



MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„(W)rapping“ soziale Distinktion

verfasst von

Stefanie Gebesmair, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 810

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Kultur- und Sozialanthropologie

Betreut von: ao. Univ.-Prof. DDr. Werner Zips

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei jenen Personen bedanken, die mich bei der Erstellung der vorliegenden Masterarbeit unterstützt haben.

Zuallererst gilt mein Dank meinen InterviewpartnerInnen, welche mit ihren offenen und ehrlichen Erzählungen meine Forschung erst ermöglicht haben. Aus Gründen der wissenschaftlichen Anonymisierung nenne ich an dieser Stelle keine Namen.

Ich möchte mich vor allem bei meinen Eltern, Ernst und Margarete Gebesmair, bedanken. Sie haben mich nicht nur in die Welt gesetzt, sondern mich auf all meinen Wegen unterstützt und mich gelehrt an mich selbst zu glauben. Mama, ohne deine Geduld und deinen Glauben an mich, hätte ich wohl bereits nach der Volksschule meine Schullaufbahn beendet. Papa, ohne dich hätte ich wahrscheinlich nicht zur Musik gefunden.

Des Weiteren geht mein Dank an meine Schwestern Katharina und Eva-Maria Gebesmair, mit denen ich den größten Teil meines bisherigen Lebens auf engstem Raum verbringen durfte und die mir auch heute noch eine große Stütze in meinem Leben sind.

Außerdem bedanke ich mich bei meinen Freundinnen Vivian Andréa Perdomo Reyes und Tina Reitbauer die mir vielfache Inputs gegeben, die Arbeit Korrektur gelesen haben und mir stets zur Seite gestanden sind.

Abschließend geht mein Dank an meinen wissenschaftlichen Betreuer Mag. DDr. Werner Zips, der mir ermöglicht hat mich im Zuge meiner Masterarbeit intensiv mit einem Thema auseinanderzusetzen, das mir persönlich am Herzen liegt. Vielen Dank für die Begleitung und die Freiheiten die Sie mir eingeräumt haben.

INHALT

1	Einleitung	5
1.1	Gründe und Ziel des Forschungsvorhabens	5
1.2	Aufbau der Arbeit	7
1.3	Forschungsfrage und Hypothese	8
2	Forschungsmethodik	11
2.1	Warum qualitative Forschung?	11
2.2	Befragung : Narrativ-biographische Interviews	11
2.2.1	Das praxeologische Paradigma	11
2.2.2	Die Wahl der InterviewpartnerInnen	12
2.2.3	Ablauf eines narrativ-biografischen Interviews	13
2.2.4	Nach dem Interview	14
2.3	Qualitative Analyseverfahren	14
2.3.1	Erstanalyse: Grounded-Theory	14
2.3.2	Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring	15
2.4	Analyse ausgewählter Raplyrik	16
2.5	Selbstreflexion im Zuge eines Forschungstagebuches	16
3	Theoretische Einbettung: Theorien zum (Musik-) Geschmack und der sozialen Ungleichheit	17
3.1	Musikgeschmack und soziale Ungleichheit	17
3.2	Grundlagen der Kulturtheorie Bourdieus	19
3.2.1	Die Praxeologische Theorie	19
3.2.2	Das Habituskonzept	21
3.2.3	Kapitaltheorie (Kapital, Strategie und Ökonomie des Feldes)	24
3.2.4	Das Modell des Sozialen Raumes	29
3.2.5	Raum der Lebensstile und Geschmack	31
3.3	Weitere Theorien zur sozialen Ungleichheit und Geschmack	33
3.3.1	Zur Individualisierungstheorie und Milieutheorie Gerhard Schulzes	33
3.3.2	Die Omnivore-Hypothese von Peterson und Simkus	35
3.3.3	Weiterführende Gedanken von Andreas Gebesmair	39
3.4	Exkurs: Funktionen der Musik und Determinanten des Musikgeschmacks	41

3.4.1	Funktionen der Musik	41
3.4.2	Determinanten des Musikgeschmacks	42
4	Sozialhistorische Einbettung: RAP-Musik	45
4.1	Historische Betrachtung der RAP-Musik	45
4.1.1	Entstehung von RAP-Musik in Österreich	46
4.2	RAP aus kultur- und sozialanthropologischer Perspektive.....	47
4.2.1	RAP ist mehr als Entertainment.....	48
4.2.2	Bereits durchgeführte Forschung zu RAP in Wien.....	50
4.2.3	Exkurs: Deutschsprachiger „Gangsta-RAP“	53
5	Empirischer Teil: Was hat RAP in Wien mit Bourdieu zu tun?	59
5.1	RAP-Musik in Wien	60
5.1.1	RAP in Wien damals und heute	61
5.1.2	Rapszene(n) Wien: Heterogenität oder Homogenität?	64
5.1.3	Frustration österreichischer RapperInnen	69
5.2	Was hat Wiener RAP mit Bourdieu zu tun?.....	73
5.2.1	Zugang zur RAP-Musik: Primär- oder Sekundärsozialisation?.....	73
5.2.2	Lebensstil und Geschmack	81
5.3	Distinktion durch (Musik)-Geschmack	86
5.3.1	Zusammenschluss und Abgrenzung durch Musik	86
5.3.2	Distinktion durch gesellschaftliche Kategorien	90
5.3.3	Bedeutung der ethnischen Differenz: „Gangsta-RAP“/ Battle-RAP	98
5.4	Warum machen Menschen RAP-Musik?	105
5.4.1	Erklärung mit Hilfe der Kapitaltheorie	105
5.4.2	RAP als Selbstreflexion/-therapie.....	108
6	Conclusio	110
	Quellenverzeichnis	113
	Literaturliste	113
	Online Quellen	119
	Interviews	120
	Abstract	121
	Lebenslauf.....	122

1 Einleitung

Der Titel meiner Arbeit >„(W)rapping“ soziale Distinktion< soll ausdrücken, dass der Musikgeschmack eines Menschen eine Art „verpacktes“ Distinktionsmerkmal darstellt. Über den Musikgeschmack wird die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe zum Ausdruck gebracht, zum Teil eine bewusste Abgrenzung zu anderen Gruppen vorgenommen und soziale Ungleichheit reproduziert.

Die englischen Wörter „rapping“ und „wrapping“ werden verwechselnd gleich ausgesprochen. RapperInnen haben ihren Musikgeschmack in Form des Habitus inkorporiert und somit „verpackt“, sprich verschlüsselt oder verschleiert. Über die RAP-Musik wird jedoch der „verpackte“ Habitus in der Empirie in Form von Sprache, gewählter Thematik, Kleidung, Selbstdarstellung, etc. zum Vorschein gebracht. RapperInnen bringen somit über ihre Musik den „verpackten“ Habitus zum Ausdruck und zeigen die innerhalb der Gesellschaft existierenden sozialen Unterschiede auf.

Mit der Durchführung von narrativ-biographischen Interviews habe ich das Ziel verfolgt den durch die Geschichte eingeschriebenen Habitus meiner ForschungspartnerInnen zu „entschlüsseln“ und dadurch einen kleinen Beitrag zur Aufdeckung vorhandener sozialer Ungleichheiten zu leisten.

Auch wenn die „bloße Bloßlegung“ von Machtbeziehungen noch keine Veränderung bewirkt, gibt die Aufdeckung und Bewusstmachung dieser den Leidenden die Möglichkeit sich durch das Anlasten des Leiden auf gesellschaftliche Ursachen, entlastet zu fühlen (vgl. Zips 2008: 278).

1.1 Gründe und Ziel des Forschungsvorhabens

„Eine Gesellschaft ohne Musik ist ebensowenig bekannt wie eine ohne Sprache oder Religion. Musik ist folglich, wie Anthropologen wiederholt feststellten, kein Luxusartikel, sondern lebensnotwendiger Gebrauchsgegenstand“ (Rösing 1992: 329).

Ein wesentliches Ziel der vorliegenden Masterarbeit war es, meine Vorannahme zum Thema RAP in Frage zu stellen und über meine Erfahrungen und die Literatur hinaus nach Antworten zu suchen um so zu neuen theoretischen Formulierungen zu gelangen. Denn der Wunsch

Neues zu entdecken und „über den Tellerrand zu blicken“ war es, der mich zur Kultur- und Sozialanthropologie geführt hat.

Früher hat sich die Kultur- und Sozialanthropologie vorrangig mit kleinen, relativ homogenen Gesellschaften auseinandergesetzt. Heute jedoch gehören komplexe Gemeinschaften und translokale Kulturphänomene ebenfalls zu den Gegenstandsbereichen des Faches. Es sind Arbeiten gefragt, die spezifische, kulturelle Szenen als Teilkultur beschreiben und die Dynamik kultureller Globalisierungs- und (Re-)Lokalisierungsprozesse darstellen (vgl. Schlehe 2004: 73). Das Phänomen „RAP in Wien“ stellt eine solche spezifisch kulturelle Szene dar. Anhand der RAP-Musik lässt sich erkennen, wie sich ein Phänomen global verbreiten und lokal auf sehr unterschiedliche Weise entwickeln kann.

Ich habe mich im Zuge meiner Masterarbeit mit Wiener RapperInnen und ihrer Raplyrik auseinandergesetzt.

„Denn es sind immer die Texte welche der Musik ihre >Macht< verleihen ihr >Informationen< einflößen, ihr >Sinn< und >Bedeutung< geben“ (Bürgler 2008: 15).

Mit den durchgeführten narrativ-biografischen Interviews, habe ich das Ziel verfolgt, Wiener RapperInnen zu Wort kommen zu lassen und so ihre Sichtweisen und Erfahrungen aufzuzeigen.

Die vorliegende Arbeit erhebt nicht den Anspruch ein umfassendes Bild zum Thema „RAP in Wien“ zu geben. Die gegebene Heterogenität des Phänomens und die Verlinkung der Wiener RAP-Szene(n) mit RAP-Szene(n) in anderen Ländern, im Falle von Österreich vor allem mit Deutschland, macht eine Aufzeichnung des gesamten Phänomens, im Rahmen einer Masterarbeit, unmöglich. Daher stellt die vorliegende Arbeit nur einen Auszug gegenwärtiger Rap-Szene(n) dar und gibt Einblick in Erfahrungen und Erzählungen einzelner musikschaftender Individuen (RapperInnen).

Ich persönlich habe erst relativ spät, über die deutsche Hip-Hop Gruppe „Freundeskreis“, Zugang zur RAP-Musik gefunden. Es waren die Texte der MusikerInnen, die mich faszinierten und die mein Interesse an RAP weckten. Musik selbst hingegen, stellt schon von Kindesbeinen an, einen wichtigen Bestandteil in meinem Leben dar. Ich verwende Musik seit langem als Weg um meinen Gefühlen und Gedanken Ausdruck zu verleihen. Durch das Schaffen von Texten und Melodien kann ich diesen einen Ort schenken, an dem es mir möglich ist, mich selbst und die Welt um mich zu reflektieren. Ich kann dadurch Menschen mit dem was ich zu sagen habe erreichen. Hinter den Texten stecke ich als Person, als

Individuum, das von der eigenen Biographie und seinem Umfeld geprägt ist. In den Texten steckt das, womit ich mich identifiziere und Menschen, die sich von meinen Texten angesprochen fühlen, identifizieren sich über die Musik mit mir und dem was ich darin zum Ausdruck bringe. Genau hierin liegt die Erklärung dafür, warum RAP ein Phänomen ist, das für die Kultur- und Sozialwissenschaft von Relevanz ist.

Keine andere mir bekannte Musikrichtung vermag es, dem Zuhörer so viel über die Menschen und ihr Zusammenleben zu erzählen, wie dies bei RAP-Musik der Fall ist. RAP ist im Gegensatz zu anderen Musikrichtungen vorrangig auf Text aufgebaut und geht weit über ein bloßes Entertainment hinaus.

„Rap ist (hi)storytelling par excellence“ (Rakić 2010: 88).

Es waren somit die Liebe zur Musik und das Interesse an Menschen und ihrem Zusammenleben, die mich zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen „RAP in Wien“ geführt haben.

In den folgenden Abschnitten werde ich eine kurze Beschreibung zum Aufbau der vorliegenden Arbeit geben und auf die ihr zugrundeliegenden Hypothesen und Forschungsfragen eingehen.

1.2 Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in sechs Kapitel. Im ersten Kapitel habe ich bereits meinen persönlichen Zugang sowie die Ziele meines Forschungsvorhabens dargelegt und werde im Anschluss die der Arbeit zugrundeliegende Forschungsfrage sowie Hypothesen behandeln.

Darauf folgend werde ich im zweiten Kapitel auf die Forschungsmethodik Bezug nehmen. Diese umfasst eine Methodentriangulation aus Befragungen in Form von narrativ-biografischen Interviews, der Erstanalysemethode „Grounded Theory“, der Inhaltsanalyse von Mayring, der Analyse der Raplyrik sowie der Selbstreflexion im Zuge eines Forschungstagebuches.

Im dritten Kapitel widme ich mich der theoretischen Einbettung und behandle im Zuge dessen Theorien zur sozialen Ungleichheit und zum Geschmack. Hier bildet die Kulturtheorie Pierre Bourdieus die zentrale Grundlage. Abgehandelt wird diese anhand der zentralen

Begrifflichkeiten *Theorie der Praxis, Habituskonzept, Kapitaltheorie, Sozialer Raum, Raum der Lebensstile* und *Geschmack*. Anschließend setze ich mich mit weiteren Theorien zu sozialer Ungleichheit und Geschmack auseinander und gebe dabei einen Einblick in die Milieutheorie von Gerald Schulz, in die „Omnivore-Hypothese“ von Richard A. Peterson und Albert Simkus sowie den weiterführenden Gedanken von Andreas Gebesmair. Abschließend führe ich in einem Exkurs noch wesentliche Gedanken zur Funktion der Musik sowie einen Überblick über Determinanten des Musikgeschmacks aus.

Im Anschluss setzte ich mich im vierten Kapitel der Arbeit mit der sozialhistorischen Einbettung der RAP-Musik auseinander. Dabei behandle ich die Entstehungsgeschichte der RAP-Musik, ihre globale Verbreitung sowie die Bedeutung des Genres innerhalb Österreichs. Ein weiterer Bestandteil dieses Kapitels stellt die Auseinandersetzung des Phänomens RAP aus kultur- und sozialwissenschaftlicher Perspektive dar. Dabei zeige ich auf, dass RAP-Musik mehr als bloßes Entertainment ist und gebe einen Überblick über bereits durchgeführte Forschungen zu RAP-Musik in Wien. In einem Exkurs setzte ich mich mit dem Subgenre „Gangsta-RAP“ auseinander, da dieses im darauf folgenden empirischen Teil der Arbeit eine zentrale Rolle spielt.

Bei diesem empirischen Teil, dem fünften Kapitel erfolgt eine Verbindung der erarbeiteten Theorie mit den im Zuge der Forschung gewonnenen Daten. Unter dem Titel „Was hat RAP in Wien mit Bourdieu zu tun“ behandle ich die Themen „soziale Ungleichheit“ und „Geschmack“ anhand des Phänomens „RAP in Wien“.

Das sechste Kapitel, die *Conclusio* umfasst eine Reflexion meiner Forschung sowie eine Zusammenfassung der durch die empirische Forschung erhobenen Ergebnisse.

1.3 Forschungsfrage und Hypothese

Die Entwicklung der Forschungsfrage und der Hypothese war ein langwieriger aber ertragreicher Prozess. In meinem privaten Leben war ich bereits vor Beginn der Arbeit mit der Hip-Hop Kultur vertraut. Es waren vor allem Graffiti und deutschsprachige RAP-Musik, die meinen Alltag prägten. Trotz alledem stellte die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem vorliegenden Thema ein absolutes Neuland für mich dar.

Zu Beginn des Forschungsprozesses war es vor allem der sogenannte „Gangsta-RAP“ der mein Interesse weckte. So lautete meine anfängliche Forschungsfrage wie folgt:

„Wie äußert sich das globale Phänomen RAP gegenwärtig, in Form des „Gangsta-Raps“, als lokal urbanes Sprachrohr für in Wien lebende RapperInnen und welches Ziel verfolgen diese mit ihren lyrischen Botschaften?“

Es wurde mir jedoch bewusst, dass eine Kategorisierung der RapperInnen in Genres wie etwa „Gangsta-RAP“ oder „Polit-RAP“ etc. nahezu unmöglich und nicht zielführend ist. Daher beschloss ich nach einem Gespräch mit meinem Betreuer ao. Univ.-Prof. Mag. DDr. Werner Zips, erste narrativ-biografische Interviews durchzuführen, um etwas mehr Einblick in das Forschungsfeld zu erhalten.

Durch die Erstanalyse der im Zuge der narrativ-biografischen Interviews gewonnenen Daten gelang ich zur folgenden überarbeiteten Forschungsfrage:

„Welche Botschaften stecken hinter der Lyrik von Wiener RapperInnen und inwiefern stellt ihre Musik eine Form der Kritik an einer in Wien herrschenden sozialen Ungleichheit dar?“

Diese Forschungsfrage leitete sich aus den von mir gewonnenen Daten ab und sollte aufzeigen, dass RAP-Musik häufig Ausdruck von Menschen ist, deren gesellschaftliches Sein von Fremdenfeindlichkeit, Stigmatisierung, Ausgrenzung und Abgrenzung und Rassismus geprägt ist.

Nach einem weiteren Gespräch mit meinem Betreuer setzte ich mich genauer mit der Theorie Pierre Bourdieus auseinander und überarbeitete meine Forschungsfrage erneut. Dabei inspirierte mich vor allem der von Elena Sultanian verfasste Artikel „Musikstile als Ausdruck von Lebensstilen“¹. Der Prozess der Zusammenführung von ersten Daten aus der Empirie mit der Theorie Bourdieus stellte sich als fruchtbringend heraus und ich kam zu der schlussendlich dieser Masterarbeit zu Grunde liegenden Forschungsfrage:

Sind gegenwärtig für RapperInnen in Wien, wie von Bourdieu postuliert, alleinig Schichtzugehörigkeit und Lebensstil für die Wahl von RAP-Musik ausschlaggebend und wird über den Musikgeschmack soziale Ungleichheit reproduziert oder kann im Zuge des gesellschaftlichen Wandels nicht mehr von einer derartigen Reproduktion sozialer Ungleichheit die Rede sein?

Die Forschungsfrage bezieht sich auf Pierre Bourdieus Theorie, nach welcher der musikalische Geschmack nicht zufällig entsteht, sondern vom Lebensstil beziehungsweise der

¹ URL1

² Bourdieu selbst verwendet nicht den Begriff Sozialisation, sondern bevorzugt den Begriff „Habitusformierung“ (vgl. Lenger et. al 2013: 23).⁹

³ Einen Ausführlichen Überblick über die Entstehung und Entwicklung der Hip-Hop Kultur in Österreich findet

Schichtzugehörigkeit abhängig ist. Bourdieu geht des Weiteren davon aus, dass musikalische Vorlieben ungleiche Gesellschaftsstrukturen widerspiegeln und als Mittel der Distinktion eingesetzt werden können.

Durch meine in der Erstanalyse gewonnenen Daten stellte ich folgende Hypothese auf:

Das Genre RAP-Musik kann nicht einer Schicht oder einem Lebensstil zugeordnet werden, da hinter den RapperInnen Persönlichkeiten mit divergierenden Biografien und Lebensstilen stecken. Es lassen sich innerhalb Wiens jedoch viele unterschiedliche „crews“ erkennen, deren Mitglieder einen ähnlichen Habitus – eine Art Klassenhabitus – und einen gemeinsamen Musikgeschmack besitzen. Entlang dieser in Wien parallel existierenden Subgenres von RAP-Musik lässt sich die von Bourdieu beschriebene distinktive Kraft erkennen.

2 Forschungsmethodik

Zur Datengewinnung habe ich eine Methodentriangulation aus qualitativen Forschungsmethoden angewandt.

2.1 Warum qualitative Forschung?

„Qualitative Forschung hat den Anspruch, Lebenswelten >von innen heraus< aus der Sicht der handelnden Menschen zu beschreiben. Damit will sie zu einem besseren Verständnis sozialer Wirklichkeit(en) beitragen und auf Abläufe, Deutungsmuster und Strukturmerkmale aufmerksam machen“ (Flick 2004: 14).

Da die qualitative Forschung offen ist für das Neue und das Unbekannte im scheinbar Bekannten, ist diese häufig „näher“ an dem Phänomen dran als etwa stark standardisierte, objektivistische Methoden oder normative Konzepte, welche eine feste Vorstellung über den untersuchten Gegenstand benötigen. Die Offenheit gegenüber Erfahrungswelten ist für die qualitative Forschung, zentraler Ausgangspunkt für eine gegenstands begründete Theoriebildung (vgl. ebd.: 17). Des Weiteren wird bei der qualitativen Forschung, im Gegensatz zur quantitativen Forschung, auf die subjektive Wahrnehmung des Forschers/der Forscherin als Bestandteil der Erkenntnis zurückgegriffen (vgl. ebd.: 25).

Im Zuge der vorliegenden Masterarbeit habe ich mich, da ich keine konkreten Vorstellungen zum untersuchten Phänomen „RAP in Wien“ hatte, bei der Datenerhebung für qualitative Forschungsmethoden entschieden und mich an wesentlichen theoretischen Grundannahmen der qualitativen Forschung orientiert. Um zu einer gegenstandsbezogenen Theorie zu gelangen habe ich das „narrativ-biografische“ Interview gewählt. Dieses möchte ich nun kurz erläutern.

2.2 Befragung : Narrativ-biographische Interviews

2.2.1 Das praxeologische Paradigma

Ende der 1970er Jahre und Anfang der 1980er Jahre vollzog sich begründet auf der Kritik an dem Dualismus von Objekt und Subjekt ein für die Sozial- und Kulturwissenschaften nachhaltiger Paradigmenwechsel. Antony Giddens und Pierre Bourdieu, u.a. verabschiedeten mit dem praxeologischen Paradigma die alte Dualität von Struktur und Objektivismus. In der

praxeologischen Sichtweise verlor das Strukturelle seinen objektiven und von Subjekten unabhängigen Status, der ihm im Strukturalismus und Strukturfunktionalismus der 1960er und 1970er Jahre zugeordnet worden war.

Es ist dem praxeologischen Paradigma zu verdanken, dass das alltägliche Handeln in sozialen Systemen zum vorrangigen Forschungsgegenstand der Sozial- und Kulturwissenschaften wurde (vgl. Sieder 2014: 150ff). Von Interesse waren von nun an nicht mehr bloß zeitlose synchrone Strukturen, wie zuvor im Strukturalismus, sondern auch der Prozess der fortlaufenden Veränderung. Um dies zu bewerkstelligen entwickelte die Sozial- und Kulturwissenschaft Methoden und Techniken, die es ermöglichten auch die inneren und inner-personalen Strukturen (Wahrnehmungs-, Deutungs- und Handlungsmuster) der AkteurInnen zu rekonstruieren. Es waren empirische Methoden der Erhebung, Dokumentation, Analyse und Interpretation von mündlichen oder medial gebundenen Erzählungen und Mythen. Eine dieser Methoden stellt das von mir angewandte narrativ-biografische Interview dar, welches zum Ziel hat, Erzählungen über „selbst Erlebtes“ hervorzubringen und zu dokumentieren (vgl. Sieder 2014: 154ff).

Folgend werde ich einen summarischen Einblick in die von mir angewandte Forschungsmethodik geben.

2.2.2 Die Wahl der InterviewpartnerInnen

Im Forschungsprozess trifft der/die ForscherIn auf drei verschiedenen Ebenen eine Auswahlentscheidung. Erstens bei der Erhebung von Daten (Fallauswahl, Fallgruppenauswahl), zweitens bei der Interpretation (Auswahl des Materials) sowie drittens bei der Darstellung der Ergebnisse (Präsentation des Materials). Damit ForscherInnen bei gleichen Vorgehensweisen auf ähnliche Resultate gelangen, sind Kriterien erforderlich die ihre Entscheidungen leiten (vgl. Merkmans 2004: 286).

Um innerhalb des Untersuchungsfeldes Vergleiche und Kontrastierungen vornehmen zu können und somit die Heterogenität des Untersuchungsfeldes in den Blick zu nehmen, muss bei der Auswahl der InterviewpartnerInnen des Weiteren darauf geachtet werden, dass die gewählten Informanten eine Variationsbreite abbilden (vgl. Schlehe 2004: 83). Im Falle der vorliegenden Masterarbeit legte ich folgende Indikatoren bei der Auswahl der InterviewpartnerInnen fest:

- ✓ Alter: RapperInnen zwischen 18-35 Jahren
- ✓ Wohnort: Wien als Ort des Musikschaflens (InterviewpartnerInnen aus unterschiedlichen Bezirken und mit unterschiedlicher ethnischer Herkunft)
- ✓ Geschlecht: männlich und weiblich
- ✓ RAP-Genres: RapperInnen aus unterschiedlichen Genres
- ✓ (Vorrangige) RAP-Sprache: Deutsch (möglicherweise in Kombination mit einer anderen Muttersprache)
- ✓ Bekanntheitsgrad: Relativ hoher Bekanntheitsgrad. Gemessen an der Anzahl von Klicks bei YouTube Videos, Erwähnungen in verschiedensten Medien (Zeitung, Zeitschrift, Foren, etc.) sowie wissenschaftlichen Arbeiten, produzierter Platten und Dauer des Musikschaflens

Nach einer ersten Recherche im Internet kontaktierte ich jene RapperInnen, welche diesen Indikatoren entsprachen, über das Medium „facebook“. Ich verfasste ein allgemeines E-Mail mit einer Kurzbeschreibung meiner Person, meiner Forschung sowie der Bitte um ein Interview. Der Großteil der von mir kontaktierten RapperInnen reagierte auf meine Anfrage durchaus interessiert und war offen für die Durchführung eines Interviews. Nur wenige reagierten mit Skepsis oder antworteten nicht auf meine Anfrage.

2.2.3 Ablauf eines narrativ-biografischen Interviews

Das narrativ-biografische Interview beginnt mit der Kontaktaufnahme und Gesprächsvereinbarung. Es folgt eine Selbstvorstellung des/der ForscherIn und eine anschließende Erzählaufforderung (vgl. Sieder 2014: 157). Im Falle dieser Masterarbeit lautete diese: „Erzähle bitte, wie du zum RAP gekommen bist und was seither geschehen ist.“

Im Anschluss folgt eine Phase der Eingangserzählung in der der/die ForscherIn lediglich als interessierte/r ZuhörerIn fungiert (vgl. ebd.: 160). Anschließend an diese Erzählphase erfolgt das immanente Nachfragen. Der/die ForscherIn greift dazu auf Stichwörter zurück, die während des Zuhörens notiert wurden und verbindet damit eine weitere Erzählaufforderung. Erst gegen Ende des Interviews kommt es zu einer Phase des exmanenten Nachfragens um noch ausgebliebene Fragen zu klären. Im „Reasoning“ besteht die Möglichkeit nach Zukunftserwartungen, Hoffnungen oder Ängsten der ErzählerInnen zu fragen. Das Gespräch wird mit einem Nachgespräch und einer Verabschiedung beendet (vgl. ebd.: 162ff).

2.2.4 Nach dem Interview

Ich beendete meine Interviews meist indem ich mich bei meinen InterviewpartnerInnen bedankte und sie um die Möglichkeit bat, bei Rückfragen auf sie zurückgreifen zu können. Des Weiteren informierte ich die InterviewpartnerInnen über den weiteren Verlauf der Arbeit und offerierte ihnen, diese nach der Fertigstellung zukommen zu lassen. Für gewöhnlich nutzte ich die gewonnenen Kontakte um Hinweise für mögliche weitere InterviewpartnerInnen zu erhalten. Direkt im Anschluss an das Interview verfasste ich ein Gedächtnisprotokoll, sowie einen Interviewbericht, um die gewonnenen Eindrücke festzuhalten. Diese von mir angefertigten Dokumente beinhalten Informationen zum Vor- und Nachgespräch, eine Beschreibung der Rahmenbedingungen (Dauer, Ort, Störfaktoren, etc.) und Bemerkungen zum Gesprächsverlauf (vgl. Gläser et.al. 2004: 186f).

Ich orientierte mich bei der Transkription der mit Aufnahmegerät aufgenommenen Interviews an den Richtlinien der Gesprächstranskription, welche von Froschauer Ulrike und Lueger Manfred in ihrem Buch „Das qualitative Interview: zur Praxis interpretativer Analyse sozialer Systeme“ beschrieben sind (vgl. Froschauer et. al 2003: 223f). Als Form der Verschriftlichung wählte ich die literarische Umschrift, welche im Gegensatz zur Standardorthographie die gesprochene Sprache berücksichtigt (vgl. Kowal et.al 2004: 441). Die durch die Transkription der Interviews gewonnenen Daten wurden unmittelbar nach der Transkription von mir anonymisiert.

2.3 Qualitative Analysemethode

2.3.1 Erstanalyse: Grounded-Theory

Bei der Erstanalyse des gewonnenen Datenmaterials orientiere ich mich an der „Grounded Theory“, welche das Ziel verfolgt ein Phänomen nicht lediglich zu beschreiben, sondern dieses in seiner komplexen Gesamtheit zu verstehen und die Zusammenhänge zu schildern.

Die „Grounded Theory“ ist eine gegenstandsverankerte Theorie und wurde von Anselm Strauss und Barney Glas begründet. Am Anfang der Untersuchung steht im Unterschied zu anderen Methoden, wie etwa bei der Inhaltsanalyse, keine Theorie sondern lediglich ein Untersuchungsbereich. Erst im Laufe des Forschungsprozesses stellt sich heraus, was für den untersuchten Bereich relevant ist (induktives Verfahren). Die Datenerhebung ist bei der „Grounded Theory“ nie völlig abgeschlossen. Nach den ersten Erhebungen werden erste

Analysen durchgeführt und auf Basis der daraus gewonnenen Ergebnisse neuerlich Daten erhoben (vgl. Titscher 1998: 95ff).

Da mir das Phänomen „RAP in Wien“ noch relativ unbekannt war, wählte ich nach Durchführung der ersten fünf Interviews die „Grounded Theory“ als Erstanalysemethode, um so die relevanten Bereiche des Forschungsfeldes zu erfassen und Hypothesen aufstellen zu können.

Auf Basis dieser Analyse und einer theoretischen Auseinandersetzung erhob ich erneut Daten und analysierte diese schließlich mit Hilfe der qualitativen Inhaltsanalyse von Mayring um das erhobene Datenmaterial zu ordnen und eine Theorie- und Hypothesenprüfung vorzunehmen.

2.3.2 Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring

Mayring beschreibt in seinem Buch „Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken“ Spezifika der Inhaltsanalyse. Bei einer Inhaltsanalyse wird stets fixierte Kommunikation, also jene die in protokollierter Form vorliegt, systematisch analysiert. Die Analyse der Daten ist somit regelgeleitet und orientiert sich stets an einer theoretisch ausgewiesenen Fragestellung. Dabei wird das Ziel verfolgt, Rückschlüsse auf bestimmte Aspekte der Kommunikation zu ziehen (vgl. Mayring 2010: 12f).

Mayring unterscheidet drei verschiedene inhaltsanalytische Analyseverfahren: Die Zusammenfassung, die Explikation und die Strukturierung. In der vorliegenden Arbeit fand die strukturierende Inhaltsanalyse Anwendung. Diese strukturierende Form der Inhaltsanalyse verfolgt das Ziel mit Hilfe eines Kategoriensystems eine bestimmte Struktur aus dem Material herauszufiltern. Sämtliche Textteile, die einer Kategorie zugeordnet werden können, werden aus dem Material systematisch extrahiert (vgl. ebd.: 92). Mayring unterscheidet des Weiteren verschiedene Formen der Strukturierung, die unterschiedliche Ziele verfolgen: die formale Strukturierung, die inhaltliche Strukturierung, die typisierende Strukturierung und die skalierende Strukturierung. Die in der Arbeit angewandte inhaltliche Strukturierung filtert bestimmte Themen, Inhalte und Aspekte aus dem Material heraus und fasst diese zusammen. Welche Inhalte extrahiert werden sollen, wird durch theoriegeleitet entwickelte Kategorien und – wenn notwendig – Unterkategorien festgelegt (vgl. ebd.: 98).

2.4 Analyse ausgewählter Raplyrik

In der vorliegenden Arbeit habe ich keine ausführliche literaturwissenschaftliche Analyse der Raplyrik durchgeführt, sondern lediglich Auszüge aus Liedertexten verwendet, um meine empirischen Erkenntnisse zu unterstreichen und zu veranschaulichen.

2.5 Selbstreflexion im Zuge eines Forschungstagebuches

Mein gesamter Forschungsverlauf wurde begleitet von der Führung eines Forschungstagebuches. Ich nutzte dieses Medium um mich selbst, mein Handeln, mein Fühlen und Wahrnehmen stets zu reflektieren und in schriftlicher Form festzuhalten.

3 Theoretische Einbettung: Theorien zum (Musik-) Geschmack und der sozialen Ungleichheit

3.1 Musikgeschmack und soziale Ungleichheit

In meiner Arbeit setzte ich mich mit dem Phänomen RAP-Musik auseinander. Im Fokus stehen die musikschaaffenden RapperInnen selbst, insbesondere ihr Zugang zur RAP-Musik und somit ihr Musikgeschmack.

Doch was genau ist Musikgeschmack? Bei der Auseinandersetzung mit Musikgeschmack beziehe ich mich alleinig auf Konzepte aus dem sozialwissenschaftlichen Bereich. Die wissenschaftliche Thematisierung von Musikgeschmack hinsichtlich Ästhetik und Psychologie, die einen zentralen Schnittpunkt darstellt, wurde aus Gründen des Umfangs, bewusst ausgeschlossen.

Die Wahl des Begriffes „Musikgeschmack“ wurde von mir bewusst vorgenommen. Häufig werden die Begrifflichkeiten „Musikpräferenz“ und „Musikgeschmack“ als Synonyme verwendet, was wiederum zu Missverständnissen führen kann. Einleuchtend erscheint der Vorschlag von Abeles (1980), der zwischen aktuellen Entscheidungen (Präferenzen) und langfristigen Orientierungen (Geschmack) unterscheidet (vgl. Behne 2002: 339). Der Begriff „Musikpräferenz“ wird vorrangig in der psychologischen und musikpädagogischen Literatur verwendet und bezeichnet etwas oder jemanden, das oder der von jemandem im Bereich der Musik bevorzugt wird. Im Gegensatz dazu ist der Begriff des „Musikgeschmacks“ weniger neutral, da er die Ablehnung von Musikrichtungen, Substilen und speziellen MusikerInnen oder Bands mit einschließt. Um solche Geschmacksurteile treffen zu können, greift der Mensch auf dauerhafte Dispositionen, die sich im Laufe der persönlichen Sozialisation im Zuge individueller Erfahrungen entwickelt haben, zurück. Die im individuellen Geschmack abgezeichneten Aversionen und Vorlieben sind somit gesellschaftlich determiniert (vgl. Polzer 2008: 16f).

Jetzt wo klar ist, was unter Musikgeschmack zu verstehen ist, bleibt nur noch die Frage wie genau (Musik)-Geschmack im Zusammenhang mit sozialer Ungleichheit steht.

„Während die ersten Gedanken, die einem durch den Kopf gehen, wenn man an soziale Ungleichheit denkt, vor allem monetärer Natur sind, bleibt dabei außen vor, dass sich diese Ungleichheit erst durch das Handeln der Menschen, durch ihre Vorlieben und Abneigungen

manifestieren. Gerade geschmackliche Unterschiede offenbaren und verfestigen die ökonomischen, sie sind es, durch die sich Gleiches zu Gleichem gesellt und die als Grund für die Degradierung anderer geltend gemacht werden. Dabei ist auch der Musikgeschmack von großer Bedeutung- man ist nicht nur, was man isst, sondern auch, was man hört“ (Binder 2012: 7).

Unser Alltag ist geprägt von einer Vielzahl an Geschmacksurteilen. Dies beginnt bei der Wahl des Frühstücks, des passenden Kleidungsstückes oder auch der Musik die wir hören bzw. produzieren. Eine Ausführung jener Entscheidungen, die wir in unserem täglichen Leben treffen, könnte bis ins Unendliche weitergeführt werden. Den Entscheidungen liegt, wenn sonst keine Orientierungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen, ein Urteil zugrunde welches entscheidet was wir „mögen“ oder auch „nicht mögen“, unser eigener Geschmack. Es fällt uns leicht zu sagen was uns gefällt, doch die Frage warum es uns gefällt ist schwer zu beantworten. Des Weiteren sind wir mit unserem Geschmack keineswegs alleine: So etwa findet man unter den BesucherInnen von zeitgenössischen Opern vorrangig Menschen, die eine Vorliebe für diese Musik aufweisen und eine Art „Geschmacksklasse“ bilden (vgl. Gebesmair 2001: 11ff).

Der Musikgeschmack eines Menschen stellt somit ein Distinktionsmerkmal dar, denn über Musik kann die Zugehörigkeit sowie die Abgrenzung zu sozialen Gruppen zum Ausdruck gebracht werden (vgl. Polzer 2008: 19).

Eine der zentralsten Theorien im Zusammenhang von Geschmack und Gesellschaft ist jene von Pierre Bourdieu.

„Der französische Soziologe Pierre Bourdieu geht von einer starken klassenmäßigen Konditionierung des Geschmacks aus und entwirft auf der Basis umfassender Analysen verschiedenster kultureller Ausdrucksweisen eine Klassentheorie, in der die kulturellen Unterschiede als Produkt und Mittel der Reproduktion von sozialer Ungleichheit betrachtet werden“ (Gebesmair 2000: 108).

Bourdieu beschreibt Distinktion somit als im Laufe der Sozialisationsprozesse² angeeignete kulturelle Abgrenzungen zwischen sozialen Gruppen und spricht hier vor allem Geschmack als entscheidende Distinktionskategorie an.

Die Frage die man sich jedoch in einer modernen Gesellschaft stellen muss ist, ob es überhaupt noch sinnvolle Kriterien gibt nach denen die Gesellschaft in unterschiedliche Gruppen, Schichten und Klassen unterteilt werden kann und ob man überhaupt aufgrund eines

² Bourdieu selbst verwendet nicht den Begriff Sozialisation, sondern bevorzugt den Begriff „Habitusformierung“ (vgl. Lenger et. al 2013: 23).

bestimmten Musikgeschmacks auf die soziale Position schließen kann (vgl. Gebesmair 2001: 13). Mit diesen Fragen setzen sich unter anderem Gerhard Schulze, Peterson und Simkus und Gebesmair auseinander. Ein Einblick in ihre theoretischen Auseinandersetzungen soll im zweiten Teil dieses Kapitels geliefert werden.

3.2 Grundlagen der Kulturtheorie Bourdieus

„Mit Bourdieu zu denken, heißt immer auch über Bourdieu hinaus und falls erforderlich gegen ihn zu denken, wozu die offenen Konzepte ausdrücklich einladen (...)“ (Zips 2008: 244).

