

„Don't push me, 'cause I'm close to the edge“

Urbanität und ästhetische Erfahrung im Kontext populärer Musik

Jan Kanehl und Elias Zill

Städte sind nicht lediglich gebaute Umwelt und sozialer Erfahrungsraum, sondern werden durch ästhetische Repräsentationen in Theater, Film, Bildender Kunst, Literatur, Fotografie und Musik mitkonstituiert. Eindrückliche cinematographische Sichtweisen auf das Städtische bieten Filme wie *Blade Runner*, *Taxi Driver*, *Metropolis* und *Tron*, in denen die Stadt häufig negativ mit Verfall, Schmutz, Technisierung und Einsamkeit assoziiert wird. Zwar findet sich dieses negative Bild auch in populärmusikalischen Zusammenhängen zumindest auf der Textebene. Doch weist das urbane Moment in der populären Musik ein höheres identifikatorisches Potential auf. So wird die Stadt nicht nur als soziale Problemzone beschrieben, sondern auch als Erfahrungsraum wertgeschätzt, dem besonders in der HipHop-Kultur eine besondere Bedeutung zukommt.

Zunächst werden in diesem Beitrag Bezüge zwischen Stadt und populärer Musik herausgearbeitet und dabei der besondere Stellenwert der korrespondierenden Dimension ästhetischer Erfahrung für die Inszenierung von Urbanität im HipHop dargestellt. Anschließend werden einige musikpädagogische Perspektiven im Kontext des Themas „Stadt“ angedeutet.

Bezüge zwischen Stadt und populären Musikpraxen

Städte bieten für die Entstehung und Weiterentwicklung von Musikstilen optimale Bedingungen. In Städten versammeln sich Teilnehmer verschiedenster Musikszenen, um diverse Spielarten nicht nur populärer Musik zu produzieren und zu rezipieren. In den vorwiegend von Schwarzen oder Hispanos bewohnten Stadtvierteln von New York, Detroit und Chicago entfalten sich neue subkulturelle Musikszenen: HipHop in der Bronx, House in Chicago, Techno in Detroit. Nicht selten zeugen die Benennungen neuer Musikstile von den entsprechenden Ursprungsorten: New Orleans Jazz, Chicago Jazz, Detroit Techno, Hamburger Schule¹. Für die Bildung von urbanen populären Musikszenen sind die Aufführungsorte von immenser Bedeutung. Clubs und Konzertveranstalter präsentieren hier sowohl einheimische Musiker als auch Künstler aus anderen Regionen.² Neben großen Diskotheken werden

¹ Als Hamburger Schule wird eine Musikbewegung bezeichnet, die Ende der 80er Jahre entstand und die sich durch anspruchsvolle, deutschsprachige Texte auszeichnet. Hierzu zählen namhafte Bands wie *Tocotronic*, *Blumfeld* und *Die Sterne*.

² Vgl. Friedrich: *Imaginäres und Reales*, S. 130.

bruch liegende Fabrikhallen und Industrieflächen genutzt, die zahlreichen HipHop- und Technopartys eine städtische Kulisse bieten und damit Teil der Inszenierung urbaner Musikszene werden. An deren Entwicklung ist jedoch auch die Musikindustrie beteiligt, die sich in größeren Städten konzentriert. Nicht nur die großen Labels wie Sony BMG oder die Universal Music Group haben in der Großstadt ihren Sitz. Vor allem kleinere Plattenlabels entdecken neue Künstler, machen deren Musik einer breiten Öffentlichkeit zugänglich und tragen damit zur Verbreitung lokaler Musikszene bei. Eines der kommerziell erfolgreichsten Beispiele im deutschen Raum dürfte das Label *Aggro Berlin* sein, welches zwischenzeitlich mit dem Label *Universal Music Group* verbunden war und im April 2009 aufgelöst wurde.

Urbane Räume sind jedoch nicht lediglich Orte, an denen Populärmusik produziert und rezipiert wird, sondern sie können dieser Musik auch zum Gegenstand werden. In vielen Songtexten werden spezifische Erfahrungen thematisiert, die das Leben in den jeweiligen urbanen Räumen bestimmen. Dabei kommt es einerseits zu Glorifizierungen (*Summer in the City, New York, New York, Viva Las Vegas, Bochum*), andererseits werden bestimmte Aspekte der städtischen Gemeinschaft (*Streets of London, English Men in New York, Schwarz zu Blau*) problematisiert. Protagonisten der HipHop-Szene versuchen durch die Darstellung der Härte des Straßenlebens, sich selbst als besonders authentisch (in der HipHop-Sprache: *real*) und respektabel erscheinen zu lassen. So ist der Text des HipHop-Stücks *The Message*, das scheinbar neutral die Zustände Ghettos schildert, genauso wenig als Sozialreportage aufzufassen, wie Sidos *Mein Block* (s.u.).³ Insofern zeichnet sich HipHop durch ein ambivalentes Verhältnis zum Städtischen aus: Seine Texte versuchen einerseits die sozialen Bedingungen, unter denen die Künstler leben, abzubilden. Andererseits sind seine Inszenierungen lediglich Konstruktionen von Authentizität, die nicht an die tatsächliche urbane Erfahrung geknüpft ist. So heben Gabriele Klein und Malte Friedrich hervor, dass HipHop auch im kleinstädtischen Kontext entstehen kann.

