demokratiebegriff definiert wird. Zum Abschluss des theoretischen Rahmens werden die bis dato dargestellten Ergebnisse kurz zusammengefasst und gebündelt werden.

Nachfolgend werden dann die Forschungsmethodik und das Forschungsdesign vorgestellt (Kap. 4) sowie das Sampling und Forschungsvorgehen kurz abgebildet (Kap. 4.4).

Im Anschluss daran beginnen die Darstellungen der einzelnen Expert*innen Portraits sowie zunächst für jeden einzelnen Fall eine individuelle Ergebnisdarstellung (Kap. 5), die im Hinblick auf die Forschungsmethodik dem Prozess des axialen Kodierens unter Verwendung des Kodierparadigmas, entspricht. Im Anschluss daran folgt eine zusammenfassende und gebündelte Ergebnisdarstellung inklusive einer Einordnung der Ergebnisse in den zu Beginn der Arbeit erarbeiteten theoretischen Rahmen (s. Kap. 6).

Zum Abschluss der Arbeit wird in Kapitel 7 eine Konklusion vorgenommen und ein Fazit gezogen.

Insgesamt verfolgt die vorliegende Arbeit also drei Phänomene, die alle, lediglich im Zusammenspiel der Triade bestehend aus „gesellschaftlichen Strukturen – sozialen Repräsentationen und Diskursen [und] subjektive[m] Denken und Handeln“ (Stauber & Riegel, 2009, S. 372) zu ergründen sind.

Es wird zum einen untersucht werden, wie sich die Zugehörigkeit zur deutschsprachigen HipHop-Szene im Zusammenspiel mit der Familie auf die Ausbildung und Festigung politischer Orientierungen auswirkt und welche Rolle diese politischen Orientierungen für die Frequentierung von Szenen aufweisen.

Im weiteren Verlauf der Auswertung wird deutlich, dass sich die deutschsprachige HipHop-Szene in den vergangenen Jahren und im Zuge ihrer Professionalisierung bzw. ihres Aufstieges zur populärkulturellen Mainstream-Szene stark gewandelt hat, mit gesellschaftlichen Transformations- und Veränderungsprozessen im Zusammenhang steht. Es steht dabei die Frage im Raum, wie sich diese Veränderungsprozesse dargestellt haben und ob sie Auswirkungen auf die politischen Orientierungen der Szene-Gänger*innen haben könnten.

Das dritte Phänomen, das nachfolgend bearbeitet wird, stellt die Aneignung von populärkulturellem Kapital und die mit dem Erwerb verbundenen informellen Lernprozesse, die als Ressource für die Berufsfindung genutzt werden können dar. Dieses Phänomen zeigt exemplarisch auf, dass die Zugehörigkeit und aktive Auseinandersetzung mit einer Szene und deren Inhalten nicht nur individuelle Prozesse während der Adoleszenz beeinflusst, z. B. die der Ausbildung und Festigung von politischen Orientierungen, sondern das erworbene populärkulturelle Kapital ebenfalls dazu genutzt werden kann, dieses in ökonomisches Kapital zu konvertieren, was sich wiederum, zumindest auf einer mikrosozialen Ebene, auf soziale Ungleichheitsverhältnisse sowie Macht- und Herrschaftsstrukturen auswirken kann.

2. Das Forschungsfeld: HipHop(-Szene in Deutschland)

Jugendszenen, Jugendgruppen oder Gleichaltrigenbeziehungen sind jene sozialen Räume, in denen Adoleszente weitgehend unter sich sind. Gerade in ihrer nicht institutionalisierten Form repräsentieren sie, so zumindest die theoretische Vorstellung, in mancher Hinsicht den sozialen Raum des adoleszenten Experiments par excellence (King, 2013, S. 229) und erfüllen somit in der individuellen Entwicklung von Heranwachsenden eine nicht zu unterschätzende Funktion (vgl. ebd., S. 230).

Eine ausführliche Darstellung darüber, welche Rolle (Jugend-)Szenen und weitere Gleichaltrigenbeziehungen in der Entwicklung bzw. Adoleszenz von Heranwachsenden einnehmen, wird in Kapitel 3 ausführlich dargestellt und dient an dieser Stelle lediglich dem Einstieg in das Themengebiet und des Forschungsfeldes. Bevor eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Themengebiet „Adoleszenz“ und einhergehend der individuellen Entwicklung von Heranwachsenden begonnen werden kann, steht zunächst jedoch die Konstruktion des theoretischen Bodens des vorliegenden Dissertationsprojektes im Fokus.

Hierzu wird zunächst in Abgrenzung an weitere Begriffe und Konzepte von (jugendlichen) Vergemeinschaftungsformen, die sich im historischen Verlauf immer wieder den aktuellen zeitgeschichtlichen Trends und Forschungsständen anpassen, das Konzept der Szene (Hitzler & Niederbacher, 2010a) erläutert, welches u. a. gesellschaftlichen Veränderungs- und Modernisierungsprozessen Rechnung trägt und sich somit in seiner Form als posttraditionelle Vergemeinschaftungsform in modernisierten Gesellschaften (s. Kap. 3) als passend erweist.