Bourdies zentrale Instrumente wie Feld, Habitus und Kapital mit den damit verknüpften Begriffen Strategie, Interesse und Praxis sind wissenschaftstheoretisch dynamische Kategorien, die nirgendwo abschließend definiert sind. Aufgrund der Offenheit der Konzepte sind sie Gegenstand zahlreicher Reformierungen (vgl. ebd.: 244).

Bourdies Denken ist in hohem Maße vom französischen Strukturalismus vor allem von Claude Levi-Strauss' Anthropologie inspiriert. Im Geiste der strukturalen Methode untersuchte er in den 50er Jahren die kabyllischen Gesellschaften im Norden Algeriens (vgl. Gebesmair 2001: 126f). Die wissenschaftliche Orientierung Bourdieus ist wesentlich geprägt von diesem frühen Eintritt in das Feld der ethnologischen Forschung und seinen Erfahrungen in der algerischen Kabylei (vgl. Zips 2008: 243f).

Bourdieu wollte die gesellschaftliche Realität nicht lediglich in Form einer Bestandsaufnahme des Bestehenden untersuchen, sondern hatte zum Ziel die Hervorbringungsprozesse dieser sozialen Welt offenzulegen. Denn für Bourdieu ist eine Wissenschaft, die alleinig eine Bestandsaufnahme der gesellschaftlichen Realität hervorbringt, wie ein Arzt, der eine Krankheit diagnostiziert, ohne sich für die Ursachen und für mögliche Behandlungsweisen zu interessieren (vgl. ebd.: 241).

3.2.1 Die Praxeologische Theorie

Ein zentrales Interesse, das Bourdieu in seinen Werken verfolgt, ist die Überwindung des Gegensatzes von Objektivismus und Subjektivismus. Unter Subjektivismus wird eine theoretische Erkenntnisweise verstanden die sich ausschließlich auf subjektive Gegebenheiten (z.B. Praktiken, Wahrnehmungen, etc.) bezieht. Objektivistische Erkenntnis hingegen stellt auf von Subjekten relativ unabhängige Sachverhalte (z.B.: objektive Funktionen, Gesetze,

Systeme, etc.) ab (vgl. Schwingel 2011: 41). Die objektivistische Position schickt die Handelnden gewissermaßen auf Urlaub und macht die soziale Welt damit letztlich unmenschlich (vgl. Zips 2008: 251).

Um den Gegensatz von Objektivismus und Subjektivismus zu überwinden, entwickelte Bourdieu seine zentralen Konzepte Habitus, Feld und Kapital (vgl. Fröhlich 1994: 33) und bricht damit mit dem strukturalistischen Erbe (vgl. Gebesmair 2001: 126f). Gegen objektivistische Konzepte, wie jene von Levi-Strauss, Durkheim und Marx, will Bourdieu wieder „lebhaftete Akteure“ in die Analyse einbringen. Zudem will Bourdieu gegen subjektivistische Konzepte zeigen, dass sich Individuen im wahrsten Sinne des Wortes nicht voraussetzungslos zueinander verhalten, sondern ihre Geschichte und Gesellschaft, in einverleibten Dispositionen, Bewegungen und Haltungen ihrer Körper, mit sich herumtragen (vgl. Fröhlich 1994: 33f). Bourdieu führt damit die inkorporierten, unbewussten Strukturen auf den konkreten sozialen Ort ihres Erwerbs zurück. Er geht davon aus, dass jene unserer Wahrnehmung und unserem Handeln zugrundeliegenden Strukturen, per Sozialisation erworben werden und daher nicht universale Prinzipien darstellen, sondern Inkorporationen der jeweiligen Klassenlage. Das Konzept des „Habitus“ gründet auf dieser Annahme (vgl. Gebesmair 2001: 126f).

Der zweite Kritikpunkt bezieht sich auf die Eigengesetzlichkeit des Handelns und führt uns zur Praxisökonomie, d.h. eine auf alle Bereiche des gesellschaftlichen Handelns angewandte Ökonomie. Bourdieu kommt über seine ethnologische Studie zu der Erkenntnis, dass sich in allen Gesellschaften ein Spielraum für individuelle Strategien identifizieren lässt, welche darauf abzielen den größtmöglichen Vorteil für die AkteurInnen herauszuschlagen (vgl. Gebesmair 2001: 126f). Er greift daher in seiner Arbeit den Kapitalbegriff von Marx auf und überträgt diesen auf alle gesellschaftlichen Bereiche (vgl. Fröhlich 1994: 34). Da nicht nur Besitz (Geld und Boden), sondern auch Ehre und Anerkennung für die Praxis von Bedeutung sind, bestimmt Bourdieu Kapitalsorten, die über das ökonomische Kapital hinausgehen (vgl. Gebesmair 2001: 126f).

Als Felder bezeichnet Bourdieu historisch entstandene und von Machtstrukturen durchzogene gesellschaftliche Teilbereiche. Um das Zusammenspiel seiner wichtigsten Konzepte zu verdeutlichen, stellte Bourdieu diese in „Die feinen Unterschiede“ (1987), anhand einer Formel dar: [(Habitus) (Kapital)] + Feld = Praxis. Die zu erklärende Praxis ergibt sich aus der Kombination von Handlungsmöglichkeiten (Habitus und Kapital) innerhalb bestimmter Strukturen (Felder) (vgl. Lenger et.al 2013: 21).

Mit diesen Schlüsselkonzepten der praxeologischen Theorie (Feld, Habitus, Kapital), die im Kontext konkreter Forschungsinteressen entstanden, gelang Bourdieu die Verbindung von Struktur und Praxis, von Gesellschaft und Individuum sowie von Objektivismus und Subjektivismus (vgl. Zips 2008: 243f).

3.2.2 Das Habituskonzept

„Der >Habitus< wird als eine vorgegebene Denk-, Handlungs- und Wahrnehmungsmatrix aufgefasst, die es den Individuen gestattet, auf die vielfältigen sozialen Situationen zu reagieren und zu diesem Zweck mehr oder minder angemessene Handlungsformen bzw. eine entsprechende >Praxis< zu erfinden; in diesem Sinne >vermittelt< der Habitus zwischen Strukturen (und d.h. den sozialen Räumen) und der Praxis“ (Kalthoff 2003: 45).

Formal gesehen stellt auch die Habitus Theorie, sowie die Theorie der Praxis, ein theoretisches Instrumentarium, zur Vermittlung zwischen Objektivismus und Subjektivismus, dar. Man könnte sagen, dass die Habitus Theorie die Theorie der Praxis fortführt. Denn die wesentliche Frage, der sich die Habitus Theorie widmet, ist wie AkteurInnen die gesellschaftliche Praxis wahrnehmen, erfahren und erkennen (vgl. Schwingel 2011: 59f).

Wirklich verständlich wird der Begriff Habitus erst, wenn man ihn in seiner Wechselwirkung mit dem sozialen Feld betrachtet (vgl. Binder 2012: 12). Denn Habitus und Feld sind wie zwei unauflösliche Seiten der Medaille des Sozialen. Die Dispositionen des Habitus bilden sich im Zuge der Einverleibung äußerer Sozialstrukturen. Umgekehrt werden durch die gesellschaftliche Praxis externe soziale Strukturen konstituiert. Der Habitus fungiert somit als Vermittler zwischen Struktur und Praxis (vgl. Schwingel 2011: 75f).

Der Begriff des Habitus (lat.) bzw. der Hexis (griech.) ist aristotelisch-thomistischer Herkunft und kann mit Haltung, Habe, Gehabe übersetzt werden (vgl. Fröhlich 1994: 38). Der Habitus stellt die Innovation der Bourdieu'schen Theorie dar und besagt, dass die vermeintlich individuellen Strategien an die Strukturen der Gesellschaft rückgebunden sind (vgl. Gebesmair 2001: 132).

Die Grundannahme Bourdieus liegt darin, dass die sozialen AkteurInnen, mit systematisch strukturierten Anlagen ausgestattet sind, die für die Praxis fundamental sind. Im Mittelpunkt des soziologischen „Menschenbildes“ Bourdieus befindet sich ein(e) von der Gesellschaft geprägte(r) AkteurIn. Damit steht die Habitus Theorie in Opposition zu Handlungstheorien, die

das Prinzip des Handelns in den freien Entscheidungen der AkteurInnen suchen (vgl. Schwingel 2011: 61).

Der Habitus ist Produkt und Produzent von Praktiken. Er ist nicht angeboren sondern beruht auf Erfahrungen, die dem Menschenkörper in Form von Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata eingeschrieben sind (vgl. Fröhlich 1994: 38).

Die Wahrnehmungsschemata strukturieren die alltägliche Wahrnehmung der sozialen Welt. Zu den Denkschemata zählt Bourdieu erstens jene Klassifikationsmuster mit deren Hilfe die AkteurInnen ihre soziale Welt interpretieren und kognitiv ordnen, zweitens ethische Normen zur Beurteilung gesellschaftlicher Handlungen und drittens ästhetische Maßstäbe zur Beurteilung kultureller Objekte und Praktiken, den „Geschmack“. Schließlich sind noch Handlungsschemata von Bedeutung, welche individuelle und kollektive Praktiken hervorbringen.

Die beschriebenen Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmuster sind in der Praxis unauflöslich miteinander verbunden und sind für gewöhnlich mehr oder weniger unbewusst (vgl. Schwingel. 2011: 62f). Der Habitus meint die „zur Natur gewordene Geschichte“ da er als Natur empfunden wird und als „vergessene Geschichte“ den unbewussten Teil unserer selbst darstellt (vgl. Zips 2008: 263).

Durch die „Verinnerlichung“ sozialer Strukturen bewirkt der Habitus, als eine Art „vergessene Geschichte“, ein „Spielgefühl“ und somit die Neigung das „Richtige“ zu tun (vgl. ebd.: 257f). Die habituellen Schemata helfen dem Menschen, sich innerhalb der sozialen Welt im Allgemeinen und in spezifischen Praxisfeldern im Besonderen zurechtzufinden. Zugleich bringen sie im Feld angemessene Praktiken hervor (vgl. Schwingel 2011: 62f). Genauer genommen sind es jedoch nicht die Praktiken an sich, die über den Habitus festgelegt werden, sondern der Spielraum dessen, was an Praxis möglich (und unmöglich) ist. Daher spricht Bourdieu auch des Öfteren vom Habitus als „modus operandi“, der mehr die Art und Weise der Ausführung von Praktiken und weniger den Praxisinhalt bestimmt.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass der Habitus als System dauerhafter Dispositionen, in denen Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata zusammenwirken, definiert werden kann. Er ist gesellschaftlich bedingt und durch Erfahrungen erworben.

Bourdieu geht es jedoch nicht vornehmlich um die Erklärung individueller, sondern gesellschaftlicher, gruppen- bzw. klassenspezifischer Praxisformen. Individuelle

Praxisformen sind nur als Variationen von gruppen- bzw. klassenspezifischen Praxisformen von Interesse (vgl. ebd.: 71f).

„Die Individualität von Praktiken, so könnte man sagen, liegt gerade in der akteurspezifischen Nutzung des (gruppen- bzw. klassenspezifischen) Spielraumes, der mit dem Habitus verinnerlicht wurde; sie kommt in der jeweiligen Verwendung klassenspezifisch verteilter Ressourcen und Möglichkeiten zum Ausdruck“ (ebd.: 72).

Menschen wachsen in symbolisch strukturierten Gruppen bzw. Umfeldern auf. Diese ähnlichen Lebensbedingungen „erzeugen“ ähnliche Habitusformen (vgl. Fröhlich 1994: 39).

„Der Habitus beruht auf Erfahrungen in der (primären) Sozialisation, die durch die objektiven Bedingungen des sozialen Umfelds beschränkt sind. Mit der Zugehörigkeit zu einer sozialen „Klasse“ ist eine „Klasse“ von typischen Erfahrungen verbunden, die zur klassenmäßigen Ausbildung eines Habitus führen“ (Gebesmair 2001: 132).

Praktiken von Mitgliedern einer Gruppe oder Klasse sind besser aufeinander abgestimmt als den Handelnden selbst bewusst ist. Der Habitus trifft gewissermaßen die Auswahl an Orten, Ereignissen und Personen. Er bestärkt sich dabei selbst und schützt sich durch die Schaffung eines vorangepassten Milieus vor Krisen und kritischen Befragungen (vgl. Zips 2008: 264).

Entscheidend ist jedoch nicht nur, dass der Habitus sozialstrukturell bedingt ist und es bei ähnlichen Erfahrungen zu einer klassenmäßigen Ausbildung eines Habitus kommt, sondern vor allem, dass durch die ungleichen sozialstrukturellen Bedingungen (materielle und kulturelle Existenzbedingungen), die zumindest in modernen, differenzierten Gesellschaften vorzufinden sind, den AkteurInnen Grenzen des Handelns, Wahrnehmens und Denkens gesetzt werden.

Im Unterschied zum Charakter ist der Habitus jedoch das Produkt der Geschichte. Im Verlauf der sozialen Laufbahn werden den frühen Prägungen des Habitus neue modifizierte Erfahrungen hinzugefügt. Doch auch hier legen ökonomisch und kulturell verfügbare Ressourcen, Handlungs- und damit Erfahrungsgrenzen fest (vgl. Schwingel 2011: 65f).

„Wie das Handeln innerhalb der verschiedenen Felder der sozialen Welt von den jeweils verfügbaren ökonomischen, kulturellen und sozialen Kapitalressourcen abhängt (...), so ist auch das Denken über die soziale Welt von (primären kulturellen) Ressourcen abhängig und darüber hinaus durch die spezifische Stellung innerhalb der Sozialstruktur geprägt“ (ebd.: 67).

Die praktische Wahrnehmung und Erfahrung der sozialen Welt und die darüber vermittelten Praktiken, die dem/der AkteurIn als sinnvoll erscheinen, werden beeinflusst davon, ob ein(e) AkteurIn in der Hierarchie der Gesellschaft „oben“ oder „unten“ steht, welche soziale Laufbahn er/sie durchschritten hat und inwieweit er/sie über ökonomisches, soziales und kulturelles Kapital verfügt.

Egal ob sozial oder historisch entstanden, werden die im Habitus inkorporierten Strukturen zu etwas Selbstverständlichem, etwas „Natürlichem“, dessen geschichtlicher Ursprung in Vergessenheit gerät. Hier wird die zentrale Bedeutung von familiärer und schulischer Bildung deutlich. Denn über die im Habitus inkorporierten Strukturen vollzieht sich eine Reproduktion und Legitimation bestehender Herrschaftsverhältnisse (vgl. ebd.: 67f).

Auch wenn der Unterschied im Habitus häufig als naturgegeben wahrgenommen wird, ist dieser vom Menschen gemacht. Denn Erfahrungen und Erlebnisse werden vom Menschen aufgenommen, zu einem komplexen Erfahrungswissen zusammengearbeitet und somit immer wieder neu transformiert. Es sind vor allem jene Handlungsweisen die positiv sanktioniert wurden, die sich in den Leib einschreiben und sich so zur Gewohnheit entwickeln (vgl. Binder 2012: 12). Dadurch, dass die Dispositionen, die sich in der Sozialisation unbemerkt ausbilden, als Eigenschaft des Lebens angesehen werden, dienen diese gleichsam als Rechtfertigung der Unterschiede (vgl. Gebesmair 2001: 133).

„Die Akzeptanz des eigenen Schicksals (...) beruht also auf der Tatsache, dass Kompetenzen und Handlungen als individuelle und natürliche Begabung betrachtet und nicht auf die unterschiedlichen Sozialisationsbedingungen zurückgeführt werden“ (ebd.: 133).

Die Theorie des Habitus hat zum Ziel die Asymmetrien bewusst zu machen und dadurch letztlich zu ihrer Bekämpfung beizutragen (vgl. Zips 2008: 259).

3.2.3 Kapitaltheorie (Kapital, Strategie und Ökonomie des Feldes)

„Der Begriff des >Kapitals< wird von Bourdieu benutzt, um jene Ungleichheit sichtbar zu machen, die Machtverhältnisse begründet“ (Eder 2013: 57)

Menschen befinden sich in unterschiedlichen sozialen Rollen, Lagen und Positionen, in die sie sowohl von anderen Menschen klassifiziert werden (nach Herkunft, Alter, Religion, Aussehen, etc.), als sich auch selbst zuordnen (vgl. ebd.: 57).

Die vom Habitus generierte Praxis findet nicht in einem neutralen Raum statt, sondern in einem strukturierten Rahmen. Diesen Rahmen belegt Bourdieu mit dem Begriff „Feld“. Nicht

nur die verinnerlichten Grenzen des Habitus selbst, sondern auch externe Strukturverhältnisse der sozialen Felder führen zu einer Einschränkung der Praxismöglichkeiten sozialer AkteurInnen (vgl. Schwingel 2011: 82ff).

Innerhalb eines Feldes wird der Konkurrenzkampf unter Einsatz unterschiedlicher Kapitalformen geführt, welche im Feld einen spezifischen Wert besitzen und den AkteurInnen zur Verfügung stehen. Die dabei eingesetzten Strategien tendieren dabei jedoch zugleich dazu, eine Verbesserung des Gesamtkapitals des Feldes in Relation zu anderen Feldern zu erzielen (vgl. Zips 2007: 99).

„Eigeninteresse bleibt auf diese Weise mit Gruppeninteresse rückgekoppelt. Investitionen (oder Kapitaleinlagen) zur Verbesserung der Position im Feld dienen individuellen und kollektiven Interessen“ (ebd.: 99).

Um die vom Feld auferlegten Zwänge zu beschreiben, verwendet Bourdieu den Begriff „Spielräume“. Das Feld ist sozusagen eine autonome Sphäre in der nach besonderen Regeln gespielt wird. Die einzelnen „Spielzüge“ der AkteurInnen, also die konkreten Praktiken sind jedoch nicht vollkommen von den Regeln vorherbestimmt, sondern liegen stets im strategischen Ermessen des Spielers. Bourdieu verwendet für diese Relativierung des Regelbegriffes innerhalb des Feldes, den Begriff „Strategie“ (vgl. Schwingel 2011: 82ff).

Neben historischen Zwängen, fungiert vor allem die Knappheit der Ressourcen, welche in einem Feld zur Verfügung stehen als Einschränkung. Diese spezifischen Ressourcen bezeichnet Bourdieu als „Kapital“ (vgl. ebd.: 85).

Durch die Gesamtheit der Kapitalien zeigt Bourdieu die Stellung eines Individuums in einem hierarchisch organisierten, sozialen Raum auf. Die verschiedenen Kapitalien sind die notwendigen Ressourcen für jegliches Handeln und die Voraussetzung für die Entwicklung der Lebensstile, sowie zuständig für den Auf- oder Abstieg in der Gesellschaftshierarchie. Dabei spielt nicht bloß das Kapitalvolumen, sondern auch die Kapitalstruktur eine entscheidende Rolle (vgl. Binder 2012: 13). Die Verfügung über die entsprechende Sorte an Kapitalien bedingt die Handlungs- und Profitchancen, die ein(e) AkteurIn innerhalb eines spezifischen sozialen Feldes hat (vgl. Schwingel 2011: 85).

In dem 1983 veröffentlichten Aufsatz mit dem Titel „Ökonomisches, soziales und kulturelles Kapital“ beschreibt Bourdieu, dass sich Ungleichheiten in einer Gesellschaft nicht ausschließlich auf die ungleiche Verfügung über Besitz (ökonomisches Kapital), sondern

ebenso auf den ungleichen Einsatz von „Beziehungen“ (soziales Kapital) und „Bildung“ im weitesten Sinne (kulturelles Kapital) zurückführen lässt (vgl. Gebesmair 2001: 128).

„Es ist nur möglich, der Struktur und dem Funktionieren der gesellschaftlichen Welt gerecht zu werden, wenn man den Begriff des Kapitals in allen seinen Erscheinungsformen einführt, nicht nur in der aus der Wirtschaftstheorie bekannten Form. Die Wirtschaftstheorie hat sich nämlich ihren Kapitalbegriff von einer ökonomischen Praxis aufzwingen lassen, die eine historische Erfindung des Kapitalismus ist“ (Bourdieu 1983: 184).

Bourdieu unterscheidet zwischen folgenden Kapitalarten: (a) Ökonomisches Kapital, (b) Soziales Kapital, (c) Kulturelles Kapital und (d) Symbolisches Kapital.

3.2.3.1 Ökonomisches Kapital

Unter dem ökonomischen Kapital werden jene materiellen Ressourcen verstanden, die unmittelbar in Geld konvertierbar sind (vgl. Bourdieu 1992: 52). Obwohl Bourdieu durch die weitgehende Gleichsetzung des kulturellen und ökonomischen Kapitals das klassisch marxistische Schema verlässt, bezeichnete er das ökonomische Kapital als jenes Kapital, welches das Feld tendenziell dominiert (vgl. Fröhlich 1994: 36).

3.2.3.2 Kulturelles Kapital

Bourdieu unterscheidet drei Zustände des kulturellen Kapitals: Das kulturelle Kapital im objektivierten Zustand (Besitz von Kulturgütern im weitesten Sinne), im institutionalisierten Zustand (als Bildungszertifikat oder Bildungstitel) und im inkorporierten Zustand (Fähigkeiten und Fertigkeiten) (vgl. Gebesmair 2001: 129).

Unter dem objektivierten Kulturkapital versteht man den Besitz kultureller Güter. Kulturelle Güter können materiell oder symbolisch über inkorporiertes kulturelles Kapital oder ökonomisches Kapital angeeignet werden. Der Besitz eines Kulturguts ist jedoch nur von Nutzen, wenn man auch über die Fähigkeiten seiner symbolischen Aneignung verfügt. Das institutionalisierte Kulturkapital ist die Objektivierung von inkorporiertem, kulturellem Kapital, wie etwa in Form von Bildungstiteln. Der Erwerb dieses Kapitals benötigt meist ökonomisches Kapital, lässt sich aber ebenso am leichtesten in ökonomisches Kapital umwandeln (vgl. Binder 2011: 16). Das inkorporierte Kulturkapital ist körpergebunden. Die Inkorporation dieses Kulturkapitals kostet Zeit, die vom Individuum investiert werden muss

(vgl. Fröhlich 1994: 35). Das kulturelle Kapital in inkorporierter Form umfasst sämtliche Fähigkeiten, Fertigkeiten und Wissensformen, die man durch „Bildung“ (in einem allgemeinen Sinne) erlangt. Wenn jemand somit über inkorporiertes Kapital verfügen will, so muss er/sie sich dieses durch persönliche Bildungsarbeit aneignen. Das kulturelle Kapital in inkorporierter Form stellt eine verinnerlichte Kompetenz dar und ist somit Bestandteil der Disposition des Habitus (vgl. Schwingel 2011: 88f).

„Inkorporiertes Kapital ist ein Besitztum, das zu einem festen Bestandteil der >Person<, zum Habitus geworden ist; aus >Haben< ist >Sein< geworden. Inkorporiertes und damit verinnerlichtes Kapital kann deshalb (im Unterschied zu Geld, Besitz- oder Adelstitel) nicht durch Schenken, Vererben, Kaufen oder Tauschen kurzfristig weitergegeben werden“ (Bourdieu 1983: 187).

3.2.3.3 Soziales Kapital

„Das Sozialkapital ist die Gesamtheit der aktuellen und potentiellen Ressourcen, die mit dem Besitz eines dauerhaften Netzes von mehr oder weniger institutionalisierten Beziehungen gegenseitigen Kennens oder Anerkennens verbunden sind (...)“ (ebd.: 190).

Bourdieu knüpft bei seiner Erklärung des Begriffes „Soziales Kapital“ an Ansichten des französischen Ethnologen Marcel Mauss an. Mauss gelangt aus der Beobachtung von Schenkungsritualen zu der Erkenntnis, dass es über das Prinzip des sozialen Austausches zu dauerhaften sozialen Beziehungen kommt. Diese sozialen Beziehungen und die damit verbundene Zugehörigkeit zu einem Netz (Familie, Freundschaft, Interessensgemeinschaft, etc.) stellen in bestimmten Situationen eine wesentliche Ressource dar, welche strategisch eingesetzt werden kann und in andere Kapitalformen konvertierbar ist (vgl. Gebesmair 2001: 128f). Bourdieu schreibt dazu:

„Der Umfang des Sozialkapitals, das der einzelne besitzt, hängt demnach sowohl von der Ausdehnung des Netzes von Beziehungen ab, die er tatsächlich mobilisieren kann, als auch von dem Umfang des (ökonomischen, kulturellen oder symbolischen) Kapitals, das diejenigen besitzen, mit denen er in Beziehung steht“ (Bourdieu 1983: 191).

Bourdieu's Sozialkapitalbegriff legt einen besonderen Fokus auf die Gruppenzugehörigkeit bzw. die Abgrenzung von anderen Gruppen. Durch den ständigen Austausch kommt es zu Anerkennung, welche sowohl die Gruppenzugehörigkeit als auch die Grenzen bestätigt und

reproduziert. Der Aufbau, Einsatz und Erhalt von Beziehungen benötigt einen ständigen Einsatz von Kapitalien (vgl. Binder 2012: 14).

3.2.3.4 Symbolisches Kapital

Das Symbolische Kapital entspricht Ansehen, gutem Ruf, Ehre, Ruhm, Prestige, Reputation und Renommee (vgl. ebd.: 14). Es gründet auf Bekanntheit und Anerkennung und stellt die wahrgenommene und als legitim anerkannte Form des ökonomischen, kulturellen und sozialen Kapitals dar (vgl. Fröhlich 1994: 37).

„Eine wichtige Funktion übernimmt symbolisches Kapital- als mehr oder minder dauerhaft verbürgte Anerkennung von bestimmten Akteuren und Gruppen- im Kontext der alltäglichen Legitimation gesellschaftlicher Herrschaftsverhältnisse“ (Schwingel 2011: 94).

3.2.3.5 Zirkulation & Umwandlung von Kapitalformen

Die verschiedenen Kapitalarten sind gegenseitig konvertierbar. Die Übertragbarkeit ist jedoch unterschiedlich aufwendig. Mit Hilfe des ökonomischen Kapitals kann etwa soziales und kulturelles Kapital erworben werden (vgl. Fröhlich 1994: 37).

„Die anderen Kapitalarten können mit Hilfe von ökonomischem Kapital erworben werden, aber nur um den Preis eines mehr oder weniger großen Aufwandes an Transformationsarbeit, die notwendig ist, um die in dem jeweiligen Bereich wirksame Form der Macht zu produzieren“ (Bourdieu 1983: 195).

Umgekehrt können auch Kultur- und Sozialkapital in ökonomisches Kapital umgewandelt werden. Bei Gewinn auf dem einen Gebiet kann es jedoch zum Verlust auf einem anderen Gebiet kommen (vgl. Fröhlich 1994: 37).

3.2.3.6 Feld und Kapital

Das soziale Feld hat seine eigene Logik und für jedes Feld braucht man den passenden Habitus, oder zumindest einen, der in einen konformen Habitus transformiert werden kann, um im Kampf um Macht bestehen zu können (vgl. Binder 2012: 12).

Die sozialen Felder sind definiert durch ihren spezifischen Spielraum, die Spielregeln die vorherrschen und dem spezifischen Einsatz von Kapitalien (vgl. Schwingel 2011: 95f).

Innerhalb der einzelnen Felder sind verschiedene Sorten von Kapitalien im Kurs. Bestimmte Kapitalsorten sind bestimmend für die Gewinnchancen im jeweiligen Feld. Die Kapitalsorten stellen sozusagen eine Verfügungsmacht im Rahmen eines Feldes dar (vgl. Fröhlich 1994: 41). Innerhalb des Feldes gibt es somit immer kapitalstärkere und kapitalärmere AkteurInnen und Gruppen.

Aus sozialgeschichtlicher Perspektive muss jedoch beachtet werden, dass sich ein Feld ständig wandelt. Es kommt zu einem Wandel bezogen auf die Verteilung des Kapitals zwischen den verschiedenen AkteurInnen und Gruppen. Daher bezeichnet Bourdieu die sozialen Felder auch als „Kampffelder“, da innerhalb der Praxisfelder um die Wahrung oder Veränderungen der Kräfteverhältnisse gekämpft wird (vgl. Schwingel 2011: 95f).

Daraus erklärt sich auch die zentrale Bedeutung des Strategiebegriffes. Strategien sind bei Bourdieu Produkte des Habitus und werden von den AkteurInnen innerhalb des Feldes eingesetzt. Doch soziale AkteurInnen sind in den verschiedenen Feldern nicht gleichermaßen engagiert. Wenn die Zugehörigkeit zu den sozialen Feldern nicht angeboren ist, so muss diese erst erworben werden. Eine notwendige Voraussetzung für das Engagement in einem Feld ist das Interesse, der Glaube an das dortige Spiel. Daher gibt es, so Bourdieu, auch keine absolut interessenlose Praxis (vgl. ebd.: 97f).

„Aus der Perspektive von Bourdieus Ökonomie der Praxis sind alle gesellschaftlichen Praxisformen, auch außerhalb des engen Bereichs materieller Profitinteressen, mit spezifischen Interessen verbunden, und sei es, wie im Falle der Kunst und Kultur, ein >Interesse an Uneigennützigkeit< (...)“ (ebd.: 98f).

Die Bindung an ein Feld, durch gemeinsame Spielregeln, Einsätze und Profitmöglichkeiten sowie gemeinsames Interesse, vereint die GegnerInnen innerhalb dieses Spielraumes miteinander. Doch diese Bindung bedeutet keinesfalls, dass nicht auch Konflikte zwischen den GegenspielerInnen bestehen (vgl. ebd.: 98f).

„Und bei diesen sozialen Kämpfen geht es letztlich um nichts anderes als um Macht und Prestige (...)“ (ebd.: 99).

3.2.4 Das Modell des Sozialen Raumes

Das Modell des sozialen Raumes und der sozialen Klassen steht im Zusammenhang mit der theoretischen Konzeptualisierung und empirischen Analyse sozialer Ungleichheitsverhältnisse.

Innerhalb dieses Diskussionszusammenhangs lassen sich zwei Theorietraditionen unterscheiden, deren Vertreter sich bisweilen scharfe theoretische Debatten geliefert haben. Auf der einen Seite steht die auf Karl Marx zurückgehende *Klassentheorie* und auf der anderen die in mancher Hinsicht auf Max Weber angeknüpfte *Schichtungstheorie* (vgl. Schwingel 2011: 104).

„Seiner allgemeinen Programmatik folgend, ist Bourdieu auch hier bestrebt, eine Alternative zu dem üblichen Dualismus zu formulieren, konkret gesprochen: ein Modell des sozialen Raumes zu konstruieren, das eine integrierte Analyse der unterschiedlichen, von Klassen- und Schichttheorie thematisierten Formen sozialer Ungleichheit ermöglichen soll“ (ebd.: 106).

Die Konstruktion des sozialen Raumes erfolgt in einem ersten Schritt entlang einer vertikalen und horizontalen Achse, gemäß der Kriterien: Kapitalvolumen, Kapitalstruktur und soziale Laufbahn. Das Kapitalvolumen beschreibt den Umfang an ökonomischem, kulturellem und sozialem Kapital, über das eine Klasse typischerweise verfügt. Die Kapitalstruktur bezieht sich auf das relative Verhältnis der Kapitalarten zueinander. Mit der sozialen Laufbahn berücksichtigt Bourdieu, ob sich eine bestimmte soziale Klasse eher im sozialen Auf- und Abstieg befindet, oder ob ihre Position tendenziell konstant geblieben ist. Anhand dieser drei Kriterien konstruiert Bourdieu eine erste Ebene des sozialen Raumes, ein Raum objektiver sozialer Positionen. (vgl. ebd.: 106f).

„Unter Zugrundelegung der obigen Kriterien führt die Auswertung der Daten zur Konstruktion von gesellschaftlichen Klassen und Klassenfraktionen, die innerhalb des so dimensionierten sozialen Raumes positioniert werden können“ (ebd.: 107).

Bourdieu entwirft das Modell eines „sozialen Raumes“, das in drei Klassen mit einem spezifischen kulturellen Geschmack gegliedert ist: An oberster Stelle steht das Bildungs- und Besitzbürgertum, die sogenannte „herrschende Klasse“. Es folgt das „Kleinbürgertum“, Inhaber mittlerer Berufspositionen. An unterster Stelle steht die „untere Klasse“ der ArbeiterInnen und einfachen Angestellten (vgl. Polzer 2008: 31).

Mit dieser Situierung der Klassen im Raum sozialer Positionen ist jedoch noch nicht bestimmt, was eine soziale Klasse kennzeichnet. Daher fügt er dem Raum der sozialen Position den Raum der Lebensstile hinzu.

„Homolog zum Raum der Positionen bilden die differenziellen Praktiken und gewählten Objekte der symbolischen Lebensführung- bevorzugte Nahrungsmittel, Musik, Automobile, Literatur, Wohnverhältnisse, Sportarten usw.- einen strukturierten, distinktiven Raum der Lebensstile, verstanden als >repräsentierte soziale Welt<“ (Schwingel 2011: 111f).

3.2.5 Raum der Lebensstile und Geschmack

Gemäß Bourdieus Grundthese, der zufolge Wechselbeziehungen zwischen dem Raum sozialer Positionen und dem Raum des Lebensstils bestehen, können den jeweiligen sozialen Positionen typische Praktiken und Objekte des kulturellen Konsums und der Lebensführung, zugeordnet werden.

Die Verbindung zwischen dem Raum der sozialen Positionen und dem Raum der Lebensstile kommt, so Bourdieu, durch die Vermittlung des Habitus zustande. Nämlich über die dem Lebensstil zugrundeliegenden ästhetischen Klassifikations-, Bewertungs- und Handlungsschemata, welche Bourdieu auch als „Geschmack“ bezeichnet (vgl. ebd.: 112f).

„Der Geschmack, die Neigung und Fähigkeit zur (materiellen und/oder symbolischen) Aneignung einer bestimmten Klasse klassifizierter und klassifizierender Gegenstände und Praktiken, ist die Erzeugungsformel, die dem Lebensstil zugrunde liegt, anders gesagt, dem einheitlichen Gesamtkomplex distinktiver Präferenzen, in dem sich in der jeweiligen Logik eines spezifischen symbolischen Teil-Raums – des Mobiliars und der Kleidung so gut wie der Sprache oder der körperlichen Hexis – ein und dieselbe Ausdrucksintention niederschlägt“ (Bourdieu 1987: 283).

Als inkorporiertes Schema ist der Habitus, mit den in ihm angelegten ästhetischen Beurteilungs- und Wahlschemata, dafür verantwortlich das genau derjenige Lebensstil realisiert wird, der auch mit den gesellschaftlichen Existenzbedingungen vereinbar ist (vgl. Schwingel 2011: 114).

Vereinfacht gesagt werden Lebensstil und Geschmack von Bourdieu als inkorporiertes, kulturelles Kapital beschrieben. Der Lebensstil ist Folge des Habitus und Geschmack entsteht in einem dialektischen Prozess. Da die Prägungen und Erfahrungen innerhalb unterschiedlicher sozialer Gruppen ähnlich sind, haben diese auch einen ähnlichen, klassenspezifischen Habitus und daher einen eigenen Lebensstil mit eigenen Handlungsmustern. Weil Individuen ihrem Klassenhabitus zufolge handeln, werden im Habitus inkorporierte strukturelle Bedingungen durch Geschmack und Lebensstil nach außen hin sichtbar. Geschmack und Lebensstil sind somit die sichtbare Verwirklichung des Habitus (vgl. Binder 2012: 15). Geschmack ist bei Bourdieu nicht aus dem subjektiven Belieben der Individuen resultierend, sondern stellt eine sozialstrukturell bedingte Form ästhetischer Bewertung und Unterscheidung dar und ist daher klassenspezifisch ausgeprägt.

Korrespondierend zu den drei unterschiedlichen großen sozialen Klassen unterscheidet Bourdieu drei lebensstilkonstituierende Geschmacksformen (vgl. Schwingel 2011: 114ff). Basierend auf Daten aus dem Frankreich der 1960er Jahre unterscheidet Bourdieu grob zwischen *legitimer Kultur*, *mittlerer Kultur* und *populärer Kultur*. Diese drei Formen des Geschmacks sind nicht nur in ihrem Wesen, sondern auch bezogen auf die Verhaltensweisen der KonsumentInnen unterschiedlich. Die Mitglieder einer „Klasse“ haben nicht nur einen eigenen Lebensstil, sondern zeichnen sich ebenfalls durch einen besonderen Geschmack aus. Dieser Geschmack stellt nicht nur ein verbindendes Element innerhalb der „Klasse“ dar. Er ist ebenso auch ein Unterscheidungsmerkmal zu anderen „Klassen“ (vgl. Gebesmair 2001: 136). Jeder spezifische Lebensstil wird durch seine objektive Stellung innerhalb des strukturierten Gesamttraumes von anderen Lebensstilen unterschieden. Bourdieus kultursoziologischer Ansatz ist somit mit einer Soziologie der Herrschaft verbunden. Das kulturelle Kapital ist zwischen den sozialen Klassen ungleich verteilt. Dadurch kommt es zu einer Ungleichheitsrelation (vgl. Schwingel 2011: 117f).

Bei Bourdieu definiert sich Geschmack großteils durch die Ablehnung, Distinktion von anderen Lebensstilen. Die Distinktionsstrategien laufen jedoch nicht bewusst ab, sondern sind primär unbewusst vom Habitus generiert. Um sich von anderen abzuheben, werden seltene Güter, Fähigkeiten und Symbole eingesetzt. So etwa eignet sich Kunst und Kunstkonsum als Manifestation von Geschmackspräferenzen und damit zur Legitimierung sozialer Unterschiede. Kunst ist somit nicht als Sphäre des interessensfreien Wohlgefallens zu betrachten, sondern stellt einen Mechanismus der Reproduktion von Klassenstrukturen dar. Die Entscheidung darüber welche Kunstgattung als wertvoll erachtet wird, wird hauptsächlich von der herrschenden Klasse getroffen, da diese ein großes Kapitalvolumen besitzt. Geschmack wird erst ermöglicht durch die Fähigkeit Kunst zu verstehen. Der Richtige Umgang mit Kunst muss erlernt sein und inkorporiertes kulturelles Kapital fungiert dadurch also als Zugangshürde. Je weniger Menschen über den angemessenen Code verfügen, desto mehr ist die Gattung wert. Was jedoch als wertvoll oder nicht wertvoll gilt, ist nicht als unveränderbar zu verstehen, sondern muss ständig neu ausgehandelt werden (vgl. Binder 2012: 16f).

Vor allem das Bildungssystem trägt wesentlich zu dieser Ungleichheitsverteilung bei, da Kinder mit bereits erworbenem Kulturkapital im Wettstreit um Bildungstitel begünstigt sind (vgl. Schwingel 2011: 117f). Der Habitus ist nicht für alles aufnahmefähig, sondern nur für jene Dinge, für die die Grundlage bereits in der frühen Kindheit geschaffen wurde.

Geschmack wird von Bourdieu als inkorporiertes kulturelles Kapital beschrieben, da dieser in einem starken Zusammenhang mit Wissen steht. Um etwas zu mögen muss man es erst kennen (vgl. Binder 2012: 15).

„Der Geschmack bewirkt, daß man hat, was man mag, weil man mag, was man hat, nämlich die Eigenschaften und Merkmale, die einem de facto zugeteilt und durch Klassifikation de jure zugewiesen werden“ (Bourdieu 1987: 285f).