„Unsere These lautet hingegen, daß Großstadterfahrungen nicht zwangsläufig die soziale oder kulturelle Bedingung eines authentisch wirkenden HipHop darstellen. Über die global zirkulierenden Symbole des Urbanen wird im Lokalen ein urbanes Lebensgefühl hergestellt. Deshalb kann – vermittelt über die Bilderwelt – HipHop, ob in Bottrop oder Lüdenscheid, durchaus ein Kleinstadtphänomen sein, er muß nicht zwangsläufig mit der für Großstädte charakteristischen Erfahrung des sozialen Bruchs, der Heterogenität und Dichte verbunden sein. Das Urbane im HipHop ist häufig ein Ausstattungsmerkmal, ein theatrales Mittel, um Identität herzustellen und den Glauben an Authentizität zu befördern.“⁴

Auf das „Authentische“ als ästhetische Grundkategorie des HipHop wird im folgenden Kapitel noch näher einzugehen sein.

³ Vgl. Elflein: *Aggro Berlin*, S. 32.

⁴ Klein/Friedrich: *Ist his real?*, S. 100.

Nicht nur soziale Erfahrungen werden in populärer Musik thematisiert, auch der Klang urbaner Landschaften wird in populären Musikproduktionen verarbeitet. Von der klanglichen Darbietung einer zerberstenden Autoscheibe und einer Alarmanlage zu Beginn von Masta Aces *Big City* bis zur experimentellen Klangcollage in *Revolution No. 9* der Beatles hat der Lärm der (post)industriellen Großstadt entweder als direktes Zitat oder aber als elektronische Stilisierung durch dröhnende Beats, Synthesizer und E-Gitarren Eingang in die Popmusik gefunden. Die *Industrial Culture-Szene* beruft sich bereits im Namen auf das urbane Moment der Industrialisierung und erzeugt maschinenartige Grooves bis hin zum Lärm der Fabrikhallen mithilfe kantiger Synthesizerpatterns, selbstgebauter Stahlschlagzeuge und Maschinen.⁵

Darüber hinaus können Bezüge zwischen urbanen Mechanismen und populärmusikalischen Parametern interpretativ erschlossen werden. So korrespondiert das Prinzip der Montage unterschiedlichster musikalischer Versatzstücke im Techno und HipHop mit der Heterogenität der Lebensformen, die in Städten auf engstem Raum versammelt sind. DJs lassen aus vorproduzierten Tracks, perkussiven Rhythmuspattern und geräuschartigen Samples im musikalischen Prozess spontan ein neues Stück entstehen. Dabei werden häufig auch Klänge und Musikstile unterschiedlichster kultureller Herkunft gemischt. Beispielsweise verbindet die Berliner HipHop-Interpretin Aziza A. HipHop-Beats und Raps mit orientalischen Motiven.

Im Folgenden werden vor allem anhand der musikalischen Teilkultur des HipHop Bezüge zwischen Urbanität und ästhetischer Theorie hergestellt, um das Spezifische der ästhetischen Erfahrung von HipHop im Zusammenhang mit dem Thema „Stadt“ zu konkretisieren.

Urbanität und ästhetische Erfahrung

In Martin Seels ästhetischer Theorie werden drei Dimensionen des Ästhetischen respektive ästhetischer Erfahrung unterschieden: Kontemplation, Imagination und Korrespondenz.⁶ Der ästhetischen Kontemplation geht es um die „sinnfremde phänomenale Individualität eines Gegenstands“⁷, wobei von jeglichen instrumentellen und theoretischen Bedeutungszuweisungen für eine Weile abgesehen wird. Dagegen entdeckt die ästhetische Imagination am ästhetischen Objekt mögliche, neuartige Sichtweisen der Welt und uns selbst und reflektiert über deren Bedeutungsgehalte.

Korresponsiv wird nun ein ästhetischer Gegenstand geschätzt, weil er den Lebenslagen und -konzeptionen⁸ der Erfahrenden in besonderer Weise entspricht. Korresponsiv-ästhetische

⁵ Eindrückliche Beispiele bieten besonders die frühen Aufnahmen der Gruppe *Einstürzende Neubauten*: <http://www.youtube.com/watch?v=jL8OkWx4E-4>. Weitere Informationen zur Industrial Culture-Szene unter http://www.birgitrichard.de/goth/texte/industrial.htm#_ftn1 – letzter Zugriff: 22.8.09.

⁶ Seel: *Eine Ästhetik der Natur*; Ders: *Ethisch-ästhetische Studien*, 126ff.; Vgl. auch Rolle: *Musikalisch-ästhetische Bildung*, S. 91ff.; Wallbaum: *Produktionsdidaktik im Musikunterricht*, S. 208ff.

⁷ Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, S. 39.

⁸ Seel unterscheidet in seiner Analyse des Korresponsiven in der ästhetischen Erfahrung der Natur die momentane *Atmosphäre* einer Landschaft, die von aktuellen Stimmungslagen geprägt sei, vom länger beständigen *Charakter* einer Landschaft. „Wenn ich dagegen vorwiegend den Charakter einer Landschaft wahrnehme (wie

Erfahrungen deuten auf eine besondere Verbindung eines ästhetischen Objekts mit dem eigenen Lebensentwurf hin. Im Unterschied zu kontemplativen Erfahrungen kommt es in Korrespondenzerfahrungen zu einer besonderen Identifikation mit dem ästhetischen Gegenstand bzw. den darin erkannten Ausdrucksqualitäten.⁹ Das ästhetische Objekt wird in korrespondierenden ästhetischen Erfahrungen als „gestaltender Ausdruck willkommener oder unwillkommener, kommensurabler oder inkommensurabler Lebensmöglichkeiten des Menschen“¹⁰ betrachtet. Schön ist dieser Gegenstand dann, wenn er eine willkommene Lebensmöglichkeit repräsentiert. Hässlich ist das Objekt dann, wenn es mit dem eigenen Lebensentwurf nicht zu vereinbaren ist.

