

Rappe, Michael; Stöger, Christine

## "Lernen nicht, aber ..." - Bildungsprozesse im Breaking

Clausen, Bernd [Hrsg.]: *Teilhabe und Gerechtigkeit*. Münster ; New York : Waxmann 2014, S. 145-158. - (Musikpädagogische Forschung; 35)



Quellenangabe/ Reference:

Rappe, Michael; Stöger, Christine: "Lernen nicht, aber ..." - Bildungsprozesse im Breaking - In: Clausen, Bernd [Hrsg.]: *Teilhabe und Gerechtigkeit*. Münster ; New York : Waxmann 2014, S. 145-158 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-123603 - DOI: 10.25656/01:12360

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-123603>

<https://doi.org/10.25656/01:12360>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

### Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

### Kontakt / Contact:

peDOCS  
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation  
Informationszentrum (IZ) Bildung  
E-Mail: [pedocs@dipf.de](mailto:pedocs@dipf.de)  
Internet: [www.pedocs.de](http://www.pedocs.de)

*Bernd Clausen (Hrsg.)*

# TEILHABE UND GERECHTIGKEIT

## PARTICIPATION AND EQUITY

# Musikpädagogische Forschung

## Research in Music Education

Herausgegeben vom Arbeitskreis  
Musikpädagogische Forschung e.V. (AMPF)

Band 35

Proceedings of the 35th Annual Conference of the  
German Association for Research in Music Education

Bernd Clausen (Hrsg.)

# Teilhabe und Gerechtigkeit

## Participation and Equity



Waxmann 2014  
Münster / New York



### **Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8309-3144-7

ISSN 0937-3993

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2014

[www.waxmann.com](http://www.waxmann.com)

[info@waxmann.com](mailto:info@waxmann.com)

Umschlaggestaltung: Anne Breitenbach, Tübingen

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

# Inhalt

*Bernd Clausen*

Vorbemerkung ..... 9

*Editor's note*

*Paul Mecheril*

Über die Kritik interkultureller Ansätze zu uneindeutigen Zugehörigkeiten –  
kunstpädagogische Perspektiven ..... 11

*On criticism of intercultural approaches towards ambiguous affiliations*

*Andreas Lehmann-Wermser & Valerie Krupp*

Musikalisches Involviertsein als Modell kultureller Teilhabe und Teilnahme ..... 21

*„Musical involvement“: A theoretical model of cultural participation in music*

*Kerstin Heberle & Ulrike Kranefeld*

Zur Konstruktion von Leistungsdifferenz im instrumentalen Gruppenunterricht  
Theoretische Perspektiven und forschungspraktische Überlegungen..... 41

*About the construction of difference in group instrumental lessons*

*Thomas Busch, Ulrike Kranefeld & Svenja Koal*

Klasseneffekte oder individuelle Einflussgrößen. Was bestimmt die Teilnahme  
am Instrumentallernen im Grundschulalter? ..... 57

*Class level or first level effects: What determines participation in instrumental learning  
during primary school?*

*Johannes Hasselhorn & Andreas C. Lehmann*

Entwicklung eines empirisch überprüfbar Modells musikpraktischer  
Kompetenz (KOPRA-M)..... 77

*Developing an empirically testable model of practical music competency*

<i>Ulrike Kranefeld, Kerstin Heberle, Birgit Lütje-Klose &amp; Thomas Busch</i>	
Herausforderung Inklusion? Ein mehrperspektivischer Blick auf die JeKi-Praxis an Schulen mit gemeinsamem Unterricht (GU) .....	95
<i>Inclusion Challenge? A Multiperspective View on 'JeKi' at Schools with Inclusive Schooling</i>	
 <i>Alexander J. Cvetko</i>	
<i>Geschichten erzählen</i> als Methode im Musikunterricht. Ergebnisse und Forschungsmethoden einer historischen Studie.....	115
<i>Storytelling as a teaching method in the music classroom. Results and methods of a historical study</i>	
 <i>Benedikt Ruf</i>	
Wie denken Lehrer*innen über (das Unterrichten von) Musiktheorie?.....	131
<i>How do teachers think about (teaching) music theory?</i>	
 <i>Michael Rappe &amp; Christine Stöger</i>	
„Lernen nicht, aber ...“ – Bildungsprozesse im Breaking.....	145
<i>“Not Learning, But ...”: Breaking and Educational Processes</i>	
 <i>Daniel Prantl</i>	
„Die Musikschule im Klassenzimmer“. Streicherklassen aus der Perspektive von Prozess-Produkt-Didaktik.....	159
<i>“The Music School in the Classroom” – String Classes from the Viewpoint of Process-Product-Didactics</i>	
 <i>Constanze Rora &amp; Cathleen Wiese</i>	
„Verständige Musikpraxis“ als Gegenstand von Musikunterricht zwischen Leiblichkeit und diskursivem Lernen.....	175
<i>The concept of ‘Verständige Musikpraxis’ as focus of music teaching between embodiment and discursive learning</i>	

*Jürg Zurmühle & Isabelle Schmied*

„Am Liebsten wollte ich nur noch zuhören, das konnte ich nicht, weil: ich musste singen.“ Eine Untersuchung zum Erleben von Kindern bei ihrer Teilnahme an einem Chorkonzert.....193

*“I would just have liked to listen, but I couldn’t because: I had to sing”. Children’s experience of participating in a choral performance*

*Daniel Mark Eberhard & Rudolf-Dieter Kraemer*

Augsburger Projekte und Initiativen zur Musikvermittlung. Versuch einer gründlichen Dokumentation .....205

*Augsburg Projects and Initiatives for Music Appreciation. Attempting a thorough documentation*



*Michael Rappe & Christine Stöger*

## **„Lernen nicht, aber ...“ – Bildungsprozesse im Breaking**

### *“Not Learning, but ...”: Breaking and Educational Processes*

*With over 30 years of tradition, breaking in Germany provides fascinating insights into the learning of dance in Hip Hop culture, reaching from informal street learning to the introduction of courses in educational institutions. This article draws information from a qualitative empirical study based on the Grounded Theory Methodology. The study asked subjects ranging from first-generation German B-Boys and B-Girls to teenage students about how they have learned and currently learn to break. The interview material reveals a rich and self-regulated learning culture with strong impact on protagonists. A synergy of social, aesthetic, and ethical principles seems to be characteristic, creating a gravitational field of learning with a unique and complex form of imitation at its core.*

## **Einleitung**

„Hip Hop ist ein Problem. Es ist die kulturelle Verkörperung von Gewalt, Degradierung und Materialismus. Hip Hop steht für Rapper, die Frauen in Videos missbrauchen und einander vor Radiostationen erschießen. Hip Hop sind Partys auf 20 Millionen Dollar Yachten und Cam’ron, der behauptet, er würde niemals jemanden an die Polizei verraten, auch wenn er wüsste, dass ein Serienmörder nebenan wohnt. Es ist eine Multimilliarden Dollar Industrie, gegründet auf Ausschweifungen, Respektlosigkeit und Selbstzerstörung“ (Schloss, 2009, S. 3, übersetzt).

