

„Ich rappe, also bin ich! – Hip Hop als Grundlage einer Pädagogik der *actionality*“¹

Während meiner Zeit als Kulturmanager im Kulturzentrum Schlachthof in Kassel war es einer meiner Arbeitsbereiche, Jugendlichen aus verschiedenen Hip Hop-Projekten des benachbarten Jugendzentrums Möglichkeiten zu eröffnen, sich mit ihrer Musik öffentlich zu präsentieren. Als der Autor Feridun Zaimoglu bei einer musikalischen Lesung aus seinen Büchern *Abschaum* und *Koppstoff*¹ las, wurde ich auf zwei sehr talentierte junge Rapper aufmerksam, die gemeinsam mit anderen den musikalischen Teil dieser Lesung bestritten. Ich war begeistert von ihrer Musik, dem Wortwitz ihrer Raps und dem für ihr jugendliches Alter nicht unbedingt selbstverständlichen professionellen Umgang mit den wechselnden Bühnensituationen. Einer der beiden war Sinto, der andere Italiener. Sie rappten Deutsch, Italienisch und Romanes – und beide, das war das Erstaunliche, taten dies in allen drei Sprachen. Ich kam mit einem der Sozialarbeiter ins Gespräch, und eher zufällig erzählte mir dieser, dass die beiden Rapper eine Sonderschule besuchen. Die Antwort auf mein eher ungläubiges Nachfragen hat mich dann mehr als entsetzt: Sie waren auf einer „Schule für Lernbehinderte“, weil sie schlechte Leistungen in Deutsch zeigten. Wie kann das passieren, wie ist dies bei einem Jugendlichen möglich, der dreisprachig rappt, obendrein eine weitere Sprache außer halb der Schule lernt, Gedichte verfasst und die verschiedensten Formen von Versmaßen beherrscht? Wie kann es also passieren, dass eine offensichtliche Begabung nicht nur nicht gefördert, sondern schlicht übersehen wird? Anders gefragt: Wieso werden zwei sprachkreativ begabte junge Menschen in einer Sonderschule unterrichtet, weil sie als im ‚korrekten‘ Umgang mit Sprache behindert eingestuft werden?

Ich möchte diese Geschichte nicht zum Anlass nehmen, um auf die zumindest partiell problematische Lehr- und Lernsituation an deutschen Schulen einzugehen. Ich möchte mich an dieser Stelle auch nicht mit dem Umstand beschäftigen, dass in Deutschland die Art des Schulabschlusses zum großen Teil von der sozialen und ethnischen Herkunft abhängt und dass diese Tendenz leider wieder zunimmt. Dies haben die PISA-Studien (2001 und 2004) und die Studie *Bildung auf einen Blick* (2004) der Organisation für wirtschaftliche Zusammenarbeit (OECD) ausgiebig getan.² Erst recht möchte ich nicht auf den Aspekt Musik und deren mögliche Wirkung im Bereich der

¹ Rappe, Michael: *Ich rappe, also bin ich! Hip Hop als Grundlage einer Pädagogik der actionality*. In: Canaris, Ute (Hg.): *Musik/Politik. Texte und Projekte zur Musik im politischen Kontext*. Bochum: Kamp Verlag 2005. 122-138.

Förderung sozialer und kognitiver Intelligenz eingehen und die durch diese Studie ausgelöste Debatte um musikpädagogische Transfereffekte.³

Mein Beitrag will darauf aufmerksam machen, dass es in der Hip Hop-Kultur Lernformen, Lernmöglichkeiten und Lernsituationen gibt, die außerhalb der Schule praktiziert werden und die den in den Schulen praktizierten Lernformen in nichts nachstehen, manchmal vielleicht sogar effektiver sind als diese. Um diese Praktiken zu begreifen, ist es zunächst notwendig, das Kulturmodell Hip Hop und dessen implizite Kulturtechniken zu beschreiben.