Im Anschluss daran wird das Forschungsfeld auf die HipHop-Szene in Deutschland (Kap. 2.3) eingegrenzt. Vor dem Hintergrund der leitenden Forschungsfrage(n) ist es unerlässlich, die Entwicklung der deutschsprachigen HipHop-Szene in ihrem historischen Kontext aufzuzeigen, um so die später folgenden Falldarstellungen sowie die darin enthaltenen Ausführungen zur HipHop-Szene in Deutschland und die Analysen eben jener Falldarstellungen verständlich zu gestalten. Des Weiteren dient die retrospektive Darstellung der Entwicklungen der deutschsprachigen HipHop-Szene dazu, eine Darstellung der Szene im akademischen Feld zu implementieren, die sich nicht nur auf bestehende, übersichtsartige Abbildungen aus dem wissenschaftlichen Kontext (s. z. B. Hitzler & Niederbacher, 2010a oder Ferchhoff, 2011) bezieht, sondern auch Szene-Literatur wie Szene-Magazine oder andere journalistische Erzeugnisse (z. B. „Könnt ihr uns hören? Eine Oral History des deutschen Rap“), mit inkludiert und somit zu einer umfassenden, wenn auch sicherlich nicht allumfassenden, Dar-

stellung der Geschichte der deutschsprachigen HipHop-Szene im akademischen Feld beiträgt.

Waren jugendliche Vergemeinschaftungsformen zunächst rein an freizeithlichen Beschäftigungen gebunden und männlichen Heranwachsenden vorbehalten, wie es u. a. in der „Wandervogel-Bewegung“ der Fall war (vgl. Ecarius et al., 2011, S. 18), etablierten sich ca. ab den 1950er Jahren, zunächst in den USA und später auch in Deutschland, jugendliche Vergemeinschaftungsformen, bei denen musikalische Stile, zumindest in der öffentlichen Wahrnehmung, den Mittelpunkt bildeten (Pfaff, 2013, S. 402 ff.). Wie es auch später bei HipHop der Fall war (s. Kapitel 2.2), begann der Siegeszug des Rock'n'Roll, der in Deutschland im krassen Gegensatz zum damals etablierten Schlager galt und neben neuen musikalischen Formen auch neue Moden, nicht gekannte Starkulte und neue ästhetische Vorstellungen mit sich brachte, in den USA und hatte im Verlauf einen großen Einfluss auch auf die deutsche Jugend. In Deutschland entwickelten sich sodann neben dem Rock'n'Roll eher schichtspezifische Formen der Jugendkultur, die bis in die 1960er Jahre reichten und in der Rückschau vom internationalen Phänomen der 68er-Generation abgelöst wurden. Diese offenbarte sich jedoch schon bereits zu Beginn der 1960er Jahre in Form „von oppositioneller Alltagskultur“ (Zinnecker, 1987, S. 43; Baacke, 1999, zit. n. Pfaff, 2013, S. 404). Jugend und vor allem jugendkulturelle Bewegungen wurden als Gegenpol zur Mehrheitskultur verstanden und politisierten sich im Zuge dieser Betrachtungsweise stark.

Wie bereits in den 1950er Jahren setzten sich auch in späteren Jahrzehnten neue musikalische Stile an die sichtbare Spitze jugendkultureller Vergemeinschaftungen und etablierten so neue ausdifferenzierte Jugendkulturen, die im Deutschland der 1980er Jahre von ‚Punk‘ bis ‚Popper‘ reichten und sich in den 1990 Jahren vor dem Hintergrund weiterer Individualisierungs- und Globalisierungsprozesse weiter ausdifferenzierten (vgl. Pfaff, 2013, S. 403 ff.).

Aufgrund der wichtigen Rolle, die populärkulturelle Musikstile und andere ästhetische Ausdrucksformen bis heute in jugendkulturellen Vergemeinschaftungen und Szenen spielen, kam die Jugendkulturforschung (z. B. Baacke, 1999) zu dem Schluss, dass diese ästhetischen Ausdrucksformen „an die Stelle von politischen Überzeugungen und Aktivitäten, sozialem Widerstand usw. getreten sei[en]“. In Abgrenzung daran formuliert King, dass die Fokussierung auf politische Überzeugungen und Widerstand oder eben ästhetische Ausdrucksformen „sich zwar nicht in ihren Inhalten, aber durchaus in ihrer *Funktion* [ähneln], die Eltern(generation) und ihre Objekte beiseite zu schieben, um für sich selbst und die eigene Zukunft neue Bilder zu erzeugen“ (King, 2013, S. 241).

Aus heutiger Perspektive erscheint es jedoch mit Blick auf von jungen Menschen beeinflusste politische Bewegungen, wie Fridays for Future oder auch Black Lives Matter, fraglich, ob diese Aussage der Ablösung von politischen Inhalten durch ästhetische Ausdrucksformen heute noch als gültig erachtet werden kann. Es erscheint eher, gerade im Hinblick auf die Black Lives Matter-Bewegung, die

sich spätestens nach dem Tod des US-Amerikaners George Floyd weltweit konstituierte, oder, wie im weiteren Verlauf zu zeigen sein wird, mit Blick auf die HipHop-Szene, dass sich heutige jugendkulturelle Vergemeinschaftungen bzw. Szenen ihre Identität aus einer Korrelation aus politischer Orientierungen und ästhetischem Ausdruck konstruieren.

Die inhaltliche Ausgestaltung der hier im Fokus stehenden deutschsprachigen HipHop-Szene wird im Verlauf eingehender erläutert. Zunächst wird der Fokus jedoch auf die unterschiedlichen Begrifflichkeiten und Spezifika für und von Vergemeinschaftungsformen von Heranwachsenden gelegt und dargestellt, weshalb, zumindest in der modernisierten gesellschaftlichen Ordnung, das Konzept der Szene, ein passendes darstellt.