Bourdieu kehrt damit, wie bereits beschrieben, auch der Idee des natürlichen, interessefreien ästhetischen Urteils den Rücken zu. Für ihn ist Geschmack sozial erzeugt (vgl. Binder 2012: 15). Die Inkorporation des kulturellen Kapitals vollzieht sich, so Bourdieu, vorrangig durch soziale Vererbung, im Zuge der primären Sozialisation (vgl. Gebesmair 2001: 130f). Wenngleich Bourdieu keinesfalls von einer absoluten Starrheit der in der primären Sozialisation ausgebildeten Disposition ausgeht, so nimmt diese in seiner Konzeption einen zentralen Platz ein. Neue Sozialisationstheorien kritisieren, dass er damit Bildungseinrichtungen, Peergroups, berufliche oder andere Erfahrungsräume und vor allem Medien als Sozialisationsalternative ausblendet (vgl. ebd.: 134).

„Die >Lernfähigkeit< der Menschen muss, wenn auch nicht als Normalfall behauptet, so zumindest mitgedacht und mittheoretisiert werden“ (ebd.: 135).

3.3 Weitere Theorien zur sozialen Ungleichheit und Geschmack

3.3.1 Zur Individualisierungsthese und Milieutheorie Gerhard Schulzes

Nach dem zweiten Weltkrieg profitierte die Bevölkerung in Österreich und in anderen westeuropäischen Ländern vom wirtschaftlichen Aufschwung. Es kam zu einer Veränderung der Lebensbedingungen der Menschen. Neben der Verbesserung der ökonomischen Lage, eröffnete sich für Kinder aus Arbeiterfamilien, durch die Zunahme von Arbeitsbedarf im Dienstleistungssektor, die Möglichkeit die berufliche Position gegenüber jener der Elterngeneration zu verbessern. Des Weiteren bewirkte die soziale und geographische Mobilität eine Herauslösung aus dem Herkunftsmilieu, eine Konfrontation mit unterschiedlichen Lebensstilen und somit die Möglichkeit einen eigenen Stil zu entwickeln. Durch die Bildungsexpansion, d.h. die verlängerten Ausbildungszeiten, kam es zu neuen Erfahrungen, welche die traditionellen Orientierungen, Denkweisen und Lebensstile ablösten. Es stieg die Chance auf eine individuelle Lebensgestaltung. All diese Prozesse haben laut

IndividualisierungstheoretikerInnen zur Folge, dass Klassen und Schichtkonzepte immer weniger geeignet sind um Verhaltensunterschiede zu erklären.

Um diese veränderten Prozesse zu erklären, wird in der soziologischen Forschung häufig auf Lebensstilkonzepte zurückgegriffen. Im Gegensatz zu Klassen- und Schichtmodellen (wie jenes von Bourdieu), steht nicht mehr die ungleiche Ausstattung mit, sondern die Nutzung von Ressourcen im Zentrum. Denn aufgrund der vergrößerten Handlungsspielräume ist das Handeln der Menschen nicht mehr alleinig von strukturellen Zwängen gesteuert. Vielmehr handeln Menschen aufgrund der subjektiven Präferenzen.

Mit dem Begriff „Lebensstil“ werden gruppenspezifische Formen der Alltagsorganisation und -gestaltung beschrieben, die durch den kulturellen Geschmack und Freizeitaktivitäten zum Ausdruck kommen. Lebensstile erfüllen somit zwei wesentliche Funktionen: Einerseits werden über die Lebensstile Zugehörigkeiten geschaffen, andererseits soziale Ausschließungen vorgenommen. Der Lebensstil kennzeichnet sich dabei durch eine Vielzahl von Stilmitteln, wie etwa Kleidung, Freizeitgestaltung, Geschmäcker etc. (vgl. Polzer 2008: 22f).

Während Bourdieu den Geschmack stark an die kulturellen Erfahrungen im Herkunftsmilieu rückbindet, kam innerhalb der deutschen Soziologie eine Theorie in die Diskussion, die vom Gegenteil ausgeht: Die Individualisierungstheorie. Ulrich Beck gab der Ungleichheitsdebatte mit dem Aufsatz „Jenseits von Stand und Klasse“ (1983) eine Wendung. Ungleichheit reproduziert sich nach Ulrich Beck nicht nach der Logik einer Klassengesellschaft (vgl. Gebesmair 2001: 155).

„Nicht mehr die >Klasse< oder >das soziale Milieu< bilden den Maßstab, an dem das eigene Leben gemessen wird, sondern die subjektive Entscheidung mit all ihren Risiken der falschen Wahl und des Scheiterns“ (ebd.: 156).

Beide Aspekte, die wachsende Chance auf individuelle Lebensgestaltung und das damit einhergehende Risiko auf Scheitern, führen zurück auf den Geschmack. Gerhard Schulze beobachtet, anknüpfend an die Beobachtungen der gesellschaftlichen Entwicklung der letzten Jahrzehnte, eine Veränderung der kulturellen Praxis. Vom Individuum wird zunehmend verlangt individuelle „ästhetische“ Entscheidungen zu treffen, die somit einen wesentlichen Aspekt des „eigenen Lebens“ ausmachen. Schulze thematisiert den vergrößerten Möglichkeitsraum der Lebensstile, als eine Strukturierungs-Dimension der Gesellschaft, die

unabhängig von schichten- oder klassenspezifischen Differenzierungen existiert (vgl. Gebesmair 2001: 156f).

„Im Gegensatz zu Bourdieu, der den Raum der Lebensstile in den Dimensionen von Kapitalvolumen (ökonomischem und Bildungskapital zusammen) und Kapitalzusammensetzung (Verhältnis von ökonomischem und kulturellem Kapital) abbildet, führt Schulze diesen auf die Dimensionen >Alter< und >Bildung< zurück. Bei ihm verliert also das ökonomische Kapital an Bedeutung zugunsten der >physiologischen< Kategorie des Alters, die bei Bourdieu eine absolut untergeordnete Rolle spielt. Bildung (kulturelles Kapital) wird von beiden als zentrales Moment der gesellschaftlichen Strukturierung betrachtet“ (ebd.: 171).

Letztlich sind die Konzepte von Bourdieu und Schulze jedoch sehr ähnlich.

„Beide, Bourdieu und Schulze, gehen also von der Inkorporation äußerer Strukturen im Sinne mehr oder weniger stabiler Dispositionen aus. Beide beschreiben, wie sich in einem Prozess wechselweiser Anpassung die Situation an die Dispositionen und die Dispositionen an die Situation anpassen. Und beide gehen von der Vorstellung aus, dass diese Anpassung eine Reihe homologer Verhaltensweisen, Vorstellungen, Bewertungen, Haltungen etc. hervorbringt“ (ebd.: 177).

Während Bourdieus Erklärungsmodell dazu tendiert, die gesellschaftlichen Zwänge des Herkunftsmilieus über zu bewerten und den Aspekt der Veränderung zu vernachlässigen, wird von VertreterInnen der Individualisierungsthese die Funktion von Geschmack in der Reproduktion von Ungleichheit ausgeblendet. Daher scheinen Konzepte, die dem Spannungsverhältnis zwischen Stabilität und Veränderung Rechnung tragen, von größerer Genauigkeit zu sein. Wichtige Überlegungen in diesem Zusammenhang stammen vor allem von US-amerikanischen KulturosoziologInnen, wie etwa Peterson und Simkus (vgl. Gebesmair 2000: 12). Auf die von ihnen entwickelte Omnivore-Hypothese möchte ich folgend eingehen.

3.3.2 Die Omnivore-Hypothese von Peterson und Simkus

Peterson und Simkus untersuchten 1992 den Zusammenhang von Berufsstatusgruppen und Musikgeschmack in den USA. Die wichtigste Erkenntnis dieser Untersuchung war, dass selbst in den hohen Statusgruppen klassische Musik nur noch bei einem Viertel der Befragten als Lieblingsmusik bezeichnet wurde. Diese Erkenntnis führte zur „Omnivore-Hypothese“, welche eine Offenheit der Oberschicht in Bezug auf Musik beschreibt (vgl. Binder 2011: 27).

„Because status is gained by knowing about and participating in (that is to say, by consuming) all forms, the term >omnivore< seems appropriate“ (Peterson et.al 1992: 169).

Als Gegenstück findet sich der „Univores“. Er ist in der Hierarchie weiter unten angesiedelt (vgl. Binder 2011: 27)

„Tentatively, the best appellation would seem to be univore, suggesting that those near the base of the pyramid tend to be actively involved in one, or at best just a few, alternative aesthetic traditions“ (Peterson et. al. 1992: 170).

Während Bourdieu also zwischen dem legitimen, mittleren und populären Geschmack unterscheidet, stellt Peterson dem statushohen „Omnivores“ den statusniedrigen „Univores“ gegenüber. Peterson legt nahe, dass dies auf die gesellschaftlichen Veränderungen seit den Erkenntnissen Bourdieus zurückzuführen ist. Bourdieu selbst war klar, dass sein Modell örtlich und zeitlich beschränkt ist (vgl. Binder 2011: 29).

Zur Illustration des Zusammenhangs von musikalischen Präferenzen und soziodemografischen Indikatoren verwendet Peterson das Bild einer umgekehrten Pyramide (vgl. Gebesmair 2001: 207). Die Vertikale der Pyramide beschreibt die Bildung bzw. das Sozialprestige (Statusdimension), die Horizontale die Breite des Geschmacks (vgl. Bauernfeind 2005: 16). An der Spitze der Pyramide stehen die hochkulturellen Genres. Je tiefer man geht, desto stärker differenzieren sich die musikalischen Genres entlang anderer Dimensionen (in ethnischer, geographischer und religiöser Hinsicht) (vgl. Gebesmair 2001: 207).

„Die Personen mit hohem Status verfügen über einen breiten Geschmack, während mit sinkendem Status Personen viel stärker um einzelne spezifische Genres herum gruppiert sind“ (ebd.: 207)

Peterson und Simkus beschreiben somit eine Entwicklung vom „Snob“ zum „Omnivore“ und ermöglichen mit den neuen Begrifflichkeiten, eine Neuordnung der Hierarchie. Das Bild das vom „Omnivore“ gezeigt wird, ist das eines offenen und interessierten Menschen, der Wissen über verschiedene Arten kultureller Güter und die Fähigkeit besitzt, Geschmacksurteile in verschiedenen Genres zu fällen. Das hohe kulturelle Kapital ermöglicht dem „Omnivore“ in vielen Bereichen mitzureden und als ExpertIn zu erscheinen (vgl. Binder 2012: 22). Bethany Bryson (1996) führt für die neue Form des Oberschichtgeschmacks den Begriff „multikulturelles Kapital“ ein, das wie das „kulturelle Kapital“ von Bourdieu als Mittel dient, um einen hohen Status zu erreichen und zu verteidigen (vgl. Gebesmair 2001: 209). Da

Bourdieu den Begriff des kulturellen Kapitals relativ offen gelassen hat, ist die Einführung des multikulturellen Kapitals durchaus als zulässige Unterform anzusehen. Bourdieu selbst vergleicht zur Veranschaulichung, das Betreten eines neuen Feldes mit dem Erlernen einer Fremdsprache. „Omnivorousness“ kann mit dem Erlernen mehrere Fremdsprachen verglichen werden, was wiederum eine Leistung darstellt, die nicht alle vollbringen können und somit hoch angesehen ist (vgl. Binder 2011: 34).

Die Dichotomie vom statushohen „Omnivore“ und dem statusniedrigen „Univore“ kann in dieser vereinfachten Form nicht mehr aufrechterhalten werden. In aktuellen Konzeptionen, wird auch „Omnivores“ (der offene Musikgeschmack) aus unteren Schichten Rechnung getragen. Dies führt zu einer Unterscheidung zwischen: „Highbrow Univores“ (begrenzter Geschmack der Oberschicht), „Highbrow Omnivores“ (offener Geschmack der Oberschicht), „Lowbrow Univores“ (begrenzter Geschmack der Unterschicht) und „Lowbrow-Omnivores“ (offener Geschmack der Unterschicht). Mit dieser Unterscheidung wird auch von einer Definition die eine Geschmacksbreite mit der Oberschicht vereint, Abschied genommen. Vielmehr wird nur noch die Geschmacksbreite als entscheidend für „Omnivorousness“ angesehen, wobei die Tendenzen der oberen Schicht zu einem grenzüberschreitenden Geschmack viel stärker sind, als die der unteren (vgl. ebd.: 29).

Durch diese Erweiterung geht jedoch das herrschaftsanalytische Potential des Bourdieu'schen Ansatzes zum Teil verloren, da durch die Grenzüberschreitungen eine Analyse der Veränderung der kulturellen Repräsentation sozialer Ungleichheit, nicht mehr so einfach möglich ist. Der grenzüberschreitende Geschmack, ist zwar kein so klar ersichtliches Distinktionskriterium, wie etwa der Konsum von Hochkultur, zeigt jedoch durchaus einen höheren Status an. Er stellt eine Form der Überlegenheit dar. Diese Entwicklung steht im Zusammenhang mit einem generellen Wertewandel in der heutigen Gesellschaft, in der Offenheit als zentral angesehen wird.

Eine der zentralen Eigenschaften der „Omnivore“ stellt die Offenheit dar. Es ist nicht wichtig was gemocht wird, sondern, dass allem eine Chance gegeben wird. Diese Eigenschaft steht im Gegensatz zum Bourdieu'schen Konzept und dem relativ geschlossenen klassenspezifischen Geschmack. Obwohl Bourdieu eine Offenheit beobachtete, war diese im Gegensatz zum „Omnivores“ lediglich punktuell und keine allgemeine (vgl. Binder 2012: 23ff).

Bourdieu räumte der Sekundärsozialisation eine im Vergleich zum Elternhaus untergeordnete Stellung ein. Anders jedoch die Argumentationsansätze zur Erklärung der „Omnivores-

Hypothese“. Um „Omnivorousness“ erklären zu können muss die Primärsozialisation die vom Elternhaus vorgenommen wird mit Instanzen wie Peergroup, Medien und Ausbildungssituationen ergänzt werden (vgl. ebd.: 29).

Der grenzüberschreitende Geschmack ist somit nur schwer mit der Idee des Bourdieu'schen Habitus zu vereinbaren. Bourdieu geht davon aus, dass der Habitus nur jene Dinge aufnehmen kann, für die er sogenannte „Ankoppelungsstellen“ hat. Diese „Ankoppelungsstellen“ werden in der Primärsozialisation entwickelt und sorgen für einen in der Klasse verhafteten Habitus. Handlungen und Dispositionen werden bereits in der Primärsozialisation inkorporiert und sind daher schwer veränderbar.

Wenn man jedoch, wie dies Verfechter der Hypothese tun, der Sekundärsozialisation einen größeren Stellenwert einräumt, so kann man argumentieren, dass sich durch die unterschiedlichen Sozialisationsmedien, die Rollenpluralität und die Mobilität ein gespaltener Habitus entwickelt (vgl. Binder 2011: 36). Ein Vertreter der „Omnivores-Hypothese“ ist Bernard Lahire. Er beschreibt in seiner Hypothese des dissonanten Kunstkonsumenten einen Konsumenten der sowohl legitime als auch populäre Kultur mag. Gerade diese Reflexivität lässt die Individuen mit gespaltenem Habitus eine distinktive Superiorität denen gegenüber empfinden, die einen weniger reflexiven Umgang mit Kunst pflegen und sich dadurch dem vorgegebenen Klassengeschmack bedingungslos hingeben müssen (vgl. Binder 2012: 28).

Als alternative Begrifflichkeiten zum „gespaltenen Habitus“ könnte man auch den „offenen Habitus“ oder den „cosmopolitan habitus“ verwenden (vgl. Binder 2011: 36).

„Statt den tatsächlichen Geschmack der Herkunftsklasse inkorporiert zu haben, haben >AllesfresserInnen< einen offenen Zugang zu Kunst und Kultur an sich inkorporiert. Es ist ein Wunsch, sich noch unbekanntem Codesystemen anzunähern um somit Anknüpfungsstellen für Musikkonsum verschiedenster Genres zu schaffen“ (Binder 2011: 36).

Durch eine solche Veränderung des Habitus-Konzepts verliert dieses jedoch an Erklärungskraft. Denn ein pluraler oder offener Habitus läuft Erklärungsmodellen wie dem der Einheitlichkeit, der Klassenspezifität, der allumfassenden Einverleibung, der Reproduktion sozialer Ungleichheit und Unterschiede zuwider (vgl. Binder 2012: 28f).

„Wenn nun grenzüberschreitender Geschmack als neuer kultureller Code tatsächlich an Wichtigkeit gewinnt, so führt dieser Erkenntnisgewinn nicht bloß zu einer Modifizierung der Bourdieu'schen Geschmackshierarchie, sondern greift zentrale Punkte seines Theoriekonzepts direkt an“ (Binder 2011: 47).

Bei der „Omnivorous-Hypothese“ steht der breite Geschmack, im Gegensatz zu Bourdieus Hochkulturgeschmack, an oberster Stelle der Geschmackshierarchie (vgl. ebd.: 47). „Ominivourousness“ bedeutet somit zwar eine Veränderung der Geschmackshierarchie jedoch kein Ende des Zusammenhangs von kulturellem Konsum und sozialer Ungleichheit. Denn Offenheit und Toleranz gegenüber kulturellen Gütern ist nicht für alle gleichermaßen möglich, sondern setzt einen gewissen Status voraus (vgl. Binder 2012: 34).

3.3.3 Weiterführende Gedanken von Andreas Gebesmair

Gebesmair setzt sich in seinem Buch „Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks“ (2001) kritisch mit den bestehenden und im Zuge der Arbeit bereits beschriebenen Theorien zu Musikgeschmack und sozialer Ungleichheit auseinander. In seinem Buch beschreibt er die Bedeutung der Musik als Mittel der Identifikation und Distinktion, welche auch in meiner empirischen Forschung einen wesentlichen Bestandteil darstellte.

3.3.3.1 Musik als Mittel der Identifikation und als Mittel der Distinktion

„Musik ist auf den ersten Blick das universalste und offenste Ausdrucksmedium des Menschen. Bei genauer Betrachtung zeigt sich, daß sie ebenso weit gefächert ist wie die Gesellschaft, deren Ausdruck sie ist“ (Baacke 2002: 228).

In unserer Alltagsinteraktion (Arbeitsplatz, Freundeskreis, ursprünglicher Familienverband, etc.) verwenden wir Musik zur Herstellung einer persönlichen und sozialen Identität. Die von uns präferierte Musik und der Umgang damit werden zu einem persönlichen Merkmal mit dem wir zum Ausdruck bringen, was wir sind und was nicht. Gleichzeitig verwenden wir unsere musikalische Vorliebe strategisch, um unsere Position in einem bestimmten sozialen Feld zu sichern. Unser Musikgeschmack stiftet in Alltagsinteraktionen ein Gefühl der Verbundenheit (vgl. Gebesmair 2000: 60). Denn durch die Verwendung von Musik als kulturelle Ressource bringen wir eine spezifische Gruppenidentität zum Ausdruck und bekräftigen damit die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe. Diese Gruppe kann ein kleiner Freundeskreis sein, der sich durch mehr oder weniger starke Bindungen und häufige Interaktionen der Mitglieder auszeichnet oder auch eine „Szene“, die etwa durch unverbindliche Alltagsbegegnungen oder mediale Vermittlungen geprägt ist (ebd.: 66).

Stark verbunden mit der Identifikation über Musik ist auch die Distinktion:

„Wer über die kulturellen Ressourcen nicht verfügt, wer eine bestimmte Musik nicht präferiert und sich im Umgang mit ihr als unerfahren erweist, bleibt ausgegrenzt“ (ebd.: 67).

3.3.3.2 Auseinandersetzung und Weiterführung bereits bestehender Theorien

Während Bourdieu den Geschmacksunterschied auf klassenmäßige Konditionierungen in der primären Sozialisation zurückführt, stellen Individualisierungstheorien, wie jene von Schulze oder die „Omnivores-These“, die individuelle Wahl jenseits der Prägung des Herkunftsmilieus in den Vordergrund.

Gebesmair kommt in seiner kritischen Auseinandersetzung mit den beschriebenen Theorien zu folgender These:

„Bildungsexpansion, Mobilität und Individualisierung entfremden von der angestammten Welt primärer Sozialisationen. Das, was nach Pierre Bourdieu als >Klassenhabitus< unseren musikalischen Präferenzen zugrunde liegt, bedarf aufgrund geographischer und sozialer Mobilität der Veränderung, Relativierung, Um- und Neubewertung. Was in dem einen Kontext als erlesener Geschmack Tür und Tor für prestigeträchtige Positionen öffnet, erfährt in einem anderen, nicht weniger prominenten eine Neubewertung. Das, was gestern noch als hochkonsekrierte Ressource galt, verliert seinen Wert. Musikgeschmack wird nach wie vor strategisch eingesetzt, um wichtige Positionen in einer hierarchischen Gesellschaft zu erreichen, doch scheint auf den qua Primärsozialisation erworbenen Habitus kein Verlass zu sein. Um in unterschiedlichsten sozialen Kontexten reüssieren zu können, bedarf es eines Geschmacks, der weniger auf Exklusivität angelegt ist, denn auf Breite. Traditionelle kulturelle Hierarchien verlieren dadurch an Bedeutung“ (Gebesmair 2001: 184).

Nach der These von Gebesmair entwickeln Menschen mit hoher Mobilität (Bildungsmobilität, soziale Mobilität, Rollenmobilität oder auch geographische Mobilität) aufgrund der damit verbundenen Erfahrungsvielfalt, einen breiteren Geschmack. Aus den unterschiedlichsten Kontexten werden unterschiedliche Geschmäcker aufgenommen und zu einem Habitus zusammengefügt (vgl. Bauernfeind 2005: 31). Die „soziale Mobilität“ hat bei der Analyse von Geschmacksunterschieden an Bedeutung gewonnen. Denn die Mobilität, ermöglicht nicht nur eine Veränderung und Erweiterung der kulturellen Vorlieben, sondern zwingt auch zur Flexibilität im Umgang mit kulturellen Ressourcen (vgl. Gebesmair 2001: 237).

Geschmack hat, so die Erkenntnisse Gebesmairs, weiterhin eine Bedeutung in der Reproduktion sozialer Ungleichheit. Anders als in der Bourdieu'schen Konzeption wird kulturelles Kapital jedoch nicht mehr zur Abgrenzung gegenüber populären

Massengeschmack konzipiert, sondern als (wie es US-amerikanische SoziologInnen formulieren) multikulturelles Kapital. In einer Gesellschaft, die geprägt ist von Bildungsexpansion und sozialer Mobilität, wird eine Toleranz gegenüber vielfältigen kulturellen Ausdrucksweisen zur Grundlage kulturellen Kapitals und somit zum Mittel der sozialen Ausgrenzung.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Gebesmair zu dem Schluss kommt, dass wir in der Regel im Alltag handeln indem wir die in der Umwelt erworbenen Dispositionen klassifizieren. Durch den Wechsel der sozialen Erfahrungsräume erweist sich die musikalische Umwelt jedoch auch als Grundlage für Veränderung. Schritt für Schritt kann sich durch die Öffnung neuer Erfahrungsräume unser Geschmack verändern, erweitern und verschieben (vgl. ebd.: 216).

3.4 Exkurs: Funktionen der Musik und Determinanten des Musikgeschmacks

3.4.1 Funktionen der Musik

„Da jegliche Musik in konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen entsteht oder ausgeübt wird, somit kein übergesellschaftliches Phänomen darstellt, wird die Frage nach der Funktion von Musik, nach ihrer Bedeutung, ihrem Sinn und Zweck innerhalb der Gesellschaft, zum entscheidenden Kriterium für die Entschlüsselung der ideologischen Bestandteile von Musik“ (Phleps 2002: 95).

Da ich im Zuge meiner Forschung immer wieder auf die Fragen gestoßen bin „Warum machen Menschen aktiv Musik? Was motiviert sie? Was treibt sie an?“, möchte ich hier nur kurz einen Einblick zu der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zum Thema „Musik und ihre Funktionen“ geben wobei ich mich auf einen Beitrag von Helmut Rösing beziehe.

Rösing unterscheidet in seinem Beitrag zwischen zwei wesentlichen Funktionsbereichen der Musik: (1) dem gesellschaftlich-kommunikativen und dem (2) individuell-psychischen Funktionsbereich.

Zum ersteren Bereich zählt er magische, rituelle, sakrale Funktionen, Repräsentationsfunktionen, Festlichkeitsfunktionen, Funktionen der Bewegungsaktivierung und -koordination, gemeinschaftsverbindende, gruppenstabilisierende Funktionen, erzieherische Funktionen, gesellschaftskritische Funktionen, Verständigungsfunktionen,

Kontaktfunktionen und Funktionen der Selbstverwirklichung. In Bezug auf meine Forschung sehe ich gemeinschaftsbindende und gruppenstabilisierende Funktionen, gesellschaftskritische Funktionen sowie Funktionen der Selbstverwirklichung als zentral an.

Zum zweiten Bereich zählt Rösing die emotionale Kompensationsfunktion, die Funktion der Einsamkeitsüberbrückung, Konfliktbewältigungsfunktion, Entspannungsfunktion, Aktivierungsfunktion und Unterhaltungsfunktion (vgl. Rösing 1992: 315f). All diese personenorientierten, individuell-psychischen Funktionsbereiche wurden im Zuge meiner Forschung von den Interviewten genannt und stellten auffallend häufig die zentrale Motivation für das musikalische Schaffen dar.

3.4.2 Determinanten des Musikgeschmacks

Welche Faktoren sind wesentlich bei der Entwicklung eines Musikgeschmacks? Hier sollen die für die Entwicklung von Musikgeschmack zentralen Determinanten noch einmal im Überblick dargestellt werden.

Der Musikgeschmack eines Menschen entwickelt sich nicht von heute auf morgen. Im Wesentlichen wird er von den im Laufe der Sozialisation gemachten Erfahrungen gebildet. Für die Entstehung von Aversionen und Präferenzen spielen zahlreiche Faktoren eine Rolle. Polzer nennt vier wesentliche Umstände die bei der Entwicklung von Musikgeschmack von Bedeutung sind: (1) Alter, (2) Geschlecht, (3) Bildung und (4) Medien (vgl. Polzer 2008: 24). Da sich diese Faktoren auch im Zuge meiner Forschung als zentral herausgestellt haben, möchte ich im folgenden Abschnitt einen kurzen Einblick geben.

Alter (1) ist jene Variable, die mit einer ausgeprägten Veränderung der Musikpräferenz verknüpft ist. In Bezug auf Alter kann ein Generationseffekt und ein Alterseffekt unterschieden werden. Von einem Generationseffekt ist die Rede, wenn der Musikgeschmack ein generationsspezifisches Merkmal darstellt. Von Alterseffekt wiederum ist die Rede, wenn Erlebnis- und Verhaltensveränderungen mit dem Lebensalter zusammenhängen. Der Alterseffekt kann in drei zentrale Phasen unterteilt werden: Anstiegsphase, Plateauphase und Abschwungphase.

Im Zusammenhang mit dem Zugang zur RAP-Musik nimmt die Anstiegsphase eine zentrale Rolle ein. Der Auslöser für die Anstiegsphase ist die Pubertät und die damit verbundene Abgrenzung vom Musikgeschmack der Eltern. Vor allem Peergroups bieten in dieser Phase die Möglichkeit zur Aneignung eines eigenen Lebensstils (vgl. Polzer 2008: 26). Jugendliche

haben seit Mitte des 20. Jahrhunderts eigene Musikstile entwickelt oder bevorzugt. Auf diese Weise haben sie nicht nur ihre Gegenwärtigkeit mit Intensität ausgestaltet, sondern auch eine Abgrenzung von der Erwachsenengesellschaft vorgenommen (vgl. Baacke 2002: 228).

Da Musikhören eine sehr beliebte Freizeitaktivität bei Jugendlichen darstellt, spielt der Musikgeschmack eine wesentliche Rolle bei der Bildung von neuen Freundschaften. Jugendliche suchen im Gegenüber musikgeschmackliche Gemeinsamkeiten und entwickeln eine Ablehnung gegenüber Gruppen nicht akzeptierter Musikrichtungen (vgl. Polzer 2008: 26).

*„(...) Musik konstituiert neue Gruppen und Stile, dringt ein in den Alltag von Jugendlichen mit dem Anspruch, diesen Alltag zu transzendieren, und beeinflusst Verhalten wie Lebensstil“
(Baacke 2002: 231).*

Die Bildung (2) eines Menschen hat direkten Einfluss auf die Entwicklung von musikalischen Präferenzen. So hängt etwa die Musikalität eines Menschen stark vom Interesse der Eltern an Musik ab. Trotz einer gewissen Einschränkung durch Individualisierung und Cliquenorientierung der Jugendlichen und Massenmedien, kann auch ein Einfluss von Schule und Elternhaus (so wie es von Bourdieu postuliert wurde) in diversen Studien belegt werden (vgl. Polzer 2008: 28).

Im Bezug auf Geschlechtsunterschiede (3) stellt Gebesmair fest, dass die biologischen Unterschiede nur einen sehr unbedeutenden Hintergrund bilden. Vielmehr sind es sozial „konstruierte“ Geschlechterrollen, die von zentraler Bedeutung sind (vgl. Gebesmair 2000: 93). Durch eine geschlechtsspezifische Sozialisation kommt es auch zu einem geschlechtsspezifischen Musikgeschmack. Ein Unterschied zwischen den Geschlechtern wird häufig durch eine stärkere Präferenz von Frauen zu „weicheren“ Genres und die Bevorzugung von Männern für „aggressivere“ Genres festgestellt.

Als letzter wesentlicher Punkt müssen die Medien (4) genannt werden. Dabei unterscheidet Gebesmair zwischen: Massenkommunikationsmedien, öffentlicher Darbietung und aktivem Musizieren. Neben Elternhaus, Schule und Peergroups ist unser Geschmack stark vom musikalischen Angebot der Musikmedien (Tonträger, Radio, Musikfernsehen, etc.) geprägt. Wir haben die Möglichkeit jene Musik zu wählen, die uns gefällt (vgl. Polzer 2008: 29f).

Zusätzlich zu den genannten Faktoren beschreibt Gebesmair in seiner Forschung ethnische Unterschiede, Persönlichkeit und Mobilität als zentral bei der Entwicklung von Musikgeschmack. Ethnische Unterschiede des Musikgeschmacks bleiben in deutschen

Untersuchungen meist unberücksichtigt. Im Unterschied dazu waren sie in US-amerikanischen Sozialforschungen von Beginn an ein Thema (vgl. Gebesmair 2000: 93f). Im Zuge meiner Forschung stellte sich ebenfalls heraus, dass ethnische Unterschiede durchaus einen beträchtlichen Einfluss auf den Musikgeschmack haben können.

Bevor ich jedoch im empirischen Teil eine Zusammenführung des im Zuge meiner empirischen Forschung erhaltenen Forschungsmaterials mit der beschriebenen Theorie vornehme, werde ich nun einen kurzen sozialhistorischen Einblick in die RAP-Musik geben.

4 Sozialhistorische Einbettung: RAP-Musik

4.1 Historische Betrachtung der RAP-Musik

Der Terminus Hip-Hop wird heute häufig als Synonym für Rap-Musik benutzt, besteht jedoch aus vier Säulen: Graffiti, Breakdancing, DJing und MCing bzw. Rapping. (vgl. Gächter 2000: 40). Das musikalische Genre Hip-Hop bzw. die Rap-Musik baut auf einem DJ/einer DJane, der/die für die Musik verantwortlich ist und einem/einer oder mehreren MCs (Master of the Ceremony/Mistress of the Ceremony) bzw. RapperInnen auf, die ihre Texte in Form von Sprechgesang über den Beat legen (vgl. Dörfler 2011: vi).

Aus den diversen afrikanisch-amerikanischen Traditionen entwickelte sich in den siebziger Jahren im New Yorker Stadtteil Bronx die Rap bzw. Hip Hop Musik heraus (vgl. Gächter 2000: 7). Der Ursprung der Rap- und Hip-Hop Musik reicht somit bis in die westafrikanische Kultur und deren Umgang mit Rhythmen und Tonsprache zurück (vgl. ebd.: 25). Genauer genommen liegen die Wurzeln bei den nigerianischen und gambianischen Griots. Das Wort Griot stammt aus dem Französischen und bezeichnet einen professionellen westafrikanischen Sänger, welcher als Hüter der mündlichen Überlieferung von Mythen, Erzählungen, Legenden, Märchen, Sprichwörter, Lieder, Rätsel etc. gilt (vgl. Rakić 2010: 10).

Damals in den 1960er Jahren führte eine neu gebaute Autobahn dazu, dass all jene die es sich leisten konnten aus dem Stadtviertel Bronx weg und in eine bessere Gegend umzogen. Zurück blieben lediglich jene Menschen, die es sich nicht leisten konnten in eine bessere Gegend zu ziehen. Dies waren überwiegend AfroamerikanerInnen, deren Marginalisierung durch die entstandene Ghettosituation verräumlicht wurde. Die dort lebenden, sozial und räumlich ausgegrenzten Jugendlichen, nutzten die Elemente der Hip-Hop Kultur als Anerkennungs- und Identifikationsersatz, als Gemeinschaftserfahrung und als Mittel um ihre Wut gegen die sie ausgrenzende Gesellschaft zu artikulieren (vgl. Janitzki 2012: 285f).

Ursprünglich entstand Hip-Hop als Kultur der Straße. Dies hat damit zu tun, dass die AkteurInnen, die während der Entstehung Ende der 1970er Jahre Teil der Szene waren, zu jung waren, um in öffentlichen Clubs und Bars eingelassen zu werden. Aus diesem Grund und weil ihnen die finanziellen Mittel fehlten, um kommerzielle Angebote zu nutzen, griffen sie häufig auf sogenannte Block Partys zurück, welche in räumlichen Settings wie Industriebrachen, Parkflächen oder auch der Straße stattfanden (vgl. Schröder 2012: 66).

Die entstandene Rap Musik diente im Gegensatz zu Formen der Popmusik nicht der reinen musikalischen Unterhaltung. RapperInnen setzten sich in ihren Texten mit brisanten soziopolitischen Themen (Rassismus, schwierige Lebensbedingungen, etc.) auseinander.

Über Mediensysteme wurde die Hip-Hop-Subkultur im Laufe der Jahre zu einem erfolgreichen Sektor der US-Musikindustrie, wodurch RAP auch seinen Weg nach Europa, Asien und Ozeanien fand (vgl. Gächter 2000: 7f). Nach Europa gelang die Hip-Hop-Welle im Jahre 1983 mit dem Film „Wild Style“ und dem Breakdance Hit „Hey You“ von „The Rock Steady Crew“ (vgl. Rakić 2010: 12).

4.1.1 Entstehung von RAP-Musik in Österreich³

Im Gegensatz zu den USA, Frankreich, Deutschland, Italien, Spanien, der Türkei und dem Senegal ist die Stellung der RAP-Musik in Österreich sehr marginal und der Markt verschwindend klein. In den USA zum Beispiel ist die Rap- sowie die Hip-Hop-Szene ein erfolgreicher, kommerzieller Sektor der Popmusik geworden. Spricht man in Österreich über RAP, so erfolgt dies zumeist in Verknüpfung mit der Person Hans Hölzels alias Falco, welcher hier zu Lande als Vorreiter des Sprechgesangs gilt (vgl. ebd.: 12ff).

Im Zuge des weltweiten Siegeszuges der Hip-Hop Kultur gelangte die RAP-Musik Anfang der 1980er Jahre auch nach Österreich. Mit der 15-minütigen Sendung „Tribe Vibes & Drope Beats“ wurde Hip Hop 1990 erstmals einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt. Den Grundstein für die österreichische Hip-Hop-Szene legte ein von den Produzenten der Sendung durchgeführter Hip-Hop Contest und der in weiterer Folge veröffentlichte Hip-Hop-Sampler „Austrian Flavors“ (vgl. Dörfler 2011: iv).

Dadurch wurde die Hip-Hop Szene am Ende der 1990er Jahre in Österreich immer präsenter. Nennenswert ist in diesem Zusammenhang der damalige Szenen-Treffpunkt „Bach“ im 16. Wiener Gemeindebezirk, in welchem Christoph Weiss alias *DJ Operator Böastab* auflegte. Ein weiterer wichtiger Name ist Milan Simic alias *Marimba* der 1992, zu Beginn des Balkankrieges, den Rapsong „Was soll die Scheiße?“ rausbrachte. Dieser Song kann als

³ Einen Ausführlichen Überblick über die Entstehung und Entwicklung der Hip-Hop Kultur in Österreich findet man in der Diplomarbeit von Dörfler Frederik (2011) mit dem Titel „Entstehung und Entwicklung von Hip-Hop in Österreich. Etablierung der Hip-Hop Kultur in Österreich am Beispiel der vier wichtigsten Pioniere der dazugehörigen Musikrichtung“

Ausgangspunkt dafür gesehen werden, dass Rap in Österreich vor allem für Menschen mit Migrationshintergrund zu einem Widerstandsmedium wurde. Gleichzeitig entwickelte sich jedoch auch unter den SchülerInnen der Vienna International School eine englischsprachige RAP Kultur. Die Texte der österreichischen RapperInnen waren bis Ende der 1990er Jahre vorrangig sozialkritisch und behandelten hauptsächlich das Problem der Ausländerfeindlichkeit. Ein Paradebeispiel dafür ist etwa der Rap-Song „Ich dran“ aus dem Jahre 1993, von der Gruppe Schönheitsfehler (vgl. Rakić 2010: 13).

„(...) Wer ist das? Ratet mal! Ich sag' nur blauer Schal. Vielleicht ist er kein Nazi, Faschist allemal. Ordnung muss sein, das war ja schon mal da. Habt ihr's schon vergessen? Na wunderbar. Blau - Blau - Blau besorgt die Ausländerhetze. Rot-Schwarz sorgt für die entsprechenden Gesetze. Für mehr Polizei, ach wie ich das schätze. Wien ist nicht Chicago für sichere Plätze. Weil die Jugos und Kanaken, die Polaken in ihren Baracken, faul sind Sie und so furchtbar kriminell und Kindermachen ja - das geht bei denen schnell (...)“ (URL2).

Neben den sozialkritischen Texten bauten die österreichischen RapperInnen, nach dem Vorbild der US-RapperInnen Slang-Phrasen in ihre Texte ein und begannen „im Dialekt zu rappen“. Als Beispiel dafür kann der Rap-Song „A Guata Tag“ von Marimba aus dem Jahre 1995 angeführt werden (vgl. Rakić 2010: 13).

4.2 RAP aus kultur- und sozialanthropologischer Perspektive

Was ist RAP? Woher kommt RAP? Warum ist RAP für die Sozial- und Kulturwissenschaften überhaupt interessant? Gibt es überhaupt RAP in Wien? All diese Fragen und noch viel mehr, tauchten in den Köpfen jener Menschen auf, denen ich im Zuge eines Gespräches über mein Masterarbeitsthema erzählte.