„Unmittelbar ist die korrespondierende Wahrnehmung auf Gestalt und Ausdruck eines Gegenstands oder Raums bezogen, mittelbar auf die Lebenskonzeption der Wahrnehmenden. Beides gehört zusammen. Daß beides zusammengehört, ist die Korrespondenz. In ihrer zuvorkommenden oder abweisenden Gestalt sind die korrespondierenden Gegenstände positive oder negative Erscheinungen jeweiliger Konzeptionen des Lebens. Korrespondierend schöne Gestalt hat, was Ausdruck einer geteilten oder teilbaren und in dieser Gestalt wirklich gewordenen Konzeption des Lebens ist. Korrespondierend hässliche Gestalt hat, was Ausdruck und Wirklichkeit eines nicht geteilten oder teilbaren (oder geradezu widerwärtigen) Existenzideals ist und sich somit spürbar inkongruent zum eigenen Leben verhält.“¹¹

Ein korrespondierendes Moment weist das bereits erwähnte Sound-Sample zu Beginn von Masta Aces *Big City*¹² auf. Die zerbrechende Autoscheibe mit der sich daran anschließenden dröhnenden Alarmanlage deutet auf die Kriminalität hin, die in bestimmten Gegenden großer Städte herrscht. Der kurze Ausschnitt führt das harte Leben in den Ghettos in aller Kürze vor Ohren und trägt damit zur Inszenierung urbaner Wirklichkeit im HipHop bei. Der HipHop-Produzent vermittelt den Eindruck, dass solche Szenen tagtäglich in seinem Umfeld geschehen und Teil seines Lebens geworden sind.

Mit diesem Beispiel wird die Brücke zur HipHop-Kultur und deren Inszenierung von Urbanität geschlagen. Entscheidend ist für diese Kultur die Behauptung einer Korrespondenz zwischen musikalisch-ästhetischer Darstellung und sozialen Rollen und Erfahrungen in der Stadt, auf der Straße, im Ghetto.¹³ Das heißt, ein HipHop-Track wirkt umso authentischer, je

er sich in der jeweiligen Atmosphäre gibt), nehme ich vor allem die von dieser Landschaft anschaulich eröffnete Form möglichen Lebens wahr; beredt ist die Gegend dann als Gestalt *eines* in ihr möglichen Lebens, nicht so sehr als Gestalt *meines* tatsächlichen Aufenthalts in ihr.“ (Ebd., S. 101, Hervorhebung im Original) Im Folgenden heben wir stärker auf die „charakterlichen Korrespondenzen“ (vgl. Appen: *Der Wert der Musik*, S. 242ff.) ab.

⁹ Ebd., S. 100.

¹⁰ Ebd., S. 111.

¹¹ Ebd., S. 241.

¹² <http://www.youtube.com/watch?v=PQQuQcNihE0>

¹³ Mit dieser These wird jedoch nicht behauptet, dass die gesamte populäre Musik als Korrespondenzmusik zu verstehen ist. Wie Ralf von Appen in seiner Dissertation *Der Wert der Musik* für die Rezeption von populärer Musik zeigt, muss vielmehr davon ausgegangen werden, dass Populärmusik auch innerhalb der anderen Dimensionen des Ästhetischen (kontemplativ, imaginativ) vollzogen wird. Vgl. auch den Hinweis unten zu Rezeptionsmöglichkeiten von *Gangsta Rap*.

mehr es den Produzenten zu vermitteln gelingt, dass die dargestellten Erfahrungen tatsächlich auf der Straße am eigenen Leib gemacht worden sind, und nicht lediglich voyeuristischer Phantasie entstammen. Gabriele Klein und Malte Friedrich sehen in der *Realness*, in dem Eindruck von Authentizität, eines HipHop-Stücks ein „zentrales Qualitätskriterium der HipHop-Kultur“¹⁴. Besonders die global zirkulierenden Bilder des Städtischen im HipHop tragen zur Inszenierung von Realness bei. So präsentieren sich die rappenden Cliquen in Musikvideos vor städtischen Kulissen, in denen das Thema „Stadt“ oder „Ghetto“ im Rap-Text verarbeitet wird. Schauplätze sind die U-Bahn, die Straße, Hochhäuser, Brücken etc. Die gezeigten Orte dienen als „Bildrahmen für die Inszenierung normativer Prinzipien der HipHop-Kultur wie Respekt, Männlichkeit und Coolness“¹⁵, unabhängig davon, inwieweit diese Orte getreu der eigenen Erfahrung dargestellt werden. Der städtische Raum wird als „theatrales Gestaltungsmittel“¹⁶ genutzt, um dadurch Authentizität beanspruchen zu können.

Eine bedeutende Spielart des *Reality Rap*, der *Gangsta Rap*, hebt den Anspruch auf die reale Erfahrung der Straße besonders nachdrücklich hervor und beschreibt aus Sicht der kriminellen Personen die Härte des Straßenlebens: „Der OG [EZ: original gangsta] ist der männliche, harte und erfolgreiche Protagonist von der Straße, welcher aus seinem Leben berichtet und sich selbst treu bleibt, während der lasche, verweichlichte und ‚verweiblichte‘ Gangster im Studio die Straße bloß imitiert und seine Geschichten erfindet.“¹⁷ Die Korrespondenz zwischen sozialer Erfahrung auf der Straße und ästhetischer Darstellung wird als wesentliche Bedingung authentischen Gangsta Raps erachtet. Die Beschreibung des eigenen Viertels dient deshalb weniger einer sachlichen Darstellung der Umgebung, sondern verifiziert die eigene Identität, die sich im Elend zu behaupten vermag. Davon zeugt bereits – obwohl noch nicht zum eigentlichen Gangsta Rap zählend – der Text von Grandmaster Flash and The Furious Five *The Message*.