Mit diesen Worten eröffnet der Musikethnologe Joseph Schloss sein Buch „Foundation“, ein Referenzwerk zum Tanz innerhalb der Hip Hop-Kultur. Gleich im folgenden Absatz heißt es:

„Dennoch, denke ich an Hip Hop, sehe ich mich an einem Samstag Nachmittag nach seltenen Platten suchen. Ich denke an ein 12-jähriges Mädchen, das gegen zwei ältere Jungs in einem Tanz-Battle antritt, während ihre Mutter sie stolz dabei filmt. Ich denke an Menschen aus allen Teilen der Welt, die sich zu einer Hip Hop-Jam auf Manhattans Union Square treffen, während die Sonne an einem heißen Sommerabend untergeht. Ich denke an Zulu Nation Gründer und DJ Afrika Bambaataa, wie er während einer Jam

umherwandert, glücklich Fremde fotografiert, die ihm zufällig begegnen – darunter auch mich – als wären wir seine Nichten und Neffen“ (Schloss, 2009, S. 3, übersetzt).

Die beiden Beschreibungen könnten unterschiedlicher nicht sein. Im zweiten Zitat deuten sich schon die starken positiven Beziehungen an, die zu und innerhalb einer kulturellen Praxis entstehen können und die wir in den Gesprächen mit den Interviewpartnern und -partnerinnen des hier skizzierten Projektes wiedererkannten. Im Weiteren wird ein Element der Hip Hop-Kultur in den Mittelpunkt gestellt, nämlich das Breaking und dabei die Frage verfolgt, wie man die Entwicklung von Expertise in diesem Feld vom Eintritt bis zur anerkannten Meisterschaft erlangt.

Nach der Einführung in die Tanzpraxen des Hip Hop wird der Bezug zu Bildungsprozessen über den szenearnen Begriff „Foundation“ hergestellt und der Forschungsstand zum Thema sowie der methodische Zugang des hier zugrundeliegenden Projektes skizziert. Abschließend finden sich Bausteine der Theoriebildung auf Grundlage des bisherigen Materials, die Einblick in den Forschungsprozess geben sollen.

Das Thema des Tagungsbandes „Teilhabe und Gerechtigkeit“, in dessen Rahmen dieser Beitrag entstanden ist, wird hier nicht explizit verhandelt. Der Schauplatz dieser Studie ist jedoch trotz einer Ausweitung von Hip Hop in mittlerweile alle gesellschaftlichen Milieus hinein bis heute geprägt von den Lebenswelten Jugendlicher in postmodernen Metropolen, wo Migration, schwierige Lebensbedingungen und soziale Marginalisierung eine große Rolle spielen. Vor allem eröffnen sich Einblicke in eine Praxis, die man als Lernkultur „von unten“ bezeichnen könnte und an der – so der ethische Anspruch der Protagonisten und Protagonistinnen – jeder teilnehmen kann.

## Die Tanzformen des Hip Hop

Im allgemeinen Sprachgebrauch hat sich Breakdance als Oberbegriff für die unterschiedlichen Tanzformen im Hip Hop (wie B-Boying und Popping & Locking) etabliert. Da dieser Begriff innerhalb der Szene als unkorrekt, weil stilnivellierend, betrachtet wird und B-Boying als gängige Bezeichnung wiederum die B-Girls ausschließt, wird hier der ebenfalls in der Szene gebräuchliche Terminus Breaking verwendet. An den Stellen, an denen eine Differenzierung der unterschiedlichen Tanzstile oder eine Präzisierung ästhetischer Praxen wichtig erscheint, werden die jeweiligen Stilbezeichnungen wie B-Boying/B-Girling, Popping, Locking oder Electric Boogaloo benutzt.

Die Hip Hop-Kultur und mit ihr das Breaking entstanden im Spannungsfeld afrodiasporischer Kulturtraditionen und den sozial-ökonomischen und technologischen Bedingungen der postindustriellen Stadt: Anfang der 1970er Jahre transformierten ehemalige Gang-Mitglieder in den US-amerikanischen Inner-city-Gettos ihre gewalttätigen Auseinandersetzungen in symbolische (Wett-)Kämpfe und schufen so innerhalb weniger Jahre eine Kultur, in der auf den Ebenen Tanz (Breaking), Musik



(MCing, DJing) und bildende Kunst (Graffiti/Writing) Wettbewerbe ausgetragen wurden (vgl. Toop, 1992; Rose, 1994). Insbesondere das Breaking thematisiert dies durch seine vielfältigen Körperbewegungen, Tanzfiguren und Rituale wohl am deutlichsten (siehe hierzu Rappe, 2011).