Das Phänomen RAP stellt einen wesentlichen Bestandteil der Hip-Hop Kultur dar und ist komplex und vielseitig. Vor allem aufgrund der zentralen Bedeutung der Lyrik bietet die RAP-Musik zahlreichen ForscherInnen aus verschiedensten Fachbereichen reichlich Stoff für wissenschaftliche Studien (vgl. ebd.: 9). Über die Lyrik erzählen RapperInnen, wie bereits in der Einleitung beschrieben, über sich, ihr Leben und die Gesellschaft. Genau dies macht eine sozialwissenschaftliche Auseinandersetzung mit RAP-Musik, zu einem spannenden Gebiet für die Kultur- und Sozialwissenschaften.

4.2.1 RAP ist mehr als Entertainment

RAP-Musik ist mehr als eine bloße Musikrichtung, ist mehr als Entertainment. Denn über Musik werden Gefühle transportiert und durch die Texte Einstellungen und Werte kommuniziert (vgl. Bürgler 2008: 18). RAP ist eine verbale Ausdruckskunstform, ein globales Phänomen, eine hybride Kulturform, eine urbane Musikkultur und ist identitätsstiftend und ideologietransportierend.

4.2.1.1 RAP ist...verbale Ausdruckskunstform

„Musik ist im Laufe der Jahrhunderte von Machthabern immer wieder als manipulierendes Instrument verwendet worden, hat aber auf der anderen Seite als sehr emotionale Kunstform auch den Ausbruch von Revolutionen begleitet“ (ebd.: 13).

Musik kann nicht nicht kommunizieren und politisieren, alleine schon deshalb, weil sie von Menschen gemacht wird, die von den Facetten der Gesellschaft inspiriert werden, anstatt sich in einem sozialen Vakuum zu tummeln (vgl. ebd.: 15f). Hinter den Texten stehen Menschen, die ein Teil der Gesellschaft sind.

In Wien etwa wird RAP-Musik von vielen Musikschaaffenden mit Migrationshintergrund als verbale Ausdruckskunstform genutzt, um das Gefühl des „sich fremd föhlens“, „sich ausgegrenzt föhlens“, „nicht angenommen seins“ zu artikulieren.

4.2.1.2 RAP ist...ein globales Phänomen

„Die HipHop-Szene ist als ein komplexes >Kulturphänomen< (...) zu deuten, welches global präsent, jedoch lokal angebunden ist und auf regionaler und nationaler Ebene verschiedenartig adaptiert wird“ (Schröer 2012: 66).

Obwohl die Hip-Hop Kultur ursprünglich von marginalisierten und sozial segregierten afro- und lateinamerikanischen Jugendlichen geprägt war, ist Hip-Hop heute nicht mehr an einen speziellen kulturellen Hintergrund gebunden (vgl. ebd.: 66).

Über die mediale Verbreitung gelangen heute lokal verankerte Praktiken, Sprachspiele, Symbole und Handlungen in entfernte Länder, Städte, Milieus und Szenen und werden dort vor dem Hintergrund mitunter ganz unterschiedlicher Kontexte adaptiert. Das Lokale wird

sozusagen global wirksam. Robertson (1998) führt für dieses Phänomen den Begriff der Globalisierung ein (vgl. Seeliger et.al. 2012b: 345).

Diese seit einigen Jahren gut zu beobachtende Dynamik der Bezugnahme und Verhandlung eines spezifischen >Ursprungsmythos< betrifft insbesondere HipHop – jene Straßen-Musik-Kultur, die Ende der 1970er in der South Bronx, New York entstanden und mittlerweile internationale >Ableger< in Form von etwa deutschem, französischem oder türkischem Rap weltweit verzeichnet (...)“ (ebd.: 345).

4.2.1.3 RAP ist.... eine hybride Kulturform

Innerhalb der RAP-Musik lassen sich unterschiedliche Subgenres erkennen, welche von Storytelling und politisch motivierten Rap bis hin zu „Gangsta-RAP“ reichen. Determinanten für die Auswahl und Inszenierung des gewählten Stiles und der Botschaft stellen die soziale und ortsspezifische Herkunft dar (vgl. Steiner 2006: 52).

Da ich eine kategorisierende Einteilung der RapperInnen in verschiedenste Subgenres jedoch als nicht als sinnvoll erachte, werde ich im Zuge der vorliegenden Arbeit auch keine Auflistung verschiedenster Subgenres vornehmen und lediglich auf die Subgenres „Gangsta-RAP“ und Battle-RAP, die sich im Zuge der Arbeit als zentral herausgestellt haben, eingehen.

Doch auch hier halte ich es für wesentlich, im Blick zu behalten, dass diese Kategorisierung lediglich zum besseren Verständnis der Empirie dienen soll und nicht als absolut angesehen werden darf.

4.2.1.4 RAP ist... eine urbane Musikkultur

RAP repräsentiert eine urbane Musikkultur, ist in einem urbanen Gebiet entstanden und wird bis heute im urbanen Kontext gepflegt (vgl. Rakić 2010: 257).

„Gewissermaßen stellt die Stadt ein Synonym für die Verdichtung politischer, ökonomischer, kultureller Institutionen in einem Kontenpunkt, eine Art reproduzierte Grundvoraussetzung dar, für eine lokale Ansiedlung globaler und jugend(sub)kultureller Kulturen“ (Steiner 2006: 54).

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Verbindung von sozialer Ungleichheit mit dem sozialräumlichen Konzept, welches über die RAP-Musik zum Ausdruck kommt. Die

Musik bietet den „ausgegrenzten“ Jugendlichen sozusagen die Möglichkeit Anerkennung zu gewinnen und ihre eigenen Wünsche, Ängste und Forderungen zu artikulieren.

4.2.1.5 RAP ist... identitätsstiftend

Rund um den Begriff „Identität“ gibt es innerhalb der Kultur- und Sozialanthropologie viele Diskussionen. Eine kritische Sicht auf den Begriff legt nahe, mit dem Wort sparsam und sorgfältig umzugehen. Dies bedeutet jedoch nicht eine Vermeidung oder gar Abschaffung des Begriffs. Damit würde die menschliche Grundfrage „Wer bin ich?“ ebenso ignoriert werden. Der Begriff Identität ist immer verbunden mit „sich identifizieren mit etwas“, „sich zugehörig fühlen zu etwas“ oder auch mit dem „Anderssein als“. Daher sollte eine sinnvolle sozialanthropologische Verwendung des Begriffes stets sowohl die Zugehörigkeit als auch die Nicht-Zugehörigkeit miteinschließen. Des Weiteren kommt zur persönlichen Dimension eine Gruppen-Dimension des Begriffes hinzu (vgl. Gingrich 2011: 144).

Auch RAP-Musik vermag es Identität zu schaffen. Durch die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Freundeskreis, einer „crew“ oder einer Szene kommt es innerhalb der verschiedenen Subgenres der RAP-Musik zu einer persönlichen sowie einer Gruppenidentität.

4.2.2 Bereits durchgeführte Forschung zu RAP in Wien

Die Literaturrecherche zeigte schnell auf, dass es im deutschsprachigen Raum nur vereinzelt Studien zur Bedeutung von RAP als Symbol für kollektive und individuelle Identität, sowie als Konfrontationsfeld zwischen verschiedenen Kulturen in einer Gesellschaft gibt.

Die Vielzahl der Publikationen zum Thema RAP stammt aus dem englischsprachigen Raum beziehungsweise wurde in englischer Sprache verfasst. Bezogen auf Österreich wird ersichtlich, dass es kaum Untersuchungen zu RAP und seinen AkteurInnen gibt (vgl. Rakić 2010: 6f). Wesentliche Arbeiten in Bezug auf Österreich sind mitunter jene von Martin Gächter (2000), Theresa Stein (2006), Barbara Laub und Claudia Ziegler (2009), Zorica Rakić (2010) und Frederik Dörfler (2011).

Martin Gächter (2000) verfasste eine Arbeit zu „Rap und Hip Hop, Geschichte und Entwicklung eines afrikanisch-amerikanischen >Widerstandmediums< unter besonderer Berücksichtigung seiner Rezeptionsformen in Österreich“. Theresa Stein (2006) schrieb zur Rezeptionsgeschichte von Hip-Hop in Wien seit den 1980er Jahren. Barbara Laub und Claudia Ziegler (2009) behandelte Hip-Hop in der österreichischen Medien- und

Musiklandschaft, Zorica Rakić (2010) setzte sich, im Zuge ihrer Dissertation „Open Doors“, über das Beispiel RAP als Jugendkultur bzw. als Szene mit dem Verhältnis der Jugendlichen zur eigenen Herkunftskultur und zu jener der Mehrheitsgesellschaft auseinander und Frederik Dörfler (2011) schrieb über die Entstehung und Entwicklung von Hip-Hop in Österreich.

Da meine empirische Untersuchung wesentliche Erkenntnisse der Forschung von Zorica Rakić widerspiegelt, werde ich hier einen kurzen Überblick über ihre Forschung geben.

4.2.2.1 Zentrale Forschungsergebnisse: Zorica Rakić

„Rap bzw. Hip Hop existiert seit fast 40 Jahren und steht in einer engen Verbindung mit dem Lebenskampf gesellschaftlicher Randgruppen (...)“ (Rakić 2010: 1).

Am Beginn des 21. Jahrhunderts gewinnt RAP in Wien vor allem auch durch Menschen mit Migrationshintergrund zunehmend an Bedeutung. Es lässt sich hier eine deutliche Parallele zu den US-amerikanischen Ghettos erkennen, in denen RAP marginalisierten Gruppen als Sprachrohr dient (vgl. ebd.: 14). Wien als Hauptstadt Österreichs, ist somit Träger globaler und lokaler Trends. Innerhalb der Stadt treffen verschiedenste Kulturen, Traditionen und Sprachen aufeinander und vermischen sich, da die Menschen, die in dieser Stadt leben Ereignisse, Bewegungen und Erinnerungen mit sich tragen. Wien repräsentiert einen sozialen Raum in dem sich Menschen unterschiedlichster Herkunft befinden. Durch die gelebte kulturelle Komplexität ist eine Stadt wie Wien, ein fruchtbarer Ort für die Entstehung von Szenen, wie in etwa der RAP-Szene.

Rakić beschreibt mit ihrer Forschung, dass sich vor allem junge Menschen in Wien deren Muttersprache nicht Deutsch ist selbst als „fremd“ empfinden. Sie haben oftmals, so Rakić, das Gefühl, dass sie gegenüber der Mehrheitsgesellschaft nicht gleichberechtigt behandelt werden (vgl. ebd.: 95). Vor allem die latente fremdenfeindliche Haltung der Wiener Bevölkerung löst bei den Jugendlichen das Gefühl von Unterdrückung aus (vgl. ebd.: 288). Mit den Raptexten erklären sich die jungen RapperInnen solidarisch gegenüber „anderen Ausgestoßenen“ und grenzen sich gleichzeitig durch einen provokanten Gangsta-Stil von den angepassten Gesellschaftsschichten ab, um so ihre eigene empfundene soziale Ausgrenzung widerzuspiegeln (vgl. ebd.: 294).

Manche RapperInnen verwenden eine Art Ghettoidentität (ohne tatsächlich in einem Ghetto zu leben) in ihren Raptexten, um auf die empfundene Ungerechtigkeit und wahrgenommene, ungleiche Behandlung hinzuweisen. Die Ghettoidentität ist als Metapher zu verstehen und

trägt wesentlich zur Identitätsstiftung der jungen MigrantInnen bei. Durch ihre Texte werden RapperInnen zu einer Art sprachgebräuchliche(r) TrägerInnen ihrer sozialen Gruppe (vgl. Rakić 2010: 89).

In den Texten wird die häufig negativ konnotierte, fremdbestimmte Identität, verarbeitet und bearbeitet. Die Raptexte können als Bestrebung der jungen Menschen nach Anerkennung und als gesellschaftliche Kritik betrachtet werden. Durch kritische Texte und eine provokante Sprache berichten sie häufig über schichthierarchische Unterschiede und drücken einen Widerstand gegen Identitätszuschreibungen der Mehrheitsgesellschaft aus (vgl. ebd.: 83).

Jugendliche mit Migrationshintergrund nutzen Selbststigmatisierungen wie zum Beispiel „bad-boy“ oder „Tschusch-boy“ als Image des unangepassten, nicht integrierten, kriminellen Außenseiters, um mit der von der Gesellschaft zugeschriebenen Etikettierung zurechtzukommen. Hyperbolische Texte werden verwendet um Irritation in der Öffentlichkeit zu erzeugen (vgl. ebd.: 20).

Da viele der Musikschaftenden das Ziel haben, kommerziell erfolgreich zu sein, wird häufig mit Provokation und Obszönität gearbeitet. Das Motto lautet „Von Armut zu Reichtum, von Straße zum Cadillac“. Dafür steht RAP insbesondere „Gangsta-RAP“ immer wieder in der Kritik (vgl. ebd.: 22).

Rakić setzte sich des Weiteren mit der Bedeutung der Sprache auseinander und kommt zu dem Schluss, dass Sprache nicht nur ein wichtiges Medium für die Kommunikation ist, sondern auch kulturelle und soziale Identität konstruiert. Die produzierten RAP-Texte entstehen aus der Alltagssprache heraus und dienen den RapperInnen als wichtiges Identitätsmerkmal. Die RAP-Texte können sozusagen als Ausdruck der eigenen Identität angesehen werden (vgl. ebd.: 7).

Auch die für die RAP-Texte verwendete Sprache ist entscheidend. Wird etwa die eigene Muttersprache verwendet, so werden auch die traditionellen Wertesysteme in den Texten transportiert. Die Verwendungssprache der Mehrheitsgesellschaft, etwa Deutsch in Wien, kann als Symbol für das Streben nach gesellschaftlicher Akzeptanz bzw. Gleichberechtigung bewertet werden (vgl. ebd.: 89). Die RapperInnen versuchen durch die Verwendung der deutschen Sprache nicht nur mehrheitsgesellschaftliche Anerkennung zu erlangen, sondern auch ihre marginalisierte Lebenssituation zu thematisieren (vgl. ebd.: 279).

„Gerade durch die bewusste Verwendung der deutschen Sprache, die nicht Muttersprache ist, wird das Bedürfnis transportiert, von der Mehrheitsgesellschaft gehört zu werden und

>dazugehören< zu wollen. Somit kann die deutsche Sprache als der wichtigste Identitätsfaktor für die Erlangung eines >neuen Heimatsgefühls< betrachtet werden“ (Rakić 2010: 274).

Wie anhand der Forschung von Rakić ersichtlich wurde, besteht ein starker Zusammenhang zwischen RAP-Musik und der Kategorie „ethnische Herkunft“. Welche bedeutsame Rolle die „ethnische Herkunft“ für Musikschafter haben kann und wie prägend diese Kategorisierung für die Denk-, Handlungs- und Wahrnehmungsschemata eines Menschen und somit für die Art der produzierten RAP-Musik sein kann, wurde ebenso im Zuge meiner empirischen Forschung ersichtlich.

Da RapperInnen mit Migrationshintergrund in Wien häufig den Subgenres „Gangsta-RAP“ und „Battle-RAP“ zugeordnet werden, möchte ich an dieser Stelle einen Einblick in die kultur- und sozialwissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Subgenres geben und beziehe mich dabei auf das Buch „Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen“.

Da das Subgenre in Österreich, wie im empirischen Teil ersichtlich werden wird, Ähnlichkeiten zu jenem in Deutschland aufweist, möchte ich an dieser Stelle einen Überblick über das von Marc Dietrich und Martin Seeliger (2012) publizierte Buch zum Subgenre „Gangsta-RAP“ in Deutschland geben.

4.2.3 Exkurs: Deutschsprachiger „Gangsta-RAP“

Sieht man sich die historische Entwicklung des „Gangsta-RAPs“ an, so ist diese verbunden mit der Entstehung der Hip-Hop Kultur. Ein wesentlicher Bestandteil des Genres, stellt die Idee des „Battles“, des leistungsorientierten Wettstreites, dar.

Unter dem Battle-RAP formiert sich ein Subgenre, das sich der Selbstprofilierung auf Kosten des Gegners widmet. Das sogenannte „Playing the dozens“ hat seine Wurzeln im afroamerikanischen Straßen- und Gefängnis-Milieu der 50er Jahre und kann als Vorläufer des Battle-RAPs verstanden werden. Ziel des offensiv geführten Sprachspiels ist es seinen Gegner verbal zu degradieren und die moralische Integrität der Familie anzuzweifeln (vgl. Seeliger et. al. 2012a: 27). Anders als beim klassischen Battle-RAP geht es beim „Gangsta-RAP“ weniger um die Preisung des eigenen RAP-Styles, sondern um das Vermögen sich erfolgreich in einem sozialen Brennpunkt zu behaupten (vgl. ebd.: 29).

Mit der Entwicklung von RAP ging einher, dass zunehmend Themen aus der alltäglichen Erlebniswelt aufgegriffen wurden. In diesem Zusammenhang wurden etwa Ereignisse, die

sich auf „der Straße“ abspielten (Drogenhandel, Prostitution, Kriminalität, Gangs etc.) behandelt. Durch die lyrische Verhandlung des sozialen Geschehens, kam es auch zu einer thematischen Auseinandersetzung mit Gangs aus dem Lebensumfeld der Protagonisten. So entstand Mitte der 1980 Jahre das Genre des „Gangsta-RAP“. Mit dem Aufkommen des „Gangsta-RAP“ wurde die ursprüngliche Intention, nämlich durch Hip-Hop „Battles“ eine gewaltlose Alternative zu gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen Gangs zu schaffen, zum Teil konterkariert (vgl. Schröder 2012: 67f).

„Die Rolle des >Gangsters< wird nicht nur in Texten verhandelt, sondern findet auch habituell eine Entsprechung. In diesem Zusammenhang wird ein Lebensstil glorifiziert, der an Statussymbole gekoppelt ist, die auf das Bild einer >hegemonialen Männlichkeit< (...) verweisen, die hier als >marginalisierte Männlichkeit< (...) in Erscheinung tritt: Eine körperbetonte Selbstdarstellung, die Hervorhebung kostenintensiver Insignien (wie beispielsweise Schmuck und Autos), die als Symbole sozialen Aufstiegs interpretiert werden, sowie von Eigenschaften wie Rücksichtslosigkeit und Stärke sind dafür kennzeichnend“ (ebd.: 68).

Sieht man sich die Anfänge des Phänomens „Gangsta-RAP“ in Deutschland an, so lässt sich erkennen, dass ähnlich wie Hip-Hop selbst, auch „Gangsta-RAP“ mit einer Latenz von einer Dekade aus den USA nach Deutschland importiert wurde. In den USA gewann der „Gangsta-RAP“ bereits ab 1984/85 durch Rapper wie *Schoolly D, Ice-T und KRS-One*, welche den rohen Tonfall der Straße in ihre Musik integrierten, an Bedeutung. In Deutschland gab es hingegen vor 1993 keinen „Gangsta-RAP“. RAP war damals entweder revolutionär-politisch oder humoristisch-harmlos. Obwohl die erste Generation von Hip-Hop AdeptInnen in Deutschland vorrangig aus MigrantInnenkindern und anderen sozial Benachteiligten bestand, wurde dieser Umstand nur am Rande thematisiert. Themen wie Fremdenfeindlichkeit wurden wenn dann auf leicht verdauliche, nicht angstmachende Weise angesprochen. Es war somit nur eine Frage der Zeit bis die Alltagsthemen der BewohnerInnen auch in Deutschland Einzug in die Musik erhielten und sich jener Stil durchsetzte, der in den USA mit Figuren wie *Snoop Doggy Dogg, Tupac Shakur oder The Notorious B.I.G.* erfolgreich war (vgl. Szillus 2012: 42f).

„Gangsta-RAP“ wird im Band „Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen“ von Straub als ein Phänomen bezeichnet, das die Aufmerksamkeit der Sozial- und Kulturwissenschaft verdient, da sich in ihm gesellschaftliche

Verhältnisse manifestierten (vgl. Straub 2012: 8). Szillus Stephan definiert „Gangsta-RAP“ wie folgt:

„Wenn man von Gangsta-Rap spricht, dann geht es in erster Linie um ein Gefühl. Nicht wie man meinen könnte, um ein festes Genre, dessen Substanz und Charakteristika man trennscharf abgrenzen könnte. Sondern um ein Subgenre der HipHop-Kultur respektive der Rap-Musik, das sich vor allem über bestimmte Stilmittel, Themenfelder und Sprachcodes definiert. Ob ein Song oder ein Künstler als Gangsta-Rap(per) zu kategorisieren ist, liegt in vielen Fällen im Auge des Betrachters und ist damit auch von dessen Sozialisation und Perspektive abhängig“ (Szillus 2012: 41).

Dietrich beschreibt den „Gangsta-RAP“ als vermeintlich soziophob, gewaltverherrlichend und frauenverachtend. Über harte und monotone Beats werden in Form von aggressivem Rap Aussagen gelegt, die jenseits moralischer Standards liegen (vgl. Dietrich 2012: 188).

Auch in Deutschland sind „Gangsta-RAP“-Inszenierungen keine Ausnahme. Genre-Protagonisten wie *Bushido*, *Massiv*, *Azad* und *Haftbefehl* können einen beachtlichen kommerziellen Erfolg verzeichnen. Ein kurzer Blick in die Videos und Texte im deutschen „Gangsta-RAP“ lässt bereits erkennen, dass es sich um exakt jene Inszenierungskomponenten handelt, die auch für US-amerikanische Performances charakteristisch sind (vgl. ebd.: 221f).

„Der Gangsta-Rapper erscheint hier als drogendealendes, gewaltbereites und ausgegrenztes Subjekt, das sich bemüht, sich alle Stereotypen vom kriminellen und asozialen >Ausländer< anzueignen“ (ebd.: 226).

Der US-amerikanische „Gangsta-RAP“ wird in seinen grundlegenden Inszenierungsfiguren übernommen und mit zum Teil eigenen Symbolen und Idealen aufgeladen (vgl. ebd.: 227).

Für Straub ist „Gangsta-RAP“ verbunden mit dem Kampf um Anerkennung, Selbstbehauptung und Selbstbestimmung einer zumeist jüngeren Generation, die von den „Rändern“ der Gesellschaft her erschallt (vgl. Straub 2012: 8f). Verständlich wird die Verbindung von „Gangsta-RAP“ und sozialer Ungleichheit über das sozialräumliche Konzept.

Jugendliche agieren und entwickeln sich zu einem wesentlichen Teil mit Hilfe sozialräumlicher Aneignungsprozesse. Über Peergroups können Fragen der personalen Identität, wie etwa „Wer bin ich?“, „Wie sehen mich die anderen?“ etc. gestellt und ausprobiert werden. Der sozialräumliche Kontext spielt daher für die soziale Identität und

damit der Bindung an eine bestimmte soziale Gruppe sowie der Abgrenzung zu anderen eine zentrale Rolle.

Soziale Ungleichheit schlägt sich innerhalb einer Stadt räumlich nieder. Dies lässt sich an exklusiven Räumen erkennen, die nur für eine bestimmte Bevölkerungsgruppe zugänglich sind und durch Orte der Exklusion, in denen die Schließung anderer Stadtteile für benachteiligte Gruppen geschieht. Die Lebensbedingungen von Jugendlichen in solchen ausgegrenzten Stadtgebieten sind durch hohe Jugendarbeitslosigkeit und -kriminalität, eine mangelhafte infrastrukturelle Ausstattung, einer Verwahrlosung des öffentlichen Raums sowie die negative Wahrnehmung durch BewohnerInnen anderer Stadtgebiete bestimmt. Ein benachteiligtes Wohnumfeld kann negative Sozialisationseffekte mit sich bringen. Durch den Mangel an positiven Vorbildern, der Einschränkung der Erfahrungswelt von Heranwachsenden und einer geringen Mobilität wird ein „Anpassungsdruck nach unten“ erzeugt. Dies bedeutet, dass Jugendliche Normen und Verhaltensweisen übernehmen die von der Mehrheitsgesellschaft als Ausgrenzungskriterium fungieren (vgl. Janitzki 2012: 289f).

„Insbesondere Jugendliche reagieren auf die Distanz zur Gesamtstadt häufig mit einer verstärkten Identifikation mit ihrem Stadtteil und der Abgrenzung gegen andere Gebiete (...). Diese >>emotionale Ortsbezogenheit<< schlägt sich als Teil der personalen und sozialen Identität nieder (...).“ (ebd.: 290).

Hip-Hop stellt für Jugendliche in benachteiligten Quartieren eine alternative Möglichkeit dar, um Anerkennung zu gewinnen und Wünsche, Ängste und Forderungen zu artikulieren, auch gibt sie den Jugendlichen die Möglichkeit sich von der dominanten Kultur abzugrenzen. Diese Abgrenzung geschieht über das bewusste Annehmen der Rolle des gesellschaftlichen Außenseiters. Die Rolle wird dadurch positiv besetzt und es entwickelt sich ein Überlegenheitsgefühl gegenüber der eigentlich mächtigeren Gesellschaft (vgl. ebd.: 290f). Dabei sollte nicht vergessen werden, dass „Gangsta-RAP“ ein Popbetrieb ist und somit auch eine Performance darstellt. Bei „Gangsta-RAP“ handelt es sich um eine ästhetische Darbietung, die zwar einerseits biographische Anbindungen haben mag, die zuletzt aber eine Inszenierung ist (vgl. Dietrich 2012: 190):

„Rap is very funny music, but if you don't understand the humor, it will scare the shit out of you (...). We get around a lot of fights and aggression simply by talking. The misinterpretation of rap comes from people who have no insight into the ghetto mentality and attitude“ (Zips et. al. 2001: 335).

4.2.3.1 „Gangsta-RAP“ und Gender

Setzt man sich mit RAP-Musik auseinander so muss man sich auch mit dem Genderaspekt beschäftigen. RAP ist eine männlich dominierte Jugendkultur und daher interessant für eine Untersuchung von Männlichkeitskonstruktionen (vgl. Großmann 2012: 85).

Großmann setzt sich mit Männlichkeitskonstruktionen innerhalb des deutschen „Gangsta-RAPs“ auseinander und bezieht sich dabei mitunter auf das Konzept der hegemonialen Männlichkeit von Raewyn Connell. Connell geht von vier verschiedenen Männlichkeiten aus und ordnet diese den folgenden vier Begriffen zu: Hegemonie, Unterordnung, Komplizenschaft und Marginalisierung. Die hegemoniale Männlichkeit stellt die am meisten akzeptierte Form von Männlichkeit dar und bezeichnet die Dominanz der Männer und die Unterdrückung der Frauen. Als Gegenstück dazu beschreibt sie die untergeordnete Männlichkeit. Unter komplizierter Männlichkeit versteht Connell, dass die Mehrzahl der Männer den Ansprüchen der hegemonialen Männlichkeit zwar nur zum Teil gerecht wird, sie dennoch davon profitieren. Die marginalisierte Männlichkeit stellt schließlich Männlichkeit dar, die auf Grund der Klassenzugehörigkeit oder der ethnischen Herkunft keinen hegemonialen Status erlangen kann (vgl. Großmann 2012: 88).

Im Deutschen „Gangsta-RAP“ findet sich eine klare Abwertung gegenüber der untergeordneten Männlichkeit und ein Hervorheben der hegemonialen Männlichkeit. Zum Teil wird die marginalisierte Männlichkeit zusätzlich als Verkaufsstrategie verwendet, wie dies etwa bei Bushido zu vermuten ist (vgl. ebd.: 100). Die Männlichkeit scheint innerhalb des „Gangsta-RAPs“ kaum denkbar ohne die vehemente und abwertende Abgrenzung von Weiblichkeit und anderer Männlichkeit (vgl. ebd.: 102).

Mit dem hier lediglich grob gezeichneten Zusammenhang zwischen dem Subgenre „Gangsta-RAP“ und dem Genderaspekt erhebe ich keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Die Kürze meines theoretischen Bezugs auf das Genderthema soll jedoch nicht mit einer fehlenden Interesse oder Bedeutung die ich dem Thema beimessen erklärt werden, sondern mit der bewussten Aussparung des Themas aufgrund der Länge der vorliegenden Arbeit.

Dem Gender-Aspekt wurde im wissenschaftlichen Diskurs der Kultur- und Sozialanthropologie viel zu lange kaum Beachtung geschenkt. Frauen spielten hierbei eine untergeordnete Rolle. Diese „Ungleichheit“ aufzudecken und gegen die „marginalisierte“ Rolle der Frauen vorzugehen ist mir persönlich ein wesentliches Anliegen.

Mit der gendgerechten Schreibweise und der bewussten Wahl von Rapperinnen als Interviewpartnerinnen habe ich versucht dem Gender-Aspekt einen Platz einzuräumen.

5 Empirischer Teil: Was hat RAP in Wien mit Bourdieu zu tun?

RAP-Musik ist mehr als bloßes Entertainment. Sie ist eine verbale Ausdruckskunstform, ein globales Phänomen, eine hybride Kulturform, eine urbane Musikkultur und ist identitätsstiftend und ideologietransportierend.

Über Videos und Live-Performances transportieren RapperInnen in Form von Texten ihre eigenen Ideologien und besitzen dadurch auch eine gewisse Macht.

„(...) Leit die a riesen Hörschaft ham. De ham halt so viel Macht irgendwie“ (MC Stadtkind, 27.01.2015: 160-161).

Dass Musik Einfluss hat und über Musik Ideologien transportiert werden können, schien auch dem FPÖ Politiker Heinz-Christian Strache bewusst gewesen zu sein, als er im Jahre 2013 den RAP „Steht auf, wenn ihr für HC seid!“ über „youtube“ veröffentlichte.

Es liegt wohl an den RapperInnen selbst sich dieser „Macht“ bewusst zu sein und an den HörerInnen aufmerksam hinzuhören und zu entscheiden, welche Ideologien unterstützt, eher belächelt oder gar bekämpft werden sollten. Dass es sich, wie in der Literatur beschrieben bei der RAP-Musik um mehr als bloßes Entertainment handelt, wird durch diese von mir beschriebene „Macht“, durch das Transportieren von Ideologien, bestätigt.

Die ebenso in der Literatur beschriebene Komplexität des Phänomens RAP-Musik, zeigte sich in meiner Forschung auf vielfältige Art und Weise. Alleinig die von mir im Zuge der Forschung interviewten Personen waren von einer Vielfalt geprägt. An verschiedensten Orten traf ich mich mit den unterschiedlichsten Männern und Frauen, um in Form von narrativ-biografischen Interviews Daten für meine Forschung zu gewinnen. Der Erstkontakt mit meinen InterviewpartnerInnen war für mich wie das Öffnen eines „Überraschungseies“. Denn ähnlich wie bei dieser – den meisten von uns aus der Kindheit bekannten – Süßigkeit, mit seiner unterhalb der Schokolade verborgenen Überraschung, wusste ich vor meinen Interviews nie genau wer mir gegenüber sitzen und über sein/ihr Leben und den persönlichen Zugang zur RAP-Musik berichten wird.

Meine InterviewpartnerInnen wiesen nicht nur in ihrem Denken klare Differenzen auf, sondern unterschieden sich bereits auf den ersten Blick klar voneinander. Von Baggy-Pants bis Bluse, von dunkler bis heller Hautfarbe, weibliches und männliches Geschlecht, etc. traf

ich im Zuge meiner Forschungsarbeit auf die unterschiedlichsten Typen von Menschen, deren individuelle Lebensgeschichten sich im von mir wahrgenommenen Denken und Handeln widerspiegeln.

Doch bei aller Differenz, gab es etwas, das meine InterviewpartnerInnen klar miteinander verbindet. Es ist ihre Leidenschaft für die RAP-Musik und der Ausdruck ihrer eigenen Identität in Form von RAP-Lyrics und Performances. Es ist vielleicht auch gerade diese gemeinsame Leidenschaft die erklären könnte warum es zwischen den unterschiedlichen Wiener RAP-„crews“ kaum so etwas wie „disses“ gibt.

Viel eher wurde die gegebene Heterogenität der RAP-Musik in Wien von der übermäßigen Mehrheit meiner InterviewpartnerInnen mit Freude begrüßt. Manche von ihnen äußerten sogar den Wunsch eines stärkeren Zusammenschlusses innerhalb der gesamten RAP-Szene Wiens.

5.1 RAP-Musik in Wien

Entstanden ist die Subkultur Hip-Hop bereits Mitte der 1970er Jahre im New Yorker Stadtviertel Bronx. Die Hip-Hop Welle gelangte jedoch erst im Jahre 1983 nach Europa (vgl. Rakić 2010: 12). An den Jahreszahlen lässt sich erkennen, dass die Hip-Hop Kultur relativ spät ihren Weg nach Europa fand.

„Es ist ja kein Geheimnis, dass (...) Trends immer zeitverzögert nach Europa kommen. Man orientiert sich meist am Ami-Land. Vor allem was Musik und Kultur betrifft“ (MC Stadtkind, 27.01.2015: 69-71).

Die Aussage von MC Stadtkind ist ein Beleg für die von der USA ausgehende verzögerte weltweite Verbreitung der Hip-Hop Kultur und zeigt den Einfluss der USA und die starke globale Verbundenheit auf.

Es waren vor allem die Mediensysteme die zur Verbreitung der Hip-Hop Kultur beitrugen. Doch obwohl es sich bei der RAP-Musik um ein globales Phänomen handelt, wurde dieses an den unterschiedlichen Orten der Welt, vor dem lokalen Hintergrund unterschiedlicher Kontexte, verschiedenartig adaptiert (vgl. Seeliger et.al 2012b: 345).

„(...) bis heute ist es so, ich schau überhaupt nicht was Amis machen. (...) Ich weiß, dass das von dort herkommt. Dass es unsere Kultur gar nicht geben würde ohne diese Kultur. Nur haben wir halt aus dieser Kultur was ganz Eigenes gemacht. Durch das, dass einfach die Welt

hier eine andere ist, unsere Probleme unsere täglichen, unsere Herausforderungen andere sind, kann man das überhaupt nicht vergleichen. (...) Es gibt in China Rap, es gibt irgendwie überall Rap. Und jeder hat seine eigene Kacke daraus gemacht“ (Max, 23.01.2015: 67-75).

Trotz der Herkunft der RAP-Musik (als Bestandteil der Hip-Hop Kultur) aus den USA unterscheidet sich die in Wien vorzufindende RAP-Musik klar von jener in den USA und in sämtlichen anderen Ländern dieser Welt. Wie Max mit seiner Aussage belegt, ist RAP-Musik stark von der „gesellschaftlichen Realität“ geprägt und wird daher nicht nur in den unterschiedlichsten Ländern, sondern auch innerhalb der Landesgrenzen auf unterschiedlichste Art und Weise adaptiert. Trotz der beschriebenen lokalen Adaption des Phänomens lässt sich bis heute, etwa in Form von Selbstdarstellung der RapperInnen in Videos, ein klarer Einfluss der USA auf die RAP-Kultur innerhalb Wiens erkennen.

5.1.1 RAP in Wien damals und heute

Wie beschrieben fand die Hip-Hop Kultur in den USA ihren Ausgangspunkt und verbreitete sich von dort aus relativ zeitverzögert. Wirft man einen Blick auf die Anfänge des Phänomens in Österreich so kann gesagt werden, dass RAP-Musik hier zu Lande erst in den 1990er Jahren langsam präsenter wurde. In dieser Anfangszeit der Hip-Hop Kultur innerhalb Wiens war diese noch relativ unbekannt und die Anhänger dieser Kultur bestanden aus einer relativ kleinen eingeschworenen Gruppe junger Menschen die sich bei sogenannten Jams (Jamsessions) trafen, um gemeinsam zu rappen, zu breaken und zu sprayen.

„Aber mich hat das halt auch sehr interessiert, (...) weil das eine ganz eingeschworene Partie war, eine kleine Gruppe von Menschen war und da war dieses vier Elemente Ding noch sehr wichtig. DJing, Breakdance, Sprayen und da gab's halt wirklich Jams wo alles vertreten war (...)“ (Lisa, 30.01.2015: 20-23).

Die Aussage von Lisa bestätigt eine anfängliche Verbundenheit der verschiedensten Hip-Hop Elemente. Dies lässt erkennen, dass sich die überschaubare Gruppe von Jugendlichen zu Beginn stark an der aus den USA kommenden und medial verbreiteten Hip-Hop Kultur orientierte und sich diese zu Eigen machte.

RAP-Musik war zu diesem Zeitpunkt jedoch im Vergleich zu heute medial kaum präsent. Sämtliche InterviewpartnerInnen, die bereits in der „ersten bzw. zweiten Hip-Hop Generation“ in Wien als RapperInnen tätig gewesen waren, bestätigten dies im Zuge ihrer Erzählungen.

„Das hat mich auch immer daran fasziniert. Es war für mich ein großes Rätsel. Da gab's Slang-Begriffe die du nicht einfach >googlen< konntest 1996 (...). Du musstest dich echt von Information zu Information hangeln ja und das hat medial nicht stattgefunden. Jeden Schnipsel hat man aufgezeichnet (...) und dann gemeinsam in der Monatsrunde sich angeschaut. Man war nicht so übersättigt. Heute schaltet man weg wenn eine Liveübertragung vom >Splash< im Fernsehen kommt (...)“ (Andreas, 01.08.2014: 412-418).

Diese Anfangszeit wurde mir von meinen InterviewpartnerInnen, ähnlich wie dies bei Andreas der Fall ist, fast schon „romantisierend“ als eine Zeit beschrieben, in der man alles sammelte was man finden konnte um es anschließend untereinander auszutauschen. Durch den technischen Fortschritt wurde die mediale Verbreitung der RAP-Musik jedoch während der 1990er Jahre immer stärker und RAP-Musik somit stetig präsenter. Diese Präsenz der Hip-Hop Kultur brachte eine Kommerzialisierung mit sich, welche die eingeschworene Gruppe an Hip-Hop Anhängern jedoch nicht gerade erfreute.

„Während der 90er ist es eben immer populärer worden. Auch in den Medien immer mehr widergespiegelt. Ja, da war dann plötzlich auch die Resonanz von den Zuhörern. Da gab's dann plötzlich >Die Fantastischen Vier< und >Die Da?!< und so was und das war halt voll kommerziell. Was uns damals voll upgeturned hat, weil wir wollten dieses >kein sell-out<. Das war unser Credo. Wenn man Hip-Hop gemacht hat und es irgendwie verkaufen wollte war's schon so: He oida, was machst du da?“ (Lisa, 30.01.2015: 27-32).

In der Aussage von Lisa wird erkenntlich, dass die damaligen Anhänger der Hip-Hop Kultur klar gegen die Kommerzialisierung und gegen ein „sell-out“ ihrer Musik waren. Hip-Hop sollte, so die Erzählungen, ein Lebensgefühl sein und man sollte Musik aufgrund der „Liebe an der Sache selbst“ machen und nicht um Geld zu verdienen.

Ich erkenne hinter dieser Abneigung gegenüber einer Kommerzialisierung eine gewisse Angst vor einer Art von Identitätsverlust. Hip-Hop mit all seinen Facetten war zu dieser Zeit ein wesentlicher Bestandteil des Lebens junger Menschen. Man traf sich um gemeinsam Hip-Hop zu leben, man schloss sich als Gruppe zusammen und schuf über den gemeinsamen Musikgeschmack eine geteilte Identität. Die Kommerzialisierung brachte jedoch, so meine Interpretation, die Gefahr der Unüberschaubarkeit der Gruppe an Anhängern und somit den Verlustes an Identität mit sich.