Beschäftigt man sich mit jugendlichen Vergemeinschaftungsformen, kommen für diese Bezeichnungen in Frage, die auch in wissenschaftlicher Fachliteratur teilweise unspezifisch genutzt werden; Peer-Group, Clique, (Jugend-)Subkultur und Szene sind nur einige ausgewählte davon (vgl. Ecarius et al., 2011, S. 105).

Noch bis in die 1990er Jahre wurden jugendliche Vergemeinschaftungen mehrheitlich als (Jugend-)Subkulturen titulierte. „Subkulturen werden dabei einerseits als jugendlicher Widerstand gegen eine Erwachsenenwelt, andererseits als Widerstand einer benachteiligten (Arbeiterklassen-)Kultur gegen eine hegemoniale Privilegiertenkultur gerahmt“ (Pfadenhauer & Eisewicht, 2015, S. 290). Dieser Ansatz, der stark von den Cultural Studies geprägt ist, unterstellt eine Hierarchisierung von Kultur, die im allgemeinen Verständnis so heute nicht mehr als zutreffend betrachtet wird (vgl. Ecarius et al., 2011, S. 132), wobei es auch heute noch teilweise Subkulturen gibt, die sich durch einen radikalen Gegenentwurf zur Mehrheitsgesellschaft abheben (z. B. Hippies oder Rocker) und die sich, wie für Subkulturen typisch, durch eine relativ in sich geschlossene Dynamik auszeichnen (vgl. Hitzler & Niederbacher, 2010a, S. 189). Insgesamt kann jedoch festgestellt werden, dass eine Vergemeinschaftungsform, die stark an die Theorie einer Klassengesellschaft und in sich geschlossene Dynamik gebunden ist, so heute nicht mehr für (jugendliche) Vergemeinschaftungsformen in einer individualisierten und pluralisierten bzw. modernisierten Gesellschaft passend ist (vgl. Ecarius et al., 2011, S. 136).

Im Verlauf der 1990er Jahre kamen dann die Begriffe der jugendkulturellen Stile (z. B. Ferchhoff, Sander & Vollbrecht, 1995) und Szenen auf, wobei die begrifflichen Konzepte immer wieder miteinander verschwammen (vgl. Hitzler & Niederbacher, 2010a, S. 92).

Doch nicht für alle Jugendlichen trifft zu, dass sie sich in Jugendkulturen, jugendlichen Stilen oder Szenen bewegen. Was jedoch für einen Großteil zutrifft, ist die Vergemeinschaftungsform der Clique oder Peer-Group, in der in etwa Gleichaltrige ihre Freizeit miteinander verbringen, Interessen erkunden und vielfältige weitere Erfahrungen miteinander teilen. Typischerweise sind diese Gruppierun-

gen so groß, dass sich alle dazugehörigen Personen kennen und untereinander Kontakte pflegen (vgl. Hitzler & Niederbacher, 2010a, S. 190). Doch auch dieser vermeintlich geschlossene Nahraum, in dem sich Heranwachsende bewegen, unterliegt gesellschaftlichen Veränderungen, die von einer zunehmenden Mediatisierung, „eines mehrdimensionalen Mobilitätswachses und der (damit einhergehenden) Loslösung von traditionellen und lebenslagenspezifischen Bindungen“ (ebd., S. 15) geprägt sind.

Dabei bewegen sich Cliques und Peer-Groups im Hinblick auf ihre geteilten Interessen häufig an den Rändern oder innerhalb von Szenen und partizipieren somit an diesen (vgl. Ecarius et al., 2011, S. 106).

Das Konzept der Szene entwickelten Hitzler und Niederbacher (2010a) um jugendkulturelle Vergemeinschaftungen aktuellen, gesellschaftlichen Veränderungsprozessen Rechnung zu tragen und banden einhergehend die zunehmende Digitalisierung und Mediatisierung der Lebenswelt Heranwachsender mit in ihr Konzept ein. Den Begriff der „Szene“ entlehnten sie dabei dem alltäglichen Sprachgebrauch Heranwachsender (vgl. Hitzler & Niederbacher, 2010b, S. 190), um somit auch ihrem Ziel näher zu kommen, die Lebenswelten von Heranwachsenden beschreiben zu können (vgl. Hitzler & Niederbacher 2010a, S. 27)

In der vorliegenden Arbeit wird das Konzept der Szene nach Hitzler und Niederbacher (2010a) grundlegend sein und somit im Folgenden en Detail dargestellt werden, da es zum einen gesellschaftliche Entwicklungsprozesse in den Blick nimmt, als auch für die in Kapitel 2.2 dargestellten Szene den passenden Rahmen bildet.

2.1 Das Szene-Konzept nach Hitzler und Niederbacher

Wie bereits im Vorfeld dargestellt und im weiteren Verlauf dieser Arbeit näher erläutert werden wird, spielen Szenen im adoleszenten Prozess von Heranwachsenden eine herausragende Rolle.

Durch rasant verlaufende Veränderungsprozesse in der Gesellschaft, denen klassische Sozialisationsinstanzen, wie Schule, kirchliche oder politische Verbände und Vereine kaum folgen können, suchen junge Menschen in anderen, sogenannten posttraditionalen Gemeinschaften nach Wert- und Identitätsmustern, an denen sie sich orientieren können. Diese Gemeinschaften bewegen sich im nicht institutionalisierten Freizeitbereich und sprechen häufig das ästhetische Bewusstsein ihrer Teilnehmer*innen an, wobei diese Form der individualisierten Vergemeinschaftung für junge Menschen zur Selbstverständlichkeit zu werden scheint (vgl. Hitzler & Niederbacher, 2010a, S. 15).

