

Zwischen Protest und Utopie: Rapmusik als Medium des Aufbruchs?

Eine explorative Studie des politikdidaktischen Potenzials sozialkritischen Deutschraps anhand von Song- und Musikvideoanalysen.

Schewe, Max & Uises, Friederike

Inhalt

1. Einleitung und Problemaufriss	2
2. Verortung und Aufbau der Arbeit	3
3. Theoretischer Hintergrund	5
3.1 HipHop als Gegenstand wissenschaftlicher Forschung	5
3.2 Das Verhältnis von Musik und politischer Bildung	8
4. Methodisches Vorgehen	12
4.1 Reflexion der Songauswahl	12
4.2 Analyseschema	14
5. Songanalysen	15
5.1 Männer – Juse Ju (2019)	15
5.2 Nachbarschaft – Disarstar (2021)	17
5.3 Fair – Nura (2021)	19
6. Diskussion der Ergebnisse	21
7. Fazit	24
8. Anhang	25
8.1 Musikvideos	25
8.2 Literaturverzeichnis	25
8.3 Songtexte	29



1. Einleitung und Problemaufriss

„Kunst ist nicht ein Spiegel, den man der Wirklichkeit vorhält, sondern ein Hammer, mit dem man sie gestaltet.“ – Karl Marx

Deutsche Rapmusik ist ein äußerst ambivalentes Medium, das extrem polarisiert. Dies ist nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass das Genre auf eine mehrere Jahrzehnte lange Geschichte im deutschsprachigen Raum zurückblicken kann und sich im Laufe dieser Zeit immer wieder stark gewandelt hat; gerade in Bezug auf zentrale Akteure, anvisierte Zielgruppen, tatsächliche Reichweite(n), musikalische und kulturelle Einflüsse sowie gesellschaftspolitische Bedeutung. Der Soziologe Martin Seeliger charakterisiert den Status Quo deutscher Rapmusik wie folgt: „Rap ist emanzipatorisch, weil er diese postmigrantische Identitätsbehauptung und Ungleichheitskritik hat. Aber er ist auch affirmativ, regressiv und menschenfeindlich, weil er den Sexismus, den übersteigerten Materialismus, die Gewalt- und Dominanzbilder hat“ (Agar und Seeliger 2021).

Während vor allem in Subgenres wie dem sog. Proll- und Gangstarap seit der Jahrtausendwende neoliberale Narrative mit misogynen und homophoben sowie antisemitischen Botschaften transportiert werden, haben gerade in den letzten Jahren viele HipHop-Künstler:innen¹ zunehmend an Bedeutung und Reichweite gewonnen, die sich in ihrer Musik explizit gegen Ideologien der Ungleichwertigkeit aussprechen. Diese im weiteren Verlauf als sozial- und gesellschaftskritisch bezeichnete Rapmusik wird im englischsprachigen Diskurs auch „conscious rap“ genannt. Künstler:innen, die sich diesem Subgenre zuordnen lassen, üben in ihrer Musik in der Regel Kritik an in der Gesellschaft herrschenden Unterdrückungsmechanismen. Dazu gehören bspw. Rassismus, Klassismus, Sexismus, aber auch Antisemitismus, Antiziganismus oder Ableismus. Da sich diese Mechanismen oft überlagern und ineinander verschränkt sind, ist es wichtig, anzuerkennen, dass Diskriminierungserfahrungen aufgrund multipler Benachteiligungsfaktoren nicht als die Summe einzelner Merkmalsausprägungen, sondern als spezifische, individuelle Diskriminierung gesehen und adressiert werden sollten. Die bewusste Analyse solcher Verschränkungen und Überlagerungen von Diskriminierungskategorien wird als Intersektionalität bezeichnet (vgl. Meulenbelt 1988). Anhand der drei Differenzkategorien Race, Class und Gender² soll eine solche intersektionale Perspektive auf deutschen conscious rap eingenommen und dessen Bedeutung für politische Bildungsprozesse nachgegangen werden.

Es ist des Weiteren offensichtlich, dass ein „Medienbruch“ zwischen der Lebenswelt der Jugendlichen sowie dem Unterricht in den gesellschaftswissenschaftlichen Fächern wie Politik oder Geschichte besteht (Straßner 2019, S. 211). Während Jugendliche einen nicht unerheb-

¹ Im Sinne eines inklusiven und gendersensiblen Sprachgebrauchs wird in dieser Ausarbeitung entweder vom Doppelpunkt Gebrauch gemacht, um neben männlicher und weiblicher auch weitere Geschlechtsidentitäten miteinzubeziehen und sichtbar zu machen, oder - wenn möglich - eine geschlechtsneutrale Form benutzt.

² Während sich das englische „Class“ noch bedeutungsgleich mit „Klasse“ übersetzen lässt, sind die Begrifflichkeiten „Race“ und „Gender“ deutlich komplexer, weshalb im Folgenden vorrangig Bezug auf die im angloamerikanischen Raum verbreiteten Konzepte genommen werden soll, die auch im deutschsprachigen Diskurs mittlerweile gängig sind.



lichen Teil ihrer Freizeit nutzen, um digitale Medien wie Podcasts, Serien oder Musik zu konsumieren, werden ebene Formate noch zu selten in die unterrichtliche Auseinandersetzung integriert.

Politische Bildung, die das didaktische Prinzip der Lebensweltorientierung ernst nimmt, sollte also neben konkreten Lerninhalten, die sich an der Lebensrealität der Schülerinnen und Schüler (SuS) und ihren Bedürfnissen orientieren, auch die entsprechenden zielgruppenrelevanten Medien berücksichtigen. Insofern können die in dieser Arbeit vorgestellten Songs und Musikvideos genutzt werden, um diesem Medienbruch angemessen und bedarfsgerecht zu begegnen.

Die im Zentrum unseres Forschungsprojektes stehende Frage lautet dementsprechend: Welche Potenziale und Möglichkeiten ergeben sich durch die Nutzung von sozialkritischen Rap-songs in der politischen Bildung? Das Ziel unseres Projektes ist es dabei, als eine Handreichung für Bildungspersonal an Schulen und Universitäten zu fungieren, mithilfe derer zentrale Erkenntnisgewinne, potenzielle Fallstricke und wichtige Gelingensbedingungen für den Einsatz von sozialkritischem Deutschrapp in Bildungskontexten genauer untersucht werden können. Um den Charakter einer solchen Expertise zu betonen, werden konkrete Hinweise und Tipps, die vom Lehrpersonal bei der Planung, Durchführung und Reflexion einer solchen Lerneinheit berücksichtigt werden sollten, in Form von gelben Kästen farblich hervorgehoben und kursiv geschrieben, wodurch die fachdidaktische Theorie um (unterrichts-)praktische Bezüge ergänzt wird.

2. Verortung und Aufbau der Arbeit

Dieser Arbeit liegt die Überzeugung zugrunde, dass es nicht ausreicht, die drei Grundsätze des Beutelsbacher Konsens (Überwältigungsverbot, Kontroversitätsgebot sowie Befähigung zur Vertretung eigener Interessen) zu berücksichtigen, um auf diese Weise bestehende Kontroversen ins Zentrum des Politikunterrichts zu rücken. Vielmehr bedarf es einer kritischen Geisteshaltung der Lehrperson, um auch bis dato unhinterfragte Zustände und Narrative, die den Status Quo konstituieren, den Lernenden als potenziell veränderlich aufzuzeigen und auf diese Weise zum politischen Handeln zu animieren; letztlich auch politische Utopien zu entwerfen und für sie einzustehen (Autorengruppe Fachdidaktik 2017, S. 15). Dies gilt besonders für Themenkomplexe wie Polizeigewalt, Sexismus oder Klassismus, die politisch bedeutsam und in ihrer (medialen) Verhandlung emotional aufgeladen sind.

Es wird sich außerdem den Grundprinzipien der Frankfurter Erklärung angeschlossen, weshalb unser Projekt vor diesem Hintergrund als Beitrag zu einer kritisch-emanzipatorischen politischen Bildung betrachtet werden kann. Der in dieser Arbeit verfolgte Ansatz politisch-kulturellen Lernens fokussiert sich auf gegenwärtige Krisenerscheinungen und Umbrüche, welche Einfluss auf das demokratische Zusammenleben haben. Dabei wird das Ziel angestrebt, politische Konflikte und Kontroversen, die in der deutschen Gesellschaft noch stärker adressiert werden sollten, sichtbar zu machen sowie dafür zu sensibilisieren.

Um diese Ziele zu erreichen, bedarf es Machtkritik und eines Bewusstseins dafür, dass Ressourcen jeglicher Art (seien sie ökonomischer, sozialer oder politischer Natur) in vielfältigen Berei-



chen unserer gegenwärtigen Gesellschaft ungleich verteilt sind. Dabei muss berücksichtigt werden, dass auch politische Bildungsprozesse keine Ausnahme von dieser Regel darstellen und ebenfalls von Machtstrukturen durchzogen sind, die es zu reflektieren gilt, um dem eigenen Selbstverständnis kritischer politischer Bildung zu entsprechen. Die auf diesem Fundament aufbauenden Bildungsprozesse setzen es sich deshalb zum Ziel, eine ermutigende Lernumgebung zu schaffen „in der Macht- und Ohnmachtserfahrungen thematisiert und hinterfragt werden“ können (Eis et al. 2015). Vor allem sollen die Lernenden dazu befähigt werden, sich von Autoritäten zu emanzipieren, mündige Entscheidungen zu treffen, Kritik zu üben, Selbstwirksamkeit zu erfahren und auf diese Weise gesellschaftliche Veränderungen in Gang setzen zu können.

Das Leitziel der Emanzipation lässt sich dabei auch als ein Lernprozess deuten, der eine „Kompetenz zum Widerstand“ (Reheis 2016, S. 89) evozieren soll. Damit ist gemeint, dass die Heranwachsenden „außerhalb von vorgegebenen Kategorien, Konzepten, Ideologien“ (ebd.) aktiv werden, stetig ihr Politikbewusstsein aktualisieren und modifizieren, wenn sie neue Einsichten erfahren, und nicht zuletzt auch politisch aktiv werden, indem sie ihren Standpunkt artikulieren, an Wahlen teilnehmen, einer politischen Vereinigung beitreten, demonstrieren gehen usw.

Des Weiteren liegt diesem Beitrag die aus der kritischen politischen Bildung stammende Überzeugung zugrunde, dass „Grundsatzfragen unseres Gemeinwesens in einem ausgezeichneten Schutzraum zu thematisieren“ (Reheis 2016, S. 46) sind. Daraus leitet sich wiederum ein weit gefasster Politikbegriff ab, der weniger auf Strukturen, Akteure und Verfahrensweisen Bezug nimmt, sondern vielmehr den Dissens, das Konflikthafte sowie dessen gesellschaftliche Aus handlung ins Zentrum rückt. Es wird sich also auf das Politische statt der Politik konzentriert. Eine solche weite Auslegung hat den Vorteil, dass auch gesellschaftliche Phänomene aus den Sphären des Soziokulturellen (bspw. sexistische Frauenbilder im Rap) oder der Ökonomie (prekäre Beschäftigungsverhältnisse) Gegenstände politischer Bildungsprozesse sein können, mithilfe derer, die Lernenden dazu befähigt werden, eigene politische Urteile zu formulieren und Mündigkeit zu erlangen.

Als Zielsetzung kritischer politischer Bildungsarbeit vor dem Hintergrund intersektionalen Denkens hält Meulenbelt (1988, S. 275) fest, dass „unterdrückte Gruppen für sich selbst eintreten, verinnerlichte Unterdrückung abschütteln und eine eigene positivere Identität aufbauen oder zurückerobern [sollen]“. Eine entscheidendere Rolle für die Entwicklung einer solchen Identität nehmen dabei Medien und die mit ihrer Rezeption verbundenen Gefühle sowie Emotionen ein. Inzwischen hat sich auch unter Politikdidaktiker:innen die Auffassung durchsetzen können, dass Emotionen essenzieller Bestandteil politischen Lernens sind (vgl. Breit 2016, S. 43). Aus diesem Grund können Songs, in denen Empörung über Ungerechtigkeiten und gesellschaftliche Missstände zum Ausdruck kommt, vortrefflich in Bildungskontexten genutzt werden, um Empathie bei den Lernenden zu erzeugen. Über die Konfrontation mit Musik, in der die Künstler:innen exemplarische Sichtweisen auf Themenkomplexe wie Rassismus oder Sexismus künstlerisch umformt präsentieren, erkennen die Lernenden im Idealfall neue, bisher unbekannte Perspektiven auf gesellschaftliche Probleme, können sich ggf. mit den von Benachteiligung Betroffenen solidarisieren und erkennen die Notwendigkeit politischer Partizipation oder können sich selbst mit den geschilderten Problemen identifizieren und fühlen sich



auf diese Weise wahr- bzw. ernstgenommen.

Auf dem Gebiet der kriteriengeleiteten Songanalysen, die nach dem Lernpotenzial für politische Bildungsprozesse fragen, bilden Untersuchungen, welche über die Text- und Musikebene hinausgehen und sich bspw. bei Musikvideos auch auf die Bildebene sowie den medialen Kontext konzentrieren, in den ein Song eingebettet ist, gegenwärtig noch ein Desiderat. Eines der wenigen interdisziplinären sozialwissenschaftlichen Projekte, das Musikvideos als spezifische Mediengattung anerkennt und für deren Untersuchung ein eigenes Analyseschema entwickelt hat, welches dediziert auf die audiovisuelle Gestaltung eingeht, stellt das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Projekt „Musikvideos, Szenemedien und Social Media - zur Aushandlung von Rassismus im deutschsprachigen HipHop“ der Hochschule Magdeburg-Stendal dar (Mey et al. i. E.). Ziel des Projektes ist es, der qualitativen Erforschung populärkultureller Medien neue Impulse zu geben und den eingangs angesprochenen Medienbruch zwischen der Lebensrealität der Lernenden und der verbreiteten Unterrichtspraxis zu begegnen. Ein ähnlicher Ansatz wird auch in dieser Arbeit verfolgt. Um einen groben Überblick darüber zu geben, was im Folgenden erwartet werden kann, sollen an dieser Stelle der Aufbau und die Struktur der Arbeit transparent gemacht werden.