Diese Angst war wohl auch berechtigt. Meine InterviewpartnerInnen berichteten mehrfach über eine Art „Explosion“ der Hip-Hop Kultur am Ende der 90er Jahre. Die ursprünglich

überschaubare Hip-Hop Kultur wurde medial entdeckt und dadurch zu einem Mainstream Phänomen.

„(...) das war wohl am Ende der 90er dass das Musikding so explodiert ist. Da war ja dann auch dass dann überall Graffiti auch in der Werbung warn zum Beispiel. (...). Etwas was ja komplett eigentlich gegen diese Mainstream Bewegung eigentlich gearbeitet hat, wurde plötzlich vom Mainstream entdeckt als Jugendsprache mehr oder weniger und dann auch voll instrumentalisiert (Lisa, 30.01.2015: 173-177).

Wie Lisa in ihrem Interview bestätigt, wurde die Hip-Hop Kultur, die sich in ihren Ursprüngen bewusst gegen den Mainstream bewegte und in ihren Anfängen von ausgegrenzten Jugendlichen mitunter als Mittel genutzt wurde, um ihre Wut gegen die sie ausgrenzende Gesellschaft zu artikulieren, plötzlich von der breiten Masse entdeckt. Hip-Hop war somit nicht mehr länger eine Jugendkultur, die sich im „underground“ bewegte.

Die Kommerzialisierung der Hip-Hop Kultur hatte die „Trennung“ der früher noch stärker miteinander verbundenen vier Elemente zur Folge. Diese „Trennung“ der Elemente wurde im Zuge der Interviews mit dem immensen Stellenwert, den die RAP-Musik plötzlich erhielt, erklärt.

„Also warum (...) sich das so aufgeteilt hat, da kann ich jetzt nur mutmaßen. Aber ich glaube es liegt daran, dass die Musik, also das Rappen, so einen mega Stellenwert plötzlich bekommen hat und ahm nur ganz wenige Künstler dann ihre Writer und DJs - okay, die noch am ehsten - aber Breaker mitgezogen haben“ (Lisa, 30.01.2015: 166-170).

Durch die Kommerzialisierung der Hip-Hop Kultur kam es zu einer medialen Präsenz der RAP-Musik. RapperInnen erhielten plötzlich ein höheres Ansehen, welches die eigenständige Entwicklung der jeweiligen Elemente zur Folge hatte.

Beschäftigt man sich gegenwärtig mit RAP-Musik in Wien so spielen Graffiti und Breakdance kaum noch eine Rolle. DJing hingegen ist bis heute noch immer stark mit dem Element des Rappings verbunden, da erst diese beiden Elemente gemeinsam die RAP-Musik ergeben. Einzelne RapperInnen sind innerhalb Wiens gegenwärtig bemüht die ursprünglichen Elemente, durch bewusst inszenierte Veranstaltungen, wieder stärker miteinander zu verbinden. Doch stellen diese Bewegungen eher eine Ausnahme dar. Großteils ist eine Trennung der Elemente und eine eigenständige Entwicklung der „unterschiedlichen Hip-Hop Kulturen“ zu beobachten.

„Heute hat jeder Teil dieser Kultur seine eigene Kultur. (...) Es gibt Graffiti Maler in Wien, die überhaupt nichts mit Hip-Hop zu tun haben, die Techno hören während sie malen gehen. Es hat einfach alles nichts mehr miteinander zu tun. Jeder hat seine eigene Kultur und das ist auch das Schöne. Aus dieser Kultur haben sich vier eigene Kulturen entwickelt. Und natürlich gibt es Kooperationen zwischen diesen Geschichten, aber es gehört nicht mehr unumstößlich zusammen“ (Max, 23.01.2015: 588-595).

Die beschriebene „Trennung“ der Elemente wird durch die Aussage von Max bestätigt. Durch die „Trennung“ kommen Jugendliche gegenwärtig über die Medien zur RAP-Musik ohne zwangsläufig mit den vier Elementen konfrontiert zu werden. In den wenigsten RAP-Musik Videos wird, wie von MC Stadtkind beschrieben, mit Graffiti-Kunst, Breakdancern oder DJs gearbeitet.

„Aber grundsätzlich schaut’s so aus. A junger Kerl sitzt in ana Klass, da Sitznachbar sagt >Jo hast des neiche Video vom Kollegah gsehn?<. In am Kollegah Video siagst du Fitness Studios, siagst du Frauen und siagst du alles aber kane Breakdancer definitiv und a sicher kane DJs (...). Du siagst ka Graffiti. Des steht schon sehr für sich alan und so kuman Leit zu Hip-Hop ja oder zu RAP (...)“ (MC Stadtkind, 27.01.2015: 79-84).

Das Zitat beschreibt bildlich den Unterschied des ursprünglichen zum gegenwärtig Zugang zur RAP-Musik. Heute handelt es sich nicht mehr um jugendliche Anhänger der Hip-Hop Kultur, die zu Jams gehen um gemeinsam zu breaken, zu rappen oder zu sprayen. Es sind junge Menschen die ihren Zugang zur RAP-Musik meist über ihren Computer oder Fernseher finden. Hier werden eine zunehmende Technologisierung und ein immer stärker werdender Einfluss der Medien auf das soziale Leben der Menschen sichtbar.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich das Phänomen RAP-Musik durch den globalen und medialen Einfluss in einem ständigen Wandel befindet. In welche Richtung sich das Phänomen weiter entwickeln wird, kann nicht vorausgesagt werden.

5.1.2 Rapszene(n) Wien: Heterogenität oder Homogenität?

Kann man innerhalb der Stadt Wien von einer einheitlichen homogenen RAP-Szene sprechen oder gibt es mehrere nebeneinander existierende RAP-Szenen und handelt es sich daher um eine Heterogenität?

Die Thematik des Zusammenschlusses in RAP-„crews“ bzw. die Abgrenzung zwischen diesen „crews“, begann mich im Laufe meiner Forschung immer mehr zu interessieren. Bei

der intensiven Auseinandersetzung mit der Frage der Heterogenität oder Homogenität der Wiener RAP-Szene wurden mir im Zuge der Interviews differente Meinungen geliefert.

Was mir jedoch schnell klar wurde ist, dass es sich bei der/den RAP-Szene(n) innerhalb Wiens um Gruppen von Menschen handelt, die häufig im „Untergrund“ zu finden sind. Dies macht den Zugang zur RAP-Szene für „Außenstehende“ relativ schwer.

„Die bemühen sich sehr, dass sie die Szene pushen aber wir haben im Endeffekt überhaupt kein Medium. Wir ham hier überhaupt keine Plattform. Wo das Ganze, das ist total untergrundig. Du weißt wo du hingehst, triffst die Leute. Aber wenn du jetzt nach Wien kommst und du dich hier nicht auskennst und Hip-Hop sehen willst (...) wirst tiefer graben müssen um mal an die anderen ran zu kommen. Meistens auch erstmals einen kennenlernen und über die lernst du dann die anderen kennen“ (Max, 23.01.2015: 98-105).

Max bestätigt in seiner Aussage, dass sich die Wiener RAP-Szene eher im Untergrund befindet. Klar wird hier auch, dass es für RapperInnen in Wien schwer ist diesen „Untergrund“ zu verlassen. RAP-Musik scheint, wie Wellen im Meer, manchmal mehr und manchmal weniger medial präsent zu sein. Besteht kein mediales Interesse, so ist es für RapperInnen auch schwer „bookings“ zu erhalten und über eine steigende Zuhörerschaft den „Untergrund“ zu verlassen. Gegenwärtig würde ich die Stellung der RAP-Musik innerhalb Wiens eher als Ebbe und weniger als Flut bezeichnen. Wobei sich derzeit anhand einer steigenden Anzahl von Hip-Hop Events ein Aufstieg andeutet.

Der Zugang zur/zur den RAP-Szene(n) kann am besten mit Hilfe eines „Zauns“ erklärt werden. Steht man auf der einen Seite des Zauns, so ist man Teil der Szene, steht man jedoch auf der anderen Seite, so ist man „Außensteiter“ und es ist schwer Zugang zu erhalten.

„(...) in Wien zum Beispiel is es sicher so, dass man sagen kann >das ist die Hip-Hop Szene<. Wenn man jetzt lange rappt, kennt man die alten Pappenheimer sag ich mal schon alle (...)“ (Lisa, 30.01.2015: 146-148).

Hat man jedoch den Zaun überwunden und sich Zugang verschafft, so eröffnet sich einem eine „neue Welt“ die man nun Schritt für Schritt kennenlernen kann. Lisa spricht im Zuge des Interviews klar von „der Wiener Hip-Hop Szene“ und gibt durch ihre Aussage zu erkennen, dass sich die RapperInnen, die bereits lange rappen untereinander kennen. Von dem Großteil der interviewten RapperInnen wurde mir jedoch ein anderes Bild der Wiener RAP-Szene gezeichnet. Es war das Bild einer Szene, die sich durch eine Vielfalt auszeichnet und somit keine Einheit darstellt. Erklärt werden kann diese differente Wahrnehmung der Szene(n)

durch die Veränderungen, die die Zeit mit sich brachte. Lisa die in einer Zeit zu rappen begann in der die Anhänger der Hip-Hop Kultur noch aus einer kleinen Gruppe von Leuten bestand, empfindet bis heute eine Verbundenheit mit dieser Gruppe und bezeichnet sie als „die Hip-Hop Szene“. Sieht man sich jedoch die Landschaft der Wiener RAP-Musik gegenwärtig an, so ist eine große Vielfalt von unterschiedlichen „crews“, Szenen und Subgenres zu verzeichnen.

„Es hat diese kleine Szene gegeben von den fünf, sechs Gruppen die sich die Gigs auch irgendwie zugspielt haben und sie haben dort auch keinen anderen reingelassen. Das ist halt heute anders. Dass es einfach durch die ganze Zeit eine Vielfalt gibt. Wir haben heut das erste Mal eine RAP Vielfalt, eine RAP Landschaft in Wien wo jeder sein Ding macht“ (Max, 23.01.2015: 168-172).

Mit der Beschreibung einer Vielfalt der RAP-Landschaft innerhalb Wiens bestätigt Max, was der überwiegende Teil meiner InterviewpartnerInnen zum Ausdruck gebracht hat. Im Gegensatz zum homogenen Bild der Wiener RAP-Szene, das etwa von Lisa gezeichnet wurde, beschreibt die Mehrheit eine klare Heterogenität.

„Wiener Rap-Szene is sehr groß. Quantität vor Qualität. Es san lauter klane Gruppierungen und Grätzl, die irgendwie für sich selbst stehn und es is ned möglich in so ana großen Stadt wie Wien, dass do so a enger Zusammenhalt is wie in Linz des der Fall is“ (MC Stadtkind, 27.01.2015: 302-305).

MC Stadtkind bestätigt im Zuge des Interviews ebenso die auch von mir beobachtete Heterogenität der Wiener RAP-Szene(n) und beschreibt die Szene als verschiedene kleine, für sich selbst stehende Gruppierungen. Des Weiteren nimmt er mit der Aussage „Quantität vor Qualität“ Bezug darauf, dass es innerhalb Wiens eine große Anzahl von RapperInnen gibt, dass jedoch lediglich eine geringe Anzahl von diesen RAP-Musik produziert, welche eine gute Qualität aufweist.

Da mir im Laufe der Forschung bewusst wurde, dass es innerhalb Wiens nicht eine homogene RAP-Szene gibt, ging ich in den Interviews gezielt auf das Thema ein und ersuchte meine InterviewpartnerInnen, mir die in Wien existierenden verschiedenen Szenen zu benennen. Von sechs spezifisch zu diesem Thema befragten InterviewpartnerInnen gelang es jedoch lediglich einem mir einen Überblick über die verschiedensten Szenen zu geben. Ich erkläre mir dies mit dem bereits beschriebenen starken Zusammenschluss bzw. der Abgrenzung der unterschiedlichen Szenen.

„Es gibt ein paar verschiedene auf jeden Fall. (...) Es gibt die >Alteingebrachten<, die eher so ins Roxy gehen, glaub ich und ins Leopold und jetzt so eher diesen >Schöne Menschen RAP< machen. Dann gibt's diese Gangsta. Da gibt's viele. (...) Die sind ur groß in ihrer Parallelwelt. Also auch gerade sehr viele Serben, Kroaten. (...) Und dann gibt's natürlich die >Einbaumöbler<, das sind dann eher so die, wie soll ich sagen die (...) >broke boys<. Die irgendwie sich halt >zudröhnen< und >freestylen<. (...) Und ich glaub, dass es in Wien eher viele so Klicken gibt und nicht so diese große Szene wie ich sie zum Beispiel nach Köln tun würd, wo ich das Gefühl hab die pushen sich alle gegenseitig und arbeiten miteinander/füreinander (...). So ein >unity feeling< ist glaub ich nicht da in Wien“ (Josef, 22.01.2015: 138-151).

Obwohl aus dieser aufgezeigten Interviewpassage von Josef keine allgemeinen Schlüsse auf die in Wien bestehenden Szenen gemacht werden können, ist sie aus vielerlei Hinsicht interessant. Auf der einen Seite bestätigt er erneut, dass wir es in Wien mit einer Heterogenität an Szenen zu tun haben. Des Weiteren gibt er durch seine Beschreibung der *Alteingebrachten*, der *Gangsta* und der *Einbaumöbler* zu erkennen, dass sich diese Gruppen aus verschiedensten Gründen zusammengeschlossen haben. Ich sehe hinter diesem Zusammenschluss eine klare Verbindung zu Bourdieus Konzept des Habitus. Der Habitus trifft gewissermaßen die Auswahl von Orten, Ereignissen und Personen. Er bestärkt sich dabei selbst und schützt sich durch die Schaffung eines vorangepassten Milieus (vgl. Zips 2008: 264). Aus diesem Grund bestehen die von Josef beschriebenen Gruppierungen aus Menschen, deren ähnliche Erfahrungen sich im Zuge der Sozialisation in Form von Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata im Körper inkorporiert haben und die daher auch einen ähnlichen Habitus aufweisen.

Abgesehen von den bereits genannten Gründen finde ich die Aussage von Josef auch aufgrund der Darstellung der „Gangsta-Rapper“ als eine Art „Parallelwelt“ erwähnenswert. Damit bringt er etwas zum Ausdruck, was in vielen der durchgeführten Interviews angesprochen wurde: Es existieren innerhalb der Wiener Szene zwei Parallelszenen.

„Es gibt schon so was wie Parallelszenen (...). Das was Nazar macht, äh was Raf macht, das is ähm das ist eine absolute Parallelwelt ja. (...)“ (Andreas, 01.08.2014: 301-303).

Andreas beschreibt ebenso, dass es so etwas wie Parallelszenen gibt und zieht die Rapper Nazar und Raf Camora als Beispiele für die „Parallelwelt“ heran. Nazar ist ein in Teheran geborener und mit seiner Mutter und seinem Bruder nach Österreich geflüchteter Rapper. Raf Camora, Sohn eines Voralbergers und einer Italienerin, kam als Kind nach Wien und wuchs

im Bezirk Rudolfsheim-Fünfhaus auf. Das wesentliche Unterscheidungsmerkmal zwischen den beschriebenen „Parallelwelten“ stellt, wie die von Andreas erwähnten Rapper beweisen, die ethnische Herkunft dar. Es ist vereinfacht dargestellt eine Differenzierung zwischen RapperInnen mit Migrationshintergrund und RapperInnen ohne Migrationshintergrund. Bei genauerem Hinsehen wird ersichtlich dass der jeweilige Herkunftsort sowie der Ort des Aufwachsens innerhalb Wiens, ebenso eine entscheidende Rolle spielen. Lukas erklärt sich die Entstehung der „Parallelwelten“ durch den unterschiedlichen Zugang zur RAP-Musik.

„Aber da ist ja auch der Zugang, also wie du zu RAP kommst, halt ein anderer. Die sind so sicher so mit so Westcoast, Eastcoast, 90er Jahre echten Gangsta-RAP halt aufgewachsen. Und dann kommt halt diese deutsche Mainstream Bushido Welle und so rüber und so“ (Lukas, 18.02.2015: 90-92).

Lukas beschreibt den Zugang zum RAP von den in Wien lebenden Vertretern des Subgenres „Gangsta-RAP“ über jenen „Gangsta-RAP“, der aus den USA und Deutschland nach Österreich gelangte. An dieser Stelle möchte ich erneut Bezug auf das Theoriengebäude Bourdieus nehmen. So wie von ihm beschrieben, sehe auch ich den Musikgeschmack eines Menschen als von seiner jeweiligen sozialen Realität geprägt. Als „Mittelschichtkind“, das in einem kleinen Dorf in Oberösterreich unter guten familiären Verhältnissen aufgewachsen ist, war mir die im „Gangsta-RAP“ enthaltene Aggressivität, Feindlichkeit, Provokation, etc. zu Beginn nur schwer nachvollziehbar. So wie meine Sozialisation mein Denken, Handeln, Wahrnehmen, Fühlen, etc. wesentlich geprägt hat, so wurden auch jene Menschen, die sich mit den Texten der „Gangsta“-Rapper identifizieren können, in ihrem Leben geprägt. Ich werde darauf im Kapitel 5.3.2.2 erneut und ausführlicher Bezug nehmen.

Bei der Analyse der RAP-Szene(n) wird erkenntlich, dass es innerhalb Wiens verschiedene Gruppen, „crews“, Freundeskreise oder Szenen gibt, die sich zusammenschließen um gemeinsam Musik zu produzieren. Aufgrund der vorhandenen Diversität (Heterogenität) kann nicht von einer einheitlichen Szene (Homogenität) gesprochen werden. Daher schließe ich dieses Kapitel mit der Antwort auf die zu Beginn gestellte Frage:

Man kann innerhalb der Stadt Wien nicht von einer einheitlichen homogenen RAP-Szene sprechen. Meine Analyse hat ergeben, dass es sich um mehrere nebeneinander existierende RAP-Szenen handelt und daher eine Heterogenität besteht.

5.1.3 Frustration österreichischer RapperInnen

Der österreichische Musikmarkt wird von der überwiegenden Mehrheit meiner InterviewpartnerInnen als frustrierend erlebt. Andreas etwa benennt in seinem Interview die geringe „Größe“ der RAP-Szene als Ursprung seiner Frustration. Er betitelt Österreich als „Bananenrepublik“ und „Freunderlwirtschafts-Staat“.

*„Österreich ist grundsätzlich eine >Bananenrepublik< und ein >Freunderlwirtschafts-Staat< und das ist natürlich auch in der Musik nicht anders (...). Da gibt es einfach ein paar große Brocken, ein paar große Fische und dann gibt es ganz viele talentierte (...) Bands, Künstler was auch immer ähm, die gar nichts davon haben, wenn der scheiß Amadeus da zum 15ten Mal für viel Geld veranstaltet wird und dieselben Industriepappnasen da unten sitzen und gelangweilt darauf warten dass eh vorprogrammierte Preise übergeben werden (...)
(Andreas, 01.08.2014: 282-289).*

Mit der Beschreibung Österreichs als „Bananenrepublik“ spielt Andreas auf die „Größe“ des Landes an. Mit dem Titel „Freunderlwirtschafts-Staat“ nimmt er Bezug auf ein Phänomen der österreichischen Musikszene das mehrfach in meinen Interviews zum Ausdruck gebracht wurde. Er beschreibt damit, dass innerhalb der österreichischen Musikindustrie einige wenige bedeutsame Personen über den Erfolg einzelner KünstlerInnen bestimmen. Im Zusammenhang mit der von Andreas beschriebenen Frustration aufgrund der „Größe“ der Szene, steht auch, dass es innerhalb Wiens viele Menschen gibt die RAP-Musik aktiv produzieren, jedoch kaum Menschen gibt, die als HörerInnen fungieren.

„Es is auf jeden Fall so bei den Konzerten in Wien. Du hast auf jeden Fall fünfzig Prozent aktive Musiker, die selber Hip-Hop machen oder rappen. Es gibt einfach mehr Rapper als Fans mittlerweile“ (Max, 23.01.2015: 312-314).

Viele meiner InterviewpartnerInnen erzählten mir, ähnlich wie Max, dass die überwiegende Mehrheit die bei Hip-Hop Konzerten vorzufinden ist, selbst in der Szene aktiv seien und es kaum Menschen gibt, welche RAP-Musik lediglich rezipieren. Vielleicht lässt sich an der scheinbar hohen Anzahl der an RAP produzierenden Personen ein Funke der „alten Hip-Hop Kultur“ wiedererkennen.

Mit seinem Song „Unten halten“ bringt der österreichische Rapper *Average* seine Frustration über die österreichische Musikszene zum Ausdruck und spielt hier insbesondere auf das Phänomen an, dass bei „bookings“ für Konzerte größtenteils internationale KünstlerInnen nach Österreich geholt werden.

„Österreich du kennst deine Künstler nicht oder was davon übrig ist. Ich hoff, dass du glücklich bist und dafür irgendwann die Prügel kriegst. Ich seh zu wie du importierst, ignorierst was im Land passiert und da gibt's nichts zu diskutieren. Du bist einfach nicht interessiert“ (URL3).

Die innerhalb des Songs beschriebene Frustration über den „Import“ internationaler KünstlerInnen und die Ignoranz gegenüber den internen KünstlerInnen wurde im Laufe der Interviews mehrfach erwähnt. Österreichische KünstlerInnen werden vorrangig als Vorband für internationale „acts“ herangezogen und werden meist nicht bezahlt sondern mit „kleinen Geschenken“ entschädigt.

„Weil bei uns ist es auch dass wir sehr oft, wenn jetzt ahm Freunde, wir kennen mittlerweile schon ahm einige, die so ahm die Musiker herbringen, für die Musiker geben die Unsummen aus und für uns ja keine Ahnung, ja da habt ihr eine Flasche. Was machen wir mit einer Flasche?“ (Leo, 11.02.2015: 338-341).

Die von Leo beschriebene und als frustrierend erlebte „Geschenkmachtaktik“ der unterschiedlichsten Veranstalter, scheint keine Ausnahme sondern die Regel zu sein. Die Gründe dafür sind komplex und die Chancen auf Veränderung wahrscheinlich nicht gegeben, solange es österreichische KünstlerInnen gibt, die für ihren Auftritt nichts verlangen.

„Aber dann gibt's halt immer Idioten (...) die immer gratis auftreten weil's ihnen wurscht ist. Und solange es solche Idioten gibt, wird auch keiner was zahlen, ja. Und dann hast halt immer die gleichen paar >acts< in Wien, die das gratis machen (...)“ (Rebekka, 04.02.2015: 205-208).

In Rebekkas Aussage kommt zum Ausdruck, dass sie keine Chance auf Veränderung sieht solange es KünstlerInnen gibt die unentgeltlich auftreten und die damit die „Vertröstungstaktik“ der VeranstalterInnen indirekt unterstützen. Ein weiteres mit Frustration verbundenes Phänomen das mehrfach beschrieben wurde ist, dass man als österreichische(r) KünstlerIn internationale Bekanntheit erreichen muss, um hierzulande relevant zu sein.

„In Österreich musst du halt irgendeinen Preis in Deutschland oder sonst wo gewonnen haben, damit du überhaupt irgendwie relevant bist“ (Lena, 10.02.2015: 331-333).

Sieht man sich die Biographien jener RapperInnen an, die heute innerhalb Österreichs bekannt sind und hier geboren wurden, so wird ersichtlich, dass diese meist über Deutschland zu einem hohen Ansehen gelangt sind. Österreichische RAP-KünstlerInnen, die heute im

gesamten deutschsprachigen Raum von Bedeutung sind, haben vor ihrem „Durchbruch“ in Deutschland in Österreich kaum eine Rolle gespielt.

„Es is a interessant, weil die meisten Leit, de jetzt in Deutschland relevant san, de ham in Österreich ka Rolle gspielt im Hip-Hop“ (MC Stadtkind, 27.01.2015: 432-433).

Als Beispiele für das Phänomen des Erfolges eines österreichischen RAP-Künstlers über den „Umweg“ Deutschland kann der bereits erwähnte Rapper Raf Camora herangezogen werden. Raf Camora lebt heute in Deutschland und wurde im Zuge der Interviews mehrfach als bedeutsamer österreichischer Rapper erwähnt. Aufgrund des kleinen Marktes und der Notwendigkeit im Ausland relevant zu sein, migrieren viele RapperInnen von Österreich nach Deutschland.

Doch warum kennt Österreich seine KünstlerInnen nicht, warum müssen diese erst in Deutschland bekannt werden um hierzulande wahrgenommen und für ihre „acts“ bezahlt zu werden? MC Stadtkind nennt einen „nicht funktionierenden Kreislauf“ innerhalb des Genres RAP-Musik als das grundlegende Problem. Mit „Kreislauf“ beschreibt er den Zusammenhang zwischen Musik, Medien und Budget. Ist man als MusikerIn in der Öffentlichkeit durch die Medien präsent, so kommen in Folge viele Menschen zu den Konzerten. Das über die Konzerte und den CD-Verkauf eingenommene Geld kann zur Produktion von weiterer Musik verwendet werden, welche wiederum erneut über die Medien in der Öffentlichkeit verbreitet wird. Um einen funktionierenden „Kreislauf“ zu veranschaulichen und dadurch aufzuzeigen was beim „Kreislauf“ der RAP-Musik nicht funktioniert, zieht er den Vergleich mit der volkstümlichen Musik und bringt den Schlagersänger Andreas Gabalier als Beispiel.

„Weil des a relevant is in der Öffentlichkeit. Des is sehr relevant. Der Gabalier is jede Woche in ana Zeitung drinnen, mindestens einmal. Wird a mindestens einmal im Fernsehen erwähnt in der Woche (...). Do is a enormes Budget dahinter. Warum? Weil der a Stadion füllen kann. Warum kann ma a Stadion füllen? Weil ma relevant is“ (MC Stadtkind, 27.01.2015: 366-369).

Anhand des Beispiels von Gabalier gibt MC Stadtkind zu erkennen, dass der benannte Künstler über die Medien Bekanntheit erlangt hat und durch die Medien die Möglichkeit erhalten hat von seiner Musik zu leben. Um aufzuzeigen, dass der Kreislauf jedoch nicht nur in Bezug auf RAP-Musik nicht funktioniert, bringt er im Verlauf des Gespräches Christoph Waltz und David Alaba als weitere Beispiele.

„Nächstes Beispiel: Christoph Waltz. Wie viele Filme hat der machen müssen, damit der einmal in der Zeitung steht in Österreich? Dann macht er einmal mim Tarantino was und

dann heißt's >Jo des is unserer, der gehört uns< . David Alaba, spielt bei Deutschland aber >Der gehört uns<“ (MC Stadtkind, 27.01.2015: 379-382).

MC Stadtkind beschreibt, dass es abgesehen von der volkstümlichen Musik vor allem Sportarten, wie Skifahren und Skispringen sind, bei denen „der Kreislauf“ funktioniert. Warum jedoch volkstümliche Musik und nicht RAP-Musik? Bei der Auseinandersetzung mit dieser Frage wurde ersichtlich, dass wohl in jenen Sparten „der Kreislauf“ funktioniert, mit denen sich der Großteil „der Österreicher“ auch identifizieren kann.

Leo macht ersichtlich, dass sich nur wenige „Österreicher“ mit RAP-Musik identifizieren können. Er erzählt, dass er mit einer Gruppe von RapperInnen bei einer österreichischen Castingshow mitgemacht hat. Dass sie im Zuge dieser Show ausgeschieden sind und ein mit einer Ziehharmonika spielender Junge in Lederhose mehr Erfolg hatte, erklärt er sich durch die nicht vorhandene Identifikation der ÖsterreicherInnen mit RAP-Musik. Im Zuge des Interviews zieht er den Künstler Hansi Hinterseer heran um zu beschreiben weshalb „Österreich“ nicht bereit für RAP-Musik ist.

„Ein Hansi Hinterseer wird am Land viel mehr Karten verkaufen als, keine Ahnung irgendein Rapper. (...) Vielleicht können die sich mit der Musik so identifizieren. (...). Zum Beispiel wenn wir über die Gangsta-Rapper reden. Was will so ein Junge am Land? Es hört sich vielleicht cool an, er kann sich vielleicht vorstellen, oh ok cool so ist es in der Stadt und so weiter. Aber (...) er kann sich nicht wirklich damit identifizieren“ (Leo, 11.02.2015: 317-323).

Um zu erklären weshalb sich der Großteil der ÖsterreicherInnen, wie von Leo beschrieben eher mit einem Künstler wie Hansi Hinterseer als mit einer Wiener RAP-Gruppe identifizieren kann, möchte ich erneut auf Bourdieu zurückgreifen. Denn wahrscheinlich lässt sich in dem von Leo beschriebenen Beispiel und in der Tatsache, dass RAP-Musik bis heute innerhalb Österreichs eine marginale Rolle einnimmt ein gewisser über die Geschichte eingeschriebener „Inner-Nationaler-Habitus“ erkennen der sich leichter mit „traditioneller“ Musik als mit RAP-Musik verbinden lässt.

Obwohl das RapperIn-Sein häufig mit Frustration verbunden ist und der Anteil der Musik-RezipientInnen in Wien gegenwärtig kleiner wird, stellt RAP-Musik ein Genre dar, das obwohl häufig tot gesagt, noch lange nicht tot ist.

„Hip-Hop ist tot, ist überhaupt einer der Sätze, der in den letzten zehn Jahren am öftesten gefallen ist, glaube ich. Und das is aber unmöglich, weil er sich immer wieder neu erfindet. Egal was passiert, wir werden uns immer wieder neu erfinden und uns immer wieder an die

Zeit die gerade da ist anpassen. Von daher wird das immer weiterleben. (...). Es ist eine unsterbliche Kultur die sich selber immer weiterentwickelt“ (Max, 23.01.2015: 344-349).

5.2 Was hat Wiener RAP mit Bourdieu zu tun?

Soziale Ungleichheit muss nicht lediglich auf ökonomischen Unterschieden aufbauen. Vor allem durch das Handeln der Menschen, durch ihre Vorlieben und Abneigungen, wie etwa durch ihren Musikgeschmack, können ökonomische Unterschiede offenbart und verfestigt werden (vgl. Binder 2012: 7). Der Musikgeschmack eines Menschen legt fest, welche Musik ein Mensch mag oder eben auch nicht mag. Damit ein Mensch solche Geschmacksurteile treffen kann, greift er auf dauerhafte Dispositionen zurück, die sich im Laufe der persönlichen Sozialisation entwickelt haben. Die im individuellen Geschmack abgezeichneten Vorlieben und Aversionen sind somit gesellschaftlich determinierte (vgl. Polzer 2008: 16f).

Alle von mir behandelten Theorien zur sozialen Ungleichheit und Geschmack sehen den (Musik-)Geschmack als etwas sozial Erzeugtes an. Um die Entstehung „des Geschmacks“ zu erklären, wird jedoch der Primär- und Sekundärsozialisation jeweils eine unterschiedliche Bedeutung beigemessen.

5.2.1 Zugang zur RAP-Musik: Primär- oder Sekundärsozialisation?

Welche Rolle die Primär- bzw. die Sekundärsozialisation bei der Entwicklung des Musikgeschmacks und somit beim Zugang zur RAP-Musik spielt, konnte durch meine Forschung aufgezeigt werden.

Name	Alter in Jahren	Entwicklungsgruppe	Geschlecht	Migrationshintergrund
Adriana	16	Jugendalter (13-17 J.)	w	mit MH*
Andreas	13	Jugendalter (13-17 J.)	m	ohne MH
Jasemin	18	Erwachsenenalter (18-60 J.)	w	mit MH
Murat	16	Jugendalter (13-17 J.)	m	mit MH
Ivan	13	Jugendalter (13-17 J.)	m	mit MH
Kevin	9	Kind (4-12 J.)	m	ohne MH
Alim	14	Jugendalter (13-17 J.)	m	mit MH
Hansi	14-15	Jugendalter (13-17 J.)	m	mit MH
Josef	12	Kind (4-12 J.)	m	ohne MH
Max	12	Kind (4-12 J.)	m	mit MH
Mc Stadtkind	13	Jugendalter (13-17 J.)	m	ohne MH
Lisa	13-14	Jugendalter (13-17 J.)	w	ohne MH
Rebekka	19	Erwachsenenalter (18-60 J.)	w	ohne MH
Lena	14-15	Jugendalter (13-17 J.)	w	mit MH
Leo	13	Jugendalter (13-17 J.)	m	mit MH
Lukas	14	Jugendalter (13-17 J.)	m	ohne MH

*MH= Migrationshintergrund

Tabelle 1: Zugang zur RAP-Musik nach Alter

Die Tabelle 1⁴ gibt zu erkennen, dass elf von sechzehn der interviewten Personen im Jugendalter Zugang zur RAP-Musik fanden, zwei im Erwachsenenalter und drei weitere in der späten Kindheit. Hier wird ersichtlich, dass sich der Zugang zur RAP-Musik bei den von mir interviewten RapperInnen nicht, wie von Bourdieu postuliert, vordergründig im Zuge der Primärsozialisation ereignete, sondern sich vorrangig im Zuge der Sekundärsozialisation vollzog.

Name	Alter	Primärsozialisation	Medien	Peergroups	Sonstiges
Adriana	16			Schulfreundin	
Andreas	13		Fernsehen	Skater Freunde	
Jasemin	18			Jugendzentrum	
Murat	16			Freunde	
Ivan	13	Älterer Bruder			
Kevin	9		Fernsehen		
Alim	14				
Hansi	14-15	Ältere Schwester/Cousin	Radio	Jugendzentrum	
Josef	12			Schulfreunde	
Max	12	Älterer Bruder		Freund	
Mc Stadtkind	13	Ältere Schwester		Schulfreund	
Lisa	13-14		Fernsehen	Schulfreunde	
Rebekka	19				Beziehung
Lena	14-15			Freunde	
Leo	13		Internet	Schulfreunde	
Lukas	14			Freund	

Tabelle 2: Zugang zur RAP-Musik nach Determinanten

Die Tabelle 2 macht die Bedeutung der Sekundärsozialisation im Zusammenhang mit der Zuwendung zur RAP-Musik noch deutlicher. Sie zeigt auf, dass lediglich vier der sechzehn befragten Personen über die Primärsozialisation (Familie) Zugang zur RAP-Musik fanden. Fünf meiner InterviewpartnerInnen gaben an über die Medien Erstkontakt zur RAP-Musik gehabt zu haben, zwölf Personen lernten das Genre RAP-Musik über Peergroups kennen und eine weitere Person gab an RAP-Musik erst relativ spät über ihren damaligen Partner kennengelernt zu haben.

Durch die vorliegenden Daten können neuere Sozialtheorien zum Zusammenhang von Ungleichheit und Musikgeschmack, welche eine „Entfremdung“ von der Primärsozialisation durch Instanzen wie Alter (z.B. Peergroups), Bildung (z.B. Ausbildungssituation), Medien, Geschlecht und ethnischer Unterschied beschreiben, verifiziert werden⁵.

⁴ Mit den von mir angefertigten Tabellen erhebe ich keinen Anspruch auf Repräsentativität. Die Tabellen dienen lediglich der besseren Übersicht der Datenergebnisse.

⁵ Siehe Kapitel 3.3

5.2.1.1 Primärsozialisation

Wurden von meinen InterviewpartnerInnen Aussagen über den Zugang zu RAP-Musik im Zusammenhang mit den Eltern gemacht so geschah dies, lediglich durch die Erwähnungen der Eltern, in Bezug auf den allgemeinen Zugang zur Musik.

„Mein Vater war Sänger. (...) Das war früher anders. Er hat in Deutschland und in Österreich in so Jugo-Cafes gesungen und so und keine Ahnung mich hat das immer fasziniert überhaupt die Musik jetzt, nicht nur RAP“ (Ivan, 04.09.2014: 353-357).

Ivan berichtet, dass sein Vater als Sänger tätig war und dass ihn daher Musik immer schon faszinierte. Hier wird erkenntlich, dass das aktive Musikschaffen des Vaters Ivans Zugang zur Musik beeinflusst hat. Keiner meiner InterviewpartnerInnen kam über die Eltern zum Genre RAP-Musik. Vier der von mir interviewten Personen fanden jedoch über andere Mitglieder der Familie (meist in einem ähnlichen Alter) ihren Zugang.

„Eigentlich ganz schlicht und einfach durch Familie. Also mein Cousin und meine ältere Schwester (...) vor allem mein Cousin (...) der war vernarrt und hat in seinem Zimmer alles Mögliche gehabt von Taps bis zu Postern bis zu Schablonen von >Public Enemy< (...)“ (Hansi, 19.01.2015: 6-13).

Im Falle von Hansi waren es seine ältere Schwester und sein Cousin, die ihn zur RAP-Musik gebracht haben. Sieht man sich die tabellarische Auswertung des Zuganges zur RAP-Musik an so wird ersichtlich dass die Primärsozialisation im Bezug auf die Personen, welche den Zugang prägen kaum eine Rolle spielt. Die Erzählung von Jasemin zeigt jedoch auf, dass die Primärsozialisation durchaus einen Einfluss auf den Musikgeschmack eines Menschen hat und dieser im Zuge der weiteren Sozialisation verändert und erweitert wird.

„(...) also ich bin nicht so. Ich war nie so ein Hip-Hop Girl (...). Ich und mein Bruder haben sehr viel Arabeske Musik gehört (...). Wir sind mit der Musik aufgewachsen und wenn ich mir jetzt diese Musik anhör und mir so die Instrumente anhör, alles dann das spürt mich extrem innerlich“ (Jasemin, 07.08.2014: 132-138).

Jasemin vermischt in ihrer Musik türkische Arabeske Musik mit RAP und zeigt damit auf, dass sich der Musikgeschmack im Laufe des Lebens weiterentwickeln und verändern kann. Über ihre Eltern (Primärsozialisation) fand sie Zugang zur türkischen Arabeske Musik und später über ein Jugendzentrum (Sekundärsozialisation) Zugang zur RAP-Musik.

Wenngleich die Primärsozialisation keine zentrale Bedeutung für den Zugang zum Genre RAP-Musik hat, wird später noch ersichtlich werden, dass diese den Musikgeschmack (hier in Form der Art von produzierter RAP-Musik) durchwegs weitgehend beeinflusst.

5.2.1.2 Sekundärsozialisation

5.2.1.2.1 Medien

Obwohl nur fünf meiner InterviewpartnerInnen Medien konkret als Zugang zur RAP-Musik nannten (vgl. Tabelle 2), zeigt ein genauerer Blick auf die erhobenen Daten, die gegenwärtig immer zentralere Bedeutung von Medien⁶.

„Gerade heutzutage (...) wo der Zugang zur Musik so ein ganz anderer ist. Wie ich angefangen hab, bin ich ins Black Market gepilgert und war froh über jede Hip-Hop Platte, die dort war. Die warn aber von den Auswahlen her so eingeschränkt im Vergleich zu heute (...). Also, weil heutzutage wirst du ja zugemüllt. Du musst irgendwie selber schauen was dir taugt in diesem Megawulst von wirklich guter Musik auch“ (Lisa, 30.01.2015: 121-130).