„The beat don't stop till the break of dawn...” – Die *oral culture* Hip Hop

Hip Hop entstand Anfang der 1970er in der South Bronx, einem vornehmlich von Afroamerikanern und Einwanderern aus Lateinamerika bewohnten Ghetto New York Citys⁴. Dort entwickelte sich aus einer urbanen Straßeneckenkultur eine äußerst kreative kulturelle Praxis mit ihren drei Hauptdisziplinen Tanz (B-Boying), Musik (DJing, Rapping, Human Beatboxing) und Malerei (Graffiti). Hip Hop war und ist stark vom Wettbewerbscharakter geprägt: RapperInnen verbanden die afroamerikanische Tradition der Wortgefechte und -duelle, die so genannten *playin the dozens*, mit der Idee des Masters of Ceremony des klassischen amerikanischen Entertainments. Mit Farbdosen bewaffnet entwickelten *writer* die Graffiti-Kunst, in dem sie aus *tags* – Gebietsmarkierungen, meist aus Namenskürzeln oder Initialen bestehend – 3d-Lackbilder-Welten kreierten, in denen Bilder und Buchstaben in Form und Farbe dreidimensional explodierten. DJs traten auf so genannten Block Partys gegeneinander an und begannen, Plattenspieler, Mixer und Samplemaschine gegen den Strich zu benutzen, Sounds auseinander zu reißen, zu verdrehen und zu neuen Inhalten zusammen zu fügen – durch dieses Experimentieren entdeckten sie den *breakbeat*, das *scratching* und das *mixing*. Ritualisierte Gangfights, Jazzdance und Kung Fu-Filme dienten als Ausgangsmaterial für einen vollkommen neuen Tanzstil, das *B-Boying*: sich scheinbar ihrer Knochen entledigende und entfesselte Ninjakungfu-Streetfighter-B-Boys ertanzten sich mit waghalsigen Tanzfiguren ihren Raum und gegenseitigen Respekt.

Ganz in der Tradition der afroamerikanischen Musikstile stehend ist Hip Hop eine oral tradierte Kultur. Die Vermittlung der Geschichte eines Volkes und das Weitergeben kultureller Errungenschaften erfolgen mündlich in Form von Musik, Tanz oder Gesang. Der amerikanische Kulturwissenschaftler Ben Sidran bezeichnet solche Kulturen als

*oral cultures*⁵. Er grenzt diese von den *literate cultures* ab, die nur vom geschriebenen Wort und seinen Ableitungen wie Bücher, Zeitungen oder Computer Gebrauch machen. Neben der Unterschiedlichkeit der Wissenskonservierung beider Kulturformen sind die unterschiedlichen Kommunikationsformen und -strukturen besonders auffällig. Da das gesprochene Worte, sämtliche oral kommunizierten Inhalte ihrer Gestalt nach schnell flüchtig und zeitgebunden sind, können sie nur im Augenblick ihres Entstehens und von den gerade an der Kommunikation Beteiligten aufgenommen werden. Kleinste Stimmungen müssen wahrgenommen werden, da sie sonst durch ihre Unmittelbarkeit verloren gingen. Aus diesem Grund gibt es in der *oral culture* eine viel höhere Differenzierungsfähigkeit in Bezug auf das auditive Wahrnehmungsvermögen und hinsichtlich Formen verbaler und stimmlicher Artikulation. Diese Fähigkeit bezeichnet Ben Sidran als *actionality*⁶. Sie bedeutet direktes, spontanes Reagieren innerhalb eines Kommunikationsprozesses, die sensible Wahrnehmung der kleinsten Bedeutungsinhalte, ein großes Improvisationsvermögen in Form fortwährender Paraphrasierung von Sachverhalten und eine verbindende und verbindliche Handlungsebene, die in der Musik im Rhythmus und im Sound zu finden ist.

Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, die gesamte jahrhundertealte afroamerikanischen Tradition oral-literarischen Kulturschaffens und deren Ursprung in den westafrikanischen Kulturen nachzuzeichnen.⁷ Für meinen Zusammenhang möchte ich anhand der Aspekte Musik, Rhythmus und Sound darlegen, wie Hip Hop als eine *oral culture* strukturiert ist und wie Wissen vermittelt wird. Dies möchte ich anhand der idealtypischen Beschreibung einer so genannten Jam (Hip Hop-Konzert) tun. Im Anschluss daran werde ich skizzieren, wieso Hip Hop im Sinne einer Selbstvergewisserung und Selbstermächtigung auch eine politische Kultur ist.

„Sagt: Hip Hop Hurra!“ – Das Lernfeld Hip Hop

Eine Jam ist eine Großveranstaltung, auf der sich die Vertreter der verschiedenen Teildisziplinen des Hip Hop – Tanz (B-Boying), Musik (DJ/Rap/Human Beatbox) und Malerei (Graffiti) – treffen, um sich in ritualisierten Wettkämpfen⁸ zu messen.

Betrachten wir nun dieses Geschehen unter dem Aspekt der *actionality*, also der situativen Unmittelbarkeit und Gegenwartbezogenheit von Kommunikation, so können wir Folgendes beobachten: Eine Jam hat nicht den Aufführungscharakter, wie wir es von traditionellen Konzertformen kennen. Sie ist ein dezentrales, an verschiedenen Orten gleichzeitig stattfindendes Ereignis.⁹ So wird beispielsweise auf der Bühne über live performte Musik gerappt und im selben Augenblick über diese Performance

wiederum gebreakt. Während also diese komplexe Vernetzung zwischen Musikperformance und Übersetzung in Tanzperformance geschieht, ist es möglich, dass sich die Zuschauenden gar nicht so zielgerichtet für die Konsumtion des Geschehens entscheiden, sondern ihrerseits beginnen, auf die Performances zu reagieren, indem sie in einen bestehenden Tanz-Circle einsteigen, in einer anderen Ecke einen eigenen Circle eröffnen oder auf der Bühne eine Rapbattle anzetteln. Die Grenze zwischen den Akteurinnen und Akteuren und dem Publikum sind fließend. Ständig wechseln sich sowohl die Perspektiven der Wahrnehmung, als auch die Funktionen der Teilnehmenden ab.