*Broken glass everywhere
People pissing on the stairs, you know they just
Don't care
I can't take the smell, I can't take the noise
Got no money to move out, I guess I got no choice
Rats in the front room, roaches in the back
Junkies in the alley with a baseball bat
I tried to get away, but I couldn't get far
Cause the man with the tow-truck repossessed my car*

¹⁴ Klein/Friedrich: Is his real?, S. 7.

¹⁵ Ebd., S. 111.

¹⁶ Ebd., S. 111.

¹⁷ Mager: HipHop, Musik und die Artikulation von Geographie, S. 248.

*Don't push me, cause I'm close to the edge
I'm trying not to loose my head
Its like a jungle sometimes, it makes me wonder
How I keep from going under*

Das Leben im Ghetto wird nicht etwa aufgrund seiner Verschmutzung, Armut, Kriminalität strikt abgelehnt, sondern begründet den eigenen hohen Status des OG im Viertel und weist damit hohes Identifikationspotential auf. Die Stadtdarstellung im HipHop insbesondere im Gangsta Rap trägt – neben der Authentifizierung – so zur Heroisierung der Figuren bei.

Es entstehen ab Ende der 80er Jahre zunehmend auch Stücke, die sich auf konkrete Orte beziehen und mithilfe derer sich die Künstler von anderen Städten abgrenzen. Auseinandersetzungen zwischen Künstlern der Ost- und Westküste der USA werden über provokante Raps ausgetragen und kulminieren schließlich in den Morden *2Pacs* und *The Notorious B.I.G.*¹⁸ So folgen auf Tim Dogs *Fuck Compton* (1991), wo dieser behauptet, dass die einzig harte Gegend die South Bronx sei, eine ganze Reihe von Antwortliedern.¹⁹ Im Musikvideo zu Capone-N-Noreagas *L.A. L.A.*²⁰ wird die Folterung und Tötung eines Menschen gezeigt, begleitet von den Versen:

*L.A. L.A. big city of dreams
but everything in L.A. aint always what it seems
you might get fooled if you come from outta town
cuz we comin from Queens and gets down*

Der deutschsprachige Gangsta Rap übernimmt vom afroamerikanischen Vorbild das Moment der Identifikation mit dem eigenen Herkunftsort. Auch Abgrenzungen gegenüber anderen Lokalitäten werden vorgenommen. Sido möchte mit *Mein Block*²¹ zu verstehen geben, dass er selber zu den harten Typen zählt, indem er darauf hinweist, dass er mit dem „Typen mit dem Schlagring“ aus seinem Block schon klarkommt. Im Text grenzt er sich dann in der zweiten Strophe von anderen Bezugnahmen des deutschsprachigen HipHop auf das Thema „Block“ ab:

*Ich hab mir die letzten zwei Juice geklaut,
weil auf den CDs waren so Tracks drauf die hießen:
Mein Block, Blumentopf und Hecklah & Coch ...tzz!
Mein Block, mein Block, mein Block!
Und nicht Blumentopf sein Block!*

¹⁸ Der New Yorker Rapper Tupac Shakur (Künstlername: *2Pac*) wurde am 7. September 1996 angeschossen und erlag einige Tage später seinen Verletzungen. Der East-Coast-Rapper *The Notorious B.I.G.* wurde darauf mit der Ermordung in Verbindung gebracht. Am 9. März 1997 wurde dieser ebenfalls erschossen. Beide Morde sind jedoch bis heute ungeklärt.

¹⁹ Ebd., S. 216ff.

²⁰ http://www.pp2g.tv/va359Z3Y_.aspx

²¹ <http://www.youtube.com/watch?v=AD8XeLwtjKE>

Die Münchner und Berliner HipHop-Formationen *Blumentopf* und *Hecklah & Coch* werden explizit angesprochen. Allerdings dürfen laut *Sido* die Anspielungen nicht als echter „Diss“ verstanden werden. Im deutschsprachigen HipHop gibt man sich versöhnlicher als im US-amerikanischen, wenn *Sido* noch vor Erscheinen seines Tracks *Hecklah & Coch* anbietet, einen gemeinsamen Song zu produzieren. Abgrenzung von und Identifikation mit konkreten Orten sind bloße Gestaltungsmittel, die mit realen Erfahrungen nur noch wenig zu tun haben. Das vermeintlich eigene Viertel wird in *Mein Block* als Kuriositätenkabinett vorgeführt, wo sich Prostituierte, Homosexuelle, Leichen, Drogenabhängige, Kriminelle auf engstem Raum versammeln.

Der Typ aus'm 1. war früher mal Rausschmeißer.

Seitdem er aus'm Knast ist, ist er unser Hausmeister.

Er ist oft bei der Nutte aus'm 2.

Jetzt verkauft sie Fotos von ihm beim Arschausweiden.

Der Fetischist aus'm 5. kauft sie gerne.

Er sagt, Rosetten sehen aus wie kleine Sterne.

Obwohl die von dem Schwulen aus'm 11. immer aussieht, als wenn man den Schwanz gerade frisch rauszieht.

Und davon sing ich dir ein Lied. Du kannst es kaufen.

Wie die Sekten Fans aus dem 9., die immer drauf sind.

Genauso wie der Junkie aus'm 4., der zum Frühstück erst mal 10 Bier trinkt.

Dann geht er hoch in den 7. zum Ticker.

