

HipHop, B-Boys, Tanz und Körperwissen (Eva Kimminich)

In: Richard, Birgit/ Krüger, Heinz-Hermann (Hrsg): *inter_cool 3.0. Jugendliche Bild- und Medienwelten. Ein Compendium zur aktuellen Jugendkulturforschung*. München: Fink Verlag. (im Druck)

1. Tanz und Körperlichkeit

Zur Selbsterfahrung und Selbstdarstellung haben sich seit den 1920er Jahren verschiedene Tanzstile und -techniken entfaltet, die fast ausschließlich auf der afrikanischen Musikkultur beruhen. An ihrer rhythmischen Struktur inspirierten sich vom Blues, über Jazztanz, Rock'n'Roll, Pogo oder Reggae bis zum Hip Hop alle popkulturellen Musik- und Tanzstile. Auch wenn die komplexe Polyrythmik nur teilweise umgesetzt wird, folgen sie mit ihren Off-Beats (Verlagerung der Taktschwerpunkte) der afrikanischen Rhythmik. Auch wird der durch ständig wiederholte schnelle Schlagfolgen erzeugte Groove durch Variationen und Improvisationen (breaks) unterbrochen. Diese ausgeprägte rhythmische Energie steigert das Erleben von Körperlichkeit und Sinnlichkeit bzw. von Gemeinschaft als Grundvoraussetzung persönlicher Entwicklung und Reife – ein Zusammenhang, der in zahlreichen Kultfilmen inszeniert wurde. *Dirty Dancing* (1987 von Eleanor Bergstein), *Rhythm is it!* (2003 von Thomas Grube und Enrique Sánchez Lansch) oder *Rize* (2004 von Davis LaChapelle), um nur drei der bekanntesten zu nennen. Vor allem *Rhythm is it!* löste im Rahmen von Erziehungs- und Bildungsdebatten eine Diskussion über Körperbildung durch die ordnungsbildenden Effekte des Rhythmus aus. (Vgl. Windmüller 2007) Vor dem Hintergrund der noch jungen, sich meist auf den künstlerischen Tanz konzentrierenden Tanzwissenschaften und der ebenfalls noch jungen Sport- und Körpersoziologie ist es an der Zeit, auch die Potentiale und Effekte jugend- und subkultureller Bewegungsstile und Tanztechniken ins Blickfeld zu nehmen. Sie beruhen weniger auf einer monologisch ‚paramilitären‘ Rhythmuserziehung, die Royston Maldoom in *Rhythm is it!* vorgeworfen wurde, als auf einer Suche und Entfaltung der individuellen Bewegungsmöglichkeiten in einem rhythmisierten Kollektiv, wie in *Rize* zu beobachten ist. Der Film zeigt, wenn auch etwas zu sehr auf diesen Aspekt fokussiert, wie die Mitglieder von Jugendbanden in Los Angeles durch Krumping, einer Mixtur aus Breakdance, Table Dance und Pogo, lernen, ihre Aggressivität zu kontrollieren. (Vgl. dazu Salaverría 2007)

2. Musikästhetik und Musikhandeln

Einer der wesentlichen Unterschiede zwischen dem abendländisch-europäischen und dem afrikanischen Musikidiom besteht darin, dass das Erste auf einem rational-analytischen Materialbegriff basiert, Letzteres hingegen auf einem primär musikimmanenten. Das abendländische Musikidiom ist aus einer Überführung mündlich tradiertes Musik in Kunstmusik, später in Gebrauchs- und Unterhaltungsmusik entstanden; es handelt sich um notierte Musik, deren Aufführung auf Interpretation beruht. Das hat Vor- und Nachteile: Einerseits sichert die Notation die Wiederholbarkeit, andererseits trennt sie die Urheber von Musik vom notierten Substrat und von denjenigen, die Musik aufführen bzw. hören. Das heißt: Aktuelle Lebensbezüge werden gebrochen, sie müssen intellektuell erschlossen werden. Wie Rolf Siedler beobachtet, ist die abendländische Kunstmusik daher nicht nur durch eine Eliminierung des Körpers gekennzeichnet, sondern „wenn auch nicht sofort ersichtlich, vom Verlust der Dimension des Affektiven und Triebhaften.“ (Siedler 1995, S. 94). Im afrikanischen Musikidiom hingegen wird Musik (sowie der mit ihr verbundene Tanz) zum erlebbaren Medium, über das kulturelle