Breaking entstand in New York Ende der 1960er Jahre mit dem Tanz Good Foot, dessen Name auf den James Brown-Hit *Get On The Good Foot* zurückgeht. Die Tanzfiguren des Good Foot bestanden in der Hauptsache aus einer Abfolge komplizierter Schrittkombinationen. Inspiriert waren diese von dem gleitenden Tanzstil James Browns, vom Kampfstil Muhammad Alis mit seinen kurzen tänzelnden Schritten und den Kampfbewegungen der in dieser Zeit populär werdenden Martial-Arts-Filme. Aus dem Good Foot und anderen Tänzen, wie z.B. dem so genannten Comedy Style, entwickelten sich die für das B-Boying typischen Tanzfiguren, die nach Toprock-, Uprock- und Downrock-Figuren unterschieden werden (vgl. Holman, 1984/2004; Kimminich, 2003b; Rode, 2006). Top- und Uprocks sind individualisierte Tanzschritte, die oftmals die Einleitungssequenz eines Tanzes darstellen und in die provozierende mimische und gestische Elemente integriert sind, um die gegnerischen Tänzer und Tänzerinnen herauszufordern. Durch eine Fallbewegung (Drop) gelangen die Tanzenden auf den Boden, um Downrocks auszuführen. Downrocks sind Tanzbewegungen, bei denen mit aufgestützten Händen komplizierte Schrittfolgen getanzt werden. Diese dienen wiederum als Ausgangspunkt für Back- und Headspins, schnelle Pirouetten auf dem Rücken oder dem Kopf, sowie eine große Anzahl weiterer Powermoves. Diese bestehen aus artistischen Bewegungen, wie zum Beispiel der Windmill, einer „Drehung [...] um die Körperlängsachse mit abwechselndem Bodenkontakt von Schultern, Bauch oder Rücken mit ausgestreckten Beinen“ (Kimminich, 2003b, S. 31). Ein Tanz endet meist mit einem Freeze, d.h. die Tänzer bzw. Tänzerinnen erstarren in ihrer Bewegung. Der Freeze ist der individualisierte Abschluss eines Tanzes, dessen abrupt angehaltene „Aussagen auf einen ‚Standpunkt‘ fixiert“ (Kimminich, 2003b, S. 6) werden. Scheinbar ohne jegliche Mühe schließt der oder die Tanzende mit einer schwierigen Figur ab, um absolute Kontrolle zu dokumentieren: über die Situation, den eigenen Körper und über die anderen Tanzenden.

Für das bessere Verständnis dieser (Tanz-)Kultur sind zwei Aspekte hervorzuheben: Zum einen handelt es sich um eine partizipative Kultur. Breaking ist eine Produzenten-Kultur, reine Konsumenten und Konsumentinnen gibt es nicht. Dies gilt in großen Teilen für die gesamte Hip Hop-Kultur und ist nur dort nicht mehr kulturkonstituierend, wo Hip Hop als medialisierter Musikstil populär geworden ist. Zum anderen ist die Entwicklung der Musik (DJing und MCing) untrennbar mit der des Tanzes verbunden. Ohne das Breaking hätte sich das Breakbeating als musikalische Grundlage des Hip Hop nicht entwickelt. Das heißt, die DJs reagierten auf die Tanzenden, folgten diesen in ihren Bewegungen und suchten nach Rhythmen und Sounds, die sie in ihren Aktionen unterstützten. Die Musik musste begeistern und die polyrhythmische Struktur bieten, welche die Tanzenden für ihre komplexen Bewegungen brauchten, anderenfalls wurde sie wieder verworfen oder überarbeitet.



Aus den Interaktionen zwischen Tanz und Musik formten sich dabei erst die ästhetischen Parameter des musikalischen Stils Hip Hop. Dieses Wissen um ihre Bedeutung als Träger dieser Kultur ist nach wie vor bei den B-Boys und -Girls vorhanden (siehe hierzu Ramm:Ell:Zee in Cooper, 2004, S. 115; Schloss, 2009). Dies gilt nicht nur für die erste Generation an den Ursprungsorten, sondern auch für die B-Boys und -Girls, die in unserer Studie interviewt wurden. So sagt z.B. ein B-Boy im Kontext der Entwicklung der Kultur: „Am Anfang war das ja so [...], da stand der DJ und im Vordergrund stand der Rapper und noch weiter vorne stand der B-Boy“ („der Sozialpädagoge“<sup>1</sup>). Und ein anderer B-Boy bringt es auf den Punkt, wenn er sagt: „[...] wir haben diese Language, wir haben diese Basics, wir haben diese Foundation, wir haben das Wissen zu dieser Musik“ („der Analytiker“).

## Foundation als Fluchtpunkt von Bildungsprozessen

Die Erzählaufforderung für die Interviews, die diesem Text zugrunde liegen, lautete: „Wie hast du B-Boying gelernt?“ Auch wenn alle Interviewpartner und -partnerinnen die Frage zu verstehen schienen, war doch erst einmal eine Irritation spürbar und eine Distanzierung von dem Begriff „lernen“ nötig. Aus den Aussagen lässt sich schließen, dass er für etwas steht, was man mit formalen Bildungsinstitutionen verbindet und dass er sichtlich keinen Ansatzpunkt zur Beschreibung dessen bietet, was die Protagonisten und Protagonistinnen erlebt haben. Der Code „Lernen nicht, aber ...“ hat sich für die gedankliche Suchbewegung der Interviewten in die Anfänge der Beschäftigung mit dem Tanz hinein angeboten und wirkte gleich als Warnung an die Forschenden, die eigene Interpretation von Lernen auszusetzen und die interne Logik der Entwicklung und Kommunikation von Wissen und Können zu beleuchten.

Wenn in diesem Zusammenhang von Bildungsprozessen gesprochen wird, dann sind all jene Aktivitäten und identifizierbaren Momente gemeint, deren Fluchtpunkt Foundation ist. Dieser zentrale Begriff aus der Szene beschreibt das Zusammenwirken dreier Kompetenzfelder.

1. Foundation besteht aus explizierbaren Elementen, wie authentifiziertes Wissen über Begriffe, bedeutsame Akteure, Orte, Musik, geschichtliche Ereignisse und Praxen des Breaking. Dieser Aspekt von Foundation wird in der Szene als Knowledge bezeichnet und neben DJing, MCing/Rapping, Breaking und Writing/Graffiti als die fünfte Disziplin der Hip Hop-Kultur angesehen (vgl. Bambaataa, 2013). Knowledge beinhaltet ein hohes Aufforderungspotential, tiefer zu graben, d.h. sich intensiv mit sich selbst, dem eigenen Verhältnis zu dieser Kultur sowie deren Traditionen und Geschichte(n) zu beschäftigen.

---

1 Die Interviewpartner und -partnerinnen wurden mit charakterisierenden Bezeichnungen belegt, die bei Zitaten aus den Gesprächen verwendet werden.