Er bezahlt für 10 Teile doch statt Gras kriegt er 'nen Ficker.

Damals war der Drogenstock noch der 10.

der aus'm 7. ist der, der überlebte.

Obwohl die soziale Wirklichkeit übertrieben desolat dargestellt wird,²² nicht zuletzt um aus der verbalen Provokation Profit zu schlagen, bleibt die Korrespondenz ästhetische Schlüsselstrategie des Gangsta Rap, wenn *Sido* immer wieder das Possessivpronomen „mein“ im Refrain bemüht.

Meine Stadt, mein Bezirk, mein Viertel, meine Gegend, meine Straße, mein Zuhause, mein Block,

meine Gedanken, mein Herz, mein Leben, meine Welt reicht vom ersten bis zum 16. Stock.

Nicht die imaginativ-distanzierte Darstellung einer Welt außerhalb der eigenen Identität wird inszeniert, sondern der Gangsta Rapper strebt an, sich selbst in das Bild einer harten städtischen Realität zu integrieren. Aufgrund der gesteigerten Darstellung der eigenen Wohngegend überhöht sich auch der Rapper selbst. Selbst wenn das gezeichnete Bild nicht der

²² Dass nicht nur kommerzielle Produktionen städtische Wirklichkeit übertrieben negativ darstellen, verdeutlicht der Track „Leipziger Osten“: <http://www.youtube.com/watch?v=6ZPTNHR68-I>

Wirklichkeit entspricht, bleibt die musikalische Produktion dem korresponsiven Modus verpflichtet. Seel merkt zur korresponsiven Erfahrung mit Natur an:

„Auch das können wir als existentiell schön erfahren, was noch nicht oder nicht unmittelbar Gestalt unseres eigenen Lebenskreises ist – und selbst das, was niemals zu ihm gehören wird. Ich kann eine Stadt oder eine Landschaft korresponsiv herrlich finden, auch wenn ich nie in ihr leben werde, ja selbst dann, wenn ich dort nie auch nur gewesen bin. Das korresponsive Leben kann auch ein imaginiertes Leben sein, was nur dann zur Illusion werden muß, wenn es dies ausschließlich oder vorwiegend wird.“²³

Repräsentationen der Stadt müssen nicht zwangsläufig mit dem „wirklichen“ Leben der Künstler korrespondieren, sondern es werden lediglich *Möglichkeiten* einer urbanen Lebensweise dargeboten, wobei freilich offen bleiben muss, inwieweit diese mit den Wünschen der Rezipienten wiederum korrespondieren.

Doch wie kann das Phänomen des Gangsta Rap auf Rezipientenebene aufgefasst werden? Welche ästhetischen Erfahrungen können damit gemacht werden? Zunächst ließe sich festhalten, dass die Darstellung einer urbanen Existenzmöglichkeit zur korresponsiven Intensivierung des eigenen Lebensentwurfs beiträgt. Entsprechende Tracks erhalten – wie bereits angemerkt – ein gewisses Identifikationspotential, weil einerseits darin die übertriebene Darstellung der städtischen Umwelt im HipHop zur Heroisierung des lyrischen Ich beiträgt, welche mit dem Lebensentwurf des Rezipienten korrespondierend erfahren wird. Dafür spricht auch die Vorstellung der HipHop-Kultur, dass derjenige besondere Anerkennung erfährt, der es geschafft hat, trotz seiner benachteiligten Herkunft (mithilfe von Musik) erfolgreich zu sein. Andererseits werden in solchen Tracks städtische Szenarien so beschrieben, wie sie die Rezipienten selbst wahrnehmen bzw. wie sie zu deren Leben dazu gehören.

In einer aktuellen Studie²⁴ zu Musikpräferenzen von deutschen Grundschulkindern der dritten und vierten Klasse wird darauf hingewiesen, dass Gangsta Rapper wie *Bushido*, *Eminem* und *50 Cent* bereits bei Grundschulkindern als äußerst beliebt gelten. Ein Ergebnis des qualitativen Parts der Studie besagt, dass die Jungen die präferierte Gangsta-Rap-Musik einerseits zur Abgrenzung von der Welt der Erwachsenen und Mädchen benutzen. Andererseits fungiert die Musik und andere HipHop-Idiome als Zeichen der Zugehörigkeit. „Die Träger dieses Zeichen gehören dazu: Zum einen zu den „großen“, „coolen“ Jungen, sie sind eben keine Kinder, keine „Babys“ mehr, über die man sich lustig machen kann; zum anderen zeigen sie sich damit als Teil einer globalen Jugendkultur.“²⁵ Gangsta Rap werde bevorzugt in der Öffentlichkeit benutzt, um ein männliches Image zu konstruieren und trage dazu bei, sich

²³ Seel: Eine Ästhetik der Natur, S. 114.

²⁴ Wilke: „Jungen machen doch keine Mädchensachen“.

²⁵ Ebd., S. 344f.

»cool, männlich und weniger kindlich«²⁶ zu fühlen. Allerdings müsse bedacht werden, dass sich die Kinder nicht in allen Eigenschaften mit dem Gangsta Rapper identifizieren.