Eine dieser neuen Form jugendlicher Vergemeinschaftung stellt die ‚Szene‘ dar. Unter einer derart benannten Vergemeinschaftung verstehen Hitzler und Niederbacher:

„Eine Form von lockerem Netzwerk; einem Netzwerk, in dem sich unbestimmt viele beteiligte Personen und Personengruppen vergemeinschaften (Herv. i. Orig.)“ (ebd., S. 16). Weiterhin beschreiben sie Szenen als Prototypen von Vergemeinschaftungsformen in einer postmodernen und mediatisierten Gesellschaft, die gerade für juvenile Personen von großem Interesse sind (vgl. ebd.).

Szenen stellen also eine Vergemeinschaftungsformen dar, die sich als passend für junge und juvenile Personen in einer sich in Wandlungsprozessen befindenden Gesellschaft erwiesen haben. Für das genauere Verständnis dieser Form der Vergemeinschaftung scheint es wichtig zu sein, das Konzept mitsamt seiner zwölf zugrunde liegenden Maxime zunächst abzubilden.

1. Szenen sind Gesinnungsgemeinschaften.
2. Gerade im Jugendalter spielen Freundschaften eine wichtige Rolle. Fanden junge Menschen ihre „Gesinnungsfreunde“ (ebd.) früher in der Schulklasse, im Sportverein oder Kirchengemeinde, werden sie heute in Szenen fündig.
3. Szenen sind thematisch fokussierte Netzwerke.
4. Jede Szene fokussiert sich um ein zentrales Thema („issue“) herum. Durch das gemeinsame Interesse an diesem Issue, sei es eine Sportart, ein Musikstil oder eine politische Idee, finden Menschen Zugang zur Szene. Weiterhin werden häufig Einstellungen zu bestimmten Themen sowie Handlungsweisen geteilt, wobei das Issue nicht den kompletten Szene-Alltag bestimmt.
5. Szenen sind kommunikative und interaktive Teilzeit-Gesellungsformen.
6. Wie auch in Peer-Groups und Cliques sowie anderen Freundschaftsbeziehungen ist auch in der Szene Kommunikation ein zentraler Aspekt. Neben der Kommunikation per Sprache und Schrift konstruieren Szenegänger*innen ihre Zugehörigkeit zur Szene ebenfalls durch das Verwenden von szenetypischen Zeichen und Symbolen. „Vor allem in diesem Sinne lässt sich eine Szene mithin als Netzwerk von Personen verstehen, die bestimmte materiale und/oder mentale Formen der kollektiven (Selbst-)Stilisierung teilen und diese Gemeinsamkeiten kommunikativ stabilisieren, modifizieren oder transformieren“ (ebd., S. 17).
7. Szenen dienen der sozialen Verortung.
8. Durch szenetypische Kleidung, Verhalten sowie dem Verwenden von Symbolen usw. grenzen sich Szenen von anderen ab. Somit entstehen sie quasi erst durch das Erkennen von Nicht-Szenegänger*innen.
9. Szenen haben ihre je eigene Kultur.
10. Die Kultur einer Szene bilden üblicherweise, die in ihr typischerweise verwendeten Codes, Verhaltensweisen, Einstellungen sowie Wissensbestände usw. Die volle Teilhabe an der Szene und die vollständige Akzeptanz erreicht die Szenegänger*in erst durch die „kompetente Anwendung“ (ebd., S. 18) dieser szenetypischen kulturellen Verhaltensweisen. Weshalb nachfolgend auch an

einigen Stellen von einer HipHop-Kultur gesprochen werden wird, die sich innerhalb dieser Szene ausbildete.

11. Szenen sind labile Gebilde.
12. Szenen konstruieren sich aus sich selbst heraus und dem in ihnen stattfindenden Aufbau eines gemeinschaftlichen Wir-Gefühls, das auf das jeweilige Issue zurückzuführen ist. Auch weisen Szenen aufgrund ihrer losen, nicht institutionalisierten Form keine Sanktionsmöglichkeiten auf, wodurch etwaiges Fehlverhalten der Szenegänger*innen nicht bestraft oder sanktioniert werden kann.
13. Szenen haben typische Treffpunkte.
14. Im Hinblick auf ihre Labilität sind gerade verlässliche Treffpunkte für die Szenen von immenser Bedeutung, da sich an ihnen nicht nur die Kultur, sondern auch das (subjektive) Gefühl der Szenegänger*innen zum Zusammenhalt einstellt.
15. Szenen sind Netzwerke von Gruppen.
16. Diese Gruppen sind im Gegensatz zur Peer-Group oder Clique jedoch nicht altershomogen, sondern bieten auch juvenilen Erwachsenen einen Platz in der Szene.
17. Szene sind vororganisierte Erfahrungsräume.
18. Durch Szene-Events (Konzerte, Sportveranstaltungen etc.) steigert sich das Wir-Gefühl bei Szenegänger*innen. Gleichzeitig bieten sie Chancen zur Kommerzialisierung durch die Szene selbst, ohne sich der Kulturindustrie anzunähern.
19. Szenen strukturieren sich um Organisationseliten.
20. „Diese rekrutieren sich zumeist größtenteils (und essenziell) aus langjährigen Szenegängern, welche auf Basis ihres umfangreichen Wissens um ästhetisch und andere Kriterien in der Szene ... Events (vor-)produzieren und ... kommerzielle Chancen ... nutzen“ (ebd., S. 22). Im Gegensatz zu Szenegänger*innen gelten sie als privilegiert und schaffen aufgrund ihrer Stellung häufig Innovationen für die Szene.
21. Szenen sind dynamisch.
22. Szenen sind immer in Bewegung und passen sich gesellschaftlichen Entwicklungen und Prozessen an.
23. Szenen liegen quer zu bisherigen Gesellungsformen und großen gesellschaftlichen Institutionen.