Anlass und Grundlage dieser vernetzten Aktionsformen ist der Rhythmus in Gestalt des *breakbeats*: Dieser ist im Ursprung ein Teil eines bereits existierenden Musikstücks meist aus dem Bereich der Funk-, Soul und Latinmusik. Durch das abwechselnde Abspielen dieser einen bestimmten Stelle auf zwei Plattenspielern, die mit einem Mischpult verbunden sind, entsteht der neue Rhythmus. Zu der Technik des *breakbeatings* kommt eine weitere Technik hinzu und zwar die des *mixing*, d.h. der neu entstandene Rhythmus wird mit weiteren *breakbeats* gleicher Bauart nonstop verbunden, sodass auf einer Jam durch das ständige Wiederholen ein rhythmisch-musikalisches Kontinuum entsteht. Mit der Technik des *call & response* schließlich kommt ein weiterer gestaltender Faktor hinzu: Ein Rufer oder eine bestimmte Gruppe singt einen Text oder einen Schrei vor, die von einem anderen Rufer oder einer anderen Gruppe kommentierend oder wiederholend beantwortet wird. Der *call & response* ermöglicht es jeder Person, am aktiven Geschehen beteiligt zu sein: Sie ist teilnehmende, zuhörende und ausführende Person in einem.

Dieses Rhythmus-Kontinuum ist aus mehreren Gründen wichtig: Der *breakbeat* erzeugt einen rhythmisch-musikalischen Raum, der als Grundlage für das Breakdancen und das Rappen den sozialen Ort Jam, und in ihm die Rapper und Breaker, ordnet und gestaltet. Gleichzeitig wird durch das ständige Wiederholen im *call & response* die Tiefe, die Vielschichtigkeit und die Fülle der musikalischen Strukturen offen gelegt und somit ausreichend Zeit geboten, allen Beteiligten die in dem Augenblick kommunizierten Inhalte in ihrer ganzen Bedeutungsfülle erfahrbar zu machen.

Als musikalische Erweiterung kommen die so genannten *scratches* hinzu: Rhythmische Bewegungen des Plattentellers bei heruntergelassenem Tonarm, die einerseits eine rhythmische Erweiterung des Grundrhythmus darstellen (polyrhythmische Überlagerungen), andererseits eine solistische Einzelleistung des DJs sind. Zusätzlich evozieren sie durch ihre Soundsprache Sinnhaftigkeit. Da das *Scratching* nicht nur eine

rhythmisch-virtuose Ebene, sondern auch eine inhaltliche Ebene hat – ein menschlicher Schrei bleibt auch rhythmisch gescratcht als solcher erkennbar, eine Sirene kann auch als musikalischer Bestandteil nach wie vor Alarmstimmung auslösen –, fungiert Sound innerhalb des Hip Hop als semantisch qualifiziertes Zeichen, das einen Ausgangspunkt für verbindliche Kommunikations- und Handlungsebenen darstellt. Innerhalb dieser Musikkultur ist somit ein Soundkonzept entstanden, das es ermöglicht, verbal verhandelte Themen wie Party, Spaß, Politik, Kampf oder Auseinandersetzung weltweit zu lesen und zu transformieren: So lässt z.B. Public Enemy in dem Stück *Bring The Noise*¹⁰ durch rhythmisierte Soundkakophonien nicht nur eine Bilderwelt des Urbanen entstehen, sondern inszeniert Verfolgungängste und paranoide Verschwörungstheorien afroamerikanischer Ghattobewohner. Die französische Gruppe IAM (Imperial Asiatic Man) imaginiert sich in *Demain. C'est Loin*¹¹ durch ein Streichermotiv, wie es oft in *Eastern*¹² benutzt wird und dem gesampleten Geräusch eines einzelnen abgeschossenen Pfeils als urbane Krieger. Der afroamerikanische Produzent Timbaland sampelt alte Bluegrasssongs und verschränkt diese mit spärlichen Hip Hop-Beats, um gemeinsam mit dem weißen Rapper Bubba Sparxxx auf dessen CD *Deliverance*¹³ eine rurale Südstaatenidentität zu konstruieren, die „[...] die Utopie eines Neuen Südens [feiert], wo die Hautfarbe keine Rolle mehr spielt und wo Countrymusik und HipHop zwei gleichberechtigte Stränge einer uramerikanischen Folklore sind.“¹⁴