Im nächsten Kapitel werden zunächst aktuelle Studien zusammengefasst und reflektiert, die HipHop als gesellschaftliche, politische sowie kulturelle Praxis anerkennen und analysieren. Dabei stehen die Ursprünge sowie die weitere Entwicklung des HipHops in Deutschland im Vordergrund, bevor auf Genrespezifika und die Bedeutung von Kategorien wie Race, Class und Gender eingegangen wird. Ein zweiter Abschnitt ist dem Verhältnis von Musik und politischer Bildung gewidmet und fasst zentrale Argumente für den Einsatz von politischer Musik in didaktischen Kontexten zusammen. Das dritte Kapitel widmet sich dem methodischen Vorgehen, indem die Auswahlkriterien der untersuchten Musikstücke sowie das verwendete Analyseschema für die Untersuchung der Songs und Musikvideos transparent gemacht werden. Im vierten Kapitel erfolgen schließlich die Songanalysen, wo jeweils zunächst eine Vorstellung der Künstler:innen erfolgt, bevor die Kernaussagen der Songs auf Grundlage der vertieften Auseinandersetzung mit der textlichen und audiovisuellen Gestaltung herausgearbeitet werden. Abschließend werden noch mögliche didaktische Anknüpfungspunkte skizziert. Im fünften Abschnitt dieser Arbeit erfolgt eine Diskussion und Einordnung der Ergebnisse in die bestehende Forschungslandschaft, bevor im letzten Kapitel das Fazit gezogen, die Forschungsfrage beantwortet und ein Ausblick gegeben wird.

3. Theoretischer Hintergrund

3.1 HipHop als Gegenstand wissenschaftlicher Forschung

Zunächst sollen die Begriffe Rap und HipHop abgegrenzt sowie die Ursprünge und gesellschaftspolitische Bedeutung der HipHop-Kultur dargestellt werden. Rap kann als musikalische Verkörperung des HipHops verstanden werden, die sich durch Reime, rhythmische Gestaltung und ein im Vergleich zu anderen Musikgenres stärker ausgeprägtes Storytelling auszeichnet, bei dem es oft um die autobiografische Erfahrung sozioökonomischer Deprivation sowie



struktureller Benachteiligung geht (vgl. Ross und Rivers 2018, S. 1). Prekäre Lebenserfahrungen, in Form von Kriminalität, Drogensucht, Arbeitslosigkeit, Armut oder Rassismus, werden seit Beginn der 1970er Jahre in der Rapmusik aufgegriffen und verhandelt. Die vornehmlich Schwarze US-amerikanische Bevölkerung entwickelte mit dem Breakdancing, Graffiti-sprayen sowie dem DJing und dem Rap neue Tanz-, Kunst- und Musikstile, die sich unter dem Kulturlabel HipHop fassen lassen. Seitdem hat der HipHop einen globalen Siegeszug angetreten und konnte nicht nur bis dato unerreichten kommerziellen Erfolg einfahren und neue Hörer:innen in allen Gesellschaftsschichten gewinnen, sondern gilt seit einigen Jahren schon als bedeutendste Jugendkultur der Welt (Lütten und Seeliger 2017, S. 91). Dies hängt nicht zuletzt mit der Diversität innerhalb des Genres zusammen: Jugendliche aus der Mittelschicht hören die Musik von Gangstarappern genauso wie hedonistische Partymusik, die das Protzen mit Statussymbolen verherrlicht und neoliberale Erfolgsnarrative transportiert, wie sozialkritischen Rap, der sich explizit gegen Ideologien der Ungleichwertigkeit ausspricht. Damit verbunden hat die kultur- sowie sozialwissenschaftliche Bedeutung von Rapmusik in den letzten Jahrzehnten beständig zugenommen. Kurz gesagt: „Rap ist omnipräsent, sichtbarer Mainstream und makrosoziologisch relevant“ (Dietrich 2016, S. 9). Längst werden die für den HipHop typische explizite Wortwahl und auf direkte Konfrontation abzielenden Botschaften im Feuilleton und den Sozialwissenschaften als politisch-kultureller Beitrag einer sich aus Unzufriedenheit über die Krisen der Gegenwart speisenden Haltung interpretiert und damit als Kunstform ernst genommen, statt abschätzig diskreditiert zu werden (vgl. ebd., S. 14).

Zum Forschungsstand von Rapsonganalysen lässt sich jedoch festhalten, dass oft nur einzelne Fragmente bemüht werden, um den politischen Kern eines Songs, Albums oder Musikvideos zu bestimmen. Die ganzheitliche Untersuchung des Zusammenspiels von textlichen wie visuell-akustischen Elementen bildet die absolute Ausnahme. Publikationen wie die von Höllein et al. (2020), in denen ausgewählte Songs als Kulturgüter in den Mittelpunkt der Analyse gerückt, interdisziplinär erschlossen und auf unterschiedlichsten Ebenen mit einer immensen Methodenvielfalt analysiert werden, sind deshalb umso wichtiger.

Untersuchungen, die explizit der Bedeutung von Deutschrapp für Diskurse rund um die Kategorien Race, Class und Gender nachgehen, kommen zu ambivalenten Ergebnissen. Zur Rolle der Frau im deutschen HipHop lässt sich bspw. festhalten, dass weibliche gelesene Personen sowohl unterrepräsentiert sind als auch nachweisbar abgewertet werden. Die Szene ist klar männlich dominiert, was Charterfolge, Verkaufszahlen, Line-ups und Gagen angeht. Dieser Umstand wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass in den von Männern geschriebenen, produzierten und gesungenen Songs oftmals überhaupt keine weibliche Perspektive vorkommt, wodurch die Geschlechterrepräsentanz noch stärker abnimmt. Doch selbst wenn Frauen bzw. weibliche Perspektiven in Texten und Musikvideos vorkommen, so werden sie oft entweder auf die Rolle der „Heiligen“ (Mutterfigur/Geliebte/Angebetete) oder „Hure“ (untergeordnetes Objekt der männlichen Begierde) reduziert, was ebenfalls kritikwürdig ist (Ott 2020, S. 178).

Der sich aus patriarchalen Strukturen in unserer Gesellschaft ergebende Profilierungsdrang sowie die Überrepräsentanz von Männern im Rap führen zu einem Konkurrenzkampf um die Deutungshoheit von Männlichkeit und damit verbundenen Attributen wie Stärke, Macht oder Erfolg. Rapper, die vor diesem Hintergrund egal ob in ihrer Musik, in den sozialen Medien oder



privat Sexismus reproduzieren, sich als hypermaskulin inszenieren und oftmals homophobe Einstellungen vertreten, verkörpern insofern eine hegemoniale Männlichkeit (vgl. Seeliger 2017, S. 42). „Männliche Hegemonie lässt sich als paradigmatisches Ordnungsmuster des allergrößten Teils HipHop-kultureller Formen beschreiben. So ist nicht nur der Großteil einflussreicher Sprecherpositionen innerhalb des Feldes der HipHop-Kultur männlich besetzt. Auch das [...] Set von Symbolen, Artefakten und sozialen Praktiken, das die Bestandteile von HipHop-Kultur umfasst, ist in weiten Teilen geprägt durch Formen einer männlichen Konnotation“ (Seeliger 2013, S. 113). Während männliche Rapper also eher dazu tendieren, mit teuren Statussymbolen, ihrem muskelgestählten Körper sowie der Zahl ihrer Sexualpartnerinnen anzugeben und dies von weiteren Teilen der Zuhörer:innenschaft als Ausdruck von Erfolg angesehen wird, löst dasselbe Auftreten bei weiblich gelesenen Raper:innen in der Regel Irritation, teils sogar Anfeindungen aus.

Die Kategorien Race und Class lassen sich in der Geschichte des deutschen HipHops an vielen Stellen zusammendenken. Als HipHop und Rapmusik im Laufe der 1970/80er Jahre ihren Weg aus Nordamerika nach Deutschland fanden (bspw. infolge US-amerikanischer Truppenstationierungen und später durch TV-Formate wie MTV oder Viva) waren es ähnlich wie in den USA vor allem junge Angehörige migrantischer Communities, die den Rap für sich entdeckten und als Artikulationsmedium nutzten, um sich von der ökonomisch bessergestellten weißen Mehrheitsgesellschaft abzugrenzen. Der kommerzielle Durchbruch und die Erschließung eines breiteren Publikums gelang in den 1990er Jahren jedoch wiederum Bands wie den Fantastischen Vier oder Fettes Brot, die ausschließlich auf Deutsch rappten. Anfang der 2000er wurde dieser ‚Mittelstands-Rap‘ von einer neuen aufkommenden Strömung verdrängt: dem Gangstarap, verkörpert durch Akteure wie Bushido, Azad oder Sido. Gangstarap ist bis heute migrantisch geprägt, erzählt von den harten Lebensbedingungen in urbanen Ballungsräumen und den sich daraus ergebenden Problemlagen (z.B. Perspektivlosigkeit, Gewalt- und Deprivationserfahrungen). „Kriminelles Handeln, so der Tenor, ergebe sich vor dem Hintergrund kollektiver Exklusion und Stigmatisierung durch die Mehrheitsgesellschaft. Kriminelle Handlungen werden hierbei häufig in verherrlichender Weise dargestellt“ (Lütten und Seeliger 2017, 91f.). Die Betonung der eigenen sozialen Herkunft und die Selbstverortung im unteren Teil des Klassegefüges sind häufig im HipHop angewandte Strategien, um Kreditabilität und Authentizität zu betonen.

Aufgrund dieser ambivalenten Befunde kann festgehalten werden, dass Rapmusik deshalb „weder emanzipatorisch, regressiv, affirmativ oder sonst irgendwie politisch tendenziös [ist]. Seine politische Wirkung ergibt sich vielmehr aus dem Zusammenwirken verschiedener Faktoren“ (Seeliger 2016, S. 105).

Gegenwärtig ist Rap in der deutschsprachigen Forschungslandschaft vor allem innerhalb der Kultur- und Sozialwissenschaften ein beliebtes Untersuchungsmedium. Die Soziologen Seeliger und Dietrich (2017, S. 9) merken an, dass der HipHop als Sphäre einer symbolischen Auseinandersetzung unterschiedlicher Bevölkerungsgruppen verstanden werden kann, innerhalb derer Diskurse und Konflikte ausgetragen werden. Gleichzeitig bietet das Genre Identifikationsangebote für Jugendliche und Erwachsene. Des Weiteren kann über die Untersuchung von Images relevanter Künstler:innen außerdem eine zeitgenössische Kritik an kulturellen Konzepten und Normen geübt werden.



Ein Grund dafür, dass Rapmusik lange Zeit eine verhältnismäßig schlechte Reputation im Vergleich zu anderen Musikgenres aufwies, ist sicherlich dem Umstand geschuldet, dass Tabubrüche in Form von sexuell anzüglicher Sprache oder expliziten Gewaltandrohungen zum Standardrepertoire vieler Raper:innen gehören. Seeliger und Dietrich betonen diesbezüglich jedoch, „dass dort getroffene Äußerungen häufig nicht unmittelbar, sondern im übertragenen Sinne zu verstehen sind. Metaphorischer Gebrauch von Gewaltdarstellungen ist daher in der Regel nicht als wahrhaftige Ankündigung eines Übergriffes zu verstehen. Vielmehr sind Schlagabtausche dieser Art dem kompetitiven Modus des Rapgenres zuzuordnen“ (Seeliger und Dietrich 2017, 15f.).

Auch wenn sich die Subgenres überlagern und nicht immer trennscharfe Linien zu ziehen sind, so lässt sich dennoch festhalten, dass sich mit dem Gangstarap und der sozial- bzw. gesellschaftskritischen Rapmusik zwei der populärsten Spielarten deutschen Raps hinsichtlich der anvisierten Zielgruppe sowie ihrer politischen Bedeutung unterscheiden. Während Gangstarap sich eher an ein Publikum richtet, welches das prekäre Leben als Normalzustand internalisiert hat, stark migrantisch geprägt ist und Gewalt sowie Kriminalität als Aufbegehren gegen eine ausbeuterische Mehrheitsgesellschaft glorifiziert, wird sozialkritischer Deutschrapp vor allem in der (mittleren und oberen) Mittelschicht gehört (vgl. Wiemeyer und Schaub 2018, S. 64). Dort kommt der gesellschaftskritischen Rapmusik eine Reihe an Aufgaben zu: So fungiert sie als empowerndes Momentum, ist Ausdruck einer kritischen Geisteshaltung und hilft dabei, die eigene Lebensrealität in einem ersten Schritt besser zu verstehen und damit letztlich auch aktiv gestalten zu können.

3.2 Das Verhältnis von Musik und politischer Bildung

An der Schnittstelle zwischen kultureller, historischer und politischer Bildung hat in der letzten Dekade das Forschungsinteresse bezüglich der Nutzung von Musik in Bildungskontexten und den damit verbundenen Potenzialen wie Fallstricken zugenommen. Forschungsbeiträge wie die von Besand (2012), Kuhn et. al. (2014), Gloe & Oeftering (2020) und Oeftering (2016; 2020a; 2020b) können als Belege dafür herangezogen werden, dass innerhalb der verschiedenen Didaktiken die Bereitschaft zunimmt, alltagsweltliche Medien und Kunstformen in den Unterricht zu integrieren, um kulturelles, historisches und politisches Lernen zu ermöglichen.