Aufgrund ihrer nicht-hierarchischen und nicht von Klassen- oder Schichtzugehörigkeiten geprägten Struktur stellen sich Szenen als geeignete Formen der Vergemeinschaftung für Menschen dar, die in einer pluralisierten Gesellschaft leben. Ihre Attraktivität ist dabei nicht darauf zurückzuführen, dass Szenegänger*innen gemeinsame Lebenslagen teilen, sondern dass sie gemeinsam dem Interesse an einem Thema („issue“) frönen und darüber Einstellungen, Wertekataloge und Identitäten ent-

wickeln. Somit erhöhen sich laut Hitzler und Niederbacher „die Chancen zur gelingenden Bewältigung des je eigenen Lebens über die Dauer der Szene-Vergemeinschaftung hinaus“ (2010a, S. 26; vgl. ebd., S. 19 ff.).

Durch die Darstellung des Szene-Konzeptes von Hitzler und Niederbacher ist deutlich geworden, dass es sich hierbei um ein Konzept von Vergemeinschaftung handelt, dass sich auf die Bedürfnisse der Mitglieder*innen ausrichtet, die in postmodernen und modernisierten Gesellschaften leben. Neben Individualisierungs- und Pluralisierungsprozessen spielen innerhalb postmoderner bzw. modernisierten Gesellschaften auch Mediatisierungsprozesse eine wichtige Rolle. Auch für die meisten Szene-Gemeinschaften stellen mediale Kommunikationsmöglichkeiten über Länder- und Kontinentgrenzen hinweg (auch hierfür ist die im weiteren Verlauf dargestellte HipHop-Szene ein gutes Beispiel) zentrale Formen der Kommunikation dar über die sich Trends verbreiten und über Szene-Themen diskutieren lässt. Weiterhin tragen digitale Produktionsmöglichkeiten dazu bei, dass auch Szenegänger*innen mit geringen finanziellen Mitteln nicht nur an der Szene partizipieren, sondern diese auch innovativ weiterentwickeln können (vgl. ebd., S. 195).

Szenen zeichnen sich also durch ihre Anpassung an gesellschaftliche sowie technologische Prozesse aus und besitzen, dies macht sie in der heutigen Zeit sehr attraktiv für zumeist juvenile und junge Menschen, einen offenen Charakter mit schwachen Sanktionspotenzialen (vgl. Hitzler & Niederbacher, 2010b, S. 94).

Des Weiteren möchten Hitzler und Niederbacher ihr Konzept nicht als Synonym für jede Art jugendlicher oder juveniler Vergemeinschaftungsform verstanden wissen: „Zwar weist jede Szene ihren eigenen kollektiven Lebensstil auf, doch durchaus nicht jeder jugendkulturelle Lebensstil verweist auf deine Szene“ (Hitzler & Niederbacher, 2010a, S. 189). Weiterhin weist jede Szene eine eigene „Kultur“ auf, wobei unter „Kultur“ in Anlehnung an Schütz und Luckmann (1994) ein „sozial approbiertes Wissen von den ‚richtigen‘ Verhaltensweisen, Attribuierungen, Codes, Signale, Emblemen, Zeremonien, Attitüden usw.“ (ebd., S. 186) verstanden wird.

Zusammenfassend stellt

eine Szene ... eine amorphe Form von lockerer Gemeinschaft unbestimmt vieler Beteiligter [dar]. Sie ist eine Gemeinschaft, in die man sich aufgrund irgendwelcher Interessen selber aussucht und in der man sich eine Zeit lang mehr oder weniger ‚zu Hause‘ fühlt. Eine Szene weist typischerweise lokale Einfärbungen und Besonderheiten auf, ist jedoch nicht lokal begrenzt, sondern, zumindest im Prinzip, ein weltumspannendes, globales – und ohne intensive Internet-Nutzung der daran Beteiligten zwischenzeitlich auch kaum noch überhaupt vorstellbares – Gesinnungsgebilde (Hitzler & Niederbacher, 2010b, S. 93 f.).

2.2 HipHop

Das dargestellte Szene-Konzept bildet jedoch nicht nur in theoretischer Hinsicht eine für aktuelle Vergemeinschaftungsformen Heranwachsender den passenden Rahmen, sondern stellt sich auch als passendes Konzept für bestehende Vergemeinschaftungen dar. Wie bereits mehrfach angeklungen befasst sich das vorliegende Dissertationsprojekt mit der Frage nach der Ausgestaltung von politischen Orientierungen und dem Erwerb informeller Kompetenzen im Rahmen der Zugehörigkeit zur deutschsprachigen HipHop-Szene. Ebenjene Szene bzw. das Themengebiet „HipHop“ wird im nachfolgenden Kapitel im Mittelpunkt stehen, um somit einen Überblick über das Themenfeld zu geben und die Entwicklung von HipHop (in Deutschland) von einer kleinen, stark lokal geprägten Szene hin zum populärkulturellen Mainstream nachzuzeichnen versucht.