Errungenschaften unmittelbar weitergegeben werden. In der Oral Culture ist Musik demgemäß Quelle unmittelbaren gemeinschaftlichen Handelns, weil sie „die geeignete Situation [schafft], um die Aufmerksamkeit auf wichtige soziale Belange zu richten und Kommentare dazu abzugeben. Die Menschen erwarten von der Musik, dass sie in enger Beziehung zur Kontextsituation entsteht und bestimmte Aspekte dieser Situation mit mehr Ausdruckskraft erfüllt“ (Chernoff 1994, S. 94). Der Musiker wirkt in afrikanischen Musikkulturen also auf soziale Prozesse ein und handelt mit/in Musik. Individuum und Gemeinschaft treten dadurch in einen gegenseitigen Austausch, durch den gesellschaftliche Veränderungen eingeleitet werden können. Schwarze Musik, wie Ben Sidran sie nennt, ist deshalb ein wichtiges Kommunikations- und Sozialisationsinstrument und als eine nonverbale Erfahrungsebene zu betrachten, auf der die Individuen einer Gruppe miteinander kommunizieren können. (Vgl. Sidran 1985, S. 22-26) Dabei stehen Ausdruck und Austausch im Mittelpunkt. Dieser körperliche Lebensbezug gemeinsamen Musizierens, Singens und Tanzens ist ganzheitlich und mit einer andersgerichteten Wahrnehmungs- und Empfindungsstruktur verbunden als in der abendländisch-europäischen Kultur. Denn es wird nicht von einer ‚Idee‘ oder einem ‚autonomen Werk‘ ausgegangen, das rational verstanden werden soll, sondern von einem Ineinandergreifen von rhythmisch-melodischen Formeln oder Patterns, mit denen erlebbare Atmosphären hergestellt werden, und zwar über die Gestaltung von Formen, die einerseits festen rituellen Regeln einer Gemeinschaft folgen, andererseits jedoch Variationen und Innovationen der einzelnen Mitglieder zulassen. (Vgl. Schütz 1992, S. 70; Rappe 2007, v. a. 139-142) Diese rhythmischen Formeln bilden die Grundlage für die Ausbildung kultureller Identität und politischen Bewusstseins. (Vgl. Rappe 2009, S. 143-151)

3. Musik und Tanz als Sphäre der Rebellion

Dass auch weiße Jugendliche sich heute mehr denn je für schwarze Musik bzw. deren Weiterentwicklungen begeistern und interessieren, ist kein Modephänomen und auch kein Bedürfnis, das von der Musikindustrie geweckt worden wäre. Selbst wenn letztere davon profitiert, entspringt das Interesse echter Identifikation, in der sich, wie Sidran konstatiert, einerseits das Bedürfnis nach Unverfälschtheit, emotionaler Wärme und Leidenschaft manifestiert (vgl. Sidran 1985, S. 215). Andererseits handelt es sich um musikalische Handlungsformen, die durch das Gestalten von akustischen Freiräumen eine ‚Rebellion gegen die Definitionsmacht‘ und die ‚politische Subjektbildung‘ ermöglichen, wie Diedrich Diederichsen 1993 in seiner Dissidenztheorie formuliert. Und nicht zuletzt ist festzustellen, dass durch Erlernen musikalischer Handlungsformen auch neue Wege der Alltagsbewältigung eröffnet werden können. Schwarze Musik schafft also eine affektive Verbindung zwischen Subjekt und Gemeinschaft, ermöglicht (Selbst)Ausdruck und Wissenserwerb. Auf diese Weise bilden sich Kleinkollektive, die als musikalische ‚Familien‘- oder ‚Guerillaverbände‘ in Erscheinung treten können.

In Zeiten sozialen Zerfalls, der Perspektivlosigkeit und einer zunehmend empfundenen Machtlosigkeit gegen Entwicklungen, die als bedrohlich oder aussichtslos empfunden werden, bilden solche Kleinkollektive Mikrokosmen für eine Jugend, die sich selbst als ‚Lost Elements‘ erlebt (vgl. Kimminich 2003, S. 45-88). In diesen Mikro(fon)kosmen (er)finden sie ihre Leitbilder, die ihre Lebenserfahrungen, Vorstellungen und emotionalen Bedürfnisse verkörpern – und das im wortwörtlichen Sinne. Von ihnen lernen sie auch, ihre eigenen Vorstellungen und Bedürfnisse zum Ausdruck zu bringen, um Authentizität bzw. Gegenwelten zu entfalten. Diese Kleinkollektive bieten nicht mehr und nicht weniger als (Über)Lebensstrategien in einer Gesellschaft, die zwar viel über Werte und Gefühle spricht, sie aber nicht (vor)lebt.