Doch nicht nur in der Politik- und Geschichtsdidaktik (vgl. Brauer 2021) wird politische Musik als Lernmedium immer populärer. Gerade in interdisziplinären Bereichen wie der historisch-politischen Bildung (vgl. Schewe 2022) oder der politisch-ökonomischen Bildung (Oeftering & Schewe 2021) können Verflechtungen zwischen den Sphären des Politischen, des Historischen und des Ökonomischen anhand von Songs, die der Lebenswelt der Lernenden entspringen, aufgezeigt werden. Nichtsdestotrotz steht die Forschung diesbezüglich noch ganz am Anfang. Für die politische Bildung stellt Oeftering (2020b, S. 86) bspw. fest:

„Was in diesem Zusammenhang [...] noch eindeutig als Desiderat zu kennzeichnen ist, ist die empirische Forschung zum Einsatz politischer Musik in der politischen Bildung. Wir wissen im Grunde nichts darüber, was tatsächlich im Klassenzimmer oder Seminarraum passiert, wenn dort politische Musik eingesetzt wird.“

Besand gibt diesbezüglich außerdem zu bedenken, dass Musik und andere Kulturgüter, wie Filme oder Serien, in der politischen Bildung auf Grundlage ihrer spezifischen Eigenlogiken



und Spezifika ernst genommen werden sollten, statt sie lediglich in den Unterricht zu integrieren, weil die darin innewohnenden politischen Botschaften für die anvisierte Zielgruppe ansprechender gestaltet sind als in klassischen Medien wie Texten oder Bildern (vgl. Besand 2012, S. 271).

Doch widmen wir uns nun zunächst der Frage, was überhaupt gemeint ist, wenn im Folgenden von politischer Musik die Rede ist. Canaris (2005, S. 29) zufolge braucht es eine politische Absicht des:der Kunstschaffenden sowie einer entsprechenden Aufnahmebereitschaft auf Seiten des Publikums, damit von „politischer Musik“ gesprochen werden kann. Oeftering (2016, S. 152) merkt diesbezüglich jedoch an, dass auch ein Song, der von Künstler:innenseite nicht politisch intendiert war, zu einem politischen Song werden kann, indem Hörer:innen durch die Interpretation eines Songs davon überzeugt sind, politische Botschaften erkennen oder Querverweise zu anderen Werken ziehen zu können. Bei den von Canaris beschriebenen Kriterien handelt es sich also eher um hinreichende, statt notwendige Bedingungen. Oeftering (2020b, 78f.) weist schließlich noch auf die Bedeutung des Kontextes hin, der darüber entscheiden kann, ob ein Song als politische Musik gedeutet werden kann. Dabei geht es sowohl um die Art und Weise der unmittelbaren Performance in Form von politischen Äußerungen oder Gesten, die Produktions- und Vermarktungspraxis, als auch die optische Gestaltung von Merchandiseprodukten, Plattencovern o. ä.

Das Verhältnis zwischen Musik und Politik lässt sich nach Canaris (2005, S. 25) auf drei Weisen charakterisieren: So kann Musik zu politischen Zwecken vollumfänglich vereinnahmt werden (z.B. zur Propaganda). In diesem Fall fungiert die „Musik als Magd der Politik“. Wenn die „Musik als Begleiterin von Politik“ auftritt, ist damit gemeint, dass keine hierarchische Unterordnung stattfindet und beide Sphären ineinander verschränkt sind (bspw. bei Konzertereignissen wie "Rock gegen Rechts"). Als dritte und letzte Ausprägung nennt Canaris „Musik als Modell von Politik“. Ein solches Verhältnis liegt bspw. vor, wenn innerhalb der Musik eine bessere Zukunft oder alternative Welten imaginiert werden, in denen bestehende politische Probleme gelöst sind.

Wie gezeigt werden konnte, stehen Politik und Musik in vielen Kontexten in einem engeren Verhältnis als vielleicht auf den ersten Blick gedacht. Dennoch ist es wichtig, zu bedenken, dass Politik und Musik hinsichtlich ihrer Wahrnehmung, Bewertung und Analysen fundamental unterschiedlichen Logiken folgen:

Anders als bei dem rationalen Selbstbild, das wir uns von der Politik machen, billigen wir der Musik, unserer Musik und Kultur zu, irrational sein zu dürfen. Sie darf emotional, auch irregulär und polemisch sein; sie darf panisch, sentimental und hysterisch sein. Sie darf grundlos und irrational sein. Mit anderen Worten: sie darf all das sein, was wir auch sind, wenn wir uns nicht gerade ›künstlich‹ zusammenreißen und gesellschaftlich disziplinieren. Der Musik und Kunst sind die prinzipielle Grundlosigkeit nicht nur zugestanden; sie werden von ihnen erwartet; sie erscheinen als ihr Konstituens. (Lietzmann 2005, S. 59)

Die Erkenntnis, dass Emotionen und Gefühlen auch in politischen Bildungskontexten ein Platz eingeräumt werden sollte, war dabei lange Zeit umstritten, da befürchtet wurde, dass ein Politikunterricht, der die Lernenden zu stark emotionalisiert, gegen das Überwältigungsverbot verstieße und das rationale Urteilen verhindern würde. Inzwischen hat sich jedoch die Annahme durchgesetzt, dass Emotionen und Medien, die sie evozieren, wie eben Musik, ein konstituierender Bestandteil politischer Bildung sowie politischen Handelns im Allgemeinen sind:



„Aus gemeinsamen Emotionen wie Empörung über nicht hinnehmbare gesellschaftliche Zustände oder politische Entscheidungen entsteht Gruppenzugehörigkeit“ (Breit 2016, S. 23).

Im Sinne einer kritischen Medienbildung, die SuS dazu befähigen will, sich in der alltäglichen Lebensrealität, die erheblich von sozialen Netzwerken und anderen digitalen Medien geprägt wird, zurecht zu finden und erkennen zu können, wenn ihnen Inhalte präsentiert werden, welche sie emotionalisieren und beeinflussen sollen, kann der gezielte Einsatz von Musikvideos dabei helfen, zu lernen, Emotionen zu verbalisieren und Wirkungsmechanismen digitaler Medien in Ton und Bild zu erkennen und in einem nächsten Schritt auch kritisch zu hinterfragen (vgl. Straßner 2019, S. 208). Dem ließe sich noch hinzufügen, dass bei der Thematisierung von audiovisuellen Medien im Unterricht die Lernmotivation gesteigert werden kann und die durch das aktive Rezipieren ausgelösten Gefühle und Empfindungen - ganz egal, ob sie positiver oder negativer Art seien - einen Gesprächsanlass bieten, um sich dem politischen Kern langsam anzunähern (vgl. Günther-Arndt & Zülsdorf-Kersting 2018, S. 134). Indem das ästhetische Erleben und die eigene Haltung zum künstlerischen Schaffenswerk am Anfang der vertieften Erschließung stehen, werden alle Lernenden dazu in die Lage versetzt, am Unterrichtsgespräch teilzunehmen, ohne befürchten zu müssen, eine „falsche“ Antwort zu geben.

Oeftering (2016, S. 149) hebt hervor, dass Musik als Ausdruck des Politischen geeignet ist, um den Lernenden aufzuzeigen, dass nicht das Handeln von Berufspolitik:innen den eigentlichen Kern des Politischen bildet, sondern auch Kulturgüter wie Filme, Videospiele oder eben Musik Spiegelbilder gesellschaftlicher Debatten sowie politischer Diskurse sein können und diese prägen. Da des Weiteren die Auswahl an Songs, die sich explizit mit politischen Institutionen und Akteuren beschäftigen und damit einem engen Politikbegriff entsprechen, überschaubar ist, plädiert Oeftering dafür, einen weiten Politikbegriff anzulegen und das Politische in den Mittelpunkt der Analyse zu rücken, um das politikdidaktische Potenzial von Musik zu untersuchen. Oeftering (2020b, 76f.) nimmt Bezug auf Arendt, indem er politische Musik als kommunikativen Akt im öffentlichen Raum auffasst, dessen Wesenskern - das gemeinsame Sprechen und Handeln - eine politische Dimension aufweist.

Wie genau sich das Hören von politischer Musik auf die generelle politische Einstellung eines Individuums auswirkt, ist nur äußerst schwer zu bestimmen. Neuere Untersuchungen legen jedoch nahe, dass die in Musik vorhandenen politischen Botschaften nicht automatisch von den Hörenden übernommen oder geteilt werden und sich aus diesem Aneignungsprozess bspw. Tendenzen gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit ergeben. Vielmehr kann der Konsum politischer Musik als ein Ausdruck der Bedürfnisbefriedigung angesehen werden, welcher vor allem dann zur Verfestigung bestimmter Überzeugungen und Ressentiments führen kann, wenn diese bereits vorhanden sind und durch das stetige Hören noch zusätzlich verstärkt werden (vgl. Farin 2020, S. 25). Daraus lässt sich ableiten, dass politische Musik ein Katalysator für die Politisierung von (jungen) Menschen ist. Unbestritten bleibt hingegen, dass „[d]ie Zuwendung zu bestimmten Musikstilen und insbesondere zu den jeweiligen Interpreten [...] nicht selten mit einer ästhetisch, ethischen, politischen oder moralischen Selbst- oder Fremd-Zuordnung dieser Person, die jene Präferenz aufzeigt, einher[geht]“ (Harring 2013, S. 304). Auch Oeftering mahnt, den Musikgeschmack nicht als den maßgeblichen Indikator für die politische Verortung einer Person heranzuziehen: „Es ist eher davon auszugehen, dass politische Musik ein ›Baustein‹ dessen ist, was eine politische Bewusstseins- und Identitätsbildung darstellt.“



Dies zeigt sich deutlich in Jugendkulturen und ›Szenen‹, in denen Musik nur einen Teil der Identität der Zugehörigen ausmacht (neben Kleidungsstil, Drogenpräferenzen usw.)“ (Oeftering 2020a, S. 8).

Da es jedoch auch an überzeugenden und belastbaren Studien zum Verhältnis von politischen Überzeugungen, Hörgewohnheiten und Genrepräferenzen fehlt, gelingt es nur sehr schleppend, bestehende Vorurteile gegenüber HipHop-Künstler:innen, ihren Hörer:innen und der häufig aggressiv anmutenden Rapmusik im Allgemeinen, zu entkräften. Unumstritten bleibt damit lediglich die Erkenntnis, dass Medienrezeption und damit auch der Musikkonsum ein extrem komplexer und von vielfältigen Faktoren abhängiger kognitiver Prozess ist, dessen Logiken nur schwer zu rekonstruieren und wissenschaftlich erklärbar sind (vgl. Androutsopoulos 2016, S. 172).

Bei der Frage nach dem Beitrag des Lernens anhand von politisierten Songs zur Erreichung didaktischer Ziele kann davon ausgegangen werden, dass der Einsatz politischer Musik den didaktischen Prinzipien der Exemplarität und Elementarisierung folgt: „Das heißt, in politischen Liedern werden komplexe politische Probleme und Sachverhalte auf einen bestimmten Teilaspekt, eine bestimmte Perspektive ›heruntergebrochen‹. Dies ermöglicht induktive Lernwege, um von dem konkreten Song auf die übergeordnete politische Ebene zu kommen“ (Oeftering 2020b, S. 83).

Bezüglich der Kritik- und Politisierungsfunktion von Musik kommt Oeftering (2020b, S. 81) zu dem Schluss:

Unabhängig davon, ob sich ein Song konkret gegen etwas wendet [...] oder gezielt für etwas einsetzt [...] - hinter der Musik steht das Bestreben einen als verbesserungswürdig angesehenen Status quo in eine bestimmte Richtung zu verändern. Damit stellt politische Musik herrschende Ordnungen, Herrschaften und Verhältnisse in Frage, sie nimmt einen dezidierten Standpunkt ein und fragt nach Rechtfertigung. Sie ist nicht bereit, das Bestehende als Unhinterfragbares anzunehmen - kurz: Musik politisiert.

Es lässt sich außerdem anführen, dass zeitgemäße politische Bildung davon profitieren würde, lebensweltliche Medien in den Mittelpunkt der unterrichtlichen Auseinandersetzung zu stellen, da gerade Rapmusik dazu geeignet ist, weltanschauliche Haltungen zu evozieren und Identifikationsangebote für Heranwachsende zu schaffen. Viele Jugendliche hören Rap, „weil sie darin ihre eigene prekäre Situation sowie Einstellungs- und Orientierungsmuster hinsichtlich Politik, Gesellschaft und Zeitgeschehen artikuliert und repräsentiert sehen, mit denen sie konform gehen oder zumindest sympathisieren“ (Lütten und Seeliger 2017, S. 97).

Rap eignet sich jedoch nicht nur - wie bereits angesprochen - aufgrund seiner musikalischen, wie thematischen Vielfalt und der ihm innewohnenden ideologischen Ambivalenz, sondern auch aufgrund weiterer Genrespezifischer Eigenarten besonders gut für die unterrichtliche Auseinandersetzung. Da nämlich viele Raper:innen in ihrer Musik mehr oder minder explizit den eigenen (sozialen/ökonomischen/kulturellen) Hintergrund miteinfließen lassen, finden sich aktuelle gesellschaftliche Problemlagen in vielen Hip-Hop-Songs wieder (vgl. Dietrich 2016, S. 20). Ebenjener enger Bezug auf die eigene Biographie sowie die eigene Lebensrealität, die oftmals durch einen Kampf um materielle wie immaterielle Ressourcen sowie gesellschaftliche Teilhabe bestimmt ist, kulminiert in dem Anspruch, als authentisch innerhalb der Szene wahrgenommen zu werden. Da die meisten Rapsongs außerdem aus der Ego-Perspektive verfasst sind, können sich die Hörer:innen leichter in eine fremde Perspektive hinein-



versetzen.

Wenn Lehrkräfte sich dafür entscheiden, Rapmusik als Medium politischer Ausdrucksform in den Unterricht zu integrieren, sollte dabei jedoch bedacht werden, dass sich viele SuS besser in der HipHop-Szene auskennen als ihre Lehrkräfte. Außerdem können Abwehrreaktionen von Seiten der Lernenden auftreten, wenn bei ihnen der Eindruck entsteht, dass ihre Lieblingsmusik „durchpädagogisiert“ und damit ihres Potenzials beraubt wird, als Distinktionsslinie zwischen Jugend- und Erwachsenenkultur zu fungieren (vgl. Forman 2007, S. 20).

Da Authentizität in der HipHop-Szene eine wichtige Bedeutung zukommt, sollten Lehrkräfte sich bewusst sein, dass eine überbetont lässige Inszenierung ihrerseits, welches ihr gewöhnliches Auftreten als Lehrende konterkariert, schnell als anbiedernd wahrgenommen und von den Lernenden abgelehnt wird, da sich diese nicht ernstgenommen fühlen.