2. Foundation meint natürlich auch die tänzerischen Fähigkeiten, also artistisch-künstlerische Fertigkeiten, Strategien der Improvisation und vor allem den Style, also die persönliche Note, die den Bewegungen und Bewegungsfolgen (Moves) gegeben wird und welche die Tänzer profiliert und voneinander absetzt. Die Moves selbst enthalten wiederum Knowledge, bzw. über sie drückt sich die Anbindung an die Kultur aus. Wer Foundation hat, kann in den Tanzbewegungen Geschichten der Entwicklung von Moves über Generationen von Breakern erzählen oder sie in anderen Tänzen erkennen. Er kann aber vor allem auf Grundlage dieser Geschichte seinen eigenen Style deutlich machen. Die Nachahmung von Moves ist lediglich der Ausgangspunkt des Tanzens. Immer und grundsätzlich muss sich daraus etwas Eigenes entwickeln, sowohl im Mikrokosmos eines Battle<sup>2</sup> wie auch für das tänzerische Profil eines B-Boys oder -Girls insgesamt.
3. Diese Aspekte, die eher Wissen im Sinne von Knowledge und Können im Sinne von Style betreffen, sind über den Begriff Foundation verbunden mit einer dritten Ebene, welche die Wertvorstellungen und Haltungen einer Szene repräsentiert. Dies ist die am schwersten fassbare Dimension von Foundation. Sie ist aber sofort und für jeden in den Gesprächen mit den Protagonisten und Protagonistinnen spürbar. Die ethische Dimension von Foundation umfasst so verschiedene Elemente wie Respekt gegenüber den Urhebern (Creators) des Tanzes oder bestimmter Bewegungen, eine kritische Haltung gegenüber der Kommerzialisierung des Hip Hop oder den für Bildungsprozesse besonders bedeutsamen Grundsatz des „each one teach one“, der am Ende noch kurz skizziert wird.

## Zum Forschungsstand

So präsent Hip Hop als globale Kultur mit einer 30-jährigen Tradition in Deutschland auch sein mag, von der Wissenschaft wurde er bisher vor allem in Hinblick auf die Sprache (Rap) rezipiert. Die anderen Elemente, nämlich Musik, Bild und Tanz blieben von jenen Disziplinen eher unbeachtet, die vordergründig dafür zuständig zu sein scheinen, nämlich der Musik-, Kunst- und Tanzwissenschaft. Zum Breaking selbst sind in jüngerer Zeit einige Publikationen erschienen (Robitzky, 2000; Kimminich, 2003b; Nohl, 2003; Birken-Silverman, 2003; Cooper, Kramer & Rockafella, 2005; Rode, 2006; Pavicic, 2007; Rappe, 2011). Der Zugriff scheint im Wesentlichen soziologisch, psychologisch, kulturtheoretisch oder biographisch ausgerichtet zu sein und auf Aspekte wie Identitätsbildung, Interkulturalität sowie Vernetzung und Kommunikation innerhalb der Szene abzu zielen.

---

2 Der Begriff „battle“ wird unten näher erläutert.



Eine noch geringere Rolle spielt die Frage nach Potenzialen für Bildungsprozesse innerhalb der Hip Hop-Kultur. Im deutschsprachigen Raum sind dazu für Hip Hop insgesamt nur wenige Quellen aufzufinden (Peschke, 2010; Rappe, 2005; Schott, 2010). Noch weniger Publikationen thematisieren Breaking in Zusammenhang mit Bildungsprozessen (Nohl, 2003; Birken-Silverman, 2003).

Im angloamerikanischen Raum existieren seit Anfang dieses Jahrtausends einige Arbeiten im Bereich der so genannten „Hip-Hop Based Education“ (HHBE) (siehe Porfilio & Viola, 2012; Hill & Petchauer, 2013). Hierbei fällt auf, dass in der Analyse und Beschreibung ein Zugang vorherrscht, der die (v.a. sozialpädagogische) Auseinandersetzung mit Macht, Ethnie, Gender oder Politik in den Vordergrund stellt. In Beiträgen, die sich mit den Protagonisten selbst beschäftigen, stehen meist die Entwicklung und Darstellung von Identität im Zentrum. Dementsprechend werden in Arbeiten zu HHBE vor allem pädagogische Theorien einbezogen, welche die Förderung demokratischer, emanzipatorischer und kulturell sensibler Haltungen in den Mittelpunkt stellen, wie z.B. die Pädagogik der Befreiung (Paolo Freire), die Critical-/Public Pedagogy (Henry Giroux) oder die Culturally Responsive Pedagogy (Geneva Gay).

Neben der „Hip-Hop Based Education“ (HHBE) findet sich ein weiterer Denkansatz, wobei versucht wird, die identifizierbaren positiven psychisch-mental und physiologischen Effekte der Hip Hop-Kultur („aspects of hip-hop psychology“, HHP) in eine Pädagogik der Befreiung („Hip-Hop Psychology Liberatory Education“, HHPLE) zu überführen und diese als Schnittstelle unterschiedlicher emanzipativer, pädagogischer, psychologischer, psychotherapeutischer und diskursanalytischer Methoden zu denken (s. Roychoudhury & Garder, 2012).

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass in der deutschsprachigen wie internationalen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Hip Hop und ganz besonders mit Breaking kaum detaillierte Hinweise auf Lern- und Bildungsprozesse zu finden sind. Ausnahmen bilden hier in Ansätzen die Arbeiten von Bryan (2012) und Endsley & Jaksch (2012). Auch die Wahrnehmung der unterschiedlichen Tanzpraxen als ein ästhetisches Phänomen findet nahezu keine Beachtung. Als Ausnahmen wären hier Nohl (2003) und Rappe (2011) zu nennen. Wir hoffen, über das hier vorgestellte Forschungsprojekt Einblicke in eben solche Aspekte zu gewinnen.

## Methodischer Zugang

Die Studie folgt den Prinzipien der Grounded Theory Methodology, wie sie von Glaser und Strauss (2010) dargelegt wurden. Im Zentrum stehen narrative Interviews mit bisher neun Personen, die mehrere Generationen von B-Boys und -Girls von den Pionieren in Deutschland bis zu heutigen Schülern umfassen. Sie werden ergänzt durch Gespräche mit Experten und Expertinnen aus dem kulturellen Kontext, durch Besuche von Jams sowie Unterrichts- und Trainingssituationen.