Offenbar ist es kennzeichnend für die korrespondierende Erfahrung, dass bestimmte Eigenschaften herausgegriffen werden, die den Selbstentwürfen (männlich, cool, stark, reich) der Rezipienten entsprechen. Dies bedeutet, dass die Heroisierungen des Gangsta Rap, die u. a. auf die besondere Inszenierung von Urbanität im HipHop-Kontext zurückgehen, Entsprechungen in den für wünschenswert erachteten Lebens- und Selbstkonzeptionen haben können. Sie korrespondieren jedoch nicht mit dem jetzigen Leben der Rezipienten, sondern lediglich mit deren Wünschen. Den Jungen aus der Studie bietet Gangsta Rap die Möglichkeit, ihre Vorstellungen von Männlichkeit und Coolness zu bestätigen, auch wenn sich diese Wunschvorstellungen nicht in allen Eigenschaften mit dem dargestellten Lebensentwurf decken.²⁷

Gangsta Rap entbehrt selbst für diejenigen nicht eines gewissen Reizes, die sich mit der Heroisierung und dem Männlichkeitsideal nicht identifizieren wollen oder können. Ihnen ermöglicht der Gangsta Rap *aus der Distanz* in Orte einzutauchen, die sie in der Realität nicht betreten würden. Peter McLaren schreibt deshalb dem Gangsta Rap auch ein gewisses imaginativ-ästhetisches Potential zu:

„Through its cultural fusions, intercultural encounters, and expressive articulations, we are invited by gangsta rap to visit we have never lived physically, nor would ever wish to [!] – spaces that function significantly in the manufacturing of identity.“²⁸

Der Gangsta Rap führt alternative urbane Lebensentwürfe vor Ohren, unterstützt von aggressiven Beats und synthetisch erzeugten Sounds und Samples. Entscheidend für eine imaginativ-ästhetische Wahrnehmung des Gangsta-Rap in Abgrenzung zur korrespondierenden Dimension ist die Bemerkung des Autors, dass die ästhetische Darstellung nicht unbedingt mit dem Wunsch der Rezipienten kongruiert, an diesen Orten leben zu wollen und/oder dessen Lebensweise zu teilen. Das bedeutet, dass sich der Rezipient nicht mit dem dargebotenen Lebensentwurf (oder Teilen davon) identifizieren muss, um solche Tracks wertzuschätzen.²⁹

Zum Problem wird diese Lesart, wenn die Songs zunehmend auf fiktive Orte verweisen, die aufgrund ihrer übertriebenen Darstellung dem Rezipienten nicht mehr authentisch erscheinen können. Aus der Sicht Dietmar Elfleins funktioniert Hardcore-Rap längerfristig nur noch als Karneval und Comedy. Er weist in zwei Songs von Sido Assoziationen zu Karneval, Volksfest und Pauschalurlaub nach, die wiederum gewisse Freiräume bieten, um „sexisti-

²⁶ S. 346.

²⁷ So hat ein Junge in der erwähnten Studie die Tätowierung seines Idols in Widerspruch zum eigenen Lebensentwurf als Muslim empfunden.

²⁸ McLaren: Gangsta Pedagogy and Ghetto-centricity, S. 47.

²⁹ Diese Erfahrungsweise entspricht weitgehend derjenigen der Autoren.

sche und sonstige Äußerungen, die bewusst nicht PC sein wollen“³⁰ zu artikulieren. Obwohl in Sidos *Mein Block* solche karnevalesken Verknüpfungen nicht zu finden sind, können die pornografischen Darstellungen der Hausbewohner – wo sie nicht zum Gegenstand erzieherischer Verbotskampagnen werden – durchaus humoristisch anmuten. In Internetforen wird der Song deshalb nicht selten als „witzig“ oder „lustig“ bezeichnet. Eine satirische Perspektive auf die Konstruktion von Lokalbezügen in der HipHop-Szene wird zudem im Youtube-Video *Mein Dorf*³¹ bewusst dargestellt, wenn dort Sidos *Mein Block* parodiert wird.

*Meine Kühe, meine Schafe, meine Hühner, meine Schweine, meine Scheune, mein Traktor,
mein Dorf.*

*Meine Felder, meine Äcker, meine Wiesen, meine Weiden; dafür finde ich spontan nur ein
Wort.*

Perspektiven für den Musikunterricht

Städte als Produktions- und Rezeptionsorte von (populärer) Musik bieten einen lohnenden Gegenstand für den Musikunterricht. Dorothee Barth und Martin Greve beispielsweise beschreiben ein Schulprojekt, in dem die Beteiligten einen forschenden Zugang zu städtischen Musikkulturen im kulturellen Nahraum entwickeln.³² In diesem Projekt schlüpfen Schüler in die Rolle des Ethnologen, in dem sie eine ihnen wenig bekannte oder unbekannt städtische Musikkultur oder Jugendkultur untersuchen. Dabei bedienen sie sich typischer Methoden der Feldforschung, wie der teilnehmenden Beobachtung oder des Interviews. Die beiden Autoren beschreiben ein an einem Hamburger Gymnasium durchgeführtes Projekt „Die Musik der Welt auf 77 km²“, bei dem die beteiligten Schüler ausgewählte Musikkulturen in ihrem Stadtteil Altona untersucht haben. Über spezifische Szenebesonderheiten hinaus, werden in einem solchen Projekt auch die eigenen Lebenskonzeptionen thematisch, da diese im als fremd empfundenen Feld besonders deutlich werden.

Einen ähnlichen, jedoch stärker erfahrungsorientierten Inszenierungsvorschlag, gibt Wallbaum.³³ Schüler tauchen eine Woche lang intensiv in eine ihnen fremde Musikkultur ihrer Stadt ein. Dazu kleiden sie sich szenetypisch, besuchen Szeneorte und Szeneveranstaltungen, nehmen szenetypische Verhaltensweisen an (bspw. einen Tanzstil oder eine Gehweise) suchen Kontakt zu Szeneangehörigen und hören natürlich intensiv die zugehörige Musik. Vor dieser Woche „im Feld“ setzen die Schülerinnen und Schüler sich recherchierend mit der ihnen fremden Szene auseinander, erstellen eine „Gebrauchsanweisung“ (Wallbaum), bzw. eine kleine Typologie der Szene und dokumentieren ihre Hörerfahrungen beim ersten Hören eines exemplarischen Musikstückes der ihnen fremden Musikkultur. Nach der Woche im

³⁰ Eflein: Aggro Berlin, S. 33.