4. Methodisches Vorgehen

4.1 Reflexion der Songauswahl

Um dem Vorwurf der Beliebigkeit vorwegzugreifen, sollen an dieser Stelle die Kriterien transparent gemacht werden, die der Songauswahl zugrunde liegen, da es den Rahmen dieses Projektes sprengen würde, mehr als drei Lieder tiefgehend zu analysieren. Die hier aufgegriffenen Songs stehen insofern exemplarisch für eine Vielzahl verschiedener Stücke, anhand derer sich kritische politische Bildung, welche sich auf die Kategorien Race, Class und Gender bezieht, betreiben ließe.

Entscheidend für die Berücksichtigung in dieser Arbeit ist, dass das Politische – das Konflikthafte – innerhalb des Songs deutlich werden soll. Die hier vorgestellten Songs zeichnen sich also dadurch aus, dass in ihnen gesellschaftliche Konflikte und Probleme zum Ausdruck kommen sowie Kritik an bestehenden politischen, sozialen, wie ökonomischen Strukturen und Machtverhältnissen geübt wird. Deutsche HipHop-Künstler:innen adressieren in ihrer Musik bewusst sozialkritische Themen, allen voran aus dem Bereich des Sozioökonomischen, um einerseits Zugehörigkeit zur Szene zu beweisen und andererseits mithilfe von provokanten Statements sowie Zuspitzungen für Kontroversen zu sorgen, die wiederum die Reichweite erhöhen (vgl. Wiemeyer und Schaub 2018, S. 63).

Die ausgewählten Songs lassen sich auch vor dem Hintergrund einer kategorialen Didaktik legitimieren, da es sich bei Themenkomplexen wie Arbeit(slosigkeit), sozialer Ungleichheit bzw. Verteilungsgerechtigkeit und Gleichberechtigung, mit Klafki gesprochen, um epochaltypische Schlüsselprobleme handelt (vgl. Klafki 1995, S. 12).

Im Sinne einer reflektierten Herangehensweise, die sich der eigenen Standortverbundenheit Unterdrückungsmechanismen entweder profitieren bzw. profitiert haben und dies innerhalb ihrer Musik kritisch reflektieren oder aber selbst von Benachteiligung sowie Stigmatisierung betroffen sind und waren. Dieser Entscheidung liegt der Befund zugrunde, dass politisch motivierter und sozialkritisch ausgerichteter Deutschrap sich vorrangig mit Themen wie Ar-



mut, Rassismus oder Sexismus befasst, wenn die Künstler:innen oder ihre Peergroup selbst von den Folgen dieser diskriminierenden Strukturen betroffen sind (vgl. Wiemeyer und Schaub 2018, S. 62).

Für Bildungskontexte bedeutet dies, dass sozialkritische Rapmusik das Potenzial aufweist, gerade privilegierte Heranwachsende, wie z.B. männliche weiße Jugendliche aus der Mittelschicht, die zum Kern der Hörer:innenschaft von Rapmusik gehören, mit Diskriminierungsformen wie Rassismus, Klassismus oder Sexismus zu konfrontieren.

Eine weitere wichtige Überlegung ist, dass sich die Vielfalt deutschen HipHops auch in der Auswahl der Songs niederschlagen soll. Konkret bedeutet dies, dass verschiedenste Aspekte der Kategorien Race (Alltagsrassismus, Polizeigewalt, Rechtsterrorismus etc.), Class (Arbeitslosigkeit, Segregation, Klassismus etc.) und Gender (Sexismus, Gewalt gegen Frauen, Männlichkeitsbilder etc.) sowie Stilrichtungen (Oldschool, Genremix/-crossover etc.) und Gefühlslagen (ernst, wütend, ironisch etc.) in die Analyse miteinbezogen werden sollen.

Es werden außerdem Lieder analysiert, die innerhalb des Genres eine gewisse Bekanntheit erreicht haben und in den letzten drei Jahren veröffentlicht wurden, um valide Aussagen über den politischen Gehalt von aktuellen Rapsongs im deutschen sozialkritischen HipHop treffen zu können. Nachdem nun die Kriterien der Songauswahl transparent gemacht wurden, erfolgt im nächsten Abschnitt eine Vorstellung des konkreten Schemas und der zentralen Kategorien für die drei Songanalysen.

Zentrale Fragen, mit denen sich die Lehrkraft vor/bei der Songauswahl beschäftigen sollte:

Zielsetzung

- Was verspreche ich mir vom Einsatz politischer Musik im Bildungskontext?
- Welche Kompetenzen/Erkenntnisse/Einsichten/Lernzuwächse will ich bei den Lernenden fördern?

Didaktische Ausgestaltung

- Nach welchen didaktischen Prinzipien richte ich den Unterricht aus?
- Welche Methoden zur Erschließung der Musik sollen angewandt werden?

Angemessenheit

- Eignet sich die Musik zur Erreichung der anvisierten Lernziele?
- Ist die Musikadressat:innengerecht (Ausdruck, Sprache, Thematik, eventuelle Vorbelastungen)?

Selbstreflexion

- Orientiere ich mich bei der Songauswahl in erster Linie an meinem eigenen Musikgeschmack oder den Interessen der Lernenden?
- Nehme ich die Lernenden und ihren Musikgeschmack ernst?
- Bin ich selbst bereit, etwas Neues zu lernen sowie bestehende Ansichten und Urteile zu revidieren?



4.2 Analyseschema

Einer der wohl am häufigsten angewandten Ansätze zur Analyse politischer Musik stammt von Kuhn und Gloe (2014, 40f.). Sie schlagen einen hermeneutischen Dreischritt vor: Der erste Schritt besteht dabei aus einer inhaltlichen Durchdringung der Songtexte („Verstehen“). Im zweiten Schritt werden die herausgearbeiteten Lesarten und Erkenntnisse gebündelt („Auslegen“) und in einem dritten Schritt stehen der Praxisbezug sowie die Implikationen für Bildungsprozesse, die sich aus der Analyse des Materials ergeben, im Fokus („Anwenden“).

Im Gegensatz zu anderen Analyseverfahren von politischer Musik, bei denen die visuelle Ebene häufig auf Kosten der Text- und Musikebene zurücktreten muss, sollen in dieser Arbeit die einzelnen Musikvideos in ihrer Gesamtheit zum Ausgangspunkt der Analyse gemacht und als spezifische Medien mit eigener Wirkungslogik anerkannt werden. Dass eine solche Schwerpunktsetzung sinnvoll ist, unterstreicht Wehner (1996, S. 291) eindrücklich, wenn er betont: „Musik konstituiert Lebensstile, Kommunikationspatterns, Sinn und Identitätskonnotationen. Musikvideos lösen etwas in uns los, das nicht kontrollierbar ist.“ Insofern setzt es sich diese Arbeit auch zum Ziel, die Wirkungsabsichten und Inszenierungstechniken der ausgewählten Musikvideos genauer zu ergründen und transparent zu machen.

Der Ablauf der Songanalysen orientiert sich dabei an folgendem Schema: Zu Beginn einer jeden Songanalyse erfolgt eine Vorstellung der Künstler:innen, bei der auf biografische Eckdaten und das bisherige Schaffenswerk eingegangen wird sowie eine grobe politische Verortung stattfindet. Daran schließt sich eine Kurzzvorstellung des Songs an, in der Details zur Veröffentlichung, des Kontextes, in welchen das Stück einzuordnen ist, sowie die zentrale(n) politische(n) Botschaft(en) des Stückes benannt werden. Eine genauere Untersuchung des Kontextes von politischer Musik eröffnet bspw. die Möglichkeit, Geschlechterverhältnisse, soziale Ungleichheit und Identitätskonstruktionen, welche sowohl in der Lebensrealität der Interpret:innen als auch der Zuhörer:innen relevant sind, zu thematisieren und damit exemplarisches Lernen zu ermöglichen (Brauer 2021, S. 62). Darauf folgt eine Feinanalyse des Stückes, bei der das musikalische Arrangement, die Videoästhetik und natürlich auch die textliche Gestaltung des Songs genauer untersucht sowie hinsichtlich ihrer Wirkung(sabsicht) eingeschätzt werden. Am Ende werden schließlich noch Anknüpfungspunkte für den Politikunterricht skizziert, indem didaktische Prinzipien, Methoden und Konzepte, die sich anhand der Songs realisieren lassen, verdeutlicht werden. Wichtig ist, zu betonen, dass während der gesamten Analyse dabei die Frage nach der Bedeutung für das Politische und Konflikthafte innerhalb unseres Gemeinwesens im Zentrum steht.

Es gibt viele verschiedene Zugriffs- und Herangehensweisen, die von Lehrenden genutzt werden können, um Lernpotenziale von politischer Musik freizulegen. Welche dieser Ansätze gewählt werden sollten, hängt dabei sowohl von der Zielsetzung der Lehrkraft, der Zusammensetzung sowie des Kenntnisstandes der Lerngruppe und den zur Verfügung stehenden Ressourcen in Form von Zeit oder technischer Ausstattung ab.



Zentrale Fragen, die bei der Planung einer Unterrichtseinheit, in der politische Musik eine Rolle spielt, im Fokus stehen sollten, sind:

- *Worauf soll der Fokus bei der Analyse liegen (Text-, Musik- oder Bildebene)?*
- *Sind die SuS bereits mit den Charakteristika des zu untersuchenden Mediums (Song, Musikvideo, Poster) vertraut?*
- *Sind die SuS in der Lage, das Schema anzuwenden?*
- *Inwiefern brauchen die SuS Hilfe bei der Erschließung/Analyse?*
- *Wie ausführlich soll die Analyse erfolgen?*
- *Welche zentralen Erkenntnisse sollen die SuS aus der Analyse mitnehmen?*
- *In welchen größeren Zusammenhang ist die Songanalyse eingebettet?*

5. Songanalysen

5.1 Männer – Juse Ju (2019)

Juse Ju, geboren 1982 unter seinem bürgerlichen Namen Justus Hütter, wuchs neben der Baden-Württembergischen Provinz auch in Japan und den USA auf. Seine soziale Herkunft und gegebenen Privilegien als aus der oberen Mittelschicht stammenden, weißen, heterosexuellen, cis-Mann reflektierend, machen ihn zu einem Vorreiter des conscious raps in Deutschland. Juse Ju rappt dabei seit über 20 Jahren und lässt durch seine aggressive Rhetorik sowie Punchlines immer wieder erkennen, dass seine Wurzeln im Freestyle- und Battlerap liegen, er sich dabei - im Vergleich zu vielen anderen Genrevertretern - selbst, jedoch oft nicht allzu ernst nimmt (vgl. laut.de o. J.). Seine Single „Männer“ erschien 2019 auf dem Album „Untertreib nicht deine Rolle“ und nimmt nicht nur durch den Titel, sondern auch durch die im Zentrum des Songs stehende Frage, was es in unserer gegenwärtigen Gesellschaft bedeutet, ein Mann zu sein, Bezug auf Herbert Grönemeyers Klassiker „Männer“ von 1984.

Der erste Teil des Musikvideos mutet aufgrund der dezenten Klaviermusik, des schlichten grauen Hintergrunds sowie der ruhigen Kameraeinstellung sehr ruhig an. Während die Kamera zu Beginn des Musikvideos noch sehr eng auf Juse Jus Gesicht verharrt und erst allmählich rauszoomt, werden im weiteren Verlauf auch seine Mimik und Gestik lebendiger. Weitaufgerissene Augen, eine in Falten gelegte Stirn sowie gestikulierende Hände unterstreichen die überdeutliche Betonung, sodass die Aufmerksamkeit der Zuschauenden auf die Textbotschaft gelenkt wird.

Innerhalb der Strophen werden verschiedenste Verhaltensweisen und Einstellungsmuster, die typischerweise männlich assoziiert werden, von Juse Ju aufgegriffen: Seien es Mansplaining („Ich bin ein Mann, ich kann dir die Welt erklären“), Überschätzung des eigenen Sachverständes, fehlende soziale Kompetenzen, stärker ausgeprägte Tendenz autoritären und fremdenfeindlichen Positionen zuzustimmen, erhöhtes Aggressionspotenzial („Ja, im Zweifel gibt es



Krieg“), internalisierter Führungsanspruch, fehlende Kritikfähigkeit und Gabe über sich selbst lachen zu können, krankhafter Ehrgeiz gepaart mit Missgunst sowie die Objektifizierung von Frauen als Ausdruck einer misogynen Einstellung, welche davon ausgeht, dass Frauen in erster Linie der Bedürfnisbefriedigung von Männern nachkommen müssen („Echte Männer teilen Frauen ein in Heilige und Huren / Das sind einfach Strukturen“). Juse Ju attestiert der Männerwelt damit letztlich ein fragiles Ego, welches sich in den eben genannten Coping-Mechanismen und Bewältigungsstrategien niederschlägt. Auffällig ist dabei, dass er sich als cis-Mann von der Kritik dabei selbst nicht ausnimmt, wenn er mit satirischen Mitteln auf problematische männliche Verhaltensweisen hinweist.

Wenn die Hook einsetzt, ändert sich die Stimmungslage und der selbstbewusst anmutende Ton weicht einer eher wehleidigen und klagenden Passage, in der sich das männliche Lyrische Ich einerseits selbst versichert, weiterhin an der Spitze der gesellschaftlichen Hierarchie zu stehen, gleichzeitig jedoch um Mitleid und Nachsicht angesichts der eigenen Problemlagen bittet („Und all meine Probleme sind seit Jahren dieselben/ Aber ich sitze ganz oben auf dem Pavianfelsen“). Juse Ju kritisiert damit, dass sich viele Männer nicht bewusst sind, dass die von ihnen internalisierten Vorstellungen darüber, wie ein Mann aufzutreten und sich gegenüber anderen zu verhalten hat, 1. Eine direkte Folge von Sozialisation innerhalb einer männlich dominierten Ordnung (dem Patriarchat) sind und damit nicht unabänderlich, sondern gesellschaftlich konstruiert sind, jedoch tagtäglich reproduziert werden, wenn sie unreflektiert bleiben. 2. Auch den Männern als eigentlichen Nutznießern dieses Systems zum Nachteil gereichen können, wenn bspw. das Unvermögen, sich mit der eigenen Gefühlswelt auseinanderzusetzen oder mit Kritik und Zurückweisung umzugehen, dazu führt, dass sich viele Männer ungeliebt, unverstanden und einsam fühlen. Mit der Metapher des Pavianfelsens wird auf eine weitverbreitete Analogie aus der Tierwelt Bezug genommen, der zufolge das Sozialverhalten von Menschen und Menschenaffen in einigen Punkten Parallelen aufweisen, etwa wenn es um männliches Konkurrenzverhalten geht, bei dem es von entscheidender Bedeutung sei, Dominanz auszustrahlen und sich niemals verletzlich oder angreifbar zu zeigen.