Das Publikum kennt ihre Musik. Sie hören die Beats und die Samples, wissen in welchen Stücken sie verwendet werden. Sie erkennen den Ursprungsort eines Cuts oder Breaks und hören die Neuverortung in einem anderen Beat. Sie hören die Raps und *scratches* und deren Verweise in die Hip Hop Kultur, nehmen die Anspielungen, die *disses* an die Adresse anderer Rapperinnen und Rapper oder die Respektsbezeugung an ihre oder die Adresse der eigenen Crew wahr. Hier überführen sie die komplexen *walls of sounds* in die Tanzbewegungen des Breakdances; hier legen sie eine weitere Rhythmusschicht in Form von Freestyle-Raps (Rapimprovisationen) auf das Soundereignis Hip Hop. Eine Hip Hop-Jam stellt somit ein Kontinuum dar, in dem die in der augenblicklichen Situation kommunizierten Zeichen gleichzeitig Handeln sind: Kommunikation und soziale Entfaltung sind eins. Eine Jam ist ein durch ästhetisches Handeln entstehendes Lernfeld, das verschiedene Aktionen ermöglicht, die sich alle aufeinander beziehen und im Augenblick des Tuns Gemeinsamkeit herstellen. Das Lernen und die Vermittlung von Lerninhalten vollzieht sich dabei nicht primär über die (geschriebene) Sprache, auf den Bahnen der

intellektuellen Wissensaneignung einer *literate culture*, sondern über ein komplexes Zeichen-, Bewegungs- und Bedeutungsgefüge einer *oral culture*, das vor allem über verbewusste und körperliche Praxis und semantisch aufgeladene Sound-Text-Ebenen vermittelt wird. Hip Hop ist ein Kontinuum von Geschichten und Geschichte, ein energetisches Feld der situativen Bedeutungsevozierung. Dadurch wird auf einer Jam das performativ kreiert, was die Hip Hop-Kultur generell auszeichnet: die Förderung jeden Individuums, das sich in der Gruppe und über die Battles beweisen kann, bei gleichzeitiger sozialer Integration in die Gesamtheit der Gruppe. Diese entsteht nur, wenn sich alle gleichermaßen als Individuum fühlen und ihre Individualität in die Gruppe einbringen können. Die Individualität ist die Bedingung für Gemeinschaft, die Gemeinschaft bedingt ihre Individualität. In dem energetischen Feld Jam entsteht somit eine aktive Herstellungsleistung von persönlichem Sinn und Kohärenz, die sich gleichzeitig durch eine soziale Abgrenzung nach außen selbst vergewissert.

Kommunikation, Transkulturalität, Politik – Die Weltsprache Hip Hop als Möglichkeit eines Bildungsprozesses

Die Pädagogik und dabei insbesondere Fundierung und Organisation effektiver Prozesse schulischen Lernens stehen vor neuen Aufgaben. Die klassischen, in der Regel frontal angelegten und individuelle Voraussetzungen egalisierende Lernformen sprechen offensichtlich nur einen geringen Teil der Lernenden an. Für einen nicht unbedeutenden Teil von Schülerinnen und Schülern ist eine primär kognitive bzw. deklarative Wissensvermittlung ineffektiv oder gar hinderlich. Lernprozesse müssen daher stärker individualisiert und zugleich in motivationaler und kommunikativer Hinsicht effektiver gestaltet werden.¹⁵

Wenn wir nun Hip Hop in Bezug auf das oben beschriebenen *actionality*-Konzept betrachten, dann finden wir dort ein afroamerikanisches Kultur- und Lernmodell, das sich jenseits der in Zentraleuropa manifestierten Kognitionsmodelle entwickelt hat und offensichtlich seit Hunderten von Jahren äußerst erfolgreich funktioniert. Es zeichnet sich durch die Oralität der Kulturtechniken und deren Gleichzeitigkeit von Wissensaneignung und Kommunikation aus. Dies wird erreicht durch ein Kontinuum der ständigen Wiederholungen von Wissensrepräsentation und Identitätsangeboten in der konkreten Situation des Handelns. Dabei ist die körperliche Praxis von Wissensvermittlung hoch komplex und zahlreiche Beispiele belegen, dass dort Kognitionsleistungen und Lerneffekte wie spontane Poesie innerhalb der Rapbattles, das Erlernen komplizierter Tanzroutinen in den Circles, der Erwerb von *skills* wie z.B.