Es stellt sich die Frage, wie sich HipHop in Deutschland, ausgehend von einer kleinen, in den 1970er Jahren in New York entstandenen Szene mit einer ihr eigenen Kultur (vgl. Hitzler & Niederbacher, 2010, S. 19), hin zu einer der weltweit führenden Populärkulturen entwickeln konnte. Wie gelang HipHop der Schritt aus den USA nach Europa und speziell nach Deutschland und welche Gemeinsamkeiten lassen sich zwischen den ersten Szenemitgliedern in den USA und Deutschland ausmachen? Wie wurden aus belächelten Jugendlichen in weiten Hosen und Sweatshirts, die sich in kleinen Jugendzentren trafen, Pop- und Szenestars? Und wie kam es dazu, dass sich Medien und Feuilleton heute dazu berufen fühlen, über HipHop zu berichten?

All diese Fragen sollen im nachfolgenden Kapitel behandelt und beantwortet werden, um so auf die kommenden Ergebnisse der Forschung vorzubereiten.

Ebenfalls wird das nachfolgende Kapitel dazu genutzt, darzustellen, was HipHop ist, wie sich HipHop und Rap voneinander unterscheiden und auch wie sich in Deutschland eine HipHop-Szene etablieren und zur führenden (Jugend-)Szene entwickeln konnte (vgl. Ferchhoff, 2013, S. 95).

Zunächst wird sich das Kapitel jedoch, neben einer Begriffsdefinition, mit dem Ursprungsmythos von HipHop befassen, der sich in den 1970er Jahren in der New Yorker Bronx ereignete (vgl. Friedrich & Klein, 2011). Dies soll auch den einzigen Verweis auf HipHop in den USA darstellen, da ansonsten das Themenfeld für die vorliegende Arbeit zu sehr ausgeweitet werden würde, weshalb sich auf die deutsche HipHop-Szene konzentriert wird.

Im Anschluss an diese Darstellung wird die deutschsprachige HipHop-Szene retrospektiv sowie der These folgend, dass HipHop-Musik ein „Medium gesellschaftlicher Konservierung von kollektiv erlebten Ereignissen“ (Saied, 2017, S. 221), abgebildet.

Insgesamt soll das folgende Kapitel dazu dienen, HipHop an sich sowie als Forschungsfeld begreifbar zu machen. Ebenfalls soll gesichert werden, dass auch nicht szenekundige Leser*innen, gewisse Grundkenntnisse über die hiesige Hip-

Hop-Szene vorweisen können, um so die Forschungsergebnisse besser einordnen zu können.

Weiterhin ist zu betonen, dass aufgrund der Lage der Forschungsliteratur über die deutschsprachige HipHop-Szene neben Darstellungen aus eben jener, auch auf Ausführungen aus Fach- und Szenemagazinen zurückgegriffen wurde.

2.2.1 Was ist HipHop? – Der Ursprungsmythos aus der Bronx

Das Wort „Mythos“ bezeichnet eine Überlieferung, z. B. die einer Erzählung oder Sage aus der Vergangenheit oder auch eine Person oder Begebenheit, die in ihrer Darstellung glorifiziert werden. Im Hinblick auf die Anfänge von HipHop beschreibt der Ursprungsmythos die Zeit der späten 1970er Jahren in der New Yorker Bronx, in welcher der Ursprung von dem, was heute als HipHop bekannt ist, zu finden ist (vgl. Dietrich & Seeliger, 2017, S. 10).

Hinsichtlich der Frage warum gerade in der Bronx, im Norden der Stadt New York und oberhalb von Manhattan gelegen, HipHop, als maßgeblich von Afroamerikanern geprägte Kultur, den perfekten Nährboden finden konnte, gibt es zwei Theorien, wobei beide soziale Segregationsprozesse in den Blick nehmen.

Zum einen besteht die Annahme, dass durch den Bau einer Autobahn in den 1960er Jahren, die die Bronx durchtrennte und in dessen Zuge diejenigen, die es sich finanziell leisten konnten die Bronx verließen (vgl. Janitzki, 2012, S. 285 f.), soziale Segregation vorangetrieben wurde und HipHop somit in einem Milieu entstand, dass „durch [das] marginalisierte und sozial segregierte Herkunftsmilieu afro- und lateinamerikanischer Jugendlicher geprägt“ (Schróder, 2012, S. 65) war.

Die zweite Theorie, die der Frage nachgeht, weshalb in der Bronx soziale Segregations- und Marginalisierungsprozesse für die farbige Bevölkerung deutlicher spürbar und unumgänglich waren, greift etwas weiter, als sich auf den Bau einer Autobahn zu beschränken. So sieht diese die Hauptgründe in Transformationsprozessen, die von den USA als eine der ersten Industrienationen im Zuge der Globalisierung durchlaufen wurden. Im Verlauf der voranschreitenden Globalisierung erlebten Industriestaaten, und gerade die USA als Vorreiter dieser weltweiten Entwicklung, eine Phase der De-Industrialisierung, in deren Folge industrielle Ballungszentren einen Niedergang erlebten, der sich gerade auf ethnische Minderheiten, und hier gerade auf Jugendliche, in Form von Arbeits- und Perspektivlosigkeit, niederschlug. Diese tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen und sozioökonomischen Rahmenbedingungen in der Bronx prägen die Ursprungserzählung von HipHop (vgl. Friedrich & Klein, 2011, S. 55 f.).