Doch nicht nur auf inhaltlicher Ebene markiert die Hook einen Bruch. Auch auf Ebene der audiovisuellen Gestaltung ist eine deutliche Veränderung zu erkennen. So setzt neben dem weiterhin spielenden Klavier zusätzlich ein Schlagzeug ein, der vorher hellgraue Hintergrund wird grellweiß, Juse Ju wirft den Stuhl um, auf dem er bis dato saß und beginnt mit weit ausladender Pantomimik sich innerhalb des Raumes zu bewegen sowie mit deutlich expliziterer Sprache und unverhohlenen aggressiver Art, eine Parodie auf männliche Wut und Enttäuschung schauspielersisch zu inszenieren.

Dass ebenjene Aggression aber nur eine Facette männlicher Verunsicherung ist, zeigt sich erneut, wenn die Hook am Ende des Songs noch einmal wiederholt wird, Vogelgezwitscher zu hören ist, das Schlagzeug aussetzt, Juse Ju sich erneut hinsetzt, die Kamera in eine Nahaufnahme geht und er mit zittriger Stimme, die letzten Zeilen singt. Gleichzeitig schließt sich der Kreis: Der Mann ist am Ende wieder genau da, wo er begonnen hat – allein, von sich und der Welt frustriert, in einem leeren Raum.

Als mögliches Unterrichtsvorhaben wäre ein vergleichendes Hörprotokoll denkbar, bei dem Juse Jus und Herbert Grönemeyers Umsetzung von „Männer“ einander gegenübergestellt



werden. Die SuS können bspw. dazu angehalten werden, Unterschiede sowie Gemeinsamkeiten zwischen den Männlichkeitsbildern und -vorstellungen der beiden Songs herauszuarbeiten und auf diese Weise der Frage nachgehen, welche Annahmen und Klischees über männliches Verhalten sich in den letzten 35 Jahren gewandelt haben oder weiterhin aktuell sind. Im Anschluss wäre ein Unterrichtsvorhaben über männliche Privilegien, patriarchale Strukturen oder die Zielsetzung feministischen Aktivismus denkbar, in dessen Zuge den Lernenden bewusst wird, dass sie alle davon profitieren würden, wenn konservative Vorstellungen davon, wie ein Mann zu sein hat, zu Gunsten einer freien Persönlichkeitsentfaltung, die Menschen anderen Geschlechts als gleichwertige Akteur:innen wahrnimmt und ihnen auf Augenhöhe begegnet, in den Hintergrund treten würden.

5.2 Nachbarschaft – Disarstar (2021)

In seinen autobiografisch gefärbten Texten setzt sich Disarstar, geboren 1994 unter seinem bürgerlichen Namen Gerrit Falius, mit den Begleiterscheinungen und Folgen der kapitalistisch geprägten Klassengesellschaft auseinander. Zentrale Motive seiner Musik sind prekäre Lebensbedingungen in Form von sozialer Deprivation, Segregation, Arbeitslosigkeit, Drogenmissbrauch, und das Aufbegehren gegen Instanzen, welche die bestehende soziale Ordnung aufrechterhalten und legitimieren. Disarstar bezeichnet sich selbst als linksextrem, hat sich als Logo nicht umsonst den roten Stern gewählt und auch der Titel seines vorletzten Albums „Klassenkampf und Kitsch“ lassen wenig Zweifel daran aufkommen, dass er den Kapitalismus und die aus ihm erwachsenden Verwerfungen sowie Konflikte auf globaler, wie lokaler Ebene scharf kritisiert und in den Mittelpunkt seiner Kunst stellt (vgl. Piegsa 2015).

Der an dieser Stelle untersuchte Song „Nachbarschaft“ erschien 2021 auf Disarstars fünftem Album, welches den Titel „Deutscher Oktober“ trägt und damit eine Anspielung, auf die im Jahr 1923 versuchte kommunistische Revolution in Deutschland, darstellt. In „Nachbarschaft“ beschreibt Disarstar einerseits schonungslos das soziale Elend und andererseits die enorme Dekadenz, die er tagtäglich in seinem Kiez beobachtet und weist daraufhin, dass sich Armut und Reichtum in unserer Klassengesellschaft gegenseitig bedingen sowie nicht isoliert voneinander betrachtet werden sollten.

Bei der Rezeption des Musikvideos fallen sofort das ungewöhnliche Videoformat (4:3), welches an die Musikvideos der 1990er Jahre erinnert, die Schwarz-Weiß-Ästhetik, die nur durch die mit dem Kommunismus assoziierte rote Farbe gebrochen wird, die vielen Schnitte, welche Dynamik erzeugen sowie bei den Zuschauenden Hektik evozieren und die Tatsache, dass gefilmte Passant:innen nur verpixelt gezeigt werden und auf diese Weise, der anonyme Charakter der Großstadt noch einmal zusätzlich betont wird, auf. Wenn nicht gerade zum Text passende Szenen von der Reeperbahn und daran angrenzenden Hamburger Stadtteilen zu sehen sind, dann folgt die Kamera Disarstar und seiner Crew.

Aus musikalischer Sicht fällt ähnlich wie bei „Männer“ auf, dass der Song minimalistisch produziert wurde und die Aufmerksamkeit der Rezipient:innen so auf die Text- und Bildebene gelenkt werden. Der Song beginnt ebenfalls mit einer Klaviereinlage, die sehr eingängig ist. Der kraftvolle Bass setzt zeitgleich mit dem Text ein und wirkt ausgesprochen düster. Dieser be-



drohliche Eindruck wird durch Schussgeräusche, die wiederholt anstelle des Basses eingespielt werden, die harte Betonung, den schnellen Flow sowie allen voran die Verbindung aus Bildszenen und Textelementen, welche die soziale Ungleichheit illustrieren, verstärkt.

Auf Textebene kritisiert Disarstar mit deutlichen Worten die Schattenseiten einer Leistungsgesellschaft, in der nicht die Menschen, sondern der Profit im Zentrum stehen („Gefallen und nicht aufgefangen, weil die Volkswirtschaft nicht alle gebrauchen kann“). Mit einem Verweis auf Marx („Das Sein bestimmt das Bewusstsein / Mit Flinte am Kopf hat es Klick gemacht“) weist der Hamburger Rapper auf das fehlende Klassenbewusstsein in der deutschen Gesellschaft hin und macht dafür auch Medienschaffende, wie Julian Reichelt, den ehemaligen Chefredakteur der BILD-Zeitung, mitverantwortlich, die sich zur Steigerung der eigenen Auflage einer Strategie der Skandalisierung und Verschleierung real existierender Machtstrukturen bedienen. Eine weitere Auffälligkeit ist die wiederkehrende Gegenüberstellung von verschiedenen Facetten sozioökonomischer Ungleichheit und dem Vorwurf an die politischen Entscheidungsträger:innen, diese Disparität nicht nur zu dulden, sondern sogar nicht als Problem wahrzunehmen („Obdachlose neben Fußballerfrauen im Range Rover / Und die Bonzenpolitik schießt auf uns und Seehofer / Hab ich nie in mei'm Viertel geseh'n“ oder „Ja, die Schlipsträger sind Mittäter / Egal, was sie versprechen, ums danach zu brechen / Statt unsre Sprache zu sprechen, geht's um andre Interessen“).

Besonders markant ist der Part vor der letzten Wiederholung der Hook, da dort nicht nur das Schlagzeug aussetzt und die Klaviermelodie wieder in den Vordergrund rückt, sondern auch weil eine Gruppe junger Frauen zu sehen ist von denen einige einen Migrationshintergrund aufweisen, die den Part von Disarstar „Lip syncen“ (mitsprechen). Auf diese Weise wird die bis dato im Musikvideo vorherrschende männliche Perspektive erweitert und die im Song zum Ausdruck kommende Botschaft des Klassenkampfes hinsichtlich der Kategorien Race und Gender intersektional gedacht. Insgesamt lässt sich aus intersektionaler Perspektive festhalten: „Jeder, der sich schon einmal mit dem Hamburger Rapper Disarstar auseinandergesetzt hat, weiß, dass er und seine Musik antifaschistisch, antikapitalistisch und feministisch ist. Seine Texte sind anspruchsvoll, haben Tiefgang“ (Krumböck 2020).

Disarstars „Nachbarschaft“ eröffnet eine Vielzahl von möglichen politikdidaktischen und kultursoziologischen Zugängen, von denen jedoch an dieser Stelle nur einige wenige skizziert werden können.

Als Credo der neuen Unterklasse, deren Lebensstil von allumfassender Prekarität gezeichnet ist, identifiziert der Soziologe Reckwitz

(...) das Sichdurchschlagen oder Sichdurchwursteln - muddling through. Leitend für die prekäre Lebensführung ist so das Motiv des Umgangs mit den immer wieder neuen Schwierigkeiten des Lebens, mit einer Vielzahl von alltäglichen Widrigkeiten, die leicht eine existenzielle Wucht entfalten können (etwa Krankheit, Scheidung, Arbeitslosigkeit, Überschuldung, Wohnungsprobleme, Schwierigkeiten in der Schule). Der Zeithorizont der Lebensführung ist hier notgedrungen kurzfristig, eine langfristige Planung erscheint nicht möglich. Die Kunst des Lebens in der prekären Klasse besteht gewissermaßen im zähen Durchhalten und geschickten Weitermachen. (Reckwitz 2019, 104f.)

Ebenjene Perspektive lässt sich auch in Disarstars „Nachbarschaft“ nachweisen und kann in der Schule oder der Universität als Ausgangspunkt für eine Debatte über die gegenwärtige sowie zukünftige Sozialstruktur und die moderne Arbeits- wie Lebenswelt dienen.

Zum Stellenwert von Arbeit, einem Querschnittsthema, das in vielen Curricula sowie Studien-



plänen auftaucht und seit jeher eine Grundkonstante menschlicher Zivilisation ist, hält Reckwitz zudem noch fest:

„Eine Vorstellung von Arbeit als ›Maloche‹ oder ›Plackerei‹ hat keinen gesellschaftlichen Kredit mehr. Die Helden körperlicher Arbeit [...] haben in der Spätmoderne ausgedient“ (Reckwitz 2019). Dieser Befund trifft jedoch nur bedingt auf sozialkritischen Rap zu, der sich an die neue Unterklasse richtet, da bspw. bei Disarstar körperliche Arbeit zwar nicht explizit glorifiziert wird, dafür jedoch zahlreiche Klischees gegenüber wohlhabenden Menschen aufgegriffen und reproduziert werden, denen Disarstar unterstellt, dass sie sich auf Kosten weniger Privilegierter bereichern, statt produktiv etwas zum Gemeinwesen beizutragen. Es ließe sich also fragen, ob klassenbewusster Rap gerade für Arbeiterinnenkinder womöglich zu einem Medium werden kann, mit dem sie sich identifizieren und Stolz über die eigene Leistung sowie Selbstwirksamkeit erfahren können.

Disarstar grenzt sich außerdem bewusst von anderen Rapper:innen ab, die in ihren Songs neoliberale Narrative transportieren und ihrer jungen Zuhörer:innenschaft suggerieren, dass sie sich nur hart genug anstrengen müssen und jede:r aus eigener Kraft auch gegen die widrigsten Umstände ökonomisch, wie sozial aufsteigen kann. Der Hamburger Rapper hingegen stellt Ausbeutungs- und Abhängigkeitsverhältnisse ins Zentrum seines Schaffenswerk und übt damit scharfe Kritik am gegenwärtigen kapitalistischen System, welches Chancengleichheit lediglich postuliert, aber nicht realisiert (Starken und Disarstar 2021). Anhand der im Song formulierten Kritik gegenüber dem neoliberalen Credo „Jeder ist seines Glückes Schmied“, ließe sich bspw. ausgezeichnet eine Debatte über Chancengleichheit und -gerechtigkeit im Bildungssystem oder dem Berufsleben initiieren.

Ein weiterer Anknüpfungspunkt für politische Bildungsprozesse wäre es, die Darstellung und Inszenierung von Städten sowie einzelner Kieze und Nachbarschaften innerhalb der Rapmusik als Aufhänger für politisches Lernen zu verwenden. So könnte die Lehrkraft die SuS dazu animieren, ihr eigenes Verhältnis von lokaler bzw. regionaler Identität zu reflektieren und über den Heimat-Begriff sowie seiner historisch-politischen Interpretationen und Aufladungen zu diskutieren (vgl. Janitzki 2014, S. 305). In einem weiteren Schritt wäre auch im Sinne eines handlungsorientierten Ansatzes denkbar, die Lernenden selbst einen Rapsong über das Verhältnis zu ihrem Viertel, Stadtteil, Dorf, Wohnort oder Geburtsland schreiben und präsentieren zu lassen. Ein solches Vorgehen braucht zwar viel Zeit und setzt ein Vertrauensverhältnis zwischen den einzelnen SuS sowie der Lehrkraft voraus, kann aber gerade in künstlerisch begabten Klassen oder Kursen zu einem Projekt mit nachhaltigem Lernerfolg führen, welches Selbstwirksamkeit und Freude am Lernen vermittelt.

5.3 Fair – Nura (2021)

1988 in Kuwait unter ihrem bürgerlichen Namen Nura Habib Omer geboren, floh Nura mit ihren Geschwistern im Alter von drei Jahren nach Deutschland und lebte mit ihrer Familie mehrere Jahre in Flüchtlingsunterkünften. Ihre persönlichen Erfahrungen, innerhalb der bürgerlichen weißen Mehrheitsgesellschaft aufgrund ihres Geschlechts und ihrer sozialen, wie nationalen Herkunft, diskriminiert und benachteiligt zu werden, verarbeitet sie in ihrer Musik.