Für die Auswahl der zentralen Gesprächspartner und -partnerinnen hat sich die Methode des theoretical sampling als sinnvoll erwiesen (Glaser/Strauss, 2010). Die Entscheidung entstand und entsteht noch im Prozess der Datenanalyse. Das erschien naheliegend, weil der Eingang in die Szene keinesfalls selbstverständlich ist. Als Ausgangspunkt der Gespräche wurde eine Person gewählt, die „der Sozialpädagoge“ heißen soll. Er gehört der ersten Generation von Breakern in Deutschland an und hat mittlerweile eine langjährige Erfahrung als Lehrender in einem institutionalisierten Rahmen vorzuweisen. Er selbst hat Breaking ganz im informellen Kontext erlernt. Als Lehrender und damit als jemand, der auch die Institutionalisierung der Hip Hop-Kultur erlebt hat und sie selbst gestaltet, schien er uns ein idealer Informant zu sein.

Von ihm ausgehend wurden die weiteren Interviewpartner und -partnerinnen in Hinblick auf Kontrastierungen des Materials ausgewählt. Hierbei haben sich bisher folgende Dimensionen als wesentlich herausgestellt, die alle in Hinblick auf ihre Bedeutung für Bildungsprozesse beleuchtet werden sollen:

- *Zentraler persönlicher Zugang:*

Die Benennungen der Gesprächspartner und -partnerinnen, wie Sozialpädagoge, Künstler, Artistin/Eventmanagerin, Analytiker, Geschäftsmann, Akademikerin, vielseitige Pragmatikerin... geben schon Hinweise darauf, welche Formen und Bedeutungen Breaking im Leben der Personen einnehmen kann. So entwickeln sich recht unterschiedliche Profile zwischen Beruf und Hobby, der eher künstlerischen oder pädagogischen Ausrichtung oder des über die Vorerfahrungen (Sport, Artistik, andere Tanzarten etc.) genährten Styles.

- *Generation:*

Insgesamt sind vier bis fünf Generationen auszumachen, je nachdem, ob man B-Boys oder -Girls betrachtet. Ein Generationenwechsel scheint sich dort identifizieren zu lassen, wo einzelnen Personen oder Crews Foundation zugeschrieben wird und sie als authentische „Vermittler“ der kulturellen Praxis fungieren. Mit dem Wechsel der Generationen ändern sich die Rahmungen für das Lernen, die zu untersuchen lohnend erscheinen.

- *Gender:*

Breaking ist eine im Wesentlichen männlich geprägte Kultur, in der aber immer schon Frauen aktiv waren. Die B-Girls beschreiben selbst viele Aspekte des Lernens als „anders“ im Vergleich zu den B-Boys, unterscheiden sich aber auch deutlich voneinander. Gender wurde von der ersten Interviewpartnerin so stark eingebracht, dass es schlüssig erschien, weitere weibliche Perspektiven einzubeziehen und dieses Thema auszudifferenzieren.

- *Migration:*

Menschen mit Migrationshintergrund machen einen hohen Anteil der Akteure der Hip Hop-Kultur aus. Die Gespräche verweisen auf eine Fülle von Differenzenerfahrungen, die in den Tanz eingebracht und dort ausgehandelt werden.



- *Emischer und etischer Blick:*

Nach der Befragung von Personen, die mitten in der Szene situiert sind, schien es erforderlich, auch solche heranzuziehen, die am Rande stehen oder ausgestiegen sind.

- *Lehrerrolle:*

Unter den Interviewpartnern und -partnerinnen befinden sich drei, die als ausgebildete Lehrer arbeiten oder sich in einem Lehramtsstudium befinden. Es wird zu fragen sein, wie sich ihr Zugang zum und ihr Sprechen über Lernen von jenem der anderen unterscheidet?

- *Bildungsprozesse in anderen künstlerischen Praxen der Hip Hop-Kultur:*

Breaking ist nur ein Element einer interdisziplinären kulturellen Praxis. Die Frage, was für das Lernen tanzspezifisch und was ein Charakteristikum der gesamten Kultur ist, lässt sich nur über Zeugnisse von Personen veranschaulichen, die in anderen Bereichen wie Writing oder Rapping aktiv sind.

## Auf dem Weg zur Theoriebildung

Das bisherige Material eröffnet den Blick auf eine reichhaltige, sich selbst regulierende Lernkultur mit hoher Sogwirkung. Die B-Girls und -Boys verpflichten sich zu enormem Zeitaufwand, fordern sich bis an die körperlichen Grenzen, suchen den Austausch auf tänzerischer Ebene ebenso wie sie nach Begriffen, Geschichte und Hintergründen forschen. Es gibt eine Fülle von Elementen, welche die Motivation aufrechterhalten. Keimzelle sowohl der Entwicklung dieser Kultur wie auch von Bildungsprozessen ist die Nachahmung.

### *Nachahmung in der Differenz*

Nachahmung und Differenz, Imitation und Kreativität sind beim Breaking aufs engste miteinander verbunden. Dieser Prozess gestaltet sich aus der Perspektive eines B-Boys folgendermaßen: „Das, was du siehst und das, was du machst, sind komplett zwei verschiedene Bilder“. Durch die Imitation entstünde ein individueller Ausdruck. „[...] das ist ja eigentlich dein eigenes Gefühl, was du dann erzeugst“. Die Bewegung nimmt „eine Dimension in dir ein“ und „wird ein Teil von dir“. Er betont, dass es geradezu kontraproduktiv wäre, eine Bewegung „eins zu eins“ beigebracht zu bekommen, denn „du musst ja diesen Trick in deinem Körper selbst platzieren [...] Aber wenn jemand anderes diesen Trick bei dir in deinen Körper platziert, dann wirkt es wie Falschgeld.“ Mit diesem Kreativitätsprozess müsse man sich selbst beschäftigen, nur so entstünde etwas Eigenes und Authentisches („der Künstler“).