Lisa berichtet, dass die Medien in jener Zeit in der die Hip-Hop Kultur in Wien aufkam beim Zugang zur RAP-Musik kaum eine Rolle gespielt haben. Sie musste etwa um Hip-Hop Platten zu erwerben zu einem bestimmten Markt gehen. Im Vergleich dazu werden Jugendliche heute über die Medien mit RAP-Musik konfrontiert. Aus dieser medialen Präsenz resultiert, dass die Medien gegenwärtig häufiger als Zugangspforte zum Genre RAP-Musik dienen als dies zu Beginn der Hip-Hop Kultur in Wien der Fall war.

5.2.1.2.2 Peergroups

Wie bereits anhand der Tabellen ersichtlich wurde, fand der Großteil, der von mir befragten Personen, im Jugendalter über gleichaltrige FreundInnen (Peergroups) Zugang zur RAP-Musik.

„(...) gerade in dieser prägenden Phase (...) war ich halt total begeistert. Weil mit zwölf, dreizehn, vierzehn is ma ja noch so begeisterungsfähig für alles, was irgendwie nicht im Fernsehen ist, ja. (...) In der Pubertät halt, da sucht halt jeder seine Identität und da hat das halt perfekt gematched, ja“ (Josef, 22.01.2015: 33-36).

⁶ Siehe auch Kapitel 5.1.1

So etwa bot die RAP-Musik für Josef, in einer Phase der pubertären Identitätssuche, einen wesentlichen Anknüpfungspunkt. Auch Andreas legt den Zusammenhang zwischen der Pubertät und dem Zugang zur RAP-Musik im Zuge seines Interviews dar. Er beschreibt, dass er durch Hip-Hop in einer Phase der Selbstfindung Gleichgesinnte fand.

„(...) also es gab natürlich einen Zeitpunkt ähh, den jeder Jugendlicher hat, so eine Art Selbstfindungsphase. Man versucht zu verstehen, wer man ist, wo man steht, sucht Gleichgesinnte und kann sich anhand von denen auch eben selbst finden (...)“ (Andreas, 01.08.2014: 161-164).

In der Pubertät grenzen sich Jugendliche von den Eltern ab und befinden sich daher in einer Selbstfindungsphase. In dieser Phase werden Freundschaften zu Gleichaltrigen immer zentraler und gemeinsame Hobbys stellen ein wesentliches Identitätsmerkmal dar. Die angeführten Beispiele sollen zu erkennen geben, dass sich Jugendliche durch die Weiterentwicklung ihres Musikgeschmackes von ihren Eltern abgrenzen, über den gemeinsamen Musikgeschmack Freundschaften bilden und über die Zugehörigkeit zu einer „crew“ Gruppenidentitäten und Abgrenzungen entwickeln (vgl. Polzer 2008: 26).

Der überwiegende Teil der von mir befragten Personen gab an, dass der Erstkontakt zur RAP-Musik über FreundInnen erfolgte und hierbei handelte es sich wiederum mehrheitlich um SchulfreundInnen. Einige der von mir interviewten RapperInnen, so etwa Jasemin, fanden ihren Zugang hingegen über Gleichaltrige im Jugendzentrum.

„Ich war zu schüchtern und hab (...) keine Freunde gehabt. War wirklich ganz anders als wie ich jetzt bin normalerweise. Freunde schon, aber ich konnte halt nicht über das reden was mir so wehgetan hat und hin und her und genau und ein Freund von mir hat dann gemeint, es gibt im 20sten das >back bone 20 mobile Jugendarbeit< und dort gibt es auch ein Studio (...)“ (Jasemin, 07.08.2014: 92-98).

Jasemin fand über die Institution „Back Bone“, die mobile Jugendarbeit im 20. Wiener Gemeindebezirk machen, Zugang zur RAP-Musik. Viele der in Wien vorhandenen Jugendzentren verfolgen das Ziel den Jugendlichen einen Platz zu bieten an dem sie sich entfalten und weiterentwickeln können. Um dieses Ziel zu erreichen arbeiten einige mit dem Medium Musik, weil sie im Niederschreiben von eigenen Texten, dem anschließenden Aufnehmen und Anhören, einen wesentlichen Anknüpfungspunkt für Beratungsgespräche erkennen. Vor allem das Medium RAP-Musik findet hier großen Anklang bei den

Jugendlichen und kann sicherlich einen wesentlichen Beitrag zur Selbstreflexion und Reflexion des sozialen Umfeldes beitragen.

Die Hip-Hop Bewegung und als Teil dieser, die RAP-Musik, stellt eine Jugendkultur⁷ dar, welche häufig in Verbindung gebracht wird mit Jugendlichen, die gemeinsam durch die Straßen ziehen oder in Parks „abhängen“. Obgleich es sich dabei um Klischees handelt und diese nur einen Teil der gesamten Kultur ausmachen, bewahrheitet sich auch ein Teil davon. Im Gegensatz zu der innerhalb der Gesellschaft meist positiv wahrgenommenen Nutzung der RAP-Musik innerhalb der Jugendzentren werden Jugendliche die gemeinsam im Park „abhängen“ um zu rappen häufig als störend empfunden. Max ist Rapper und als Jugendbetreuer in Wien tätig. Im Interview berichtet er über RAP als Musik der Jugendlichen in den Parks und Straßen Wiens.

„Also ich arbeite in den Parks und ich seh’s so, dass die einzige Musik, die in den Parks von den Jugendlichen gehört wird, ist RAP. Deutschsprachiger RAP. Und natürlich, es gibt türkische Lieder, die ab und zu zwischendurch laufen (...) aber der Großteil, also sogar die Mädls, hört Deutsch-RAP. Es gibt keine andere Musik die so stark ist bei den Jugendlichen gerade in den Parks und auf der Straße wie RAP. Weil’s ja auch keine andere Musik gibt die das widerspiegelt, das Leben dort“ (Max, 23.01.2015: 499-505).

Max erklärt sich die starke Präsenz der RAP-Musik in den Straßen und Parks Wiens damit, dass es keine andere Musik gibt, die das Leben dieser Orte so gut widerzuspiegeln vermag, wie dies bei der RAP-Musik der Fall ist. Für Max ist Hip-Hop das Sinnbild der Straße und nur jene RapperInnen die selbst das Leben auf der Straße in ihrer Jugend kennengelernt haben, sind in seinen Augen als RapperInnen auch ernst zu nehmen.

„Ja ich bin selber im Park aufgewachsen. Ich hab zwar Eltern gehabt, die sich schon um mich gekümmert haben, aber ich bin nicht unbedingt privilegiert aufgewachsen. Also ich bin echt im Park aufgewachsen mit Fußballspielen und Schlägereien. Das war halt so was wir gemacht haben als Jungs (...). Deswegen ist natürlich auch Hip-Hop das, wo ich mich am wohlsten fühle. Weil’s halt mein Leben am besten beschreibt. Und Hip-Hop ist schon Straße. Es ist definitiv so. Also bis heute, wenn ein Rapper keinen Dreck in sich trägt, kann ich ihn auch fast nicht anhören. Ich find es ok, dass die das machen, aber ich werd’s mir nicht anhören. Der muss mal geblutet haben, dass ich ihn ernst nehmen kann“ (Max, 23.01.2015: 509-516).

⁷ „Jugendkultur, youth culture, allgemein die Gesellungsformen von Jugendlichen sowie die darin wirkenden Normen und Wertvorstellungen, durch die sich Jugendliche (in der modernen Gesellschaft) von Erwachsenen unterscheiden“ (Fuchs-Heinritz 2011: 328).

Max beschreibt sich selbst als aus eher unterprivilegierten Verhältnissen stammend und erzählt im Zuge des Interviews, dass er als Jugendlicher viel Zeit auf den Straßen und Parks Wiens verbracht hat. Dass er lediglich RapperInnen ernstnimmt, die ähnliche Erfahrungen gemacht haben, steht relativ wahrscheinlich im Zusammenhang mit seiner Biographie und den sich im Laufe der Sozialisation eingeschriebenen habituellen Schemata.

5.2.1.3 Weitere Faktoren, die den Musik-(geschmack) beeinflussen

Meine Forschung zu RAP-Musik in Wien konnte aufzeigen, dass Faktoren wie die „geographische und soziale Mobilität“, die „Bildungsexpansion“ oder das „Alter“ Einfluss auf den Musikgeschmack haben.

5.2.1.3.1 Bildungsexpansion

Durch verlängerte Ausbildungszeiten kommt es zu neuen Erfahrungen, welche traditionelle Orientierungen, Denkweisen und Lebensstile abzulösen vermögen (vgl. Polzer 2008: 22). Hansi veranschaulicht anhand seiner Erzählungen die Bedeutung der Bildung in Bezug auf das Denken und Handeln eines Menschen und beschreibt die Bildung als den Schlüssel für ein „anderes Leben“.

„Ich war ja, du weißt ich war homophob, ich war Rassist, ich war, schieß mich tot. Ich bin auf der Straße aufgewachsen, so auf hart, haha Gangsta. (...) Es war ein langer Weg, es war ein sehr sehr langer, harter Weg. Aber irgendwann (...) verstehst du was Intoleranz bedeutet und in dem Moment, wo du Intoleranz erfahren hast, kannst du nicht intolerant sein (...)“ (Hansi, 19.01.2015: 519-529).

Hansi wuchs im 11. Wiener Gemeindebezirk auf und bezeichnet sich rückblickend selbst als „Gangsta“ mit rassistischer und homophober Einstellung. Im weiteren Verlauf des Interviews gibt er zu erkennen, dass ihm vor allem die Bildung beim Verlassen dieser alten Denk-, Handlungs- und Wahrnehmungsmuster geholfen hat und bestätigt dabei den wesentlichen Einfluss, den die Bildungsexpansion haben kann.

„(...) der Schritt von einem gewaltsamen Dasein, vom eigenen Rassismus gegenüber Leuten, geht über die Bildung. Zugang zur Bildung zu bekommen, zu lesen, sich mit Philosophie zu befassen (...)“ (Hansi, 19.01.2015: 546-548).

Auch ich sehe ähnlich wie Hansi in der Bildung einen wesentlichen Anknüpfungspunkt zur Bekämpfung von Rassismus. Häufig ist es Unwissenheit, die Menschen vor „Fremdheit“

zurückschrecken und Menschen mit Migrationshintergrund als „furchterregende Fremde“ erscheinen lässt. Es ist meiner Meinung nach die Aufgabe des österreichischen Staates diese „Wissenslücken“ zu schließen, allen Menschen unabhängig von ihrer Herkunft und ihrem sozialen Status einen gleichrangigen Zugang zu Wissen zu gewähren, um auf diesem Weg rassistisches Denken und Handeln „im Keim zu ersticken“.

5.2.1.3.2 Soziale & Geographische Mobilität

Durch die wachsende geographische und soziale Mobilität werden immer mehr Menschen mit unterschiedlichen Lebensstilen konfrontiert. Daraus resultiert eine Herauslösung aus dem Herkunftsmilieu (vgl. Polzer 2008: 22). Dadurch können sich wiederum habituelle Schemata und damit auch der Musikgeschmack eines Menschen weiterentwickeln.

„(...) und dann hab ich die Hip-Hop Kultur, also was dahinter steckt, erst wieder ein bisschen kennengelernt wie ich in Brasilien war 2010. Da gibt's ja voll die fette Bewegung (...). Und erst da hab i halt checkt, okay des is eigentlich eine ganze Bewegung, weil in Brasilien ist's wirklich sehr stark, vor allem voll die fette Jugendkultur. Und erst da hab i checkt, okay des is halt mehr als nur >dadadada, fick deine Mutter<. Sondern des is wirklich eine Bewegung und das reißt die Jugendlichen halt mit, das hat was“ (Adriana, 16.07.2014: 51-58).

Anhand der Erzählungen von Adriana wird ersichtlich, dass „geographische Mobilität“, in ihrem Fall ein Auslandsaufenthalt in Brasilien, auf die Entwicklung des Musikgeschmacks Einfluss nehmen kann. Ursprünglich war ihr über eine Freundin lediglich der Wiener „Gangsta-RAP“ bekannt gewesen. Erst durch ihren Auslandsaufenthalt in Brasilien wurde sie auf die Hip-Hop Kultur aufmerksam und lernte diese zu schätzen.

5.2.1.3.3 Alter

RAP-Musik wird im Allgemeinen vor allem mit Jugendlichen in Verbindung gebracht. Meine Forschung hat jedoch ergeben, dass man nicht mehr jugendlich sein muss, um RAP-Musik zu mögen. So hat der Großteil der von mir interviewten RapperInnen das Jugendalter bereits verlassen und ist trotzdem noch aktiv.

„Also ich wüsste jetzt nicht wann ich nicht mehr rappen soll. (...) Das seh ich nicht kommen. Ich freu mich schon jetzt darauf wenn ich so sechzig bin und so noch ein bisschen so Hip-Hop Kleidung anziehe und dann so (...) auf die Straße geh“ (Lukas, 18.02.2015: 122-125).

Lukas erzählt, dass er sich noch mit sechzig Jahren in Hip-Hop Kleidung sieht und nicht weiß, wann er zu rappen aufhören sollte. Wahrscheinlich ist, dass sich die Hip-Hop Kultur ähnlich wie Rock 'n' Roll (die US-amerikanische Musikrichtung der 1950er- und frühen 1960er-Jahre war ebenso eine Jugend-Protestkultur) als Musikgenre für „jung und alt“ etablieren wird. Sicher ist jedoch, dass die Jugendlichen immer wieder ein neues Musikgenre als Mittel heranziehen werden um sich von den Erwachsenen abzugrenzen.

5.2.2 Lebensstil und Geschmack

Anhand einer einfachen Formel beschreibt Bourdieu in „Die feinen Unterschiede“ das Zusammenspiel seiner wichtigsten Konzepte: [(Habitus) (Kapital)] + Feld= Praxis (vgl. Lenger et.al 2013: 21). Legt man diese Formel auf mein Untersuchungsfeld „RAP in Wien“ um, so stellt hier das Muskschaffen der RapperInnen die *Praxis* dar. Diese Praxis ist geprägt von den individuellen Handlungsmöglichkeiten der RapperInnen, die sich zusammensetzen aus dem *Habitus* der Person und den ihr zur Verfügung stehenden *Kapitalien*.

Der Habitus sowie die Kapitalien von RapperInnen haben Einfluss auf den Lebensstil und Geschmack und daher auf die Art der produzierten RAP-Musik.

5.2.2.1 Der Habitus

Frühere Erfahrungen schlagen sich in Gestalt von Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata im Organismus nieder (vgl. Zips 2008: 263). Durch die „Verinnerlichung“ sozialer Strukturen bewirkt der Habitus, als eine Art „vergessene Geschichte“, ein „Spielgefühl“ und somit eine Neigung das „Richtige“ zu tun. Indem er vernünftige Handlungen, die nicht das Produkt von rationaler Entscheidung sind, hervorbringt macht es der Habitus sozusagen möglich sich „wie ein Fisch im Wasser“ in der sozialen Welt zu bewegen (Zips 2008: 257f).

„I kann ja in meine Texte nur des machen, was i selbst siach und selbst erleb. Anders geht's gar ned“ (MC Stadtkind, 27.01.2015: 189-190).

MC Stadtkind erörtert, dass man als RapperIn immer nur über jene Dinge schreiben kann, die man auch selbst sieht und erlebt. Damit zeigt er auf, dass über Erfahrungen die ein Mensch im Laufe des Lebens macht habituelle Schemata und damit die Art zu denken, zu handeln, Dinge wahrzunehmen, zu fühlen, etc. im Körper eingeschrieben und über die RAP-Musik zum Ausdruck gebracht werden. Anknüpfungspunkte für die „Entäußerung“ dieser inkorporierten

habituellen Schemata sehe ich innerhalb der Empirie an der Art der Selbstdarstellung, dem gewählten RAP-Subgenre und vor allem durch die über die RAP-Lyrik geäußerten Denk- und Wahrnehmungsschemata.

„(...) oft so Alltagspolitik, aber kritisch gesellschaftliche Texte. So Themen halt so Frauenrechte, Widerstand ähm fremd sein im eigenen Land, Ausländerfeindlichkeit (...)“ (Jasemin, 07.08.2014: 187-189).

Jasemin setzt sich als junge Frau mit türkischem Migrationshintergrund, die im Laufe ihrer Sozialisation vielfältige Erfahrungen mit Frauen- und Fremdenfeindlichkeit gemacht hat, mit Themen wie Frauenrechte, Widerstand und Ausländerfeindlichkeit auseinander. Die von ihr textlich behandelten Themengebiete stehen somit in einem engen Zusammenhang mit den von ihr gemachten Erfahrungen und gewähren Einblick in ihren Habitus.

Im Unterschied zum Charakter ist der Habitus das Produkt der Geschichte. Im Verlauf der sozialen Laufbahn werden den frühen Prägungen des Habitus daher neue modifizierte Erfahrungen hinzugefügt (vgl. Schwingel 2011: 65f). Diese neuen Erfahrungen prägen den Habitus und können erklären, weshalb RapperInnen im Laufe der Zeit mitunter stark divergierende Denkstrukturen in Form von Texten zum Ausdruck bringen.

„Früher war's halt vielmehr battlelastig, auch viel aggressiver und arroganter. (...) Und heute ist es eigentlich so dass ich einfach nur meine Gedanken zum Leben reflektiere, die Situationen in denen ich gerade stecke. Im Endeffekt ist es ein ständiger >Spiegel meiner Selbst<. Wie's mir gerade geht, also die Emotionen und die Lebenssituation in der ich gerade stecke“ (Max, 23.01.2015: 241-245).

Max beschreibt die RAP-Musik als „Spiegel seiner selbst“ und gibt damit zu erkennen, dass jene Erfahrungen die er im Zuge der Sozialisation kontinuierlich gemacht hat, seine RAP-Lyrik geprägt haben und auch in Zukunft prägen werden. Die inkorporierten habituellen Schemata prägen somit die Art der produzierten RAP-Musik. Gleichzeitig bringt jedoch auch „das RapperIn sein“ neue Erfahrungen mit sich und stellt einen wesentlichen Bestandteil des Habitus der von mir interviewten Personen dar.

„Also sowohl mein Freundeskreis als auch meine sozialen Kontakte in jeglicher Form haben mit Hip-Hop zu tun. Also ich beweg mich voll nur in diesem Mikrokosmos (...). Hip-Hop hat mein ganzes Leben geprägt, er hat meine heutige Identität geprägt. Alles was ich lebe, rede, wie ich mich bewege. Das ist alles von Hip-Hop beeinflusst (Max, 32.01.2015: 28-32).

Max beschreibt Hip-Hop als einen Mikrokosmos, der einen wesentlichen Bestandteil seiner Identität ausmacht. Dass der Habitus von Max tiefgreifend von der Hip-Hop Kultur geprägt ist, war bereits beim ersten Treffen klar erkenntlich. Denn nicht nur seine Kleidung, sondern vor allem auch seine Art sich zu bewegen und zu sprechen lassen auf einen vom Hip-Hop geprägte Habitus schließen.

Bourdieu geht davon aus, dass der Habitus nur jene Dinge aufnehmen kann für die er sogenannte „Ankoppelungsstellen“ hat, welche sich in der Primärsozialisation entwickeln. Neuere Sozialtheorien sprechen jedoch von einem offenen bzw. gespaltenen Habitus und beschreiben damit eine Veränderung des Habitus durch erweiterte Erfahrungen, die ein Mensch im Laufe seiner Sekundärsozialisation macht (vgl. Binder 2012: 28f). Ein Beispiel welches das Konzept eines offenen Habitus bestätigt, stellt jenes von Adriana dar.

„Also wie ich halt viel kleiner war (...) hab ich das überhaupt nicht verstanden (...) und hab immer gesagt wah Hip-Hop ur scheiße. Ich hab halt immer glaubt das is total unmusikalisch, weil die einfach immer eine Note verwenden. Ich hab das echt so als Musik gesehen die eine Note verwendet immer so dadadada dadadadada. Ich hab mir gedacht das ist doch keine Musik“ (Adriana, 16.07.2014: 43-48).

Adrianas Eltern kamen als Musiker und Musikerin nach Wien und sie wurde daher in einer Familie groß, in der Musik von Kindesbeinen an einen hohen Stellenwert hatte. Bei ihrem Erstkontakt mit Hip-Hop Musik empfand sie diese auf Grund der „fehlenden“ Melodien als unmusikalisch.

„Und ganz im Gegenteil zu früher denk ich mir nicht das ist total unmusikalisches dadadadada das ist nur eine Note (...). Beim RAP ist es fast so als würdest du dich ausziehen, weil du da einfach direkt deine Meinung sagst und du keine Melodie oder nur wenig Melodie hast die das kaschiert. Sondern da hört man halt nur die Stimme von der Person und das was sie halt sagt“ (Adriana, 16.07.2014: 91-96).

Im Laufe ihrer Sozialisation erweiterte sich jedoch ihr Musikgeschmack und durch Bildungsexpansion (Zugang über Schulfreundin) und geographische Mobilität (Auslandsaufenthalt in Brasilien) fand sie zur RAP-Musik und empfindet diese heute im Gegensatz zu früher nicht mehr als unmusikalisch.

5.2.2.2 Zum Zusammenspiel der Kapitalformen

Wie bereits beschrieben, sind die individuellen Handlungsmöglichkeiten eines Menschen nicht lediglich abhängig von den im Habitus inkorporierten Schemata, sondern ebenfalls von den einem Menschen zur Verfügung stehenden Kapitalien. Bourdieu unterscheidet zwischen dem ökonomischen, sozialen, kulturellen und symbolischen Kapital und legt nahe, dass diese zusammenhängen und gegenseitig konvertierbar sind.

Das Zusammenspiel der Kapitalformen und ihren Einfluss auf die Art der produzierten RAP-Musik, möchte ich nun anhand des Beispiels von Murat offenlegen.

„Also ich bin hier aufgewachsen, hab dir erzählt von der Wohnung wo wir früher warn und und dann das Stiegenhaus zum Beispiel, da warn halt 15 oder 17 Wohnungen da warn zwölf davon warn Türken, drei davon warn Serben und zwei Österreicher und die warn alt. So sah es aus im ganzen Viertel halt, ne. Und ich bin wirklich, hab auch viel Scheiße gemacht und viel ausprobiert von Gras bis zu halt verschiedenes, alles irgendwie, was man machen kann außer vielleicht jemanden töten“ (Murat, 10.08.2014: 221-228).

Murat erzählte im Vorgespräch, dass er als Kind gemeinsam mit seinen Eltern und weiteren Personen auf 35 Quadratmeter Wohnfläche im 20. Wiener Gemeindebezirk gelebt hatte. Des Weiteren berichtete er, dass er nur unter MigrantInnen aufgewachsen sei und daher über das Fernsehen Deutsch lernte. Nach der Schule war er lange Zeit arbeitslos und baute, so seine Erzählung, viel „Scheiße“.

Bourdieu beschreibt in seiner Kapitaltheorie, dass innerhalb eines spezifischen Feldes verschiedene Sorten von Kapitalien im Kurs sind. Die Kapitalsorten stellen sozusagen eine Verfügungsmacht dar und sind verantwortlich dafür, dass es innerhalb eines Feldes immer kapitalstärkere und kapitalärmere AkteurInnen gibt (vgl. Fröhlich 1994: 41). Bringt man die biographische Erzählung von Murat mit der Kapitaltheorie in Verbindung so wird ersichtlich, dass Murat eindeutig zu den kapitalärmeren AkteurInnen innerhalb des Feldes (Stadt Wien) zählt.

„Schau am Anfang war so ich wollte wirklich, es gab Rapper im 16ten zum Beispiel im 15ten, im 10ten und so Nazar, Raf Camora (...). Die haben immer so gerappt hier is es so und so und so und hier is es so, so geht's ab. Ich hab mir so gedacht, Mann was bei euch abgeht geht im 20sten genauso. Is genau so, ne. Seit meiner Kindheit. Keiner bringt das zu Wort. Keiner fasst es in Wörter und dann hab ich mir gedacht (...) ich zeig denen was wirklich bei uns so in der

Nachbarschaft im Umfeld so wirklich abgeht. Am Anfang war die Ideologie so bei mir, ne“ (Murat, 10.08.2014: 149-155).

Murat selbst erklärt seinen Zugang zur RAP-Musik mit dem Wunsch den Menschen zu zeigen wie seine „soziale Realität“ aussieht. Ich sehe hinter diesem Wunsch des „Aufzeigens des eigenen Lebens“ auf der einen Seite eine Art „Protest“, „Widerstand“ gegen eine erlebte Ungerechtigkeit, sowie auf der anderen Seite das Ziel der Erhöhung des symbolischen und ökonomischen Kapitals und die damit verbundene Verbesserung der eigenen gesellschaftlichen Position. Um dieses Ziel zu erreichen schloss er sich mit Freunden zusammen, um ein gemeinsames Studio zu bauen.

„(...) und in dieser Zeit war ich ah ja arbeitslos, ne und da war ich nur 3 Monate in einem Kurs. Und anstatt das Geld, ne für mich auszugeben, hab ich alles dort reingesteckt, ne. Ich hab alles dort investiert“ (Murat, 10.08.2014: 104-106).

Trotz des fehlenden ökonomischen Kapitals versuchte Murat mit aller Kraft sein Ziel zu erreichen und seine gesellschaftliche Position zu verbessern. Aufgrund des fehlenden ökonomischen Kapitals nutzte er vor allem sein soziales Kapital und schloss sich mit anderen Jugendlichen zusammen. Hier wird klar ersichtlich, dass Murat mit Hilfe der ihm zur Verfügung stehenden Kapitalien „Strategien“ entwickelte um einen Aufstieg in der Gesellschaftshierarchie zu erreichen.

Doch seine Freunde ließen ihn im Stich und somit kam es dazu, dass das erbaute Studio ausgeräumt werden musste und er bis heute Mikrofone, Couch, etc. aus dieser Zeit hat. Zusätzlich hatte er plötzlich wieder weniger Freunde und Bekannte. Daher hatte er auch keine Lust mehr zu rappen.

„Und wo ich mit RAP aufgehört hab ne, auf einmal hatt ich gar keine Freunde mehr, ne. Ich konnte sie auf der Hand abzählen wieder. Wie früher, ne. (...). Wo ich aufgehört hab, hab ich auf einmal mehr gekannt aber hatt ich auf einmal weniger Freunde, ne“ (Murat, 10.08.2014: 171-178).

Mit diesem Beispiel möchte ich aufzeigen welchen Einfluss, die den RapperInnen zur Verfügung stehenden Kapitalien, auf ihr Muskschaffen haben. Murat versuchte über die RAP-Musik seine gesellschaftliche Position zu verbessern (Erhöhung des ökonomischen und symbolischen Kapitals). Um dieses Ziel zu erreichen nutzte er die ihm zur Verfügung stehenden Kapitalien und schloss sich mit Freunden zusammen um gemeinsam ein Studio zu Gründen (Nutzung des sozialen Kapitals). Aufgrund der lediglich gering zur Verfügung

stehenden Kapitalien waren seine Handlungsmöglichkeiten jedoch eingeschränkt und so misslang ihm der Versuch des Aufstiegs innerhalb der Gesellschaftshierarchie.

5.3 Distinktion durch (Musik)-Geschmack

Pierre Bourdieu geht in seiner Kulturtheorie von einer klassenmäßigen Konditionierung des Geschmacks aus. Er beschreibt kulturelle Unterschiede als Produkt und Mittel der Reproduktion von sozialer Ungleichheit und spricht hier insbesondere Geschmack als entscheidende Distinktionskategorie an (vgl. Gebesmair 2000: 108).

Bourdieu geht es jedoch nicht um das subjektive Belieben der Individuen, sondern um die sozialstrukturell ausgeprägte, klassenspezifische Form der ästhetischen Bewertung (vgl. Schwingel 2011: 114ff). Die Mitglieder einer „Klasse“ haben nicht nur einen eigenen Lebensstil, sondern zeichnen sich durch einen besonderen Geschmack aus. Dieser Geschmack stellt nicht nur ein verbindendes Element innerhalb der „Klasse“ dar, sondern auch ein Unterscheidungsmerkmal zu anderen „Klassen“ (vgl. Gebesmair 2001: 136).

Legt man dies auf meine Forschung um, so kann gesagt werden, dass die einzelnen Musikgenres, wie bereits die Omnivore-Hypothese aufgezeigt hat, nicht mehr länger bestimmten „Klassen“ zugeordnet werden können. Die von mir interviewten RapperInnen weisen differente Biografien und daher auch unterschiedliche Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmuster auf. RAP-Musik kann aus diesem Grund nicht einer spezifischen „Klasse“ zugeordnet werden. Jedoch zeigen meine Untersuchungen der Wiener RAP-Szene auf, dass durch die Art von produzierter RAP-Musik und insbesondere der RAP-Lyrik, soziale Ungleichheiten abgebildet und reproduziert werden können.

RapperInnen bringen durch ihre Musik inkorporierte habituelle Schemata und damit auch soziale Ungleichheiten zum Ausdruck. Dies möchte ich nun anhand meiner empirischen Daten genauer veranschaulichen.

5.3.1 Zusammenschluss und Abgrenzung durch Musik

In der alltäglichen Interaktion verwenden wir Musik zur Herstellung einer persönlichen und sozialen Identität. Die von uns präferierte Musik und der Umgang damit werden zu einem persönlichen Merkmal mit dem wir zu erkennen geben, was wir sind und was nicht (vgl. Gebesmair 2000: 60). Durch die Verwendung von Musik bringen wir die Zugehörigkeit und die Abgrenzung von sozialen Gruppen zum Ausdruck (vgl. Gebesmair 2000: 66). Bourdieu

erklärt den Zusammenschluss und die Abgrenzung durch den Musikgeschmack mit dem Konzept des „Klassenhabitus“, welcher durch ähnliche Prägungen und Erfahrungen zustande kommt. Dass sich Menschen mit gemeinsamen Prägungen und Erfahrungen zusammenschließen, wurde im Zuge meiner Forschung bestätigt.

Murat ist ein Rapper mit türkischem Migrationshintergrund, der den Subgenres „Battel-RAP“ bzw. „Gangster-RAP“ zugeordnet werden kann. Auf die Frage welche RapperInnen in Wien bekannt sind, nannte er lediglich Rapper die ebenso Migrationshintergrund haben und den gleichen Subgenres zugeordnet werden könnten.

„Nazar, Raf Camora, Mevlut Khan wahrscheinlich auch. Dings, Ali. Ali Capone (...)“ (Murat, 10.03.2014: 200).

Durch Murats Aufzählung der für ihn bedeutendsten Rapper innerhalb Wiens, finden zwei wesentliche theoretische Aspekte Bestätigung. Zum einen wird ersichtlich, dass die ethnische Herkunft sowie der Ort des Aufwachsens innerhalb Wiens einen wesentlichen Einfluss auf die Art der gehörten und produzierten RAP-Musik hat und zum anderen weist die von Murat vorgenommene Aufzählung erneut auf die in Wien existierenden „Parallelwelten“ hin.

Die Zugehörigkeit zur RAP-Musik kann sich auf verschiedenen Ebenen abspielen. So etwa kann die Identifikation mit der RAP-Musik über die gesamte „RAP-Szene“ zum Ausdruck gebracht werden. MC Stadtkind beschreibt das Hineinwachsen in die Hip-Hop Szene, indem er einen Vergleich mit Fußball zieht.

„(...) natürlich wächst du dann in a Umfeld rein wo die klassischen Elemente dann irgendwie kommen. Dann kennst halt Leute die malen, die sehn des genauso und wachst halt einfach immer mehr in a Umfeld rein, wo's immer mehr um des geht. Des is wie wenn du Fußball spielst. Dann bist a mit vü Fußballern unterwegs“ (MC Stadtkind, 27.01.2015: 10-13).

In MC Stadtkinds Aussage wird ersichtlich, dass sein Zugang zur RAP-Musik auf der Ebene der gesamten Hip-Hop Szene erfolgte. Nicht eine kleine Gruppe von engen Freunden waren in seinem Fall von Bedeutung, sondern eine gesamte Szene in der alle vier Hip-Hop Elemente vertreten waren. Im Gegensatz dazu kann die Zugehörigkeit zur RAP-Musik jedoch ebenso im kleinen Kreis stattfinden. Die überwiegende Mehrheit meiner Interviewpartner fühlt sich im Gegensatz zu MC Stadtkind nicht zur gesamten RAP-Szene zugehörig sondern definieren ihre Angehörigkeit in erster Linie zu einer kleinen, tendenziell eher geschlossenen Gruppe an RapperInnen. In der vorliegenden Arbeit verwende ich für diese Art von Gruppen die Bezeichnung „crew“.

„Genau wir warn da sehr indigen. Also wir haben auch gar nicht so den Austausch gesucht. Wir warn halt so eine schrullige Truppe irgendwie von fünf, sechs, sieben Leuten. So ein Kern. Aber das hat uns auch irgendwie perfekt gereicht. Also ich hab nie das Bedürfnis gehabt okay was macht, was machen die Anderen jetzt so“ (Josef, 22.01.2015: 64-67).

Josef berichtet, dass er sich über eine kleine Gruppe von Freunden zur RAP-Musik zugehörig fühlte. Er beschreibt diese Gruppe als „indigen“ und gibt im Zuge des Interviews klar zu erkennen, dass er niemals ein Interesse am Austausch mit anderen Gruppen von RapperInnen hatte. Verbunden mit der Zugehörigkeit zu einer Gruppe, ist somit immer auch die Abgrenzung zu anderen Gruppen. Wer etwa eine bestimmte Musik nicht präferiert und sich im Umgang mit ihr als unerfahren erweist, bleibt ausgegrenzt (vgl. Gebesmair 2000: 67). Diese Abgrenzung zeigt sich innerhalb des Genres RAP-Musik entlang der unterschiedlichen „crews“.

„Ja es bleibt schon jeder so ein bisschen unter sich, in seiner >crew< halt, ne. Jeder hat so sein Umfeld. Und dann gibt's natürlich die Leute die man selber feiert, mit denen man dann was macht. (...) Aber natürlich das ist ja klar, weil's ja auch deine >crew< is. Du wirst ja jetzt nicht mit irgendjemanden was machen, wo du dir denkst, he das passt ja überhaupt nicht zu mir und ich seh die Sache ganz anders. Mit dem werd ich jetzt nicht unbedingt Musik machen, ja“ (Max, 23.01.2015: 211-217).

Max bringt zum Ausdruck, dass innerhalb Wiens verschiedene „crews“ existieren die meist unter sich bleiben. Lediglich mit „crews“ die man „selbst feiert“⁸ trifft man sich gelegentlich. Er erklärt die Abgrenzung zu den restlichen „crews“ mit der Aussage „du wirst ja jetzt nicht mit irgendjemanden was machen, wo du dir denkst, he das passt ja überhaupt nicht zu mir“. Rebekka nimmt ebenfalls Bezug auf die Existenz unterschiedlicher „crews“ und bestätigt die von Max formulierte Abgrenzung dieser.

„Ja das sind einfach >crews< die ihre Muke feiern (...). He wir sind die Leiwanden und die anderen können's nicht, de san scheiße. Und es gibt ein paar >crews< die dann immer befreundet sind und gemeinsam abhängen, weil sie sich eh schon ewig kennen“ (Rebekka, 04.02.2015: 378-381).

Verbindet man diese Aussagen von Rebekka und Max mit der Theorie, so stellen sie eine Bestätigung für den von Bourdieu beschriebenen „Klassenhabitus“ dar. Erklärt werden kann

⁸ Der Terminus „jemanden feiern“, scheint ein im Hip-Hop Jargon üblicher Ausdruck zu sein. Er fand im Zuge meiner Interviews mehrfache Erwähnung und kann als eine Art ausgesprochener Respekt anderen RapperInnen gegenüber beschrieben werden.

die Abgrenzung damit, dass Praktiken von Mitgliedern einer Gruppe oder Klasse besser aufeinander abgestimmt sind als den Handelnden selbst bewusst ist. Der Habitus trifft somit gewissermaßen die Auswahl von Orten, Ereignissen und Personen. Er bestärkt sich dadurch selbst und schützt sich durch die Schaffung eines vorangepassten Milieus vor Krisen und kritischen Befragungen (vgl. Zips 2008: 264).

Innerhalb meiner Interviews finden sich ebenso Aussagen, welche als Erklärung für die Abgrenzung der unterschiedlichen „crews“ herangezogen werden können.

„Bei uns, die Linzer und die Wiener noch am wenigsten, aber das glaub ich liegt auch in der Wiener Seele (...), wir sind nicht so zugangsfreudig wie Deutsche zum Beispiel, die einfach sagen ja cool, fett, cooler freestyle und cool was ihr gemacht habt. Lasst uns mal was machen oder so“ (Josef, 22.01.2015: 48-51).

Josef etwa zieht einen Vergleich zu Deutschland und beschreibt das Sich-Abgrenzen innerhalb des Genres RAP-Musik innerhalb Wiens als ein Charakteristikum der „Wiener Szene“ und sieht den Ursprung in der „Wiener Seele“. Andreas hingegen bezieht sich zur Erklärung der Abgrenzung nicht lediglich auf Wien sondern beschreibt diese als Charakteristikum der gesamte Hip-Hop Kultur.

„(...) und letzten Endes is es (...) eine Musik an der grundsätzlich glaub ich mal sehr viele ignorante und asoziale Leute daran partizipieren und die Kultur ausmachen. Deswegen ist die Kultur letzten Endes für mich eher asozial“ (Andreas, 01.08.2014: 174-178).

Andreas beschreibt die Hip-Hop Kultur als eine ignorante Kultur, in der vorrangig asoziale Leute partizipieren die, so seine Aussage, das Ziel verfolgen sich abzugrenzen und über andere zu stellen.

Meine Forschung macht klar ersichtlich, dass es innerhalb Wiens unterschiedliche Freundeskreise, „crews“ oder auch Szenen gibt die sich mitunter bewusst voneinander abgrenzen. Erklärt werden kann diese Abgrenzung durch den geteilten Musikgeschmack, der als Fundament den gemeinsamen Habitus hat, welcher sich durch ähnliche Erfahrungen und Prägungen herausbildet und im menschlichen Körper in Form von habituellen Schemata inkorporiert wird. Der gemeinsame Musikgeschmack dient den Gruppen somit zur Identifikation und Abgrenzung.

5.3.2 Distinktion durch gesellschaftliche Kategorien

Ähnliche Erfahrungen und Prägungen stehen häufig im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Kategorien, in die Menschen klassifiziert werden oder sich selbst zuordnen. Solche Kategorien sind zum Beispiel Geschlecht oder ethnische Herkunft.

5.3.2.1 RAP-Musik und Geschlecht

RAP-Musik wird häufig dem männlichen Geschlecht zugeordnet. Diese Zuordnung wurde innerhalb meiner Forschung bestätigt. Versucht man sich einen Überblick über die in Wien tätigen Rapperinnen zu verschaffen, so ist dies durchwegs in kürzester Zeit möglich. Versucht man selbiges hingegen mit männlichen Rappern, so ist das aufgrund ihrer deutlich höheren Anzahl, ein eher längeres Unterfangen. Dies zeigt auf, dass das Genre RAP somit bis heute männlich dominiert ist.