unterschiedliche Versmaße, verschiedene Tanztechniken oder rhythmische Kompetenz beim *mixing* oder *scratching* in hoch differenzierten, sich selbstsozialisierenden Prozessen entstehen. Und es scheint so, dass Lernen hier nicht über die Hierarchisierung von figuralen (kinästhetischen, synästhetischen) zu formalen (symbolischen, begrifflich-abstrakten) Repräsentationen organisiert sein muss¹⁶, sondern dass der ‚eigentliche‘ Ausgangspunkt eines Lernprozesses (zum Beispiel Musikmachen oder Tanzen) selbst zugleich als zentrale Erfahrungsinstanz und als komplexes Vermittlungssystem fungiert. Nur so ist es zu erklären, dass sich die beiden zu Anfang erwähnten Rapper als faktische Analphabeten nicht nur das Reimen, sondern zusätzlich eine weitere Sprache beibringen. In Abwandlung des Titels von Hans Aebli's kognitionspsychologischem Standardwerk „Denken: Das Ordnen des Tuns“¹⁷ könnte es in unserem Kontext daher heißen: „Rappen/Sprachen/Breaken: das Ordnen des Tuns“ oder als resümierender Kontrapunkt zu den Axiomen der traditionellen Lerntheorie: „Hip Hop, das Tun als Ordnung“.

Hip Hop ist längst ein globales Phänomen geworden.¹⁸ Dabei ist immer wieder zu beobachten, dass sich zunächst diejenigen Bevölkerungsgruppen eines Landes dieses Stils annehmen, die sich in ähnlichen diasporischen Lebenssituationen befinden: Jugendliche mit migrantischem Hintergrund oder aus einer ethnischen Minderheit stammend, die sich die afrodiasporische Kultur aneignen, um sich eine eigene hybride Identität zu kreieren. Dies legt jedenfalls der Ausspruch des Frankfurter MCs¹⁹ *D-Flame* nahe, wenn er „[...] den übergroßen Anteil junger Migranten und Migrantinnen und Afrodeutscher am ‚Projekt HipHop‘ als einen Prozess der natürlichen Identifikation [beschreibt]: ‚Das hab' ich ganz deutlich bei dem Film *Wild Style* gemerkt. Da war es sofort klar, dass sich die Türken mit den [im Film dargestellten] Puerto-Ricanern und die Afrodeutschen mit den [im Film dargestellten] Schwarzen identifizieren.“²⁰

Zahlreiche Beispiele belegen, wie der lokale Hip Hop – Stil in den jeweiligen Ländern über den Tanz oder den Sound angeeignet wurde und die afroamerikanische Blaupause Hip Hop langsam in einen eignen, landestypischen Stil übertragen wurde. Bestehende Traditionen wurden aufgenommen oder reaktiviert. George Lipsitz beschreibt diese Strategie: „Afroamerikanische Musik verbreitete sich zwar als kulturimperialistischer Import, füllte aber an dem jeweilig neuen Ort die Leerstelle einer nicht mehr vorhandenen eigenen Musikkultur oder das Bedürfnis nach einer neuen adäquaten kulturellen Ausdrucksweise.“²¹ Dabei sind die musikalischen Hip Hop-Produktionen im Senegal, in Deutschland oder Frankreich gleichermaßen lokal verortet, wie sie in der Übernahme einer Technik aus einem anderen Erdteil

musikalisch weiterentwickelt sind. Trotzdem halten diese neuen Kulturtraditionen die Verbindung zu ihrem Ursprungsort. Im globalen Hip Hop entstehen ständig neue Verbindungen zu anderen lokalen Hip Hop-Orten: Kollaborationen, Querverweise in die Geschichte oder Spuren zu anderen Geschichten, Kontinuitäten von Bedeutungen, Ambivalenzen und Identitäten, die sich im Sound, im Text und in der Bildersprache niederschlagen. Die Beschäftigung mit Hip Hop als einem globalen Phänomen ist somit immer eine Beschäftigung mit Kooperationen, freiwilligen und unfreiwilligen Verbindungen verschiedenster Kulturen, Allianzen und alten Seewegen, die inzwischen auch zu Wegen kulturellen Austausches geworden sind. Diese Verbindungen, die unter dem Begriff des *Black Atlantic* subsumiert werden, ihren Ursprung in den alten Routen der Sklavenschiffe haben und von Paul Gilroy in dem gleichnamigen Buch²² brillant beschrieben wurden, machen eindrücklich klar: wenn wir uns mit Hip Hop als einem Phänomen transkulturellen Austauschs beschäftigen, werden wir mit der Tatsache konfrontiert, dass es keinen fest stehenden Begriff von Identität oder Authentizität gibt. Beide Begriffe werden immer vom augenblicklichen Moment oder der augenblicklichen Kommunikations-Situation kontextualisiert.²³ Das Zitat D-Flames zum Film *Wild Style* macht die soziale Konstruiertheit von Identitäten allzu deutlich: die Identifikation mit einer anderen Kultur und deren strategische Aneignung als einem identitätsstiftenden Prozess. Die Musik des *Black Atlantic* im Allgemeinen und Hip Hop im Besonderen sagt: „*Du bist konstruiert!*“