Gleichzeitig wird aber die Welt zur ständigen Quelle für eben diese Nachahmungsprozesse. Das trifft nicht nur auf die Tanzbewegungen zu, die man in den Battles oder auch in Trainings vorfindet, sondern auf potenziell alles, z.B. das Ticken ei-



ner Uhr, das Klappern von Geschirr oder das Summen einer Fliege. Das kann so weit gehen, dass Anlässe sogar inszeniert werden: „Ich bin ein Gestensammler“ („der Künstler“), sagt einer der Protagonisten und bringt Interaktionspartner im Alltag humorvoll in ungewohnte Situationen, um seine Sammlung zu erweitern.

Diese Ebene der Nachahmung in der Differenz lässt sich mit Theorien zum Begriff Mimesis in Bezug bringen, wie sie u.a. von Christoph Wulf für die Pädagogik eingebracht wurden. Das folgende Zitat gibt einen Einblick in die Bezüge zu dieser Forschungsarbeit, die noch eine große Rolle spielen werden, aber an dieser Stelle nur angedeutet werden können:

„Die mimetische Handlung hat zeigenden und darstellenden Charakter; ihre Aufführung erzeugt wiederum eigene ästhetische Qualitäten. Das für performative Handlungen relevante praktische Wissen ist körperlich und ludisch sowie zugleich historisch und kulturell; es bildet sich in face-to-face Situationen und ist semantisch nicht eindeutig; es hat imaginäre Komponenten, lässt sich nicht auf Intentionalität reduzieren, enthält einen Bedeutungsüberschuss und zeigt sich in den rituellen Inszenierungen und Aufführungen von Pädagogik, Religion, Politik und alltäglichem Leben“ (Wulf & Zirfas, 2007, S. 32)

In der bisherigen Materialauswertung ist auffallend, dass – wie sich dies schon im Begriff Foundation ankündigt – identitär/soziale, ästhetische und ethische Prinzipien zusammenwirken und eine Art Gravitationsfeld des Lernens ausmachen, dessen Zelle wir hier „Nachahmung in der Differenz“ nennen wollen und die im Folgenden in den drei Dimensionen skizziert wird.

### ***Nachahmung in der Differenz und die identitär/soziale Dimension***

Das Urbild der sozialen Dimension ist der battle circle oder der Cypher bzw. Cipa.

„Cipha‘ in der HipHop-Kultur leitet sich von der Sprache der Five Percent Nation of Islam (auch bekannt als Nation of Gods and Earths), einer in den USA heimischen Variante des Islam ab. In diesen Kreisen bezeichnet der Begriff unter anderem Räume des Lernens, der Entstehung und Mitteilung von Wissen. [...] In *Supreme Mathematics*, dem konzeptionellen Rahmenwerk der Five Percenter, ist „cipher/Ziffer“ die Null oder „0“ („sifr“ auf Arabisch), ein Ganzes oder ein vollständiger Kreis, bestehend aus: Wissen (120 Grad), Weisheit (120 Grad) und Verständnis (120 Grad). Da die Five Percent Nation in den African-American Milieus der 1970er und 1980er stark präsent war, haben ihre Terminologie und ihre kulturellen Praktiken die Bewegung des HipHop nachhaltig geprägt“ (Alim, Meghelli & Spady, 2012, S. 58).

Cypher ist *der* Ort der Präsentation, des Lernens und Lehrens im Breaking. Seinen Ursprung hat der Kreis im Kontext informeller Straßeneckenkulturen so genannter Inner-city-Gettos: Ein interessantes Ereignis (z.B. Kampf oder eben Tanz) geschieht, Menschen bleiben stehen und durch eine spontane Kreisbildung entsteht dabei die höchstmögliche Aufmerksamkeit. Diese Urform ist zentral im Hip Hop: B-Boys und -Girls treten mit ihrer Crew im Cypher in einer Face-to-Face-Situation gegeneinander



an und Publikum oder Jury entscheiden über die Qualität der Performance. Der Kreis spielt aber auch schon in der ersten Begegnung mit dieser Tanzform eine Rolle, weil Üben und Aufführen keine im üblichen Sinne getrennten Kategorien darstellen. Er ermöglicht das Gefühl von Zugehörigkeit, ist aber auch der Raum, in dem man sich zeigt und der einem Respekt abringt. Diese Form lässt aber auch erst einmal offen, wer wann und wie oft in den Kreis tritt. Hier findet ein ständiger Nachahmungs- und Kurationsprozess statt.

Motor und Antrieb ist dabei der Battle-Gedanke. Dieser permanente Wettbewerbsdruck im Cypher fordert von den B-Boys und -Girls ein hohes Maß an Kontrolle, Aufmerksamkeit, Reaktions- und Improvisationsvermögen sowie strategisches Denken (vgl. Schloss, 2009, S. 96). Es geht permanent darum, zu reagieren, herauszufordern oder herausgefordert zu werden und die eigenen Skills zu verbessern, um einen individuellen Tanzstil zu finden, „mit dem keiner klar kommt“ (Rose, 1994, S. 153).

### ***Nachahmung in der Differenz und die ästhetische Dimension***

Hier zeigt sich schon die ästhetische Dimension. Ihren individuellen Tanzstil kreieren die B-Girls und -Boys, indem sie vorhandene Tanz- und Bewegungsmuster zunächst imitieren und anschließend verändert in ihr eigenes Bewegungsrepertoire übernehmen. Ein reines Nachahmen ist in der gesamten Hip Hop-Kultur verpönt. Dies würde als „Biting“ gerügt oder gar abgestraft werden. Nachahmung in der Differenz hingegen gilt als Grundlage der eigenen tänzerischen Individualität („Flipping“). Geflippt werden kann nahezu jede Tanz- oder Bewegungskultur: Es geht ganz allgemein darum, die vorgefundenen Moves zu rekombinieren und sie durch solche z.B. aus Martial Arts, Bodengymnastik, Pop-Tänzen oder sogar Computerspielbewegungen zu erweitern, zu verbessern und zu personifizieren (vgl. Pabon in Cooper, 2004, S. 210). Gleichzeitig ist für die B-Girls und -Boys trotz des Battle-Kontexts der tänzerische Ausdruck zentral; die Bewegung selbst, die Art, wie auf den Rhythmus reagiert und er in die Bewegung integriert wird, das Artistische – all dies muss tänzerisch ausgeführt werden. So könnte ein B-Boy zwar die komplizierteren Powermoves ausführen, aber trotzdem verlieren, weil der oder die Andere mehr Style hat.