„Nicht Hip-Hop sondern RAP allgemein is doch ein leicht maskulines Medium. Allein dieses Gehabe. Weißt du, wie wir uns geben ja. Du willst ja keine Frau sehen, die so hart ist wie du. Das taugt dir nicht. Das ist etwas, was nicht interessant ist für einen Mann. Es ist dann auch wenn eine Frau das so durchzieht wird sie auch ihren Respekt bekommen. Nur es is doch eine maskuline Geschichte, es ist eben ein bisschen ein Jungen-Ding“ (Max, 23.01.2015: 303-308).

Die von Max vorgenommene Zuordnung der RAP-Musik zum „männlichen Geschlecht“ geschieht nicht lediglich über das biologische Geschlecht sondern vor allem über sozial „konstruierte“ Rollenbilder (vgl. Gebesmair 2000: 93). Dies wird meiner Meinung nach vor allem in der Aussage „du willst ja keine Frau sehen, die so hart ist wie du“ erkenntlich. Max beschreibt RAP als ein „maskulines“ Medium, ein Jungen-Ding das für ihn mit „Härte“ in Verbindung steht.

Die geringe Anzahl an Rapperinnen könnte sich mit dem konstruierten Widerspruch zwischen der RAP-Musik und den gesellschaftlich etablierten weiblichen Rollenbildern erklären. Zwei meiner Interviewpartnerinnen gaben im Zuge der Interviews klar zu erkennen dass sie es innerhalb der RAP-Szene aufgrund ihres Geschlechts nicht immer „einfach“ hatten

„Und ich hab aber dann im Endeffekt immer das Problem gehabt, dass einfach (...) die Typen untereinander in der RAP-Szene einfach viel schneller warm werden und miteinander abhängen. Und da konnte ich nicht ran, ja. Also es war echt schwierig da irgendwie mal so reinzukommen dass die Jungs Bock gehabt hätten mir Beats zu geben oder so. Und deswegen

hab ich dann ziemlich schnell darauf geschissen und hab mir meine eignen Beats gemacht über die ich rappen kann“ (Rebekka, 04.02.2015: 61-66).

Rebekka bringt in ihrem Interview zum Ausdruck, dass der Zugang zur Szene für sie aufgrund ihres Geschlechts schwer war. Da sie keine Möglichkeit sah in die RAP-Szenen der „Jungs“ zu gelangen, begann sie ihre eigenen Beats zu produzieren. Rebekka bestätigt mit ihren Aussagen, dass ein wesentlicher Zusammenhang zwischen der geringen Anzahl an aktiven Rapperinnen und den sozialen Rollenbildern besteht.

„(...) Für mich als Mädsl war's jetzt nicht so ein großer Unterschied ob damals oder jetzt, weil als Mädsl wirst immer a bissl komisch angeschaut (...). Es is schwierig, weil so ein bestimmtes Frauenbild halt da ist. Das kannst du nie weg tun und das ist auch überhaupt kein Wunder nach jahrhundertelanger Evolution (...). Dafür sind wir eh rapide in den letzten Jahrzehnten. Also was wir da erreicht haben für die Vorgeschichte, die einfach wirklich in den Genen drinnen steckt bei den Männern und bei den Frauen. Und ich glaub, dass die Typen das sehr schwer begreifen können, dass eine Frau RAP so ernst nehmen kann. (...)“ (Rebekka, 04.02.2015: 261-268).

Sie erklärt sich die Probleme die sie selbst beim Zugang zur RAP-Musik hatte mit dem Frauenbild, das sich über Jahrhunderte hinweg in die Menschen eingeschrieben hat. Hier kommt erneut Bourdieus Theorie zum Tragen. Denn wie eingangs beschrieben sind es vor allem Kategorien, in die Menschen klassifiziert werden oder in die sie sich selbst zuordnen, welche die Erfahrungen, die ein Mensch im Laufe seines Lebens macht weitgehend prägen. So wird der Habitus eines Menschen zu einem wesentlichen Anteil von dem zugehörigen Geschlecht geprägt. Es handelt sich hier jedoch um eine „zur Natur gewordene Geschichte“. Dies bedeutet, dass viele der im Habitus eingeschriebenen Rollenbilder den Menschen nicht wirklich bewusst sind und somit „unbewusst“ ablaufen und reproduziert werden.

„Es fangt ja schon in der Kindheit an. (...) In der Erziehung werden meistens unbewusst Männer gepusht: >He komm du schaffst das< und >du kannst alles erreichen< und >du bist mein großer starker Junge< und was weiß ich was. Und die Mädsls werden klein gehalten. Das ist noch immer so. Das passiert unbewusst, glaub ich“ (Rebekka, 04.02.2015: 297-300).

Rebekka sieht den Ursprung des Frauenbildes, das im Hip-Hop gezeigt wird in der Erziehung und somit in der Primärsozialisation verwurzelt. Für sie werden durch das erzieherische „Kleinhalten“ von Mädchen und das „Pushen“ von Jungs eingeschriebene Rollenbilder reproduziert. Da ich selbst lange im pädagogischen Bereich tätig war, kann ich diese Beobachtung durchwegs bestätigen.

Sieht man sich die Rolle der Frauen innerhalb der Hip-Hop Szene an, so wird ersichtlich, dass sie auch hier meist „Aufgaben“ übernehmen die ihrem gesellschaftlichen Rollenbild entsprechen.

„Also entweder ma muss die dumme Tussi sein, die es nicht checkt wenn ma zu Tracks mit bitch und was weiß ich was tanzt (...)oder ma hat irgendwelche Vaterprobleme (...)“ (Rebekka, 04.02.2015: 274-277).

Rebekka beschreibt nur zwei mögliche Rollen, die Frauen innerhalb der Hip-Hop Szene übernehmen können: Entweder man ist die „dumme Tussi“, die zur Musik tanzt, aber nicht versteht, dass es frauenfeindliche Passagen beinhaltet, oder man ist die Frau, die rappt, die Vaterprobleme hat. In dieser scheinbar zum Teil wahrgenommenen Rolle der Frauen zeichnen sich ganz klar gesellschaftlich konstruierte Rollenbilder ab. Zwei der von mir interviewten Rapperinnen erzählten jedoch von vorrangig positiven Erfahrungen innerhalb der Szene.

„Er hat dann irgendwann seinen Arm um mich gelegt. Ich hab ihn runtergenommen und er hat es nochmal gemacht. Und da hab ich dann kurz Angst gehabt (...). Es sind alle aufgestanden in dem Raum, sogar sein >crew-member< (...) also der halt mit dem er Musik gemacht hat, auch so ein Gangsta (...) und haben ihn halt schon so zurechtgewiesen. Dann ist er auch aufgestanden. Dann wollte er streiten und dann ist er einfach rausgeschmissen worden“ (Lena, 10.02.2015: 181-187).

Lena etwa berichtet von einer Situation in der ein Typ sie sexuell belästigte und die gesamte „crew“ hinter ihr gestanden ist. Wobei man hinter der „sexuellen Belästigung“ und dem „Beschützerinstinkt“ der männlichen Crew-Mitglieder, wiederum ein Anzeichen der konstruierten Rollenbilder erkennen könnte.

Klar ersichtlich wurde im Zuge der Forschung, dass man je nach Geschlecht unterschiedliche Erfahrungen macht und diese die Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmuster eines Menschen prägen.

„(...) ich glaub schon dass Frauen eine andere Wahrnehmung haben und auch andere Gedanken vielleicht zu manchen Themen. (...). So wie jemand der einfach schwarz ist und rappt, der wurde vielleicht einfach anders konfrontiert (...)“ (Lisa, 30.01.2015: 249-254).

Diese starke Prägung des Habitus bringt Lisa im Zuge des Interviews zum Ausdruck. Sie beschreibt, dass Frauen im Vergleich zu Männern eine andere Wahrnehmung haben. Aus

diesem Grund gründete sie eine Crew, die nur aus Rapperinnen bestand und hatte das Gefühl dadurch „Gleichgesinnte“ gefunden zu haben.

5.3.2.2 RAP-Musik und ethnische Herkunft

Die ethnische Herkunft erwies sich als jene Kategorie, die wohl am stärksten mit inkorporierten habituellen Schemata verbunden ist. Über die Kategorie der ethnischen Herkunft sind innerhalb Wiens auffallend häufig Erfahrungen des „sich fremd Fühlens“ und das Erleben von „Fremdenfeindlichkeit“ verknüpft. Diese Prägungen werden im Zuge der RAP-Musik in Form von Selbststigmatisierung, dem Thematisieren der marginalen Lebenssituation, Zusammenschluss mit anderen „Ausgegrenzten“, sowie einem provokanten Gangsta-Stil zum Ausdruck gebracht.

5.3.2.2.1 „Fremd“ im eigenen Land

Die Erkenntnis von Rakić, dass sich vor allem junge Menschen nicht deutscher Muttersprache (vgl. Rakić 2010: 95), aufgrund der latenten Fremdenfeindlichkeit in Wien (vgl. ebd.: 288), „fremd“ fühlen und das Gefühl haben gegenüber der Mehrheitsgesellschaft nicht gleichberechtigt zu sein (vgl. ebd.: 95), konnte auch im Zuge meiner Forschung verifiziert werden.

Vielfach wird das Gefühl des „sich fremd Fühlens“ von RapperInnen, im Zuge der RAP-Lyrik zum Ausdruck gebracht. Als Beispiel möchte ich einen Textausschnitt der jungen Rapperin EsRap heranziehen.

„(...) Ich war ein Kind und wurde ins Meer geworfen unter Blonden war ich die einzige mit schwarzen Locken. Ja, ich war anders! Ist das mein Fehler? Die Wurzeln tragt man bei sich und zwar immer (...). Was dich nicht umbringt macht dich stärker und der Kampf geht jeden Tag immer weiter. Es gibt keine Wahrheit in der Welt voller Lügen, ich bin ein Ausländer mit Vergnügen“ (URL4).

In ihrem Lied „Ausländer mit Vergnügen“ berichtet sie über ihre Erfahrungen als in Wien lebende junge Frau mit türkischem Migrationshintergrund. Mit dem Satz „Ja, ich war anderes! Ist das mein Fehler?“ wird klar, dass sie sich aufgrund ihrer Herkunft und ihres Aussehens immer „anders und fremd“ vorgekommen ist. Dass sich EsRap als Kind fremd gefühlt hat, steht jedoch nicht allein im Zusammenhang mit der Tatsache ihres Migrationshintergrunds, sondern vorrangig mit dem Herkunftsland ihrer Eltern. Meine Interviews machten ersichtlich,

dass es abhängig vom Herkunftsland wesentliche Unterschiede im Bezug auf fremdenfeindliche Erfahrungen gibt.

„(...) wir haben uns alle drei nicht sehr akzeptiert gefühlt. Ich am ehesten, weil als Latina bist ja doch exotisch und ach Spanisch ist cool (...). Aber Türkei war natürlich total furchtbar, na Türkei geht gar ned und Ungarn oder so Balkan war halt auch ja okay Tschusch halt, Jugo“ (Adriana, 16.07.2014: 260-264).

Adriana erzählt, dass sie als „Latina“, ganz im Gegensatz zu ihrer Freundin mit türkischem Migrationshintergrund und ihrem Freund mit ungarischem, ex-jugoslawischem Migrationshintergrund kaum fremdenfeindliche Erfahrungen gemacht hat.

Die Erfahrung von „Fremdenfeindlichkeit“ stellte bei auffallend vielen InterviewpartnerInnen mit Migrationshintergrund einen zentralen Bestandteil ihrer Erzählungen zur RAP-Musik dar. Aus den biographischen Erzählungen meiner InterviewpartnerInnen geht hervor, dass die Schule einen zentralen Ort rassistischer Erfahrungen darstellt.

„In meiner Kindheit, also in der Schule war’s immer so, ich war einer der wenigen Ausländer. Also sagen wir so, ich hatte das Pech einer der wenigen Ausländer zu sein und ja hab somit eigentlich immer den Kürzeren gezogen. Wurde oft >Nega< genannt und so weiter. (...). Meine Lehrer haben mich auch immer bissl fertig gemacht und so“ (Ivan, 04.09.2014: 30-34).

Ivan beschreibt sich selbst als „Ausländer“ und gibt zu erkennen, dass er aufgrund seiner Herkunft häufig „Marginalisierung“ zu spüren bekommen hat. Erschreckend ist, dass fremdenfeindliche Kommentare und Handlungen innerhalb der Schule sowohl von MitschülerInnen als auch von LehrerInnen zu verzeichnen sind. Durch die Aussagen meiner InterviewpartnerInnen wurde klar ersichtlich, dass „Rassismus“ jedoch nicht nur ein Thema ist, das innerhalb der Schulen Handlungsbedarf aufweist.

„Ja, ja definitiv Rassismus ist da. Und was sich geändert hat in den letzten zehn Jahren ist, dass Rassismus nicht mehr nur in den unteren Schichten der Gesellschaft ist, sondern sogar in der oberen Schicht (...). Es gibt keine Schublade mehr wo man Rassismus reinhaut. Es ist nicht so dass du sagst in den Randbezirken ist Rassismus mehr als in der Inneren Stadt oder was auch immer. Sondern es ist komplett egal geworden. Rassismus ist überall mittlerweile (...).“ (Hansi, 19.01.2015: 132-137).

Hansi macht mit seiner Aussage „Rassismus ist überall“ erkenntlich, dass Rassismus nicht lediglich an bestimmten Orten Wiens, sondern innerhalb der gesamten Stadt vorzufinden ist. Aus vielen in den letzten Jahren geführten informellen Gesprächen mit Menschen mit

Migrationshintergrund wurde mir bewusst, dass die vorzufindende fremdenfeindliche Haltung vor allem eine Gefahr in sich trägt. Je stärker sich Menschen ausgegrenzt fühlen, desto stärker werden sie sich zusammenschließen und über gemeinsame „Merkmale“ abgrenzen.

„Früher war das auf jeden Fall so. (...) Da gab's ja auch viele Nazis, Neonazis mit diesen ganzen Bomberjacken und so wie ich jünger war. Und sagen wir so, wenn du dann allein auf der Straße als Ausländer warst und die warn da in der Gruppe und so, hast du den Kürzeren gezogen. (...). Dann haben wir Ausländer uns gedacht, scheiß drauf, wenn so was is, dann halten wir zusammen. Ich glaub so eine Spur von diesem Kodex ist noch irgendwie geblieben so. (...). Das ist ein Abwehrmechanismus, so muss man sich das vorstellen. Früher gab's die Skinheads, wie gesagt und extrem sind viele herumgelaufen und so und wir mussten uns irgendwie wehren“ (Ivan, 04.09.2014: 523-536).

Ivan bestätigt mit der zitierten Interviewpassage meine Annahme des Zusammenschlusses aufgrund der erlebten „Ausgrenzung“. Er erzählt, dass sich „Ausländer“ aufgrund von „bedrohlichen“ Erfahrungen mit „Nazis“ zusammenschlossen und dass „eine Spur dieses Kodex“ geblieben ist.

Eine genaue Behandlung des Ursprungs dieser scheinbar steigenden fremdenfeindlichen Haltung gegenüber Menschen mit Migrationshintergrund innerhalb Wiens würde den Umfang der vorliegenden Arbeit sprengen. Aus den Interviews geht jedoch hervor, dass die gegenwärtige Politik einen wesentlichen Einfluss hat.

„Ja die brauchen einen Sündenbock. Für die ganze Krise die hier abläuft. Und sie haben irgendwie die Asylanten und (...) ich sag mal die Moslems so direkt im Visier und als so als offene Zielscheibe“ (Ivan, 04.09.2014: 476-479).

Ähnlich wie Adriana berichtet auch Ivan, dass in Österreich vor allem Menschen mit türkischem Migrationshintergrund zum „Feindbild“ gemacht werden. Ivan sieht den Ursprung dieses „Feindbildes“ in den politischen Aussagen der FPÖ (Freiheitliche Partei Österreichs) verwurzelt. Er berichtet, dass die FPÖ „AsylantInnen“ und MuslimInnen als „Sündenbock“ für bestehende Krisen verwendet. Sieht man sich die Wahlergebnisse der erst kürzlich durchgeführten Landtagswahlen (2015) im Burgenland und der Steiermark an, so ist in beiden Bundesländern ein starker Zugewinn der FPÖ zu verzeichnen. Klar ist, dass ein solcher Zugewinn nicht gerade für eine Verbesserung, der im Zuge der Arbeit ersichtlich gewordenen Situation, von Menschen mit Migrationshintergrund spricht. Wie in der Einleitung beschrieben, ist mir bewusst, dass ich durch das bloße Aufdecken solcher „Ungerechtigkeiten“ keine Veränderung bewirken kann. Trotzdem sehe ich es als meine

wissenschaftliche Aufgabe „Machtbeziehungen“ aufzudecken und das Leid der Leidenden durch die Anlastung dieses auf gesellschaftliche Ursachen, zu verringern (vgl. Zips 2008: 278).

5.3.2.2.2 Selbststigmatisierung

Um mit den fremdenfeindlichen Erfahrungen und der Kategorisierung des „gefährlichen Ausländers“ umgehen zu können, wird von RapperInnen die Strategie der Selbststigmatisierung eingesetzt (vgl. Rakić 2010: 83). Um diese Form der Selbststigmatisierung zu veranschaulichen, möchte ich an dieser Stelle einen Textauschnitt aus dem von *Platinum Tongue* und *Mevlut Khan* produzierten RAP-Song „Balkananken“ geben.

„Es ist mir scheißegal wer dein Vater ist, ob er ein Puff besitzt interessiert mich nicht. Du Milchgesicht, was du hast mich gedisst, komm eins gegen eins und ich ficke dich. Ihr seid nicht hart nur weil ihr Ott raucht, ihr kommt in meinen Park nur weil ihr Ott braucht. Das ist der Sound, Sound aus dem Westen für alle Ausländer, die Wettcafes besetzen. Meine Freunde schießen oft mit der Pumpgun, die meisten von ihnen kommen direkt aus dem Balkan. Pass gut auf wenn du in meinen Block musst, Ottakringerstraße klick klack Kopfschuss! Ihr wisst Bescheid, ihr seid ruhig wenn ich „gusch“ sag, weil keiner ein Wort gegen diesen Tschusch wagt (...)“ (URL5).

In dem Song „Balkanaken“ ist eine Selbststigmatisierung durch die Selbstbenennung mit dem Wort „Tschusch“ zu erkennen. Des Weiteren provozieren die Rapper darin bewusst mit dem ihnen zugeschriebenen Bild des gefährlichen Ausländers, der Drogen verkauft und Waffen besitzt.

5.3.2.2.3 Marginalisierte Lebenssituation thematisieren

Eine weitere Form des Umgangs mit der erlebten Ausgrenzung und Stigmatisierung geschieht über die Thematisierung der marginalisierten Lebenssituation.

„Sprech für die Ausländer, komm ich nehm dich mit, zeig dir meine Welt, vielleicht ändert sich deine Sicht. Weißt du wie es ist von Anfang an fremd zu sein? In nem anderen Land von der Heimat getrennt zu sein. Aufzuwachsen in nem Viertel, in der Unterschicht, wo es zehn Ahmet aber nicht einmal einen Günther gibt (...). Für alle Ausländer, ich berichte wie es ist, zeige euch wie es läuft in der Unterschicht. Immigrant, wir wurden groß in diesem Land viele sind hier geboren, doch werden nicht anerkannt“ (URL6).

Als Beispiel dient der RAP-Song „Immigrant (Ausländer)“ des Rappers *Sahit*, der RAP als Medium verwendet um über seine Erfahrungen als Immigrant (Ausländer) in Wien zu sprechen. In dem Textausschnitt wird klar erkenntlich, dass RAP als Sprachrohr verwendet wird, um der „elitären“ Gesellschaft, einen Einblick in das eigene Leben als „Ausländer“, als Mensch der „Unterschicht“ zu geben.

5.3.2.2.4 Zusammenschluss mit anderen „Ausgegrenzten“

Wie bereits im Kapitel 5.3.2.2.1 beschrieben ist eine weitere Strategie, um mit der erlebten Ausgrenzung und Stigmatisierung umzugehen, der Zusammenschluss mit anderen „Ausgegrenzten“.

„Jungs aus meiner Gegend haben sich nicht geändert. Sie bleiben wie sie sind und folgen keinen Trend, Mann. Sie stehen hinter mir das wird sich kaum ändern. Gefürchtet von vielen denn sie sind Ausländer (...). Jungs aus meiner Gegend scheißen auf deine Höflichkeit. Schwarze Haare, denn sie kommen nicht aus Österreich. Die blaue Nazipartei ist der größte Scheiß. Krone sagt nur Ausländer können böse sein“ (URL7).

Der Rapper *Manijak* berichtet in seinem Lied „Jungs aus meiner Gegend“ über seine Erfahrung als „Ausländer“ in Wien. Er bringt mit seinem Text zum Ausdruck, dass sowohl die Politik (FPÖ) als auch die Medien (Kronen Zeitung) AusländerInnen mit einem negativen Bild „abstempeln“. Er stellt des Weiteren „Ausländer“ und „Österreicher“ gegenüber und bringt mit Zeilen wie „Sie stehen hinter mir, das wird sich kaum ändern“ einen starken Zusammenhalt innerhalb der „Gruppe der Ausländer“ zum Ausdruck.

5.3.2.2.5 Abgrenzung durch provokanten Gangsta-Stil

Des Weiteren wird von den Jugendlichen ein provokanter Gangsta-Stil verwendet um sich so von der angepassten Gesellschaftsschicht abzugrenzen (vgl. Rakić 2010: 294). Da der „Gangsta-RAP“ genauso wie der Battle-RAP häufig mediales Aufsehen erregt und diese Subgenres der RAP-Musik auch im Zuge meiner Forschung eine durchaus zentrale Rolle gespielt haben, möchte ich im nächsten Teil meiner Arbeit genauer darauf eingehen.

5.3.3 Bedeutung der ethnischen Differenz: „Gangsta-RAP“/ Battle-RAP

5.3.3.1 Das Subgenre: Battle-RAP

Unter Battle-RAP wird ein Sprachspiel verstanden welches das Ziel verfolgt den/die GegnerIn verbal zu degradieren und die moralische Integrität der Familie anzuzweifeln (vgl. Seeliger et.al 2012a: 27). Dass Battle-RAP lediglich ein Sprachspiel ist, wird auch bei der Erklärung des Subgenres durch Ivan ersichtlich.

„Da geht’s mehr um die Wortspiele. Da geht’s nicht darum, dass ich jetzt gesagt hab, dass seine Mutter eine Prostituierte ist oder so. Sondern mehr darum wie ich mit der Sprache gespielt habe. (...). Das ist ein sportlicher Aspekt. So muss man das irgendwie auch sehn. Sportlich!“ (Ivan, 04.09.2014: 314-321).

Ivan beschreibt, dass es im Battle-RAP darum geht auf sportliche Art und Weise seine(n) GegnerIn mit Wörtern zu bekämpfen. Um diesen sprachlichen Kampf zu gewinnen wird vor allem mit der Beleidigung der wichtigsten Familienmitglieder gearbeitet. So etwa werden häufig Mütter, Schwestern und Ehefrauen herangezogen und im wahrsten Sinne des Wortes „durch den Dreck gezogen“.

„Im Battle-RAP geht’s darum den (...) imaginären Gegner zu erniedrigen. Und wie mach ich das am besten? Mit dem was er am meisten liebt. Seine Mutter, seine Schwester, seine Frau. Da geht’s nicht speziell um die Frau oder um das Mädchen, da geht’s mehr um ihn, um seine Ehre und nicht um die Ehre seiner Frau“ (Ivan, 04.09.2014: 281-287).

Auf meine Nachfrage macht Ivan klar ersichtlich, dass es nicht darum geht Frauen sexistisch darzustellen und diese zu beleidigen. Viel eher geht es bei der Beleidigung der Frauen darum den/die GegnerIn dort zu treffen wo es ihm/ihr am meisten weh tut und ihn/sie dadurch zu bekämpfen und als SiegerIn aus dem Battle hervorzugehen.

Das Subgenre Battle-RAP ist ähnlich wie das Subgenre „Gangsta“-RAP noch stärker männlich dominiert als dies bereits im Allgemeinen bei dem Genre RAP der Fall ist.

„Das ist ein „competition“ Ding. Ich denke auf jeden Fall (...) bei Jungs ist das immer sehr tief drinnen. Ich hab schon Fußball gespielt, ich hab immer dieses Wettkampfding in mir gehabt. Dann bei RAP natürlich, die perfekte Geschichte wo du dich einfach mit Wörtern bekriegen kannst. Eigentlich ist es eine Verlängerung der Pubertät (...).“ (Max, 23.01.2015: 265-269).

Max beschreibt das „competition“-Ding als etwas was „in den Jungs tief drinnen ist“. Ähnlich wie er beschreibt auch Lisa das „sich battlen“ als etwas „männliches“. Hinter dieser Zuordnung des Subgenres Battle-RAP zum männlichen Geschlecht, lassen sich erneut gesellschaftlich konstruierte Rollenbilder erkennen.

5.3.3.2 Das Subgenre: „Gangsta-RAP“

Ein kurzer Blick in die Videos und Texte von österreichischen „Gangsta-Rappern“⁹ macht klar, dass hierzulande den USA ähnliche Inszenierungskomponenten verwendet werden. Den starken Einfluss, den der US-amerikanische „Gangsta-RAP“ auf österreichische Jugendliche hat, beschreibt auch Max.

„Sie haben mit NYA und mit dieser ganzen Scheiße die sie gemacht haben, so mit Waffen und mit Gangsta-Schweiß einfach. Ja du musst Drogen verkaufen, du musst das und das. Das sind ja eingetrichterte Bilder. Im Endeffekt ist das ja wie in einem Hollywoodfilm den sie uns eingetrichtert haben. Mit Filmen wie „Boys in the Hood“ und „Mindesty society“ haben sie eine ganze Generation von Leuten zerstört. Ja sie haben uns gesagt, ich war damals 14 Jahre alt und habe „Mindesty society“ gesehen und klar möchtest du so sein. Du willst dann draußen abhängen und Scheiße bauen (...). Das ist was Cooles, was Erstrebenswertes“ (Max, 23.01.2015: 519-527).

Max erzählt, dass das Subgenre „Gangsta-RAP“ über die Medien nach Österreich gelangte. Die in den Videos und Filmen gezeigten Bilder von Drogendealenden und mit Waffen hantierenden „Gangsta“ prägten seine Jugend und auch die vieler weiterer Jugendlicher seiner Generation, welche von den gezeigten Bildern der „Gangsta“ beeindruckt waren und dieses versuchten zu imitieren.

5.3.3.2.1 „Gangsta-RAP“: Kampf um Anerkennung

Durch die Gesamtheit der Kapitalien, sowie der sozialen Laufbahn wird die Stellung eines Individuums in einem hierarchisch organisierten sozialen Raum aufgezeigt (vgl. Schwingel 2011: 106f). Bourdieu fügt dem beschriebenen „Raum der sozialen Position“ einen „Raum der Lebensstile“ hinzu. Gemäß seiner These können den jeweiligen sozialen Positionen typische Praktiken und Objekte des kulturellen Konsums und der Lebensführung zugeordnet werden (vgl. ebd.: 112f). Überträgt man diese Theorie auf die Stadt Wien so wird ersichtlich,

⁹ Ich verwende hier bewusst keine genderneutrale Formulierung, da in Österreich das Subgenre Gangsta-RAP bis dato, so mein Forschungsstand, lediglich von Männern vertreten wird.

dass innerhalb des „sozialer Raums“ dieser Stadt verschiedenste Menschen leben. Vor allem Menschen mit Migrationshintergrund sind vermehrt am „Rande der Stadt“ angesiedelt und stellen häufig die kapitalärmeren AkteurInnen dar. Die soziale Ungleichheit spiegelt sich innerhalb Wiens somit sozialräumlich wieder, da hier benachteiligte Gruppen in bestimmte Stadtteile zusammengelegt worden sind und dort eher als geschlossene Gruppe leben.

„Das hat einen ganz einfachen politischen Grund. Wir haben hier eine schlichte Ghettoisierung, ganz simpel. Es werden verschiedene Migrationsgruppen verschiedener Abstammung, werden in verschiedene Teile von Bezirke hingbracht (...)“ (Hansi, 19.01.2015: 150-152).

Hansi bezeichnet diese Form der Zusammenlegung einzelner Gruppen in bestimmte Stadtteile als „Ghettoisierung“ der Stadt Wien und macht die Politik für diese Entwicklung verantwortlich. In seinen Erzählungen geht hervor, dass diese Art der Zusammenlegung von unterschiedlichen Migrationsgruppen in einzelne Stadtteile, in seiner Kindheit noch nicht der Fall war.

„(...) ich kann mich erinnern früher im 11. Bezirk, in der Klasse, da hast du nen Philo gehabt, da hast du nen Latino gehabt, einen Türken gehabt, da hast du einen Araber gehabt, da hast du einen Perser gehabt. Es war gemischt einfach. Heute hast du ne Gruppierung. Du weißt im 16ten sind entweder Türken oder Jugos (...). Als würde jemand am Hebel sitzen und sagen: Da ist ne türkische Familie, die suchen eine Wohnung, gut hauen wir sie dazu“ (Hansi, 19.01.2015: 248-255).

Im Vergleich zu seiner Kindheit leben heute nicht mehr Menschen mit unterschiedlicher ethnischer Herkunft in den einzelnen Bezirken zusammen, sondern vorrangig Menschen gleicher ethnischer Herkunft.

Sieht man sich etwa die Biographien der „Gangsta-Rapper“/Battle-Rapper an, so wird ersichtlich, dass die gesellschaftlichen Existenzbedingungen und somit ihr Lebensstil und Geschmack geprägt sind von der beschriebenen marginalisierte Position, sowie der sozialräumlichen „Ausgrenzung“ innerhalb der Gesellschaft. Das Subgenre Battle-RAP und Gangster-RAP werden verwendet, um auf die erlebte Marginalisierung und Ausgrenzung aufmerksam zu machen und „Anerkennung“ zu gewinnen.

5.3.3.2.2 „Ghettoisierung“ der Stadt Wien

Die von Hansi beschriebene „Ghettoisierung“ der Stadt Wien hat weitgehende Folgen auf das Leben, der in den „ausgegrenzten“ Stadtteilen lebenden Menschen. Dies wird anhand der Interviews ersichtlich.

„(...) wir sind halt dort im 16ten aufgewachsen. Die Sache war, dass ich halt die ganze Zeit mit meiner Mutter zu Hause war. Mein Vater hat gearbeitet. Nachbarn waren nur Migranten also es warn äh nebenan war ein Türke, unten war Türke, oben ein Serbe (...). Ich war in keinem Kindergarten, also ich hab nur die türkische Sprache gehört auch von meiner Umgebung. Also die deutsche Sprache war mir extrem fremd. Im Park hast du nur türkisch geredet. Es waren nur Türken im Park und zu Hause waren Türken (...). Äh und dann bin ich in die Vorschule gegangen, da hab ich zum ersten Mal gemerkt, äh es gibt noch eine andere Sprache und ich kann nichts außer hallo sagen. Nichts!“ (Jasemin, 07.08.2014: 21-30).

Jasemin berichtet aus ihrer Kindheit und erzählt exakt von dieser Art der „Ghettoisierung“ und den Problemen, die sich für sie dadurch ergeben haben. Aufgrund des Geldmangels innerhalb der Familie hatte Jasemin nicht die Möglichkeit den Kindergarten zu besuchen und wurde daher im 16ten Wiener Gemeindebezirk in einem Umfeld, in dem lediglich MigrantInnen (vorrangig türkischer Herkunft) lebten, groß. Daher hatte sie in der Vorschule erstmals „wirklichen“ Kontakt mit der deutschen Sprache.

„ Ich bin in die Fünfte gekommen. Extrem da hab ich gemerkt, dass ich mich in Österreich fremd fühle. Es war für mich alles fremd. Die Leute waren fremd, die Sprache. Ich hab die Sprache gekannt, aber ich hab sie nicht angewendet wie sie es anwenden mit den fremden Wörtern, die ich nicht kenn und deren keine Ahnung, deren Eltern waren Arzt, Lehrer hin und her und ich hab halt weniger Leute gehabt, die mir zu Hause helfen konnten (...)“ (Jasemin, 07.08.2014: 65-70).

Auf Grund der fehlenden Deutschkenntnisse fühlte sich Jasemin innerhalb ihrer Schulklasse als „Fremde“. Aufgrund des geringen Bildungsniveaus und den geringen Deutschkenntnissen der Familie gab es niemanden der ihr bei den nun angefallenen Schulaufgaben unterstützend zur Seite stehen konnte. Hier erkenne ich eine klare Reproduktion von „sozialer Ungleichheit“ welche auch durch die Erzählungen von Hansi bestätigt wurde.

„Ich war in Schulen das mein ich ernst, es waren eigentlich nur Ausländer. Ich hab versucht, weil es mich so geflashed hat, ich hab versucht den Österreicher zu finden, das mein ich ernst jetzt. Ich hab versucht den Österreicher zu finden (...). Die Bildung kommt auch nicht nach

dort in den Schulen und wenn du keine Bildung hast, kommst du gesellschaftlich, sozial nicht höher, du bleibst in deinem Teil des Bezirks und irgendwann nachdem es keine Chancen gibt, (...), dann beginnst du Blödsinn zu machen und du siehst in dem Österreicher ein Feindbild. Die werden selbst zu Rassisten. Durch Rassismus werden die zu Rassisten. Ich kann es von mir persönlich sagen. Ich war bis zum Alter von 15 Jahren oder so, (...) hatte ich einen unendlichen Hass gegenüber Österreichern, weil ich nie sozusagen eine Art Liebe, Respekt oder etwas Freundschaftliches bekommen haben (...)“ (Hansi, 19.01.2015: 158-170).

Durch Hansis Erzählung wird eine in den „migrantenstärkeren Bezirken“ bestehende fehlende Bildung ersichtlich. Diese wiederum hat eine Aussichtslosigkeit der Jugendlichen und ein damit in Verbindung stehendes Gefühl der „Marginalisierung“ zur Folge. Diese spiegelt sich in Form von rassistischem Denken und Handeln der Jugendlichen wieder. Mit Hansis Worten formuliert: „Durch Rassismus werden die Jugendlichen zu Rassisten“.

Viele der Jugendlichen verwenden das Medium RAP, wie bereits im Kapitel 5.3.2.2 ersichtlich wurde, um mit der erlebten „Marginalisierung“ umzugehen und diese zum Ausdruck zu bringen.

„(...) in der Achten haben sie mir dann gesagt zwei bis drei Monate, zwei Monate vor der Matura, ich bin nicht reif für die Matura, ich soll besser in äh Abendschule besuchen (...). Und in dem Zeitpunkt habe ich begonnen Texte zu schreiben“ (Jasemin, 07.08.2014: 88-92).

So etwa fand auch Jasemin in einer Zeit in der sie mit der erlebten „Ausgrenzung“ zu kämpfen hatte zur RAP-Musik. Durch das Verfassen von Texten hatte sie die Möglichkeit ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen.

Sieht man sich die Stadt Wien an so ist, wie in diesem Kapitel aufgezeigt worden ist, zu erkennen dass sich die Abgrenzung auch durch die räumliche Trennung von Menschen unterschiedlicher Herkunft innerhalb Wiens abzeichnet. Wird diese räumliche Trennung von der Politik als „Heilmittel“ gegen die bereits existierende „Vielfalt“ angesehen, so wird das Zusammenleben mit „Fremden“ von Tag zu Tag schwieriger werden. Eine solche Maßnahme vermag allein kurzfristig die notwendige Konfrontation und Auseinandersetzungen mit „den anderen“ hinauszuzögern, doch wird längerfristig zu vermehrten Problemen führen, da sie nicht die Toleranz für Differenz und Vielfalt fördert, welche jedoch die Voraussetzung für ein gegenseitiges Verstehen darstellt (vgl. Baumann 2008: 135f).

5.3.3.2.3 Provokation als Strategie

Bourdieu verwendet den Begriff „Spielraum“ und beschreibt damit, dass die AkteurInnen innerhalb eines Feldes einzelne „Spielzüge“ nach strategischem Ermessen setzen können (vgl. Schwingel 2011: 95f). Im Zuge meiner Forschung kam ich zu der Erkenntnis, dass das Image „des bösen Ausländers“ innerhalb des Subgenres „Gangsta-RAP“ bewusst als Provokation genutzt wird, um im „Spielraum“/„Feld“ eine bessere Position und somit Macht und Prestige zu erlangen.

„Ich bin ein Wiener Tschusch sag ich immer. Weißt eh, ich kann, ich schwank so zwischen beiden Seiten. Stolzer Serbe aber auch stolzer Wiener. Und ich möchte damit spielen und möchte damit provozieren natürlich. Ich mag es die Leute zur Weißglut zu bringen und (...) ich versuch das auch in meinen Texten auch zu machen. Dass die Leute sich über mich aufregen. Das gefällt mir irgendwie, keine Ahnung“ (Ivan, 04.09.2014: 41-48).

Ivan etwa verwendet die Provokation als Strategie um den Leuten „die Augen zu öffnen“. Er bezeichnet sich selbst als „Wiener Tschusch. Hinter dieser bewusst gesetzten Provokation erkenne ich das Ziel die Aufmerksamkeit der HörerInnen zu erlangen und dadurch das symbolische und ökonomische Kapital zu erhöhen.

5.3.3.2.4 Abgrenzung und Selbststigmatisierung als Strategien

Der „Gangsta-RAP“ stellt für die Jugendlichen eine Möglichkeit dar, um sich durch das bewusste Annehmen der Rolle des gesellschaftlichen Außenseiters von der dominanten Kultur abzugrenzen (vgl. Janitzki 2012: 290f).

„(...) ich spiel gern damit dass ich der Ausländer bin (...). Aber man kann mir nicht vorwerfen, was bist du für ein Tschusch schleich dich heim. Wohin soll ich mich schleichen? Ich bin hier aufgewachsen! (...) Bin hier zur Schule gegangen. War im Bundesheer. Ich kann deutsch, ich arbeite und ich hasse Nicht-Arbeiter (...)“ (Ivan, 04.09.2014: 62-68).

Ivan berichtet von dieser bewussten Abgrenzung und Selbststigmatisierung. Er erzählt, dass er in seinen RAP-Texten gerne mit dem „Image des Ausländers“ spielt. In der Aussage „Aber man kann mir nicht vorwerfen, was bist du für ein Tschusch schleich dich heim. Wohin soll ich mich schleichen? Ich bin hier aufgewachsen!“ bringt er das schon mehrfach beschriebene Gefühl des „sich ausgegrenzt Fühlens“ zum Ausdruck. Wie bereits oft erwähnt, ist die Reaktion auf empfundene „Ausgrenzung“, meist eine weitere bewusste „Abgrenzung“.

„Das ist das was jede Randgruppe machen würde (...) wenn sie sowieso das Gefühl hat, dass sie ausgeschlossen wird. Dann werden sie nur stärker in dem ausgeschlossen Sein und werden das natürlich auch nach außen tragen. Also das ist ganz natürlich, denk ich“ (Max, 23.01.2015: 151-153).