³¹ <http://www.youtube.com/watch?v=v2g8ZrJa1ls>

³² Barth, Dorothee / Greve, Martin: Jugendliche erforschen ihren kulturellen Nahraum, S. 181-192.

³³ Wallbaum, Christopher (1998): Mit fremden Ohren hören. Oder: Den Geschmack mit dem Hemd wechseln? Ein Projekt. In: M&B 4 1998, S.11.

Feld interpretieren sie dieses Musikstück ein weiteres Mal. Die nun auffallenden Wahrnehmungsunterschiede machen deutlich, wie sehr die Erfahrungen, die von den Teilnehmenden während der Woche gemacht wurden (die imaginative Wahrnehmung fremder Korrespondenzen), die Wahrnehmung und Deutung dieser Musik von nun an beeinflussen. Das Projekt bietet die Chance, die Relativität von Korrespondenzen und Musikkulturen zu erfahren und ganz nebenbei, dass es sich lohnt, den Mut zu haben, den vermeintlich sicheren Ort der eigenen korresponsiven Orientierungen hin und wieder ein Stück weit zu überschreiten, um zu neuen – möglicherweise bereichernden Erfahrungen und neuen Sichtweisen zu gelangen.

Eine vorwiegend *korresponsive* Praxis intendierende Unterrichtsinszenierung könnte in der produktionsorientierten Gestaltung eines Musikstücks bestehen, das dem Lebensgefühl und den Zukunftsträumen der Schülerinnen und Schüler anhand des Themas „Die Stadt, in der ich leben möchte“ Ausdruck verleiht. Ein Beispiel für ein solches Stück könnte der Song „Die Stadt, die es nicht gibt“ von der deutschen HipHop-Formation „Die Fantastischen Vier“ sein, wo es im Intro heißt:

*Schau dich hier um und dann in dich hinein,
denn jeder braucht 'nen Platz zum glücklich sein,
wir laden dich und deine Leute ein,
um heute da zu sein wo man sich liebt:
In der Stadt die es nicht gibt.*

Die erste Zeile fordert bereits dazu auf, Lebensumwelt und die eigene Lebenskonzeption miteinander ins Verhältnis zu setzen und auf seine Stimmigkeit zu prüfen, gefolgt von der Einladung in die Stadt, die es nicht gibt, die die Korrespondenz zwischen der eigenen Lebenskonzeption und der urbanen Umwelt herstellen soll. In der Produktionsaufgabe geht es um dasselbe. Die Schüler sind aufgefordert, eine für sie korresponsiv schöne Realität zu konstruieren. Dabei sollen nicht nur die urbanen Erfahrungen und sozialen Rollen möglichst authentisch dargestellt, sondern auch Möglichkeiten einer wünschenswerten urbanen Lebensweise im ästhetischen Produkt entworfen werden. Dazu müsste natürlich zunächst einmal das Verhältnis zur eigenen Stadt bzw. zu anderen als attraktiv befundenen Städten reflektiert werden. Die Schüler müssten überlegen, welche Erfahrungen sie mit ihrer Stadt bereits gemacht haben und wie die Stadt, in der sie leben möchten, sein müsste. Die lebensweltlich und teilkulturell geprägten Erfahrungen der beteiligten Schüler werden im Laufe des Produktionsprozesses immer wieder thematisiert, weil die Schüler angehalten sind, sich über sie zu verständigen: in der gemeinsamen Verständigung über das Produkt müssen die Schüler auf die in dem Song artikulierten Korrespondenzen ebenso hören, wie in sich selbst hinein. Störende Korrespondenzen müssen so lange geändert werden, bis eine Einigung auf eine gemeinsame Fassung möglich wird. Dazu zwingt die Produktionsaufgabe, die ein ge-

meinsam von der Gruppe hergestelltes Produkt verlangt.³⁴ Am Ende sollen die Schüler ihren Song *wirklich gut* finden. Der Produktionsprozess wird dabei zur Suche nach dem geeigneten Ausdruck eines Kompromissprodukts, das für alle beteiligten gelten kann. Die Produktionsaufgabe bedeutet deshalb in gewisser Hinsicht eine Modifikation des „urbanen Bewusstseins“.

Eine weitere Herausforderung besteht darin, nicht lediglich auf der Textebene Erfahrungen und Wünsche zu realisieren, sondern das Stück auch *nach dieser Stadt* klingen zu lassen. Dies kann durchaus in Abgrenzung von den maschinenartigen Sounds der Industrial Culture-Szene geschehen, weil diese vielleicht nicht das eigene Lebensgefühl adäquat zum Ausdruck bringen. Regionale akustische Besonderheiten wären hier denkbar, wie zum Beispiel Möwenschreie, Straßenbahn-Quietschen, ein charakteristischer Glockenschlag oder ein hupender Dampfer, usw.