Nura ist sich ihrer gesellschaftspolitischen Bedeutung bewusst und setzt sich in ihrer Musik als Solokünstlerin für die Rechte von Geflüchteten sowie von Rassismus, Homophobie und Sexismus Betroffenen ein und betont dies auf ihren Konzerten auch immer wieder deutlich. Den nationalen Durchbruch schaffte sie mit ihrer Bandpartnerin Juju als Rapduo SXTN, welches sich 2018 auflöste. Seitdem sind beide als Solo-Künstler:innen erfolgreich (vgl. Hermann und Nura 2020).

Der an dieser Stelle untersuchte Song „Fair“ erschien 2021 auf ihrem zweiten Solo-Album „Auf der Suche“ und kritisiert in der Gesellschaft weitverbreitete rassistische, sexistische und klassistische Vorurteile sowie bürgerliche Doppelmoral. Anstelle der Studioversion, wird jedoch eine Klassik-Version analysiert, die im Rahmen der Machiavelli Sessions, einer Videoreihe in der HipHop-Artists ihre politischen Songs von einem Klassik-Orchester begleiten lassen, entstanden ist.

Nura zählt in dem Song eine Vielzahl an Verhaltensweisen und Denkmustern auf, die ihr persönlich ungerecht und auf verschiedensten Ebenen problematisch erscheinen und richtet ihre Ansprache dabei direkt an ein imaginäres Gegenüber. Während sie in den Strophen anhand plakativer Beispiele sexistische Einstellungen entlarvt („Findest Feminismus lustig, weil du's nicht so siehst / Doch wenn ich Max heißen würde, würd' ich mehr verdienen“), Alltagsrassismus aufdeckt („Ich will hier weg wegen der Fascho Nachbarn / Aber krieg' die Wohnung nicht mit diesem Nachnamen“) und Armut als Form sozialer Benachteiligung begreiflich macht („Leben in 'ner virtuellen Welt, sind auf der Flucht / Und Designer aufm Schulhof sind ein Muss“), besteht die Hook im Wesentlichen aus einer rhetorischen Frage, die mehrmals wiederholt wird und zum Nachdenken anregen soll („Sag mir, was ist fair?“).

Die Widersprüche und Kontraste, die Nura auf der Textebene anspricht und als Belege für die fehlende Gerechtigkeit in unserer Gesellschaft herangezogen werden, finden sich auch musikalisch umformt im Song wieder (vgl. Nura und Kawelke 2021). Während der Tonfall und die Lautstärke innerhalb der Strophen, wo Nura heuchlerisches Verhalten kritisiert, hart und selbstbewusst anmuten, kommt in der Hook eine Zerbrechlichkeit und Hilflosigkeit zum Ausdruck, die der deutlichen Kritik diametral gegenübersteht. Generell lässt sich festhalten, dass die einzelnen Instrumente des Orchesters die Stimmungslage, welche in der Studio-Version des Songs bereits deutlich wird, verstärken. Statt eines Synthesizers sind es eben Streicher, Bläser, Klavier und Trommeln, die das Arrangement musikalisch untermalen und der ganzen Performance damit eine ganz neue Schwere und Bedeutungsebene hinzufügen.

Auffällig sind außerdem die zahlreichen (pop-)kulturellen sowie zeitgeschichtlichen Verweise und Anspielungen: Seien es rassistische Vorfälle im Profisport, eine von vielen Menschen als zu lasch wahrgenommene juristische Vorgehensweise gegen Rechtsextreme, die Bezugnahme auf den Mord an George Floyd, eines unbewaffneten Schwarzen US-Amerikaners, der durch Polizeigewalt zu Tode kam („Ich kann dir sagen, hier läuft sehr viel schief / Affenlaute bei 'nem Fußballspiel / Auf'm rechten Auge blind, weil du es nicht siehst / Letzten Worte: ‚can't breathe‘ / Rest in peace“) oder das Anspielen der deutschen Nationalhymne, nachdem die Präsenz von Nazis im Parlament von Nura beanstandet wird.

Der ohnehin schon sehr explizit ausgeprägte politische Inhalt des Songs gewinnt durch die besondere und für einen Rapsong extrem ungewöhnliche Inszenierung im Kontext einer



Orchester-Darbietung im Chemnitzer Opernhaus eine zusätzliche Qualität. So berichtet Nura in Interviews z. B. davon, dass sie mit ihrer Grundschulklasse häufiger die Oper besucht hat und die einzige Schwarze im Publikum war (vgl. Nura und Kawelke 2021). Insofern war es ihr ein Anliegen, diese besondere Version ihres Songs in einem Umfeld klassischer Kultur (ohne DJ, mit Orchester, in einem Opernhaus) zu performen, dessen Zielpublikum in der Regel elitär, privilegiert, alt und weiß ist, und auf diese Weise Vorurteilen entgegenzutreten sowie Rap gegenüber einer vermeintlichen "Hochkultur" aufzuwerten. Und auch aus musikalischer Sicht reizten sie die Möglichkeiten, die eine Live-Aufnahme mit Orchester bietet: „Ich find Orchester mächtig - mega geil! [...] Orchester, Band, alles, was mit Instrumenten zu tun hat, ist nice auf der Bühne und kommt halt geiler. [...] Das ist so ein bisschen Stilbruch - weißt du? - Rap, Orchester. We mix it up! It's gonna be spicy!“ (Nura und Kawelke 2021).

Der Song eignet sich besonders gut, um SuS Vorstellungen zu politischen Werten und Konzepten wie Fairness, Gerechtigkeit, Solidarität erörtern und entwickeln zu lassen. Als Zielperspektive könnte die Entwicklung eines Moralischen, Problem- oder Ungerechtigkeitsbewusstseins verfolgt werden. Die Förderung einer individuellen Ambiguitätstoleranz, welche gebraucht wird, um mit Widersprüchen, Dilemmata und Ambivalenzen in unserer hochkomplexen globalisierten Welt umgehen zu können, kann durch die unterrichtliche Auseinandersetzung ebenfalls erfolgen, wenn die Lernenden bisher unhinterfragte Macht- sowie Diskriminierungsstrukturen durch die Songanalyse aufgezeigt bekommen und ein kritisches Bewusstsein dafür entwickeln sowie eigene Privilegien reflektieren.

Ein weiterer möglicher didaktischer Anknüpfungspunkt wäre es, die SuS dafür zu sensibilisieren, dass jede:r der:die künstlerisch tätig ist - sei es als Maler:in, Schauspieler:in, Musiker:in oder Autor:in - die Kunst als Möglichkeit, sich politisch zu äußern und für bestimmte Werte einzustehen, nutzen kann. Nura berichtet bspw., dass das #wirsindmehr-Konzert in Chemnitz für sie ein Wendepunkt in ihrer Künstler:innenkarriere war, sie sich seitdem deutlich klarer zu politischen Konflikten positioniert und ihre Reichweite sowie Kunst dazu nutzt, um Stellung gegen gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit zu beziehen (vgl. Nura und Kawelke 2021).

6. Diskussion der Ergebnisse

Was auffällt: In jedem der in dieser Arbeit vorgestellten Songs werden Fragen der sozialen Herkunft und gesellschaftlicher Benachteiligungsfaktoren verhandelt. Eine Erkenntnis, die sich mit empirischen Untersuchungen zu den Eigenschaften und Spezifika des Genres deckt (vgl. Szillus 2014, S. 42). Für politische Bildner:innen bedeutet dies, dass die Protestfunktion von Musik bei der unterrichtlichen Auseinandersetzung mit sozialkritischem Rap, welcher Ungerechtigkeiten und Ungleichheit thematisiert, deutlich werden sollte.

Das Phänomen der Ungleichheit wird in sozialkritischer Rapmusik nämlich gleich auf drei Weisen für die politische Bildung relevant. Der Armutsforscher Butterwegge unterscheidet zwischen ökonomischer Ungleichheit, bei der die Verteilung materieller Ressourcen defizitär ist, sozialer Ungleichheit, die sich über die Abwertung des gesellschaftlichen Status vollzieht, und die politische Ungleichheit, welche sich in der Verwehrung von (Zugangs-)Rechten und Repräsentation manifestiert (vgl. Butterwegge 2020, 10f.). Im Sinne eines intersektionalen Ansatzes lässt sich geradezu mustergültig nachweisen, inwiefern bspw. Schwarze Frauen auf allen drei



Ebenen von Ungleichheit betroffen sind und sich ebenjene Benachteiligungsfaktoren überlagern und eigene Dynamiken aufweisen. Die in den einzelnen Liedern spezifisch zum Ausdruck kommenden Perspektiven auf ebenjene Formen der Ungleichheit können durch die Songanalysen rekonstruiert und damit für politisches Lernen nutzbar gemacht werden.

In Anlehnung an Meulenbelts (1988, S. 12) Ausführungen zur Intersektionalität in der Sozialen Arbeit, sollte kritische politische Bildung jedoch nicht nur für Konzepte und Differenzkategorien wie Ethnie, Klasse oder Geschlecht sensibilisieren, sondern die lernenden Subjekte auch ihren eigenen Standpunkt sowie die damit verbundenen Privilegien im Gefüge von Race, Class und Gender reflektieren lassen. Seeliger beschreibt das Potenzial von Rapmusik für kulturelle und politische Bildungsprozesse wie folgt: „Rap hat mir eine andere Welt eröffnet. Das ist ein Grund für seinen Erfolg. Durch ihn können nichtmigrantische und bildungsbürgerliche Milieus Lebenswelten erfahren, die ihrer eigenen nicht entsprechen“ (Agar und Seeliger 2021). Eine sich als kritisch verstehende politische Bildung sollte darum bestehende Ungleichheiten sowie die damit verbundenen gesellschaftlichen Implikationen ins Zentrum des Unterrichts rücken, um SuS ihre Privilegien ebenso wie sie selbst oder andere betreffende Benachteiligungsfaktoren aufzuzeigen. So braucht es eine Diskrepanz zwischen bestehendem politischem Bewusstsein und einer Erfahrung aus der Umwelt, um einen Lernprozess in Gang zu setzen und Lernende zu politisieren. Politische Bildner:innen, die sich dieser Erkenntnis zu entziehen versuchen, riskieren, dass ihre SuS keinen Blick für die vielfältigen Abhängigkeitsverhältnisse entwickeln, in denen sie sich innerhalb moderner Gesellschaften zwangsläufig befinden. Politische Bildung, die es versäumt patriarchale Machtstrukturen, rassistische Diskriminierungsmechanismen und ökonomische, wie soziale Benachteiligung in den Mittelpunkt des Unterrichts zu rücken, widerspräche insofern dem Leitziel der Emanzipation. Butterwege gibt vor diesem Hintergrund zu bedenken: „Einrichtungen, Konzepte und Maßnahmen, die Ungleichheit weder problematisieren noch zu minimieren suchen, legitimieren sie im Grunde“ (Butterwege 2020, S. 33).

Ebenso zeigt sich, dass die untersuchten Rapsongs und die Inszenierung ihrer Interpret:innen auch als kulturell umformte Beiträge zur Prekaritätsforschung aufgefasst werden können:

Erfahrungen von Unsicherheit und Ausgrenzung, instabile soziale oder geschlechtliche Identitäten, Gerechtigkeitsansprüche und Oben-Unten-Wahrnehmungen, gescheiterte Anpassungsleistungen, Entkoppelung und Devianz, veränderte Wertestrukturen, ethnische Stigmatisierung, Absagen an die Mehrheitsgesellschaft sowie die Wahrnehmung der eigenen Lebenswelt als System dauernder Bewährungsproben sind nur einige Themen, die hier künstlerisch verhandelt werden.“ (Lütten und Seeliger 2017, S. 89)

Insofern kann die Annahme untermauert werden, dass die politische Bildung aufgeschlossener sein sollte, die Schnittmengen von kultureller und politischer Bildung dafür zu nutzen, von den Lebenswelten, Hör- und Medienkonsumgewohnheiten sowie allgemeinen Interessen der SuS ausgehend, Lernarrangements zu konzipieren, welche Verteilungskonflikte und Machtstrukturen innerhalb unserer in weiten Teilen rassistischen sowie patriarchalen und kapitalistischen Gesellschaft fokussieren (vgl. Gloe und Oeftering 2020, S. 9). Dabei sollte jedoch nicht aus dem Blick geraten, dass eine politische Bildung, welche neben der Förderung der Mündigkeit und Emanzipation keine Bemühungen unternimmt, Empathie zu vermitteln, Gefahr läuft, SuS heranzuziehen, die sich in ihrem „politischen Denken und Handeln vornehmlich von [...] eigenen Interessen leiten lassen“ (Breit 2016, S. 48). Eine sich normativ verstehende politische Didaktik sollte es sich deshalb auch zur Aufgabe machen, das Gerechtigkeitsempfinden der



Lernenden zu fördern und sie dazu befähigen, Missstände zu erkennen und aktiv für ihre Beseitigung einzutreten.

Abschließend bleibt noch die Frage offen, wie damit umgegangen werden sollte, wenn innerhalb der Rapmusik problematische und diskriminierende Sprache sowie Ansichten reproduziert werden. Sollten entsprechende Songs gar nicht erst in Betracht gezogen oder sich eher auf Grundlage kritischer Distanz mit ihnen auseinandergesetzt werden?

Politische Inkorrektheit im Rap als Triebkraft für menschenfeindliche Tendenzen innerhalb der Jugend- und HipHop-Kultur verantwortlich zu machen, wäre sicherlich pauschalisierend und falsch. Oder wie es Falk Schacht, einer der bekanntesten HipHop-Journalisten Deutschlands, ausdrückt:

„Es ist vermessend, so zu tun, als wäre HipHop dafür verantwortlich, dass es diese Tendenzen in der Gesellschaft gibt. So mächtig kann die HipHop-Kultur nicht sein. Die Gesellschaft hingegen ist so mächtig, dass ihre Probleme auch im HipHop stattfinden. Als erster Schritt zur Besserung der Probleme ist es für die Gesellschaft also wichtig, zu erkennen, dass das, was sie an HipHop nicht leiden kann, aus ihr selbst stammt. HipHop ist das Resultat ihrer ungelösten Probleme – nicht ihr Verursacher“ (Schacht 2016, S. 22).