Im Rahmen dieser ökonomischen und sozialen Situation entwickelte sich HipHop als ein aus vier Elementen bestehendes Konstrukt: dem DJing, also Musik, die per Schallplattenspieler durch den DJ vermischt wird und damals

als primäres Element des HipHop fungierte, das Rappen, der gereimten Aneinanderreihung von Sätzen durch die Rapper*innen (auch MC – Master of Ceremony genannt), dem Breakdancing, einem Tanzstil, von B-Boys und B-Girls ausgeführt, sowie dem Writing, heute besser bekannt als Graffiti, das durch Writer*innen durchgeführt wird (vgl. Ogbar, 2018, S. 13). Oft werden die Begriffe HipHop und Rap synonym verwendet, was jedoch nicht korrekt ist. HipHop kann als das Hyperonym der vier ästhetischen Ausdrucksangebote (DJing, Rap, Breakdancing, Writing) betrachtet werden. Rap und somit auch Rap-Musik sind entsprechend lediglich ein Teil von HipHop bzw. der Symbiose aus den vier Elementen, die als HipHop bekannt ist (vgl. Dietrich & Ruppel, 2016, S. 29).

Da viele Personen, die sich zu Beginn von HipHop für eine der kulturellen Ausdrucksmöglichkeiten interessierten, noch zu jung waren oder entsprechend der Folge von Marginalisierung und Segregation, nicht die ökonomischen Mittel besaßen, um ihre Musik in Clubs oder auf Konzertbühnen zu bringen, entwickelte sich HipHop zunächst als „Kultur der Straße“ (Schröder, 2012, S. 66). So wurden als Alternative zu kommerziellen Angeboten Partys veranstaltet, die z. B. in Parks, brachliegenden Industrie- und Wohnungsanlagen oder anderen umgedeuteten Settings stattfanden und als Blockpartys betitelt wurden (vgl. ebd.).

In dieser Zeit stellte sich HipHop als Party-Musik dar, bei der die DJs das Publikum mit ihrer neuen Art Musik zu erzeugen, unterhalten wollten. Die Rapper*innen dienten, im Unterschied zu heute, damals noch als Unterstützer des DJs. Ihre Aufgabe bestand darin, das Publikum anzuheizen und dafür zu sorgen, dass diese tanzten und den Fähigkeiten des DJs zu huldigen (vgl. Friedrich & Klein, 2011, S. 25). So entstand HipHop als „apolitische Partymusik mit prahlerischem Duktus“ (Ogbar, 2018, S. 13) im New York der späten 1970er Jahre.

Erst im Laufe der Zeit, und mit der immer weiter voranschreitenden Verbreitung innerhalb der USA, entwickelte sich Rap zum führenden und populärsten Element von HipHop, wobei das DJing in den Hintergrund trat.

Fraglich bleibt jedoch, wie es dazu kam, dass sich aneinandergereihte Reime als Ausdrucksform im HipHop etablierten und gerade bei den afroamerikanischen Jugendlichen so beliebt waren? Eine mögliche Antwort auf diese Frage besteht darin, dass „die Kunstform Rap ihre Ursprünge in ... afrikanischer Oralität“ (Yakpo, 2018, S. 10) hat und „in der Tradition afroamerikanischer Kultur- und Sprachpraktiken wie dem playing the dozens oder signifying“ (Ogbar, 2018, S. 13), die sich als Sprachschlagfertigkeitduelle beschreiben lassen, steht. Ziel dieser Duelle ist es, sein Gegenüber oder eine fiktionale dritte Person verbal zu bezwingen (vgl. ebd.). Wie bereits angemerkt, hatten die ersten lose und spontan aneinander gereimten Rap-Texte das Ziel, die Musik des*r eigenen DJ*ane zu huldigen und diese*n denjenigen, die noch folgen sollten, als überlegen darzustellen. Auch setzt sich die Tradition dieser Sprachduelle bis heute im sogenannten Battle-Rap fort.

Ein politisches Bewusstsein entstand im frühen HipHop, nicht nur, jedoch mit großem Willen vorangetrieben, durch die von ‚Afrika Bambaataa‘ gegründete ‚Zulu Nation‘. Diese Vereinigung, die sich für die Gleichberechtigung und bessere Bildungschancen für Afroamerikaner einsetzt (vgl. Friedrich & Klein, 2011, S. 91), beschreibt Ferchhoff als Ersatz für die in den 1960er und 1970er Jahren aktive ‚Black Panther‘-Bewegung, die in der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung eine große Rolle spielte, bei Aufkommen von HipHop jedoch bereits zerschlagen war (vgl. Ferchhoff, 2013, S. 91). Gleichzeitig steht ‚Afrika Bambaataa‘ heute wegen Kindesmissbrauch in den 1990er Jahren in New York vor Gericht, was seine Rolle in der Historie in der Anfangszeit von HipHop deutlich schmälert und auch die Rolle der ‚Zulu Nation‘ in Frage stellt (vgl. Hogan, 2021). Das frühe Entstehen eines politischen Bewusstseins hängt laut dem Linguisten Dr. Kofi Yakpo, der in der deutschsprachigen HipHop-Szene auch als ‚Linguist‘, Rapper und Teil von ‚Advanced Chemistry‘, bekannt ist, damit zusammen, dass Rap sich „von einer afrikanischen und afro-diasporischen Kulturform zu einem globalen Kulturphänomen entwickelt“ hat. Durch diesen Ursprung von HipHop, der auch durch Sklaverei, Kolonialismus und Rassismus nicht gestoppt wurde, seien „alle afro-diasporischen und afrikanischen Musikformen implizit politisch“ (Yakpo, 2018, S. 11).