Max bestätigt, dass sich ausgeschlossene Gruppen meist zusammenschließen und bewusst gegenüber dem als „feindlich“ erlebten Umfeld abgrenzen.

5.3.3.2.5 Abgrenzung und Identifikation über „Gangsta-RAP“

Wie bereits im Kapitel 5.1.2 beschrieben, lassen sich innerhalb Wiens zwei Parallelszenen erkennen. Vereinfacht gesprochen wurde im Zuge der Interviews mehrfach zwischen der Szene der „Österreicher“ und jener der „Ausländer“ differenziert. Die Szene der „Ausländer“ wird dabei meist den Subgenres „Gangsta-RAP“ und Battle-RAP zugeteilt.

„(...) das ist die Wiener Szene und ich find es gibt halt eine Szene bzw. ich hab nur Zugang zu einer Szene zu der Szene quasi. Es gibt sicher auch noch die Gangsta-Rapper aus den äußeren Bezirken, aber die kenn ich halt weniger und das find ich auch nicht so interessant. Also ja, sagen wir so der nette österreichische RAP“ (Lena, 10.02.2015: 246-250).

In der Interviewaussage von Lena wird ersichtlich, dass sie sich klar von der Szene der „Gangsta-Rapper“ abgrenzt. Sie beschreibt, dass sie lediglich Zugang zu einer Szene hat und beschreibt diese als „die RAP-Szene“ Wiens. Im Gegensatz dazu nimmt Adriana in ihren Erzählungen ebenfalls Bezug zu den „Gangsta-Rappern“ und erklärt weshalb sie sich als Jugendlichen stark mit den Aussagen dieser identifizieren konnte. Sie erzählt, dass sie als Jugendliche den Eindruck hatte, dass niemand in Österreich sich für die Probleme der „Ausländer“ interessiert.

„(...) es gibt einfach keine Akzeptanz von der Gesellschaft aus und von der Politik aus und den SchülerInnen aus und den LehrerInnen aus. (...) Das Gefühl war dann halt ganz stark, okay wenn ihr sie, meine Freundin, oder diese ganze Kultur nicht wollt bzw. mich nicht wollt's dann will ich euch nicht. (...). Wie du mir, so ich dir und ich hab überhaupt keine Lust politisch korrekt zu diskutieren sondern, wenn du mir in die Fresse schlagst, dann schlag ich dir auch in die Fresse zurück (...)“ (Adriana, 16.07.2014: 296-302).

Als Reaktion auf die von ihr erlebte „Ausgrenzung“ und „Marginalisierung“ schloss sie sich mit jenen Menschen zusammen, die ähnliche Erfahrungen gemacht hatten und grenze sich bewusst von den als feindlich erlebten „Österreichern“ ab. Hier wird die Aussage von Hansi

„durch Rassismus werden Jugendliche zu Rassisten gemacht“ klar bestätigt. In dieser am eigenen Leib erlebten Ausgrenzung liegt der Ursprung für die Identifikation mit dem „Gangsta-RAP“.

„ (...) und deswegen versteh ich diese Rapper so, die sagen einfach nicht ich nehm das jetzt hin und ich hab mich dran gewöhnt, sondern ich zeig euch jetzt wie sich das eigentlich anfühlt, wenn man fertig gemacht wird“ (Adriana, 16.07.2014: 327-330).

Sie beschreibt, dass sie sich mit den „Gangsta-Rappern“ identifizieren konnte, weil diese nicht einfach alles hinnehmen, sondern über ihre Musik zeigen wie es sich anfühlt „fertig gemacht“ zu werden. Obwohl sie hinter den Aussagen der Rapper stets eine bewusste Provokation sah und diese auch zum Teil belächelte empfand sie Respekt und Bewunderung gegenüber diesen Rappern, da sie sich „schlagfertig“ gegen die auch von ihr erlebte Ausgrenzung werten.

5.4 Warum machen Menschen RAP-Musik?

5.4.1 Erklärung mit Hilfe der Kapitaltheorie

Innerhalb eines Feldes wird der Konkurrenzkampf unter Einsatz unterschiedlicher Kapitalformen geführt, welche in dem Feld spezifischen Wert besitzen und den AkteurInnen zur Verfügung stehen. Um alle Praxisformen, die auf den Erhalt oder die Verbesserung sozialer Positionen orientiert sind, in die sozialwissenschaftliche Analyse der Herrschaft mit einzubeziehen, erweitert Bourdieu den Kapitalbegriff (vgl. Zips 2007: 99).

Indem er das symbolische und ökonomische Kapital, welches den AkteurInnen und Gruppen als Mittel um die gesellschaftliche Position zu verbessern dient, auf die gleiche analytische Stufe stellt, gelingt ihm die Überwindung der Dichotomie zwischen Ökonomischem und Nichtökonomischem (vgl. Zips 2008: 266).

Sowohl das soziale, das kulturelle als auch das ökonomische Kapital, kann durch gesellschaftliche Bekanntheit und Anerkennung in symbolisches Kapital konvertiert und damit in gewisser Weise >unerkenntlich< gemacht werden (vgl. Zips 2008: 267).

Geht man davon aus, dass es innerhalb eines Feldes keine interessenslose Praxis gibt und dass es bei den sozialen Kämpfen innerhalb des Feldes letztlich immer um Macht und Prestige geht (vgl. Schwingler 2011: 99) so würde dies bedeuten, dass alle RapperInnen RAP-Musik produzieren um dadurch Macht und Prestige zu erlangen. Mit Hilfe der Kapitaltheorie

Bourdieu habe ich die Aussagen der RapperInnen, bezogen auf die Gründe für das Musikschaffen, analysiert.

5.4.1.1 Ökonomisches Kapital

Lediglich vier der interviewten RapperInnen gaben an, dass sie mit der RAP-Musik das Ziel verfolgen, Geld zu verdienen. Ein Beispiel dafür stellt etwa Adriana dar, welche im Zuge des Interviews erzählt, dass ihr größter Wunsch darin besteht von der Musik leben zu können. Ganz im Gegensatz dazu erzählten auffallend viele meiner InterviewpartnerInnen, dass Geld im Bezug auf RAP-Musik niemals eine Rolle gespielt hat.

„Das is jetzt nichts wo ich mir denk, wow ich möchte jetzt in drei Jahren voll bekannt sein oder so. Das war's eigentlich bei mir nie. Oder auch Geld verdienen, wollt ich eigentlich nie damit. Ich hab mir immer gedacht ich will das so, es ist mehr als ein Hobby, es ist mehr als auch eine Leidenschaft, weil es mich schon so lange begleitet“ (Lisa, 30.01.2015: 331-335).

Lisa erzählt, dass sie niemals das Ziel verfolgt hat mit ihrer Musik Geld zu verdienen oder einen hohen Bekanntheitsgrad zu erreichen. Für sie stellte die RAP-Musik immer ein Hobby und eine Leidenschaft dar.

5.4.1.2 Soziales Kapital

Die sozialen Beziehungen und die damit verbundene Zugehörigkeit zu einem Netz (Familie, Freundschaft, Interessensgemeinschaft, etc.) stellen in bestimmten Situationen eine wesentlich Ressource dar, welche strategisch eingesetzt werden kann und in andere Kapitalformen konvertierbar ist (vgl. Gebesmair 2001: 128f). Dies wird etwa anhand der Aussage von Rebekka ersichtlich.

„(...) du musst halt gebucht werden, ne also. Du musst halt auf Partys auftreten können ansonsten is das Ganze ziemlich lahm und fad einfach ja. Und es bestimmen halt auch die Leute, die die Partys machen wer auftritt (...)“ (Rebekka, 04.02.2015: 196-198).

Rebekka beschreibt, dass es schwer ist innerhalb der RAP-Szene Anerkennung zu erhalten und für Auftritte gebucht zu werden wenn man niemanden kennt. Die Aussage Rebekkas macht das Zusammenspiel der verschiedenen Kapitalformen ersichtlich. Legt man ihre Aussage auf die Theorie Bourdieus um, so kann aufgezeigt werden, dass es innerhalb der

RAP-Szene bei fehlendem sozialem Kapital schwer ist das ökonomische und symbolische Kapital zu erhöhen.

5.4.1.3 Kulturelles Kapital

Bourdieu unterscheidet drei Formen des kulturellen Kapitals. Das kulturelle Kapital in inkorporierter, objektiver und institutionalisierter Form. Das kulturelle Kapital in inkorporierter Form umfasst sämtliche Fähigkeiten, Fertigkeiten und Wissensformen, die man durch „Bildung“ (in einem allgemeinen Sinne) erlangt. Wenn jemand somit über inkorporiertes Kapital verfügen will, so muss er/sie sich dieses durch persönliche Bildungsarbeit aneignen. Das kulturelle Kapital in inkorporierter Form stellt eine verinnerlichte Kompetenz dar und ist somit Bestandteil der Disposition des Habitus (vgl. Schwingel 2011: 88f). Die Produktion von RAP-Musik stellt für mich ein inkorporiertes kulturelles Kapital dar.

„Also meine Motivation und mein Ziel war eher (...) der >flow<. Also deswegen hab ich auch >Savas< gehört und so. Weil für mich einfach immer >flow< die hohe Kunst war am Rappen. Ich war gar nicht so auf den Inhalt spezialisiert“ (Rebekka, 04.02.2015: 557-559).

Für Rebekka stellte die RAP-Technik immer die höchste Kunst dar. Daher investierte sie viel Zeit um diese zu verbessern. Um als RapperIn gut zu sein, muss viel Zeit und „Bildungsarbeit“ investiert werden.

5.4.1.4 Symbolisches Kapital

Oberflächlich betrachtet erscheint der Einsatz interesseloser Handlungen als ein Gegengewicht zum ökonomischen Kalkül. Doch die praktischen Handlungen richten sich auch dann am ökonomischen Kalkül aus, wenn sie den Anschein von Interesselosigkeit haben. Daher muss die Frage des ökonomischen Nutzens auf alle materiellen und symbolischen Güter (z.B. schöne Worte, Lächeln, Komplimente, Ehre, Anerkennungspreise, etc.) ausgedehnt werden (vgl. Zips 2008: 268f).

Viele der von mir interviewten RapperInnen erzählten, dass sie mit der RAP-Musik das Ziel verfolgen andere Leute zu berühren/zu erreichen und Anerkennung zu erlangen. Sieht man sich den von den RapperInnen mehrfach geäußerten Wunsch nach Ruhm und Ansehen, mit dem theoretischen Hintergrund der Kapitaltheorie Bourdieus an, so wird ersichtlich, dass

wenn auch nicht offensichtlich dahinter das Ziel der Verbesserung der sozialen Position verborgen ist.

„Und mein Anspruch war schon auf jeden Fall also das Hauptmotiv anfangs war auf jeden Fall auch dieses im Mittelpunkt stehen wollen und Aufmerksamkeit, dass andere Leute das toll finden was man macht“ (Rebekka, 04.02.2015: 575-577).

Als Beispiel für den geäußerten Wunsch nach Anerkennung habe ich Rebekka herangezogen. Sie berichtet, dass die Hauptmotivation hinter dem Rappen, stets der Wunsch nach Aufmerksamkeit war. Da sie diese jedoch nicht wirklich erhielt, beschloss sie das Rappen aufzugeben.

„Irgendwann hab ich mir dacht. He gut wozu mach ich noch was wenn's eh keine Sau interessiert. Ich mein is schön, dass es immer zehn Maxl interessiert (...). Also ich hab's eh zehn Jahre lang für mich gemacht. Ja aber irgendwann mal so ähh is es einfach frustrierend ja wenn's keine Sau interessiert“ (Rebekka, 04.02.2015: 399-402).

Aufgrund unterschiedlichster Faktoren (Geschlecht, fehlende soziale Beziehungen, „kleine“ Szene, etc.) hatte Rebekka das Gefühl, dass sich niemand für das was sie machte, interessierte. Da Rebekka ihre soziale Position mit Hilfe der RAP-Musik nicht verbessern konnte, beschloss sie diese aufzugeben.

5.4.2 RAP als Selbstreflexion/-therapie

Gründe/Motivationen/Ziele	Adriana	Andreas	Jasemin	Murat	Ivan	Kevin	Alim	Hansi	Josef	Max	Mc Stadtkind	Lisa	Rebekka	Lena	Leo	Lukas	Ergebnis
Selbstreflexion/-therapie/-verwirklichung	X	X				X		X	X	X	X		X	X	X	X	11
Menschen bewegen/anregen	X		X	X	X		X	X			X	X		X			9
Aufmerksamkeit/Anerkennung erhalten	X			X	X	X	X						X	X			7
Geld verdienen	X			X		X			X								4
Spaß											X			X	X	X	4
Zusammenschluss mit Anderen										X		X			X	X	4
Spiel mit der Sprache											X	X					2
Beat/Flow													X				1

Tabelle 3: Gründe/Motivationen/Ziele der RAP-Musik

Wie anhand der Tabelle 3 ersichtlich wird, besteht bei einem großen Teil der befragten RapperInnen (11 Erwähnungen) die Hauptmotivation des Musikschaftens im Selbstreflexions- und Selbsttherapiepotential der RAP-Musik.

„Und ich hab begonnen mit RAP zum Beispiel wenn ich jetzt Stress gehabt hab irgendwo dann hab ich halt meine Gedanken aufgeschrieben. (...). Dann vielleicht ne Woche später seh ich meine Notes irgendwie und denk, schau sie an und denk mir, oh das hab ich geschrieben, oh

cool ha so hab ich mich damals gefühlt. Das hört sich cool an. Das is auch eine Art Therapie“ (Leo, 11.02.2015: 375-379).

Leo beschreibt, dass die Produktion von Texten für ihn eine Art Therapie darstellt. Vor allem in Stresssituationen schreibt er seine Gedanken in Form von Texten nieder. Beim späteren Durchlesen der verfassten Texte kann er seine eigenen Gefühle und Gedanken reflektieren. Diese Selbstreflexion beschreibt er als eine Art der Therapie. Als weiteres Beispiel möchte ich eine Aussage von Josef heranziehen.

„Mhm naja es is bei mir so, es is quasi eine Art Sucht. Also wenn ich's nicht mach geht's mir schlecht. Wenn ich drei, vier, fünf Wochen nicht dazukommen bin, dass ich mich einfach gscheit hinsetz und mir was überleg und was schreib dann mag ich mich selber weniger. Dann fühl ich mich nicht gut. Also muss ich's quasi machen. Es ist Intension, es is wie, wie Zigaretten rauchen, es is so wenn ich's nicht mach is arsch ja“ (Josef, 22.01.2015: 114-118).

Für Josef ist das Verfassen von Texten einen Art „Sucht“. In seinem Interview gibt er zu erkennen, dass er sich nur wohlfühlt wenn er sich bewusst hinsetzt und seine Gedanken zu Papier bringt. Wie die zwei herausgegriffenen Beispiele aufzeigen sollen, stellt das Schreiben von Texten sowie das Komponieren von Musik für viele RapperInnen eine Form der Selbsttherapie und Selbstreflexion dar. Doch kann diese Form der Motivation mit der Kapitaltheorie Bourdieus erklärt werden? Durch meine Forschung komme ich zu folgender Hypothese:

Das Selbstreflexions- und Selbsttherapiepotential der RAP-Musik kann nicht über die Theorie Bourdieus erläutert werden. Dies ist bloß unter einer näheren Betrachtung der gesellschaftlichen Entwicklungen erklärbar: innerhalb unserer heutigen Gesellschaft stehen Menschen mehr denn je vor Entscheidungen und müssen mit Veränderungen klar kommen. Somit werden Fähigkeiten, wie zum Beispiel die der Selbsttherapie und –reflexion, immer zentraler.

Der erweiterte Musikgeschmack wird von VertreterInnen der „Omnivore-Hypothese“, durch die steigende Bedeutung der „Offenheit und Toleranz“ gegenüber verschiedenen Musikstilen, erklärt. Ähnlich diesem Erklärungsansatz könnte die häufige Erwähnung der „Selbsttherapie und Selbstreflexion“, als Motivation für das Musikschaffen, ein Hinweis auf die wachsende Bedeutung dieser Fähigkeiten innerhalb unserer Gesellschaft sein.

Diese von mir formulierte Hypothese könnte im Zuge weiterer Forschungen einer Überprüfung unterzogen werden.

6 Conclusio

Selbstreflexion meiner Forschungsarbeit

Beginnen möchte ich diesen abschließenden Teil der Arbeit mit einer Selbstreflexion der Forschungsarbeit. Besonders zentral erscheint mir die Erkenntnis, dass mein Geschlecht sowie mein Alter durchaus Einfluss auf die Datenerhebung hatten, weil die von mir interviewten RapperInnen vorrangig männlich und im gleichen Alter waren.

Um das Vertrauen der RapperInnen zu gewinnen verfasste ich das Anfrage-Email freundlich, und offen. Durch diese Offenheit wurde jedoch eine gewisse professionelle Distanz aufgehoben und so kam es mehrmals zu Situationen in denen ich mich Rappern gegenüber bewusst distanzieren musste. In einem kurzen Ausschnitt aus einer Facebook-Kommunikation, kommt die Schwierigkeit des Nähe-Distanzverhältnisses zum Ausdruck. Auf meine sachliche aber freundliche Anfrage um ein Interview kam folgende Antwort:

„steffi mein schatz ich hab deine nachricht komplett verpeilt... in meinem postkasten ist immer so viel das ich selten bis nie etwas lese“ (Facebook, 13.02.2015, 13:31).

Auf Nachrichten wie diese oder auch in zweideutigen Interviewsituationen distanziert und gleichzeitig freundlich zu reagieren, stellte sich für mich als eine Herausforderung heraus.

Im Bezug zum Phänomen RAP kam ich zu folgenden Ergebnissen:

RAP ist ein globales und komplexes „Kulturphänomen“, das sich in einem ständigen Wandel befindet und vor dem Hintergrund unterschiedlicher Kontexte verschiedenartig adaptiert wird.

Im Vergleich zu früher ist innerhalb der Stadt Wien gegenwärtig eine große Vielfalt an RAP-Musik anzufinden. Die anfänglich noch stärker verbundenen vier Elemente (DJing, Graffiti, Breakdancing, und Rapping) sind heute durch eine Kommerzialisierung der Hip-Hop Kultur getrennt und existieren unabhängig voneinander.

Innerhalb Österreichs weist RAP-Musik eine marginale Rolle auf. Daraus resultiert eine von den RapperInnen beschriebenen „Frustration“ die vorrangig im Zusammenhang mit einer fehlenden Anerkennung der österreichischen KünstlerInnen innerhalb des Landes steht.

Die RAP-Szene Wiens zeichnet sich durch eine Heterogenität aus. Bei der Analyse der RAP-Szene(n) wird erkenntlich, dass es innerhalb Wiens verschiedene Gruppen, „crews“,

Freundeskreise oder Szenen gibt die sich zusammenschließen um gemeinsam Musik zu schaffen. Obwohl sich diese Gruppen größtenteils untereinander kennen, kann aufgrund der vorhandenen Diversität an differenter RAP-Musik jedoch nicht von einer einheitlichen Szene gesprochen werden.

In den durchgeführten Interviews sprachen die RapperInnen von sogenannten Parallelwelten und stellten dabei die RAP-Musik der „Österreicher“ jener der „Ausländer“ gegenüber. Die Kategorie „ethnische Herkunft“ erwies sich als wesentlich, um das Phänomen der Abgrenzung und des Zusammenschlusses in der Wiener RAP-Szene erklären zu können.

Im Bezug auf die Forschungsfrage kam ich zu folgenden Ergebnissen:

Die Primärsozialisation spielt, bei der Wahl von RAP-Musik im Allgemeinen eine untergeordnete Rolle. Der überwiegende Teil der interviewten RapperInnen fand in der Sekundärsozialisation über Peergroups oder Medien Zugang zum RAP. Im Laufe der Sekundärsozialisation werden durch Faktoren wie die geographische und soziale Mobilität, die Bildungsexpansion oder das Alter neue Erfahrungsräume eröffnet, welche den Musikgeschmack verändern und erweitern können.

Vor allem Peergroups spielen im Bezug auf den Erstzugang zur RAP-Musik eine entscheidende Rolle. Die Art der produzierten RAP-Musik („Spaß-RAP“, „Gangsta-RAP“, „Battle-RAP“, „Polit-RAP“, etc.) wird weitgehend von jener Gruppe beeinflusst, der sich die RapperInnen zugehörig fühlen. Die Zugehörigkeit und Abgrenzung der RapperInnen vollzieht sich auf verschiedensten Ebenen: über Freundeskreise, „crews“ oder Szenen. Die Identifikation mit einer Gruppe passiert über im Habitus inkorporierte Handlungs-, Denk- und Wahrnehmungsschemata. Daher bestehen die Mitglieder einer Gruppe stets aus Menschen, die in einem ähnlichen Umfeld aufwuchsen, im Zuge ihrer Sozialisation vergleichbare Erfahrungen gemacht haben und somit einen ähnlichen Habitus aufweisen. Im Zusammenhang mit dem Zusammenschluss der Gruppen steht die Abgrenzung gegenüber jenen Gruppen die den eigenen Musikgeschmack nicht teilen. Der von Bourdieu postulierte Einfluss des Lebensstils und der Schichtzugehörigkeit auf den Musikgeschmack, konnte entlang der in Wien existierenden, differenten Gruppen von RapperInnen (Freundeskreise, „crews“ und Szenen) bestätigt werden.

Die Erfahrungen, die RapperInnen im Laufe ihrer Sozialisation machen, werden weitgehend von den dem Geschlecht zugrundeliegenden sozialen Rollenbilder sowie der Kategorie

„ethnische Herkunft“ geprägt. Diese in Form von habituellen Schemata inkorporierten Erfahrungen kommen durch die RAP-Musik zum Ausdruck.

Die Auseinandersetzung mit den Subgenres „Gangsta-RAP“ und „Battle-RAP“ führte mich zu einer sozialräumlichen Analyse der Stadt Wien. Innerhalb Wiens werden einzelne Gruppen von MigrantInnen (mit gemeinsamer ethnischer Herkunft) zumeist am Rande der Stadt zusammengefasst. Dies hat Einfluss auf jene Erfahrungen, die Menschen in den „ausgegrenzten“ Stadtteilen machen und somit auf ihren Lebensstil und (Musik)-Geschmack. Auffallend ist, dass sich im Subgenre „Gangsta-RAP“ jene Rapper subsumieren deren Erfahrungen von dieser Art der sozialräumlichen „Ausgrenzung“ und gesellschaftlichen „Marginalisierung“ geprägt sind. Eine Analyse des Subgenres gibt zu erkennen, dass sich hinter den verwendeten Strategien der „Provokation“, sowie der „Selbststigmatisierung“ mitunter ein „Kämpfen um Anerkennung und Aufmerksamkeit“ verbirgt. Die Rapper verfolgen das Ziel sich von der dominanten Kultur abzugrenzen, die soziale Position zu verbessern und Macht und Prestige zu erlangen.

Schlussendlich setzte ich mich noch mit der Frage „Warum machen Menschen RAP-Musik?“ auseinander. Im Zuge der Analyse der von den RapperInnen getroffenen Aussagen mit Hilfe der Kapitaltheorie, kam ich zu der Hypothese, dass die häufig genannte Motivation der „Selbstreflexion und Selbsttherapie“ nicht über die Theorie Bourdieus erläutert werden kann. Ich erkläre mir die häufige Erwähnung mit der hohen Bedeutung dieser Fähigkeiten innerhalb unserer Gesellschaft. Dies stellt jedoch lediglich eine Hypothese dar, welche im Zuge weiterer Forschungen einer Überprüfung unterzogen werden müsste.

Quellenverzeichnis

Literaturliste

Baacke, Dieter (2002): Jugendkultur & Musik. In: Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf; Rösing, Helmut (Hg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Hamburg: Rowohlt Enzyklopädie. 228-237

Bauernfeind, Alfons (2005): Die „Allesfresser-Hypothese“. Entstehung, Weiterführung, Diskurz und empirische Überprüfung. Wien: Uni Wien Dipl. A

Bauman, Zygmunt (2008): In Einsamkeit vereint. In: Bauman, Zygmunt (Hg.): Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit. Hamburg: Hamburger Edition. 107-165.

Behne, Klaus-Ernst (2002): Musikpräferenz & Musikgeschmack. In: Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf; Rösing, Helmut (Hg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Hamburg: Rowohlt Enzyklopädie. 339-353

Binder, David (2011): Musikalische „Allesfresserei“ in Österreich? Eine Analyse der Bedeutung & Einflussfaktoren des soziologischen Konzeptes „Omnivorousness“. Wien: Uni Wien Dipl. A

Binder, David (2012): Musikalische Geschmacksvielfalt als kulturelles Kapital? Eine empirische Untersuchung. Wien: Institut für Musiksoziologie

Bourdieu, Pierre (1983): Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital und soziales Kapital. In: Kreckel, Reinhard (Hg.): Soziale Ungleichheiten. Göttingen: Verlag Otto Schwartz & Co. 183-198

Bourdieu, Pierre (1987): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Bourdieu, Pierre (1992): Ökonomisches Kapital- Kulturelles Kapital- Soziales Kapital. In: Bourdieu, Pierre: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Hamburg: VSA. 49-80

Bürgler, Stephanie (2008): Rechtsrock. Geschichte und Status Quo mit besonderer Berücksichtigung der österreichischen Szene. Wien: Uni Wien Dipl. Arb.

Dietrich, Marc (2012): Von Miami zum Ruhrpott. Analyse von Gangsta-Rap Performances in den USA und Deutschland. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: Transcript Verlag. 187-230

Dörfler, Frederik (2011): Entstehung und Entwicklung von HipHop in Österreich. Etablierung der HipHop-Kultur in Österreich am Beispiel der vier wichtigsten Pioniere der dazugehörigen Musikrichtung. Wien. Universität Wien Dipl. Arb.

Eder, Klaus (2013): Der Klassenhabitus in Abgrenzung zum Klassenbewusstsein bei Karl Marx. In: Lenger, Alexander; Schneickert, Christian; Schumacher, Florian (Hg.): Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven. Wiesbaden: Springer VS. 57-74

Flick, Uwe (2004): Design und Prozess qualitativer Forschung. In: Flick, Uwe; Kardorff, Ernst; Steinke, Ines (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 252-265

Fröhlich, Gerhard (1994): Kapital, Habitus, Feld, Symbol. Grundbegriffe der Kulturtheorie bei Pierre Bourdieu. In: Mörth, Ingo; Fröhnlich Gerhard (Hg.): Das symbolische Kapital der

Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu. Frankfurt/New York: Campus Verlag. 31-54

Froschauer, Ulrike; Lueger, Manfred (2003): „Richtlinien für die Gesprächstranskription“ (Abschnitt 8.5.). In: Froschauer, Ulrike; Lueger, Manfred (Hg.): Das qualitative Interview: zur Praxis interpretativer Analyse sozialer Systeme. Wien: WUV-Univ. Verlag. 223-224

Fuchs-Heinritz, Werner (2011): Jugendkultur. In: Fuchs-Heinritz, Werner; Klimke, Daniela et.al (Hg.): Lexikon zur Soziologie. Wiesbaden: VS Verlag. 328

Gächter, Martin (2000): Rap und Hip-Hop. Geschichte und Entwicklung eines afrikanisch-amerikanischen „Widerstandsmediums“ unter besonderer Berücksichtigung seiner Rezeptionsformen in Österreich. Wien: Uni Wien Dipl.A

Gebesmair, Andreas (2000): Klasse, Mobilität, Musikgeschmack. Stabilität und Veränderung musikalischer Vorlieben in modernen Gesellschaften. Wien: Universität Wien Diss.

Gebesmair, Andreas (2001): Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag

Gingrich, Andre (2011): Identität. In: Kreff, Fernando (Hg.). Lexikon der Globalisierung. Transcript-Verlag: Bielefeld. 143-146

Gläser, Jochen; Laudel, Grit (2004): Abschnitt „Nach dem Interview“ (Kapitel 4,6). In: Gläser, Jochen; Laudel, Grit (Hg.): Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 186-190

Großmann, Malte (2012): „Witz schlägt Gewalt“? Männlichkeit in Rap-Texten von Bushido und K.I.Z. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: Transcript Verlag. 85-108

Janitzki, Lena (2012): Sozialraumkonzeptionen im Berliner Gangsta-Rap. Eine stadtsoziologische Perspektive. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: Transcript Verlag. 285-308

Kalthoff, Herbert (2003): Pierre Bourdieu- Die feinen Unterschiede. In: Müller, Hans-Peter; Schmid, Michael (Hg.): Hauptwerke der Ungleichheitsforschung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. 44-46

Kowal, Sabine; O'Connell, Daniel C. (2004): „Zur Transkription von Gesprächen“. In: Flick, Uwe; Kardorff, Ernst; Steinke, Ines (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 437-447

Lenger, Alexander; Schneickert, Christian; Schumacher, Florian (2013): Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. In: Lenger, Alexander; Schneickert, Christian; Schumacher, Florian (Hg.): Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven. Wiesbaden: Springer VS. 13-44

Mayring, Philipp (2010). Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Technik (11 Auflage). Weinheim und Basel: Beltz Verlag

Merkens, Hans (2004): Auswahlverfahren, Sampling, Fallkonstruktion. In: Flick, Uwe; Kardorff, Ernst; Steinke, Ines (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 286-299

Peterson, Richard A; Simkus Albert (1992): How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups: In: Lamont, Michele; Fournier, Marcel (Hg.): Cultivating differences. Symbolic boundaries and the making of inequality. Chicago: The University of Chicago Press. 152-186

Phleps, Thomas (2002): Musik & Ideologie. In: Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf, Rösing, Helmut (Hg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Hamburg: Rowohlt Enzyklopädie. 94-103

Polzer, Roman (2008): Musikgeschmack als Mittel zur Distinktion: eine soziologische Untersuchung der musikalischen Präferenzen von Studierenden. Wien: Universität Wien Dipl. Arb.

Rakic, Zorica (2010): „Open the door. Rap & Jugend in Bezug auf Jugendliche mit Migrationshintergrund in Wien. Wien: Uni Wien Diss.

Rösing, Helmut (1992): Musik als Lebenshilfe? Funktionen und Alltagskontexte. In: Lipp, Wolfgang (Hg.): Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Berlin: Duncker & Humblot. 311-331

Schlehe, Judith (2004): Formen qualitativer ethnographischer Interviews. In: Flick, Uwe; Kardorff, Ernst; Steinke, Ines (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 71-93

Schröer, Sebastian (2012): „Ich bin doch kein Gangster!“- Implikationen und Paradoxien szeneorientierter (Selbst-)Inszenierung. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: Transcript Verlag. 65-84

Schwingel, Markus (2011): Pierre Bourdieu zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag

Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (2012a): G-Rap auf Deutsch. Eine Einleitung. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: Transcript Verlag. 21-40

Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (2012b): Gangsta-Rap im zeitgenössischen Kinofilm. Ein Vergleich von „Get Rich or die Tryin“ und „Zeiten ändern dich“. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: Transcript Verlag. 345-362

Sieder, Reinhard (2014): Erzählungen analysieren- Analysen erzählen. Praxeologisches Paradigma, Narrativ-biografisches Interview, Textanalyse und Falldarstellung. In: Wernhart, Karl R.; Zips, Werner (Hg.): Ethnohistorie. Rekonstruktion, Kulturkritik und Repräsentation. Eine Einführung. Wien: Promedia Verlag. 150-180

Steiner, Theresa (2006): Zeit-Style und Musik-Kultur-Extraktionen eines Ganzen. Eine Rezeptionsgeschichte von HipHop in Wien seit den 1980er Jahren bis heute, ausgehend von Cultural Studies Jugend- und Subkulturstudien. Wien: Universität Wien Dipl. Arb.

Straub, Jürgen (2012): South Bronx, Berlin und Adornos Wien. Gangsta-Rap als Popmusik- Eine Notiz aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: Transcript Verlag. 7-20

Szillus, Stephan (2012): UNSER LEBEN. Gangsta-Rap in Deutschland- Ein popkulturell-historischer Abriss. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: Transcript Verlag. 41-63

Titscher, Stefan (1998): Grounded Theory. In: Titscher, Stefan (Hg.): Methoden der Textanalyse. Leitfaden und Überblick. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. 92-107

Zips, Werner; Kämpfer, Heinz (2001): Nation X. Schwarzer Nationalismus, Black Exodus & Hip Hop. Wien: Promedia

Zips, Werner (2007): Das Stachelschwein erinnert sich. Ethnohistorie als praxeologische Strukturgeschichte. Wien: Facultas Verlag

Zips, Werner (2008): Die Macht ist wie ein Ei. Wien: Facultas Verlag

Online Quellen

URL1: Elena Sultanian. Musikgeschmack als Ausdruck von Lebensstilen.
<http://archives.sociologie.ch/texts/docs/MusikundLebensstil.pdf> (04.02.2015)

URL2: Schönheitsfehler. Ich dran. <https://www.lyrix.at/t/schonheitsfehler-ich-dran-16a>
(08.04.2015)

URL3: Average & URL feat. Eva Klampfer. Unten halten.
https://www.youtube.com/watch?v=_beq01lc8HM (08.04.2015)

URL4: Erap. Ausländer mit Vergnügen. https://www.youtube.com/watch?v=ki3SVC-_hjäwää (08.04.2015)

URL5: Platinum Tongue & Mevlut Khan. Balkanaken.
<https://www.youtube.com/watch?v=tdahcXTfCS0> (08.04.2015)

URL6: Sahit. Immigrant (Ausländer). <https://www.youtube.com/watch?v=dStkVqmyzDY>
(08.04.2015)

URL7: Manijak. Jungs aus meiner Gegend.
<https://www.youtube.com/watch?v=9HYU08I73go> (08.04.2015)

Interviews

Adriana, 24 Jahre, Aufnahme 44:26/ Gesamtzeit: 1 St. 15 Min./ 16. Juli. 2014

Andreas, 32 Jahre, Aufnahme: 40:40/Gesamtzeit: 1 St. 20 Min./ 01. August. 2014

Jasemin, 24 Jahre, Aufnahme: 26:08/ Gesamtzeit: 1St. 10 Min./ 07. August. 2014

Murat, 20 Jahre, Aufnahme: 26:06/ Gesamtzeit: 1 St. 30 Min./ 10. August. 2014

Ivan, 24 Jahre, Aufnahme: 39:30/ Gesamtzeit: 60 Min./ 04. September. 2014

Kevin, 26 Jahre, Gesamtzeit: 1 St. 10 Min./ 09. Jänner. 2015

Alim, Aufnahme: 27:17/ Gesamtzeit: 1 St. 30 Min./ 13. Jänner. 2015

Hansi, 33 Jahre, Aufnahme: 1:03.26/ Gesamtzeit: 3 St. 20 Min./ 19. Jänner. 2015

Josef, 29 Jahre, Aufnahme: 19:30/ Gesamtzeit: 50 Min./ 22. Jänner. 2015

Max, 33 Jahre, Aufnahme: 53.29/ Gesamtzeit: 2 St. 15 Min./ 23. Jänner. 2015

MC Stadtkind, 26, Aufnahme: 1:18:10/ Gesamtzeit: 2 St. 30 Min./ 27. Jänner. 2015

Lisa, 33, Aufnahme: 32:12/ Gesamtzeit: 1 St. 5 Min./ 30. Jänner. 2015

Rebekka, 33, Aufnahme: 57:29/ Gesamtzeit: 2 St. 15 Min./ 4. Februar. 2015

Lena, 24 Jahre, Aufnahme: 42:27/ Gesamtzeit: 50 Minuten/10. Februar. 2015

Leo, 28 Jahre, Aufnahme: 45:47/ Gesamtzeit: 2 St. 30 Min./11. Februar. 2015

Lukas, 30 Jahre, Aufnahme: 44:25/ Gesamtzeit: 2 St. 15 Min/ 18. Februar. 2015

Abstract

RAP ist ein komplexes globales „Kulturphänomen“ das in einem ständigen Wandel begriffen ist und von jungen Menschen auch innerhalb der Stadt Wien vor dem hier anzutreffenden gesellschaftlichen Kontext adaptiert wurde. Die RAP-Szene in Wien zeichnet sich durch eine auffallende Vielfalt an unterschiedlichen Gruppen von Freundeskreisen, „crews“ oder Szenen, aus.

Den größten Einfluss auf die Wahl der RAP-Musik spielt nicht, wie von Bourdieu postuliert, die Primärsozialisation sondern vorrangig Peergroups, Medien sowie die Faktoren geografische und soziale Mobilität, Bildungsexpansion und Alter. Diese eröffnen im Zuge der Sekundärsozialisation neue Erfahrungsräume und können zur Veränderung und Erweiterung des Musikgeschmacks führen.

Über das Medium RAP-Musik vollzieht sich die Abgrenzung von den Eltern sowie der Zusammenschluss mit Peergroups. Die Art der produzierten RAP-Musik wird weitgehend von jener Gruppe geprägt derer sich die RapperInnen zugehörig fühlen. Die Identifikation mit einer Gruppe baut auf einem gemeinsamen Habitus auf der durch ähnliche Erfahrungen in Form von Denk-, Handlungs- und Wahrnehmungsschemata im Körper inkorporiert wird.

Bourdieu beschreibt, dass der Musikgeschmack als Mittel der sozialen Distinktion eingesetzt werden kann. Durch das von mir angeführten Beispiel des Subgenre „Gangsta-RAP“ kann die Theorie Bourdieus verifiziert werden, da über das Genre „Gangsta-RAP“ (Musikgeschmack) innerhalb Wiens soziale Ungleichheit zum Ausdruck gebracht wird.

Die RAP-Musik kann als Form der Veräußerlichung des Habitus beschrieben werden und stellt daher ein für die Kultur- und Sozialanthropologie äußerst interessantes Phänomen dar.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Vor-, Nachname: Stefanie Gebesmair
Geburtsdatum: 31. Mai 1986
Geburtsort: Kirchdorf an der Krems



Aus- und Weiterbildung:

2011-2015 Universität Wien, Masterstudium (Kultur- und Sozialanthropologie)
2007-2011 Universität Wien, Bachelorstudium (Kultur- und Sozialanthropologie)
2000-2005 Bildungsanstalt für Kindergartenpädagogik Linz
1996-2000 Musikhauptschule Neuhofen/Krems
1992-1996 Volksschule Rohr im Kremstal

Arbeitserfahrung:

März 2011- Juni 2014 Kindergartenpädagogin (Kinder in Wien)
2008-2010 Volontärscoaching bei Jugend eine Welt
Oktober 2009- Jänner 2010 Praktikum bei BAOBAB Globales Lernen
August 2006- Juni 2007 Volontariat in Sambia (Jugend eine Welt)
Jänner 2006-Juni 2006 Au-Pair in London
März 2004- April 2004 Praktikum in einer Sonderpädagogischen Tagesstätte in Nördlingen, Deutschland
2000-2005 Praktika im Rahmen der Ausbildung zur Kindergartenpädagogin und Horterzieherin

Weiteres:

Sprachkenntnisse:

Deutsch (C2, Muttersprache), Englisch (B2), Spanisch (A2)

Sonstiges

Sängerin und Songwriterin bei Cocotiers (2008-2011) und bei Bahuma (seit 2012)