Schacht gesteht damit letztlich ein, dass aktueller Rap häufig gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit in Form sexistischer, rassistischer oder klassistischer Aussagen und Überzeugungen reproduziert, dies jedoch nicht den Kern des HipHops, sondern der Gesellschaft widerspiegelt, welche die Musik hervorbringt. Es lässt sich jedoch nur schwer leugnen, dass Künstler:innen mit ihrer Reichweite und dem großen Einfluss auf ihre Hörer:innenschaft sich durchaus bewusst dafür entscheiden können, auf ebenjene Abwertungen bestimmter sozialer Gruppen zu verzichten und damit Musik zu machen, die sozialkritisch ist sowie sich für gesellschaftliche und politische Veränderung ausspricht, ohne sich über andere zu erheben. Nichtsdestotrotz können auch gerade Songs, in denen problematische und politische inkorrekte Ansichten sowie stigmatisierende Vorurteile gegenüber marginalisierten Gruppen zum Ausdruck kommen und damit reproduziert werden, die Chance bieten, mit den Lernenden darüber ins Gespräch zu kommen, weshalb die Inhalte oder Ästhetik dieser Musik unter Umständen andere Menschen herabwürdigt: „Darin liegt die große Chance der politischen Bildung: Wer Vorurteile als solche erkennt, ist schon ein Stück weniger anfällig dafür“ (Farin 2020, S. 26).

Lehrkräfte sollten bei der Verwendung von politischer Musik, in der problematische und kritikwürdige Ansichten zum Ausdruck kommen, einige Dinge beachten bzw. im Vorfeld antizipieren:

- 1. Wie gehe ich bspw. damit um, wenn sich innerhalb der Lerngruppe Menschen befinden, die sich von den herabwürdigenden Botschaften diskriminiert fühlen oder sogar (re-)traumatisiert werden?*
- 2. Herrscht ein Lernklima, in dem offen über Stigmatisierungserfahrungen und Missbefinden von Seiten der Schüler:innenschaft gesprochen werden kann?*
- 3. Beruht mein Unterrichtsvorhaben auf einer kalkulierten Abwägung von möglichen Gefahren, wie auch Lernpotenzialen?*
- 4. Bin ich bereit, mich auf die Perspektive der SuS einzulassen und meine eigenen Vorurteile gegenüber problematischer Musik, die von ihnen gehört wird, nicht zu verabsolutieren?*
- 5. Ist das Lernarrangement so stichhaltig begründet und aufgebaut, dass ich es ggf. gegenüber besorgten/erbosten Eltern oder anderen Lehrkräften nachvollziehbar legitimieren kann?*
- 6. Eignen sich die verwendeten Songs und Arbeitsaufträge um ein Problembewusstsein bei den SuS zu schaffen?*



7. Fazit

Die Songs- und Musikvideoanalysen zeigen, dass sozialkritischer Rap aus Deutschland auf vielfältigste Art in der politischen Bildung eingesetzt werden kann, um verschiedenste Formen gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit, unterschiedliche gesellschaftliche Benachteiligungsfaktoren sowie systemische Ungerechtigkeiten für (junge) Lernende zielgruppengerecht aufzubereiten.

Das politikdidaktische Potenzial der untersuchten Stücke und dazugehörigen Videos offenbart sich dabei neben der textlichen, auch auf musikalischer und visueller Ebene der Performance. Bspw. wenn Nura als Schwarze Rapperin ihren Song „Fair“ von einem klassischen Orchester begleiten lässt, damit fehlende Repräsentation von Person of Color im Kulturbetrieb der weißen Mehrheitsgesellschaft illustriert und mit dem Anspielen der deutschen Nationalhymne innerhalb des Songs intertextuell auf problematische nationalistische Tendenzen aufmerksam macht. Oder wenn Disarstar mit einem Marx-Zitat, verpackt in raptypischer Bra-chialmanier, dem spätmodernen Kapitalismus, den damit einhergehenden ökonomischen, wie sozialen Verwerfungen sowie den Vertreter:innen neoliberaler und konservativer Politik eine klare Absage erteilt.

Insofern kann die Auseinandersetzung mit sozialkritischer Musik, die auf den ersten Blick womöglich nur bedingt den eigenen Hörgewohnheiten entspricht, den Horizont der Lernenden erweitern, sie für eher unkonventionelle Musikstücke sowie neue Genres begeistern und den Blick bzw. das Ohr für politische Botschaften in der eigenen Lieblingsmusik schärfen.

Eine der größten Herausforderungen für Lehrkräfte im Umgang mit sozialkritischer Rapmusik ist jedoch ohne Zweifel die Zielsetzung, für gesellschaftliche Konfliktlagen zu sensibilisieren, Problembewusstsein zu schaffen und die SuS zum kritischen Nachdenken anzuregen, ohne populistische Vorurteile zu bedienen und Politik(er:innen)verdrossenheit zu fördern. Nichtsdestotrotz plädieren wir dafür, dass politische Bildner:innen sich offener dafür zeigen sollten, zeitgemäße und für die junge Zielgruppe relevante Medien, wie es sozialkritischer Deutschrapp nun einmal ist, zu nutzen, um bei den Lernenden einen Reflexionsprozess über intersektionales Denken und die Kategorien Race, Class und Gender anzustoßen. Auf diese Weise lassen sich politikdidaktische Leitziele wie Emanzipation und Mündigkeit realisieren - vorausgesetzt die Lehrkraft traut sich, sexistische, rassistische und klassistische Vorurteile und Überzeugungen, die wir alle mehr oder minder für uns verinnerlicht haben, offen anzusprechen und zu dekonstruieren, um gemeinsam mit den Lernenden ins Gespräch zu kommen, bestehende Überzeugungen kritisch zu hinterfragen sowie auch neue Perspektiven zu eröffnen. Für die politische Bildung erscheint ein Einsatz sozial- und gesellschaftskritischer Rapmusik also vielversprechend. Oder mit den Worten eines Hamburger Rappers gesprochen: „Stell dir vor, sie erkennen den Grund in meiner Nachbarschaft.“



8. Anhang

8. 1 Musikvideos

Kosmos Chemnitz (03.09.2021). Fair – Nura Machiavelli Sessions @ KOSMOS Chemnitz (You-Tube-Video) Abgerufen am 09.06.2022: <https://www.youtube.com/watch?v=2TSo8vxlBNE>.

Juse Ju (04.03.2019). Juse Ju - Männer (prod. Provo) (You-Tube-Video/ Musikvideo) Abgerufen am 09.06.2022: <https://www.youtube.com/watch?v=zErjuKVJIiw>.

Disarstar (15.01.2021). Disarstar - Nachbarschaft (Official Video). (You-Tube-Video/ Musikvideo) Abgerufen am 09.06.2022: <https://www.youtube.com/watch?v=Z8KD7QAjvgQ>.

8. 2 Literaturverzeichnis

Agar, V. & Seeliger, M. (2021). Kampfansage an Ackermann. Soziologe über Gangstarap. Abgerufen am 21.12.2021: <https://taz.de/Soziologe-ueber-Gangstarap!/5765267/>.

Androutsopoulos, J. (2016). Lyrics und Lesarten: Eine Drei-Sphären Analyse anlässlich einer Anklage. In M.Dietrich (Hg.). *Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel* (S. 171–199). Bielefeld: transcript Verlag.

Autorengruppe Fachdidaktik (2017). Was ist gute politische Bildung? Leitfaden für den sozialwissenschaftlichen Unterricht. 2. Auflage. Schwalbach/Ts.: Wochenschau Verlag (Wochenschau Politik).

Besand, A. (2012). Wozu sind wir aufgebrochen? Acht Empfehlungen auf dem Weg zu einer echten Kooperation zwischen kultureller und politischer Bildung. In A. Besand (Hg.). *Politik trifft Kunst. Zum Verhältnis von politischer und kultureller Bildung*. (S. 270–273). Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung.

Brauer, J. (2021). Lied und Musik im Geschichtsunterricht. Frankfurt/M.: Wochenschau Verlag (Wochenschau Geschichte).

Breit, G. (2016). Mit Leidenschaft und Augenmaß zugleich. Zum Spannungsverhältnis von Rationalität und Emotionalität im Politikunterricht. Schwalbach/Ts.: Wochenschau Verlag.

Butterwegge, C. (2020). Ungleichheit in der Klassengesellschaft. Köln: PapyRossa Verlag (Neue Kleine Bibliothek).

Canaris, U. (2005). Dienerin, Gefährtin oder Wegweiserin? Was Musik mit Politik zu tun hat. In U. Canaris (Hg.). *Musik, Politik. Texte und Projekte*. (S. 21–46). Bochum: Kamp.

Dietrich, M. (2016). Rap im 21. Jahrhundert: Bestandsaufnahme und Entwicklungslinien - eine Einleitung. In M. Dietrich (Hg.). *Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel*. (S. 7–26). Bielefeld: transcript Verlag,

Eis, A.; Lösch, B.; Schröder, A. & Steffens, G. (2015). Frankfurter Erklärung. Für eine kritisch-emanzipatorische Politische Bildung. Online verfügbar unter <https://sozarb.h-da.de/>



fileadmin/documents/Fachbereiche/Soziale_Arbeit/Politische_Jugendbildung/Dokumente/
Frankfurter_Erklaerung.pdf.

Farin, K. (2020). Musik, Jugendkulturen und Beteiligung. In *Journal für politische Bildung* 2020 (3), S. 24–29.

Forman, M. (2007). HipHop meets Academia: Fallstricke und Möglichkeiten der HipHop Studies. In K. Bock, S. Meier & G. Süss (Hg.). *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens* (S. 17– 35). 1. Aufl. Bielefeld: transcript Verl. (Studien zur Populärmusik).

Gloe, M. & Kuhn, H.-W. (2014). Wie analysiert man politische Songs? In H.-W. Kuhn, M. Gloe und T. Oeftering (Hg.). *Musik und Politik: Politisch-kulturelles Lernen als Zugang Jugendlicher zur Politik?! Elf Bausteine für die schulische und außerschulische politische Bildung.* (S. 39–58). Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung.

Gloe, M. & Oeftering, T. (2020). Politische Bildung meets Kulturelle Bildung. Schnittmengen ausloten, Domänenspezifisches benennen! In M. Gloe und T. Oeftering (Hg.), *Politische Bildung meets Kulturelle Bildung* (S. 7–16). Baden-Baden: Nomos.

Günther-Arndt, H. & Zülsdorf-Kersting, M. (2018). *Geschichtsdidaktik. Praxishandbuch.* 7. Auflage. Berlin: Cornelsen Scriptor.

Harring, M. (2013). Freizeit, Peers und Musik. In R. Heyer, S. Wachs & C. Palentien (Hg.), *Handbuch Jugend - Musik – Sozialisation* (S. 293–322). Wiesbaden: Springer VS,

Hermann, K. & Nura (2020). Dem männerdominierten Deutsch-Rap den Spiegel vorhalten. Rapperin Nura veröffentlicht ihre Autobiografie. Online verfügbar unter <https://www.tagesspiegel.de/berlin/rapperin-nura-veroeffentlicht-ihre-autobiographie-dem-maennerdominierten-deutsch-rap-den-spiegel-vorhalten/26096426.html>, zuletzt aktualisiert am 11.06.2022.

Höllein, D.; Lehnert, N. & Woitkowski, F. (Hg.) (2020). *Rap - Text - Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000: 20 Einzeltextanalysen.* Bielefeld: transcript-Verlag (Studien zur Populärmusik).

Janitzki, L. (2014). Sozialraumkonzeptionen im Berliner Gangsta-Rap. Eine stadtsoziologische Perspektive. In M. Dietrich & M. Seeliger (Hg.). *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen* (S. 285–308). Bielefeld: transcript Verlag.

Klafki, W. (1995). „Schlüsselprobleme“ als thematische Dimension eines zukunftsorientierten Konzepts von „Allgemeinbildung“ 1995 (3), S. 9–14.

Krumböck, S. (2020). Disarstar zwischen Klassenkampf und Kitsch. Review. Abgerufen am 09.06.2022: <https://themessagemagazine.at/disarstar-zwischen-klassenkampf-und-kitsch-review/>.

Kuhn, H.-W.; Gloe, M. & Oeftering, T. (Hg.) (2014). *Musik und Politik: Politisch-kulturelles Lernen als Zugang Jugendlicher zur Politik?! Elf Bausteine für die schulische und außerschulische politische Bildung.* Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung.



laut.de (o. J.). Juse Ju. Laut.de-Biographie. Abgerufen am 09.06.2022 <https://www.laut.de/Juse-Ju>.

Lietzmann, H. J. (2005). Politik und Musik. Gemeinsamkeit und Differenz. In U. Canaris (Hg.). *Musik, Politik. Texte und Projekte* (S. 47–73). Bochum: Kamp.

Lütten, J. & Seeliger, M. (2017). „Rede nicht von Liebe, gib` mir Knete für die Miete!“. Prekäre Gesellschaftsbilder im deutschen Straßen- und Gangsta-Rap. In M. Seeliger und M. Dietrich (Hg.). *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration* (S. 89–104). Bielefeld: transcript.

Meulenbelt, A. (1988). Scheidelinien. Über Sexismus, Rassismus und Klassismus. 1. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Mey, G.; Dietrich, M. & Süß, H. (i. E.). „Musikvideos, Szenemedien und Social Media - zur Aushandlung von Rassismus im deutschsprachigen Rassismus“. Abgerufen am 22.01.2022: <https://www.h2.de/hochschule/fachbereiche/angewandte-humanwissenschaften/forschung/musikvideos-szenevideos.html>.

Nura & Kawelke, J. (2021). Nura im Interview zu "Fair" | Machiavelli Sessions. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=xIF5ArRqYuY>, zuletzt geprüft am 06.07.2022.

Oeftering, T. (2016). Auf der Suche nach verschobenen Ausdrucksformen der Demokratiep politik. Musik und Politik. In D. Lange & W. Friedrichs (Hg.). *Demokratiep politik. Vermessungen, Anwendungen, Probleme, Perspektiven*. (S. 147–157). Wiesbaden: Springer (Bürgerbewusstsein, Schriften zur politischen Kultur und politischen Bildung).