Diese Eigenschaft ist ein weiterer wichtiger Punkt für die Attraktivität von Hip Hop. Hip Hop als transkulturelle Kultur macht auf symbolischer Ebene und als künstlerische und ästhetische Praxis das Angebot, sich aktiv Identität zu konstruieren. Deswegen verwundert es nicht, dass sich vor allem solche Jugendliche und Erwachsene Hip Hop zueigen machen, die sich in einer transitorischen Phase, d.h. in einem Zustand identitätsstiftenden Suchens befinden. Hip Hop drückt zum einen die Erfahrung transkulturellen und diasporischen Erlebens und Handelns aus; zum anderen verknüpft Hip Hop im Sinne der *actionality* seine Ästhetik unmittelbar mit den Erfahrungen des alltäglichen Lebens. Durch die oben beschriebene Kulturtechnik des Paraphrasierens, also des Wiederholens durch ständiges Umschreiben von Sinn und Bedeutung, entsteht ein komplex vernetztes Repertoire an Wissen, Können und ästhetischem und symbolischem Handeln, sowie eine Praxis, in der das ständige Ausprobieren des *Ich konstruiere mich!* erwünscht ist. Dieses Konstruieren, Be-Schreiben und Bedeuten setzt im Hip Hop auf der Ebene der Körperlichkeit an und ermöglicht von hier aus eigene Identitätsstiftung. Als Theatralisierung und Selbstermächtigung des eigenen

Lebens bietet Hip Hop Menschen einen Ort der Selbstinszenierung und der Repräsentation ihrer Identität. Dies geschieht als ein ständiger Prozess im geschützten Rahmen der Subkultur Hip Hop durch die kulturellen Praxen wie *rappen*, *breaken*, *writen* oder *breakbeating* in den durch diese Praxen entstehenden Räumen wie z.B. der beispielhaft beschriebenen Jam.

Dieses Aushandeln von Sinn und Bedeutung, diese künstlerische, soziokulturelle und pädagogische *actionality* ist sehr politisch. Zum einen, weil wir hier mit unseren eigenen Vorstellungen, Vorurteilen und Bildern vom Anderen konfrontiert werden, zum anderen weil Hip Hop als ein auch politisches bzw. politisierendes Bildungsmodell in unserer heutigen Gesellschaft Möglichkeitsräume ebensolcher transkultureller Identitätsentwicklung zulässt, in denen es, um mit den Worten der Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen zu sprechen, darum geht „[...] Erfahrungen von nationaler Gemeinschaft sowie von kulturellen verbindlichen Werten derart neu zu definieren, dass Subjekte gerade nicht auf eine ethnische Position festgelegt werden, sondern als Überschreitung jener verschiedenen Teilaspekte der divergierenden ethnischen, klassen- oder geschlechtsspezifischen Zugehörigkeiten begriffen werden, die nur als Verknotung die kulturelle Identität des Individuums ausmachen.“²⁴ Eine zu entwickelnde Pädagogik der *actionality*, wäre vielleicht in der Lage, sich den Herausforderungen unserer heutigen postmodernen und postkolonialen Gesellschaft, die sich durch pluralisierte Lebensstile sowie vielfältige, unterschiedliche Lebensformen und Interessenlagen auszeichnet, zu stellen.²⁵ Durch ihre situative Unmittelbarkeit und Gegenwartbezogenheit von Kommunikation und ihren transkulturellen Ursprung würden die notwendigen Fertigkeiten, sich selbst zu fördern und zu verorten, herausgebildet und gefördert, denn: „Der Sinn des Lebens ist nicht mehr durch traditionelle Sozialformen vorgegeben, in die die einzelnen Individuen quasi hineingeboren werden, sondern dieser Sinn muss von jedem selbst geschaffen werden.“²⁶

Anmerkungen:

¹ Zaimoglu, Feridun: Koppstoff. Kanaka Sprach vom Rande der Gesellschaft, Hamburg 1998 und Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun, Hamburg 1997.

² Vgl. http://www.oecd.org/document/7/0,2340,en_2649_34515_33712135_1_1_1_1,00.html <31.10.2004>.

³ Vgl. dazu Bastian, Hans Günther: Musik(erziehung) und ihre Wirkung, Mainz 2000.

⁴ Vgl. u.a. Nelson, George: XXX – Drei Jahrzehnte Hip Hop, Freiburg 2002. Toop, David: Rap Attack 3. African Jive bis Global Hip Hop, Höfen (A)1992.

⁵ Vgl. Sidran, Ben: Black Talk, Hofheim 1985, S. 27-44.

⁶ Ebd., S. 27 ff.