Die weitere Politisierung von HipHop schritt ab Mitte der 1980er Jahre mit der sogenannten ‚New School‘ voran. Diese Künstler*innen, die quasi die zweite Generation von HipHop darstellen, thematisieren die ausweglos erscheinenden Situationen sozial marginalisierter, meist farbiger, junger Menschen sowie ihre Erfahrungen mit Rassismus und Gewalt (vgl. Friedrich & Klein, 2011, S. 16 f.).

Fortan sollte HipHop immer wieder als „Black CNN“ betitelt werden, was auf den Ausspruch des Rappers ‚Chuck D‘ der Gruppe ‚Public Enemy‘ zurückgeht, der damit auszudrücken versuchte, dass HipHop-Musik die Wahrheit aus den afro- und hispano-amerikanisch geprägten Vierteln der USA verbreitete und somit Nachrichten über Rassismus und Gewalterfahrungen an die weitere Bevölkerung weitergab. Weiterhin galt HipHop von nun an als „eine niederschwellige künstlerische Ausdrucksmöglichkeit für marginalisierte Gesellschaftsgruppen und ... als politisches Sprachrohr der Unterdrückten“ (Friede, 2018, S. 3).

Verbreitet werden konnten derlei Slogans, wie der von Rap als „Black CNN“, vor allem dank der voranschreitenden Kommerzialisierung von HipHop als Musikgenre. Mit der Veröffentlichung des Liedes „Rapper’s Delight“ von der ‚Sugar Hill Gang‘ im Jahr 1978 wurde auch die breite Öffentlichkeit auf das neue Genre aufmerksam (vgl. Hitzler & Niederbacher, 2010, S. 84).

Bis heute entwickelte sich „die aus der Bronx entstandene Jugendkultur ... zur weltweiten Bewegung, die überall Charterfolge“ (Ferchhoff, 2013, S. 94) aufweisen kann. Ebenfalls ist, gerade aufgrund der Offenheit und Wandlungsfähigkeit die HipHop inne liegen, ein Ende des Erfolges nicht abzusehen (vgl. ebd.).

Wieso sich die HipHop-Szene in Deutschland als gesellschaftlich relevant darstellt, dass sie sich als geeignetes Forschungsfeld für das vorliegende Dissertationsprojekt erweist, wurde eingangs bereits erläutert. Im weiteren Verlauf wird ein detaillierter historischer Abriss der deutschsprachigen HipHop-Szene vorgenommen, um die Entwicklung von HipHop in Deutschland und thematischer Schwerpunkte der Szene aufzuzeigen. Durch diesen Abriss wird zudem deutlich gemacht, weshalb sich die HipHop-Szene als Forschungsfeld für die politische Sozialisation Jugendlicher eignet. Durch die zu den jeweiligen Unterkapiteln einleitend vorangestellten historischen Ereignisse werden die Entwicklungen, die die deutschsprachige HipHop-Szene durchlaufen hat, in einen historischen Kontext gesetzt und somit aufgezeigt, dass die Entwicklungen dieser nur im Kontext ihrer gesellschaftlichen Umstände nachzuvollziehen sind.

2.2.2 Die HipHop-Szene in Deutschland – Eine Retrospektive

Im nun folgenden Abschnitt der Arbeit wird dargestellt, wie sich die HipHop-Szene in Deutschland im Laufe der Zeit von einer kleinen, sehr lokal geprägten Szene, hin zu der gesellschaftlich relevanten Szene entwickelte, die sie heute ist.

Ebenfalls wird deutlich gemacht, dass der derzeitige Erfolg von HipHop in Deutschland ein äußerst neues Phänomen darstellt und auch wird die politische Ebene der Szene beleuchtet.

Deutlich gemacht werden soll im Vorfeld der historischen Retrospektive jedoch Folgendes: Das Kapitel erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit; um diese zu erreichen, bedürfte es eines eigenen Projektes. Um jedoch Lücken, die in den bisherigen übersichtsartigen Darstellungen über HipHop in Deutschland zu finden sind, zu schließen, wurden zusätzlich zur wissenschaftlichen Forschungsliteratur verschiedene Artikel des Szenemagazins Juice sowie das Buch „Könnt ihr uns hören? Eine Oral History des deutschen Rap“ herangezogen.

Der folgende historische Abriss stützt sich auf die Darstellungen von Verlan und Loh (2015) sowie auf die Ausführungen des Szenemagazines Juice (2010) und dem Buch „Könnt ihr uns hören?“ (Bortot & Wehn, 2019) als Ergänzung zu denen von Verlan und Loh.

Weiter ist zu betonen, dass sowohl in Szene-Medien als auch in der breiten Öffentlichkeit häufig von der „Deutschrapp-Szene“ gesprochen oder geschrieben wird. Der Begriff „Deutschrapp“ wurde dabei, laut eigener Aussage, von dem Szenemagazin Juice im Jahr 1994 erfunden und geprägt (vgl. Juice, 2017, S. 51). Wie auch für die Begriffe HipHop und Rap gilt auch für die Begrifflichkeiten HipHop-Szene in Deutschland und Deutschrapp-Szene, dass sie synonym genutzt werden. Auch in der vorliegenden Arbeit werden beiden Begrifflichkeiten Verwendung finden, da sich der Großteil der retrospektiven Betrachtung mit deutschsprachiger Rap-Musik und deren Künstler*innen befassen wird. Es sei jedoch erwähnt, dass