Oeftering, T. (2020a). Musik, Politik und politische Bildung. In *Journal für politische Bildung* 2020 (3), S. 6–11.

Oeftering, T. (2020b). Politische Musik und Politische Bildung. In M. Gloe & T. Oeftering (Hg.) *Politische Bildung meets Kulturelle Bildung*. (S. 75–89). Baden-Baden: Nomos.

Oeftering, T. & Schewe, M. (2021). Mehr als nur ein Medium. Politische Musik in der politisch-ökonomischen Bildung. In *Unterricht Wirtschaft + Politik* 2021 (4), S. 48–51.

Ott, M. (2020). Von Pavianen, Hurensöhnen und einfachen Strukturen. Juse Jus Männer (2019) im Kontext aktueller Geschlechterdiskurse. In D. Höllein, N. Lehnert & F. Woitkowski (Hg.) *Rap - Text - Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000: 20 Einzeltextanalysen*. (S. 173–183). Bielefeld: transcript Verlag (Studien zur Populärmusik).

Piegsa, O. (2015). Der Straßenjunge. Rap kann sexistisch und reaktionär sein. Für Disarstar ist er Aufklärung. Hg. v. ZEIT Online. Online verfügbar unter https://www.zeit.de/2015/26/disarstar-rapper-aufklaerung?utm_referrer=https%3A%2F%2Fde.wikipedia.org%2F, zuletzt aktualisiert am 09.06.2022.

Reckwitz, A. (2019). Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne. Erste Auflage. Berlin: Suhrkamp (edition suhrkamp).

Reheis, F. (2016). Politische Bildung. Eine kritische Einführung. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.



- Ross, A. S.; Rivers, D. J. (2018). Introduction: Hip-hop as Critical Consciences Framing Dissatisfaction and Dissent. In A. S. Ross & D. J. Rivers (Hg.). *The Sociolinguistics of Hip-hop as Critical Conscience. Dissatisfaction and Dissent* (S. 1–12). Cham: Palgrave Macmillan (Springer e-Book Collection Social Sciences).
- Sauer, M. (2018). Geschichte unterrichten. Eine Einführung in die Didaktik und Methodik. 13. Auflage, unveränderter Nachdruck der 10., aktualisierten und erweiterten Auflage. Seelze: Klett/Kallmeyer.
- Schacht, F. (2016). Verschiedene Dinge. In *Juice* 2016 (117), S. 22.
- Seeliger, M. (2013). Deutscher Gangstarap. Zwischen Affirmation und Empowerment. Berlin: Posth.
- Seeliger, M. (2016). Deutschsprachiger Rap und Politik. In M. Dietrich (Hg.). *Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel*. (S. 93–109) Bielefeld: transcript Verlag.
- Seeliger, M. (2017). Autobiografien deutscher Gangstarapper im Vergleich. In M. Seeliger & M. Dietrich (Hg.). *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. (S. 39-42). Bielefeld: transcript,
- Seeliger, M. & Dietrich, M. (2017). Zur Einleitung: Stigmatisierungsdiskurs, soziale Ungleichheit und Anerkennung oder: Gangsta-Rap-Analyse als Gesellschaftsanalyse. In M. Seeliger und M. Dietrich (Hg.). *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. (S. 7–35). Bielefeld: transcript.
- Starken, F. & Disarstar (2021). „Ich lebe permanent im Widerspruch“. Hamburger Rapper über St. Pauli und Marx. Online verfügbar unter <https://taz.de/Hamburger-Rapper-ueber-St-Pauli-und-Marx/!5753937/>, zuletzt geprüft am 09.06.2022.
- Straßner, V. (2019). Audiovisuelle Alphabetisierung zum Schutz vor emotionaler Überwältigung: Videoclips als Herausforderung für die politische Bildung. In S. Frech und D. Richter (Hg.). *Emotionen im Politikunterricht*. Unter Mitarbeit von Anja Besand (S. 189–211). Frankfurt am Main: Wochenschau Verlag (Didaktische Reihe).
- Szillus, S. (2014). UNSER LEBEN - Gangsta-Rap in Deutschland. Ein popkulturell-historischer Abriss. In M. Dietrich und M. Seeliger (Hg.). *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen* (41-63). Bielefeld: transcript Verlag.
- Wehner, M. (1996). Historisch-politische Bildung zwischen Information und Unterhaltung. Ansätze und methodische Formen für eine moderne Lernkultur; über die Auswirkungen des veränderten Kommunikationsverhaltens auf das Lernen. Frankfurt am Main: Lang (Freiburger Beiträge zu Erziehungswissenschaft und Fachdidaktik, 2).
- Wiemeyer, L. & Schaub, S. (2018). Dimensions of Dissatisfaction and Dissent in Contemporary German Rap: Social Marginalization, Politics, and Identity Formation. In A. S. Ross und D. J. Rivers (Hg.). *The Sociolinguistics of Hip-hop as Critical Conscience. Dissatisfaction and Dissent*. (S. 37–68). Cham: Palgrave Macmillan (Springer eBook Collection Social Sciences).



8.3 Songtexte

Männer – Juse Ju (2019)

Ich bin ein Mann, ich kann dir die Welt erklären
 Echte Männer können Geld vermehren
 Echte Männer werden sehr vernünftig, wenn sie Eltern werden
 Echte Männer haben keine Freunde mehr, wenn sie älter werden
 Echte Männer stehen auf Ordnung und auf Regeln
 Und ziehen Identität aus ihrer Volksgruppe und Ethnien
 Schreien ins Telefon, aber wollen doch nur reden
 Und heulen Rotz und Wasser dann im Vollsuff bei ihrem Mädels

Echte Männer zeigen Reue, zeigen sie sehr offen
 Sie haben meistens in der Jugend falsche Entscheidungen getroffen
 Aber haben sich geändert, machen einen auf betroffen
 Aber stecken sofort wieder in der Scheiße oder werden besoffen
 Echte Männer haben einen superguten Plan am Start
 Wie es laufen sollte in der Fußballnationalmannschaft
 Echte Männer machen arschgeile Witze
 Steppen in die U-Bahn und rufen, „die Fahrscheine bitte!“

Und du hast gar nichts zu melden
 Ich sitze ganz oben auf dem Pavianfelsen
 Und all meine Probleme sind seit Jahren dieselben
 Aber ich sitze ganz oben auf dem Pavianfelsen

Echte Männer haben das Recht (das Recht)
 Für einen Hurensohn dich umzulegen (umzulegen)
 Aber nennen sie dich so (nenne ich dich so)
 Hast du das mal so hinzunehmen (Hurensohn)
 Das ist nicht so einfach umzudrehen (umzudrehen)
 Echte Männer haben keinen Bock mit den Arschlöchern hier rumzureden
 (Ich hab' da kein Bock drauf hier mit den Arschlöchern rumzureden)
 Echte Männer geben einen Scheiß auf Ironie (scheiß auf Ironie)
 Man weiß nicht, wo sie liegt (weiß nicht, wo sie liegt)
 Und wahrscheinlich gibt es Krieg (Krieg)
 Ja, im Zweifel gibt es Krieg (Krieg!)
 Echte Männer haben Schädel (Schädel)
 Aus Eisen und Granit (Stein)
 Keinen Plan von Politik (Politik), doch eine Meinung aus Prinzip (yo)

Echte Männer können dir dein iPhone reparieren
 Und können sie es nicht, dann war es scheiße fabriziert



Sie wittern die Verschwörung, sobald sie mal verlieren
 Und sie twittern vor Empörung, wenn sie einer kritisiert
 Echte Männer teilen Frauen ein in Heilige und Huren
 Das sind einfach Strukturen
 Es sei denn, eine Heilige will einfach nicht mehr tun
 Was man ihr sagt, dann ist diese scheiß Bitch eine Hure

Und du hast gar nichts zu melden
 Ich sitze ganz oben auf dem Pavianfelsen
 Und all meine Probleme sind seit Jahren dieselben
 Aber ich sitze ganz oben auf dem Pavianfelsen

Nachbarschaft - Disarstar (2021)

Yeah

Der is' es, Bruder

Mein Block fühlt sich an wie die Hölle
 Die Leute hier kommen nicht voran, sind gefangen auf der Stelle
 Oder ganz schnelle Welle
 Hoch zu den Sternen und dann in die Zelle
 Es dreht sich um Papier, hier ist Hartz IV
 Feuer im Herzen ist ausgebrannt
 Gefallen und nicht aufgefangen, weil die Volkswirtschaft nicht alle gebrauchen kann
 Du hast 'n Haus am Strand, Pläne sind aufgegang'n
 Der Dieb auf der Treppe vom Haus gegenüber ist froh, wenn er trinken und rauchen kann
 Und die BILD packt die Unterschicht in Sippenhaft
 Weil so 'n Julian, der Piç, kein Gewissen hat
 Das Sein bestimmt das Bewusstsein
 Mit Flinte am Kopf hat es Klick gemacht (Klick gemacht)

Reeperbahn

Sechs Uhr morgens Hausbesuch vom BKA
 Obdachlose neben Fußballerfrauen im Range Rover
 Und die Bonzenpolitik schießt auf uns und Seehofer
 Hab ich nie in mei'm Viertel geseh'n

Und jede Nacht geht's ab
 Punks, die sich prügeln um Pfand, ja, es ist abgefuckt
 Überleben von Hand in den Mund, Hauptsache Schnapp gemacht
 Stell dir vor, sie erkennen den Grund in meiner Nachbarschaft (in meiner Nachbarschaft)
 Und jede Nacht geht's ab
 Punks, die sich prügeln um Pfand, ja, es ist abgefuckt
 Überleben von Hand in den Mund, Hauptsache Schnapp gemacht
 Stell dir vor, sie erkennen den Grund in meiner Nachbarschaft (in meiner Nachbarschaft)
 Depression und Wut, ja, wir schlagen uns so durch (ja, ja)



Alles gut, ja, wir schlagen uns so durch (egal, egal)
Kämpfen bis aufs Blut, ja, wir schlagen uns so durch (Yeah)
Auch wenn ihr uns verflucht, ja, wir schlagen uns so durch (ihr habt keine Wahl)

Nein, diese Welt ist nicht fair, es bricht mein Herz, ist trist und leer
Die wenigsten haben was, doch hast du was, dann bist du wer
Wenn es sein muss mit Brechstange
Weinend sitzen auf der Bettkante
Wo einer Glück, einer Pech hatte
Einer Korn, einer Sektflasche
Hier, wo's zu wenig Lösungen für zu viele Probleme gibt
Die keiner von denen sieht, wird ACAB zur Systemkritik (ACAB)
Ja, die Schlipsträger sind Mittäter
Egal, was sie versprechen, ums danach zu brechen
Statt unsre Sprache zu sprechen, geht's um andre Interessen
Kalt hier im Westen (kalt)

Diese Welt ist nicht 'n bisschen scheiße
Ich bin nicht 'n bisschen radikal
Und irgendwelche FDPLer in ihrem Sommerhaus
Mit ihrem "Du bist deines Glückes Schmied" können sich ficken
Weil die war'n noch nie in meiner Straße
Hab'n noch nie irgendwas von diesem Leben hier geseh'n
Und sitzen in irgendwelchen Talkshows und Parlamenten und sabbeln von Gerechtigkeit
Was wisst ihr von unserm Leben, Digga?
Hab euch nie in mei'm Viertel geseh'n

Und jede Nacht geht's ab
Punks, die sich prügeln um Pfand, ja, es ist abgefuckt
Überleben von Hand in den Mund, Hauptsache Schnapp gemacht
Stell dir vor, sie erkennen den Grund in meiner Nachbarschaft (in meiner Nachbarschaft)
Und jede Nacht geht's ab
Punks, die sich prügeln um Pfand, ja, es ist abgefuckt
Überleben von Hand in den Mund, Hauptsache Schnapp gemacht
Stell dir vor, sie erkennen den Grund in meiner Nachbarschaft (in meiner Nachbarschaft)

Fair – Nura (2021)

Ich kann dir sagen, hier läuft sehr viel schief
Verkaufen Waffen, aber wollen kein' Krieg
Findest Feminismus lustig, weil du's nicht so siehst
Doch wenn ich Max heißen würde, würd' ich mehr verdienen
Sie sagen: „Du bist eine Frau
Pass nachts draußen auf“
Der Rock ist ganz kurz und die Typen zu blau
Schicken Leute in den Bau
Für's Gras rauchen, wow



Doch Alkohol zelebrieren mit Spots im TV
Warum halten alle in der Bahn Abstand
Und warum muss mich jeder anstarren?
Ich will hier weg wegen der Fascho Nachbarn
Aber krieg' die Wohnung nicht mit diesem Nachnamen

Also sag mir, was ist fair?
Sag mir, was ist fair?
Sag mir, was ist fair?
Sag mir, was ist fair?

Ich kann dir sagen, hier läuft sehr viel schief
Affenlaute bei 'nem Fußballspiel
Auf'm rechten Auge blind, weil du es nicht siehst
Letzten Worte: „I can't breathe“
Rest in peace
Kinder gehen auf die Straßen wegen Frust
Trotzdem ballern wir an Neujahr hundert Mio in die Luft
Leben in 'ner virtuellen Welt, sind auf der Flucht
Und Designer aufm Schulhof sind ein Muss
Warum stört dich das Kopftuch meiner Mama
Warum verurteilst du mich, weil ich wenig an hab'
Warum ist es der Flüchtling, der dir Angst macht
Und nicht die Nazis im Landtag?

Also sag mir, was ist fair?
Sag mir, was ist fair?
Sag mir, was ist fair?
Sag mir, was ist fair?

Mein Kopf ist voll, mein Akku leer
Sag mir, was ist fair?
Das Leben nur Schein, die Ketten sind schwer
Aber was ist fair?
Wir haben so viel, aber wollen noch mehr
Sag mir, was ist fair?
Sag mir, was ist fair?
Sag mir, was ist fair?

Also sag mir, was ist fair?
Sag mir, was ist fair?
Sag mir, was ist fair?
Sag mir, was ist fair?