Style ist aber nicht allein eine ästhetische Kategorie. Damit wird gleichzeitig eine davon unlösbare soziale und identitäre Dimension beschrieben. „Es geht um Style und Style ist Geschichte. [Und] Style ist natürlich optimalerweise [...] die Personifizierung von dir – du in deinem Element!“ („der Geschäftsmann“). In der Repräsentation seines eigenen Styles stellt sich das Individuum zur Disposition und muss seine Zugehörigkeit zur Hip Hop-Kultur als ein kulturelles Netzwerk „unzähliger Geschichten – ‚eingeschrieben‘ und tradiert durch und in Bewegungsabläufe(n)“ (Kimminich, 2003a, S. 87) beweisen, indem es diese Bewegungen nicht nur „korrekt“ nachahmt, sondern kunstfertig variiert, erweitert oder verbessert. Im performativen Akt des Flipping präsentiert sich ein Individuum jedoch nicht nur selbst, sein Wissen über und seine Verbundenheit mit der Kultur. Es wird gleichzeitig Träger dieser Kultur,



weil es in dem Augenblick, in dem es seinen eigenen Style findet, die Kultur bewahrt, indem es sie ständig weiterentwickelt.

### ***Nachahmung in der Differenz und die ethische Dimension***

Die ethische Dimension ist vor allem in der Beschreibung von Foundation schon angeklungen. Gerade weil Breaking auf Nachahmung in der Differenz basiert, werden zweierlei Verpflichtungen besonders stark ge- und erlebt:

- Die Tänzer und Tänzerinnen pflegen die Achtung vor den Urhebern von Moves und beschreiben den inneren Auftrag, die Bewegungen am besten authentisch kennenzulernen, ihnen nachzuforschen und sich die Geschichte dahinter anzueignen. Dies führt zu einer lebhaften Reise- und Austauschfähigkeit einer mittlerweile international stark vernetzten Szene.
- Die Beteiligten fühlen sich verpflichtet, „etwas zurückzugeben“. „Each one teach one“ gilt als Motto. Mit diesem Prinzip wird deutlich gemacht, dass man über die Tanzperformance und das Lehren die Kultur weiterträgt, dass jeder – ungeachtet seines Alters und seiner Erfahrung – jemandem etwas zeigen kann, wenn das tänzerisch qualitativ, interessant und neu erscheint. Im Cypher können jederzeit Lehrer- und Schülerrolle wechseln.

## **Schluss**

Das hier skizzierte Projekt ist in Hinblick auf die Theoriebildung im Prozess und noch nahe am Material angesiedelt. Bildungsprozesse im Breaking und insbesondere ihre ästhetische Dimension sind bisher in der Forschung noch kaum wahrgenommen worden. Über dieses Forschungsprojekt sollen Einblicke in die Mikrostruktur performativer Aneignungsprozesse möglich und ihre Transformation von einem anfänglich flüchtigen Zustand des Werdens zu einer lokal homologen und global agierenden Kultur beschreibbar gemacht werden. Lernen und das Entstehen dieser kulturellen Praxis sind untrennbar miteinander verbunden.

Als Keimzelle der Bildungsprozesse hat sich „Nachahmung in der Differenz“ entpuppt. Von hier aus lassen sich viele weitere Aspekte beleuchten. Allein die über die Auswahl der Interviewpartner und -partnerinnen eröffneten Perspektiven auf Bildungsprozesse, wie die unterschiedliche Gestaltung des persönlichen Zugangs zum Breaken, Fragen von Gender und Migration, die Wahrnehmung von Generationswechseln in der Szene oder der Blick von innen oder außen auf sie versprechen Erkenntnisse zu den Bedingungen des Lernens und seiner selbstregulierenden Dynamik.

Es ist naheliegend, die Beobachtungen und Analysen in dem hier beschriebenen Feld mit Studien in Beziehung zu setzen, die zu informellen Bildungsprozessen (z.B. Green, 2002) oder auch zum Konzept der „Communities of Practice“ (Lave & Wenger,



1991) vorliegen und in weiterer Folge über die Bedeutung solcher Formen des Lernens für den formalen Bildungsbereich nachzudenken. „Teilhabe und Gerechtigkeit“ beginnen schon bei der Wahrnehmung. Ein genauer Blick auf diese kulturelle Praxis trägt aus unserer Sicht auch dazu bei, Bildungsprozesse „von unten“ ernst zu nehmen und sie als Teil einer Kultur zu verstehen, in der man bereits mit dem ersten Lernschritt zu ihrem Träger wird.

## Literatur

- Alim, S. H., Meghelli, S. & Spady, J. G. (2012). Der globale HipHop als „global Cipa“. In D. Diederichsen, J. Ismaiel-Wendt & S. Stemmler (Hrsg.), *Translating HipHop* (S. 48–59). Freiburg: orange-press.
- Bambaataa, A. (2013). *Hip-Hop History*. [http://www.zulunation.com/hip\\_hop\\_history\\_2.htm](http://www.zulunation.com/hip_hop_history_2.htm) [20.08.2013].
- Banes, S. (1985). Breaking. In M. Forman & M. A. Neal (Hrsg.) (2004), *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader* (S. 13–20). New York, London: Routledge.
- Birken-Silverman, G. (2003). Isch bin New School und West Coast ... du bisch doch ebe bei de Southside Rockern: Identität und Sprechstil in einer Breakdance-Gruppe von Mannheimer Italienern. In J. Androutsopoulos (Hrsg.), *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken* (S. 273–296). Bielefeld: transcript.
- Bryan, J. (2012). R.U.N.M.C. (Are You an Emcee?) or Rhetoric Used Now to Make Change. In B. J. Porfilio & M. J. Viola (Hrsg.), *Hip-Hop(e): The Cultural Practice and Critical Pedagogy of International Hip-Hop* (S. 249–263). Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang.
- Cooper, M. (2004). *Hip Hop Files. Photographs 1979-1984*. Köln: MZEE Productions.
- Cooper, M., Kramer, N. & Rockafella (2005). *We B\*Girlz*. Köln, Paris: From Here to Fame. *Dance Consortium. International Dance across the UK*, unter „Articles“, <http://www.danceconsortium.com/features/article/3021/> [09.12.2013].
- Endsley, C. L. & Jaksch, M. (2012). The Troubadour: K'Naan, East Africa, and the Trans National. In B. J. Porfilio & M. J. Viola (Hrsg.), *Hip-Hop(e): The Cultural Practice and Critical Pedagogy of International Hip-Hop* (S. 132–144). Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang.
- Floyd, S. A., Jr. (1995). *The Power Of Black Music. Interpreting Its History From Africa To The United States*. New York u.a.: Oxford University Press.
- Glaser, B. G. & Strauss, A. L. (2010). *Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung*. (3. Auflage). Bern: Verlag Hans Huber. Englische Erstausgabe 1967.
- Green, L. (2002). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead For Music Education*. London, New York: Ashgate Press.
- Hazzard-Donald, K. (1996). Dance in hip hop culture. In W. E. Perkins (Hrsg.), *Droppin' science: critical essays on rap music and hip hop culture* (S. 221–235). Philadelphia: Temple University Press.
- Hill, M. L. & Petchauer, E. (Hrsg.) (2013). *Schooling Hip-Hop: Expanding Hip-hop Based Education Across the Curriculum*. New York: Teachers College Press.