⁷ An dieser Stelle sei auf folgende AutorInnen verwiesen: Für Afroamerika/-karibik u.a: Bader, Staser: Worte wie Feuer, Neustadt 1988. Baraka, Imamu Amiri (Jones, Le Roi): Blues People. Schwarze und ihre Musik im weißen Amerika, Wiesbaden 1981. Burns, Ken/Ward, Geoffrey C.: Jazz – Eine Musik und ihre Geschichte, München 2001. Litweiler, John: Das Prinzip Freiheit, Schaftlach 1988. Für Afrika u.a: Chernoff, John Miller: Rhythmen der Gemeinschaft – Musik und Sensibilität im afrikanischen Leben, Wuppertal 1999. Kosi, Kora: Die Musik Afrikas, Heidelberg 2001. Dauer, Alfons Michael: Tradition afrikanischer Blasorchester und Entstehung des Jazz, Text- und Notenteil. Beiträge zur Jazzforschung Bd. 7, Graz (A) 1985.

⁸ DJ-Battle, Breakdance-Battle oder die Freestyle-Battle der MCs. Vgl. dazu Krekow, Sebastian u.a. (Hg.): HipHop –Lexikon, Berlin 1999.

⁹ Um einen audiovisuellen Eindruck einer solchen Jam zu erhalten, empfehle ich die letzten 20 Minuten des Films *Wild Style*: Ahearn, Charlie: Wild Style. Im Rahmen des Kleinen Fernsehspiels. D, USA: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) 1982. Zu beziehen über www.mzee.com.

¹⁰ Public Enemy: Bring The Noise, von dem Album: It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back, Def Jam 1988.

¹¹ IAM: Demain. C'est Loin, von dem Album: L'Ecole Du Micro D'Argent, Virgin 1997.

¹² Asiatische Schwertkampffilme (Eastern) der 1970er Jahre wie z.B. Die 36 Kammern der Shaolin, Regie: Liu Chia Liang (Hong Kong 1979), Bruce Lee-Der Mann mit der Todeskrallen, Regie: Robert Clouse (USA 1973), Das Todeslied des Shaolin, Regie: Wang Yu (Hongkong 1976).

¹³ Bubba Sparxxx: Deliverance, Interscope 2003.

¹⁴ Rapp, Tobias: Das "I have a dream"-Team, in der taz vom 20.3.2004, Berlin 2004, Seite 22.

¹⁵ Vgl. dazu beispielsweise: Arnold, Rolf/ Schüßler, Ingeborg: Wandel der Lernkulturen, Ideen und Bausteine für ein lebendiges Lernen, Darmstadt 1998

¹⁶ Vgl. dazu Wilfried Gruhn: Der Musikverstand, Hildesheim 1998.

¹⁷ Aebli, Hans: Denken: das Ordnen des Tuns, zwei Bände, Stuttgart 1980/1981 (1994/2001).

¹⁸ Vgl. hierzu Loh, Hannes/ Güngör, Murat: Fear of a Kanak Planet, Höfen (A) 2002. Kimminich, Eva (Hg.): Rap: More Than Words. Band 4: Welt – Körper – Sprache – Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen, Frankfurt/M 2004. Lipsitz, George: Dangerous Crossroads. St. Andrä-Wördern (A) 1999.

¹⁹ MC (Master of Ceremony) = Rapper

²⁰ Loh, Hannes: 20 Jahre "Afrodeutsch" – Ein Exkurs über Sprache, Hiphop und Verantwortung, Zugang: <http://www.brothers-keepers.de> <19.02.03>.

²¹ Vgl. Lipsitz, George: Dangerous Crossroads, St. Andrä-Wördern 1999, S. 114.

²² Vgl. Gilroy, Paul: The Black Atlantic – Modernity and Double Consciousness, Cambridge (USA) 1993. Siehe auch: Haus der Kulturen der Welt (Hg.): Der Black Atlantic. Katalog zur Ausstellung in Zusammenarbeit mit Paul Gilroy und Tina Campt, Berlin 2004.

²³ „[...] gerade in der Lücke, die sich in unseren Vorstellungen von Verortung und Gemeinschaft auftut, wenn man das Randständige ins Zentrum rückt und von einem Identitätskonzept ausgeht, dem im Herzen schon immer die Differenz innewohnt, entsteht ein anderer Begriff von einem authentischen Subjekt, das für sich durchaus eine Handlungsfähigkeit, eine Autorität und eine Verantwortlichkeit in Anspruch nehmen kann: Ein Subjekt, dass die Notwendigkeit von symbolischen Fiktionen, die um Verortung in eine Nation, einer Gemeinschaft oder einer globalen intersubjektiven Vernetzung kreisen, gerade darin ernst nimmt, dass es dies stets als Fiktionen handelt und demzufolge die eigenen Identitäten in Bezug auf die symbolische Anrufung, die an es von diesen sinnstiftenden Fiktionen herangetragen werden, immer mit einer gewissen ironischen Distanz, mit einer Selbstspaltung oder Selbstdoppelung, aushandelt.“ aus: Bhabha, Homi K: Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000, S. XIII.

²⁴ Ebd., S. IX.