Die weiter oben vorgestellten Musikbeispiele (*Mein Block*) können darüber hinaus auch zum Anlass genommen werden, die dort transportierten Männlichkeitsideale kritisch zu hinterfragen. Dabei wäre sicherlich hilfreich, den Zusammenhang zwischen Heroisierung und hyperbolischer Inszenierung harter städtischer Umwelten, die sich teilweise auch in den brutal anmutenden Grooves spiegeln, mit den Schülern gemeinsam zu reflektieren. Umgekehrt könnte nun imaginiert werden, mit welchem Identitätsentwurf andere mögliche Darstellungen des städtischen Lebens korrespondieren. Dies würde auch zu der grundlegenden Frage führen, inwieweit die Konstruktion einer idealen Stadt im selbstproduzierten Musikstück etwas über den eigenen Identitätsentwurf verrät.

Schließlich wäre auch eine ironisierende Bezugnahme auf den Lokalmythos des HipHop (im Sinne der Parodie *Mein Dorf*) denkbar, wodurch wiederum ermöglicht würde, sich von Heroisierungen der HipHop-Kultur abzugrenzen. Die musikalische Produktion könnte sich hierzu des HipHop-typischen Mittels der Übertreibung bedienen und beispielsweise die eigene Kleinstadt zum kriminellen Szenario erklären, untermalt von diversen Samples wie Schüssen, quietschenden Reifen aus Verfolgungsjagden, Polizeisirenen usw. Die Herstellung eines Musikvideos – für HipHop-Tracks unverzichtbar – kann zusätzlich auf visueller Ebene bestimmte Aspekte des Themas akzentuieren und auf spezifische Orte verweisen.

Wie gezeigt wurde, kann die Stadt zum Ausgangspunkt unterschiedlicher Unterrichtsvorhaben gewählt werden. Nicht nur um zu zeigen, welche verschiedenartigen musikalischen Praxen in der eigenen Stadt existieren, sondern um einen ästhetischen Zugang zu urbanen

³⁴ Auch an die Musiklehrkraft werden hohe Anforderungen gestellt, schließlich muss sie in der Lage sein, ihren Schülern zu ihren Wünschen zu verhelfen, ohne bestimmte ästhetische Techniken von vornherein vorzugeben. Dazu muss die Musiklehrkraft zum einen ein Verständnis von (sicher meist) aktuellen jugendkulturellen Musikpraxen und ihrer Umsetzbarkeit in der Schule haben und zum anderen in der Lage sein, immer wieder Situationen ästhetischer Praxis zu inszenieren, in denen die beteiligten Schüler sich über die Qualität des (Zwischen-)Produkts verständigen.

Erfahrungen zu erproben. Dabei sollte deutlich geworden sein, dass mithilfe populärer Musik (insbesondere des HipHop) die Stadt immer wieder zur Projektionsfläche von Lebensentwürfen genutzt wird. Diese Erfahrungsmöglichkeit sollte den schulischen Musikpraxen nicht vorenthalten werden.

Literatur:

von Appen, Ralf: Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären. Bielefeld 2007.

Barth, Dorothee / Greve, Martin: Jugendliche erforschen ihren kulturellen Nahraum. Feldforschung in und außerhalb der Schule als Methode interkulturell orientierter Musikpädagogik. In: Hess Frauke / Terhag, Jürgen: Musikunterricht heute, Band 7, S. 181-192.

Elflein, Dietmar: Aggro Berlin – 100% deutscher Hip Hop. In: Journal der Jugendkulturen 12, 2007, Berlin, S. 11-23.

Friedrich, Malte: Imaginäres und Reales. Popmusik in der postindustriellen Stadt. In: Klein, Gabriele (Hg.): Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen. Wien 2005, S. 129-142.

Friedrich, Malte: Lärm, Montage und Rhythmus. Urbane Prinzipien populärer Musik. In: Helms, Dietrich / Phleps, Thomas (Hg.): Sound and the City. Populäre Musik im urbanen Kontext. Bielefeld 2007, S. 31-44.

Kleimann: Das ästhetische Weltverhältnis. Eine Untersuchung zu den grundlegenden Dimensionen des Ästhetischen. München 2002.

Klein, Gabriele / Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt a. M. 2004.

Mager, Christoph: HipHop, Musik und die Artikulation von Geographie. Stuttgart 2007.

McLaren, Peter: Gangsta Pedagogy and Ghetto-centricity. The Hip-Hop Nation as Counter-public Sphere. In: McCarthy, Cameron et al. (Hg.): Sound Identities. Popular Music and the Cultural Politics of Education. New York u.a. 1999, S. 19-95.

Rolle, Christian: Musikalisch-ästhetische Bildung. Über die Bedeutung ästhetischer Erfahrung für musikalische Bildungsprozesse. Kassel: Bosse 1999.

Seel, Martin: Eine Ästhetik der Natur. Frankfurt a. M. 1991.

Seel, Martin: Ethisch-ästhetische Studien. Frankfurt a. M. 1996.

Wallbaum, Christopher (1998): Mit fremden Ohren hören. Oder: Den Geschmack mit dem Hemd wechseln? Ein Projekt. In: M&B 4 1998, S.11

Wallbaum, Christopher: Produktionsdidaktik im Musikunterricht. Perspektiven zur Gestaltung ästhetischer Erfahrungssituationen. Kassel 2000.

Wallbaum, Christopher: Wie man mit der Maus futuristische Ohren macht. Eine Unterrichtseinheit für Schülerohren, Computer und Audiosoftware. In: Terhag, Jürgen et al. (Hg.): Musikunterricht heute, Band 4, Oldershausen 2001, S. 214.

Wilke, Kerstin: „Jungen machen doch keine Mädchensachen“. Musikpräferenzen von Grundschulkindern als Mittel zur Konstruktion von Geschlechtlichkeit. In: Schläbitz, Norbert (Hg.): Interdisziplinarität als Herausforderung musikpädagogischer Forschung (= Musikpädagogische Forschung Band 30). Essen 2009, S. 323-349.