- Holman, M. (1984/2004). Breaking: The History. In M. Forman & M. A. Neal (Hrsg.) (2004), *That's The Joint!/ The Hip-Hop Studies Reader* (S. 31–39). New York, London: Routledge.
- Kimminich, E. (2003a). ‚Lost Elements‘ im ‚MikroKosmos‘. Identitätsbildungsstrategien in der Vorstadt- und Hip-Hop-Kultur. In E. Kimminich (Hrsg.), *Kulturelle Identität – Konstruktionen und Krisen* (S. 45–88). Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Kimminich, E. (2003b). *Tanzstile der Hip-Hop-Kultur: Bewegungskult und Körperkommunikation*. Freiburg, Berlin: Selbstverlag.
- Klein, G. (2012). Überall anders. Kulturelle Übersetzungen im HipHop. In D. Diederichsen, J. Ismaiel-Wendt & S. Stemmler (Hrsg.), *Translating HipHop* (S. 120–127). Freiburg: orange-press.
- Lave, J. & Wenger, E. (1991). *Situated Learning. Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: University Press.
- Nohl, A.-M. (2003). Interkulturelle Bildungsprozesse im Breakdance. In J. Androutsopoulos (Hrsg.), *Hip Hop: Globale Kultur – lokale Praktiken* (S. 297–321). Bielefeld: transcript.
- Pavicic, C. (2007). *Hip Hop Dancing Bodies: Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac.
- Peschke, A. (2010). *Hip Hop in Deutschland. Analyse einer Jugendkultur aus pädagogischer Perspektive*. Hamburg: Diplomica Verlag.
- Porfilio, B. J. & Viola, M. J. (Hrsg.) (2012). *Hip-Hop(e): The Cultural Practice and Critical Pedagogy of International Hip-Hop*. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang.
- Rappe, M. (2005). Ich rappe, also bin ich! Hip Hop als Grundlage einer Pädagogik der actionality. In U. Canaris (Hrsg.), *Musik//Politik. Texte und Projekte zur Musik im politischen Kontext* (S. 122–138). Bochum: Kamp Verlag.
- Rappe, M. (2010). *Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik* (1. Auflage). Köln: Dohr Verlag.
- Rappe, M. (2011). Style as Confrontation: zur Geschichte und Entwicklung des B-Boying. In Y. Hardt & M. Stern (Hrsg.), *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung* (S. 257–284). Bielefeld: transcript.
- Robitzky, N. (2000). *Von Swipe zu Storm – Breakdance in Deutschland*. Hamburg: Backspin.
- Rode, D. (2006). *Breaking. Popping. Locking. Tanzformen der Hip Hop-Kultur* (2. unveränderte Auflage). Marburg: Tectum.
- Rose, T. (1994). *Black Noise. Rap Music And Black Culture In Contemporary America*. Wesleyan University Press: Hanover.
- Rose, T. (1997). Ein Stil, mit dem keiner klar kommt. Hip Hop in der postindustriellen Stadt. In SPoKK (Hrsg.), *Kursbuch Jugendkultur* (S. 142–156). Mannheim: Bollmann Verlag.
- Roychoudhury, D. & Garder, L. M. (2012). Taking Back Our Minds: Hip-Hop Psychology's (HHP) Call for a Renaissance, Action, and Liberatory Use of Psychology in Education. In B. J. Porfilio & M. J. Viola (Hrsg.), *Hip-Hop(e): The Cultural Practice and Critical Pedagogy of International Hip-Hop* (S. 234–248). Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang.
- Schloss, J. G. (2009). *Foundation. b-boys, b-girls, and hip-hop culture in new york*. Oxford, New York: Oxford University Press.

- Schott, J.-H. (2010). *HipHop als Ort informeller Bildung*. München: GRIN Verlag.
- Spady, J. G., Alim, S. H. & Meghelli, S. (2006). *Tha Global Cipa. Hip Hop Culture and Consciousness* (1. Auflage). Philadelphia: Black History Museum Press.
- Toop, D. (1992). *Rap Attack 3. African Jive bis Global Hip Hop* (3. Auflage). Höfen: Hannibal Verlag.
- Wikipedia contributors, „List of Soul Train Episodes“, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List\\_of\\_Soul\\_Train\\_Episodes&oldid=586036193](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_Soul_Train_Episodes&oldid=586036193) [09.12.2013].
- Wulf, C. (2001). *Einführung in die Anthropologie der Erziehung*. Weinheim und Basel: Beltz-Verlag.
- Wulf, C. & Zirfas, J. (2007). Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien. Ein neuer Fokus erziehungswissenschaftlicher Forschung. In C. Wulf & J. Zirfas, *Pädagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven*. Weinheim und Basel: Beltz-Verlag.

**Internet**

*Soul Train*. Vgl. <http://soultrain.com> [09.12.2013].

Michael Rappe & Christine Stöger  
Hochschule für Musik und Tanz Köln  
Unter Krahnennbäumen 87  
D-50866 Köln  
[michael.rappe@gmx.net](mailto:michael.rappe@gmx.net); [christine.stoeger@hfmt-koeln.de](mailto:christine.stoeger@hfmt-koeln.de)