²⁵ Vgl. dazu Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt/M. 1986. Beck, Ulrich: Eigenes Leben. Skizzen zu einer biografischen Gesellschaftsanalyse, in: Bayerische

Rückversicherung Aktiengesellschaft, München (Hg.): Eigenes Leben. Ausflüge in die unbekanntere Gesellschaft, in der wir leben, München 1995.

²⁶ Mikos, Lothar u.a. (Hg.): Im Auge der Kamera. Das Fernsehereignis Big Brother. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Eine Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen 'Konrad Wolf' Potsdam-Babelsberg, Band 55, 41. Jahrgang, Berlin 2000, S. 49.

Literaturliste:

Aebli, Hans: Denken: das Ordnen des Tuns, Bd. II, Stuttgart 1994.

Ahearn, Charlie: Wild Style. Im Rahmen des Kleinen Fernsehspiels. D, USA: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) 1982.

Arnold, Rolf/Schüßler, Ingeborg: Wandel der Lernkulturen, Ideen und Bausteine für ein lebendiges Lernen, Darmstadt 1998

Bader, Staser: Worte wie Feuer, Neustadt 1988.

Baraka, Imamu Amiri (Jones, LeRoi): Blues People. Schwarze und ihre Musik im weißen Amerika, Wiesbaden 1981.

Bastian, Hans Günther: Musik(erziehung) und ihre Wirkung, Mainz 2000.

Beck, Ulrich: Eigenes Leben. Skizzen zu einer biografischen Gesellschaftsanalyse, In: Bayerische Rückversicherung Aktiengesellschaft, München (Hg.): Eigenes Leben. Ausflüge in die unbekanntere Gesellschaft, in der wir leben, München 1995

Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt/M. 1986.

Burns, Ken/Ward, Geoffrey C.: Jazz – Eine Musik und ihre Geschichte, München 2001.

Chernoff, John Miller: Rhythmen der Gemeinschaft – Musik und Sensibilität im afrikanischen Leben, Wuppertal 1999.

Dauer, Alfons Michael: Tradition afrikanischer Blasorchester und Entstehung des Jazz, Text- und Notenteil. Beiträge zur Jazzforschung Bd. 7, Graz (A)1985.

Gilroy, Paul: The Black Atlantic – Modernity and Double Consciousness, Cambridge (USA) 1993.

Gruhn, Wilfried: Der Musikverstand, Hildesheim 1998.

Haus der Kulturen der Welt (Hg.): Der Black Atlantic. Katalog zur Ausstellung in Zusammenarbeit mit Paul Gilroy und Tina Camp, Berlin 2004.

Kimminich, Eva (Hg.): Rap: More Than Words. Band 4: Welt – Körper – Sprache – Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen, Frankfurt/M 2004.

Kosi, Kora: Die Musik Afrikas, Heidelberg 2001.

Krekow, Sebastian u.a. (Hg.): HipHop-Lexikon, Berlin 1999.

Lipsitz, George: Dangerous Crossroads, Höfen (A) 1999.

Litweiler, John: Das Prinzip Freiheit, Schafflach 1988.

Loh, Hannes/Güngör, Murat: Fear of a Kanak Planet, Höfen (A) 2002.

Loh, Hannes: 20 Jahre "Afrodeutsch" – Ein Exkurs über Sprache, Hip-hop und Verantwortung, Zugang: <http://www.brothers-keepers.de> <19.02.03>.

Mikos, Lothar u.a. (Hg.): Im Auge der Kamera. Das Fernsehereignis Big Brother. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Eine Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen ‚Konrad Wolf‘ Potsdam-Babelsberg, Band 55, 41. Jahrgang, Berlin 2000.

Nelson, George: XXX – Drei Jahrzehnte Hip Hop, Freiburg 2002.

Rapp, Tobias: Das "I have a dream"-Team, in der taz vom 20.3.2004, Berlin 2004,

Sidran, Ben: Black Talk, Hofheim 1985.

Toop, David: Rap Attack 3. African Jive bis Global Hip Hop, Höfen (A) 1992.

Zaimoglu, Feridun: Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun, Hamburg 1997.

Zaimoglu, Feridun: Koppstoff. Kanaka Sprach vom Rande der Gesellschaft, Hamburg 1998.

Biografie

Michael Rappe (*1964) studierte in Kassel Soziologie, Biologie und Musik. Er arbeitete acht Jahre als Kulturmanager im Kulturzentrum Schlachthof mit den Schwerpunkten Jazz, Pop, Kleinkunst, Weltmusik sowie Literatur und war außerdem als Trompeter, Rapper, Instrumentallehrer und DJ tätig. Seit Oktober 2002 ist er Kursbereichsleiter der Offenen Jazz Haus Schule in Köln. Gleichzeitig ist er seit 1993 Lehrbeauftragter für Poptheorie an der Fachrichtung Musik der Universität Kassel und seit Wintersemester 2004/05 Professor für Theorie der Populären Musik an der Musikhochschule Köln.