Ob Rock'n' Roll, Reggae, Punk, Hardcore, Heavy Metal oder Hip Hop, es waren stets die aus dem afrikanischen Musikidiom übernommene körpernahe Kraft des Rhythmus und der suggestive Sound, die den Errungenschaften der westlichen Zivilisation ein anderes Weltbild entgegensetzten, sie mit anderen Realitäten konfrontier(t)en. So hat die Fusion von afrikanischem und abendländisch-europäischem Musikidiom letztendlich dazu geführt, dass immer wieder neue musikalische Wirklichkeiten erzeugt wurden bzw. werden. Sie sind als Protest gegen die jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnisse zu betrachten, auch wenn sie mit der Musikindustrie vernetzt waren oder sind (vgl. Dauer 1977, Diederichsen 1993). Dieses revolutionäre Wesen der schwarzen Musik besteht, wie Sidran 1982 feststellte, einerseits in ihrem gewaltigen, über jegliche Art von Grenzen hinweg verbindenden Potential, andererseits in der anderen Art der Wahrnehmung, die der schwarze Musiker verkörpert bzw. in der Art und Weise, wie er seine Wahrnehmungen und sein Wissen kommuniziert (vgl. Sidran 1985, S. 215 f.). Damit hat Sidran die Eigenschaften resümiert, die insbesondere mit bzw. in der inzwischen globalisierten Hip Hop-Kultur ihre Bestätigung gefunden haben. Auch wenn diese Kultur, wie alle kulturellen Subsysteme auch ihre extremen Ausformungen hat, so hat sie wie kaum eine andere Musikkultur eine in jeder Hinsicht grenzüberschreitende ‚deterritoriale Gemeinschaft‘ (vgl. Hepp 2006, S. 124-147) hervorgebracht, die jede Art von Grenzziehung überwindet und immer wieder in einem atmosphärisch gestalteten *hic et nunc* ein Gefühl der Gemeinsamkeit körperlich sinnlich erlebbar werden lässt, das viele junge Menschen anzieht. Nicht, weil sie darin selbstvergessen aufgehen würden, sondern weil sie sich selbst darin als ein ebenso teilhabendes wie tragendes Element in ihrer Einzigartigkeit erleben und weiterentwickeln können. Diese ebenso zeitlich wie räumlich und vor allem auf den Körper konzentrierte Osmose von Subjekt und Gemeinschaft lässt sich besonders eindrücklich am Beispiel des B-Boying erläutern.

4. Hip Hop und Breakdance

Die seit Beginn der 70er Jahren des 20. Jahrhunderts in der South Bronx New Yorks entstandene, seither weltweit etablierte Hip Hop-Kultur ist ein vielschichtiges Phänomen, das weder auf eine ihrer Komponenten noch zu einer Subkultur der Gewaltverherrlichung oder eine der Jugendkultur zugeordnete vorübergehende Mode reduziert werden kann. Wurde sie in Frankreich vor allem von den Kindern nord-, west- und schwarzafrikanischer Immigranten aufgegriffen, die von ihrem Wunsch nach Integration getrieben mit ihr eine ‚Rapublik‘ schufen, so klinkten sich in Deutschland sowohl hier geborene ‚Gastarbeitakinder‘ türkischer Eltern, als auch Jugendliche aus den weißen Mittelschichten mit dem in der linken Tradition stehenden Bedürfnis nach Solidarisierung mit ‚den Opfern‘ in die globale ‚Rapperbahn‘ ein, während im Senegal oder Mali eine arbeitslose, politikverdrossene Jugend ‚zu den Worten greift‘, um ein u. a. auch auf traditionell konservativen und islamischen Werten basierendes, sich vom ‚dekadenten Westen‘ differenzierendes (pan)afrikanisches (Selbst)Bewusstsein zu wecken. Der afroamerikanische Hip Hop bietet ihnen allen dafür vielfältige Anknüpfungspunkte, Kommunikationsformen und (Diskurs)Strategien, das eigene Unbehagen mit den jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnissen zum Ausdruck zu bringen oder das eigene Selbstbewusstsein zu entfalten.

Diese Kultur tritt bereits in das vierte Jahrzehnt ihres Bestehens ein, ist (Über)Lebenskampf und -stil, hat soziale, politische, ökonomische, mediale, lokale und globale Reichweite(n). Sie bezieht sich auf Vergangenes, holt es unter spezifischen – auch regressiv konservativen – Akzentsetzungen in die Gegenwart herein, greift machtpolitische Diskurse auf und an, entwirft und stützt Identitäten und eröffnet Wege der Lebensplanung. Hip Hop ist deshalb im Kontext einer (über)lebensnotwendigen Selbstkonstruktion, Selbstdarstellung, Lebensweise und (aber

nicht nur) Protestkultur einer heterogenen Jugend in unserer postkolonialen, globalen und ökonomisch ausgerichteten Weltpolitik zu sehen.

Längst sind nicht nur ihre spezifische Sprechtechnik, das Rappen, sondern auch ihre Skills, ihre spezifischen Fähigkeiten und Kompetenzen, zu Symbolen geworden, die sich auch in unserer Alltagswelt manifestieren. Linguistische Besonderheiten sind in die Alltagssprache übergegangen, der rhythmische Sprechgesang wird in der Werbung ebenso eingesetzt wie die als Zeichen der Vitalität genutzten Powermoves der B-Boys, deren spezifische Tanzstile auch dem modernen Tanz neue Impulse gegeben haben, so wie die Buchstabenästhetik des Graffiti nicht nur Häuserwände, Lärmschutzmauern und Unterführungen ‚ziert‘, sondern auch Einfluss auf Design, Malerei und (legale) städtische Flächengestaltung genommen hat. Hip Hop hat Industriezweige (Kleidung, Schuhe, Spraydosen etc.) und in den Nischen der zwar kritisierten, aber gleichzeitig in Guerilla-Manier strategisch genutzten Konsumkultur eine Reihe von Do-it-yourself-Kleinunternehmern hervorgebracht, die ‚ihre Dinge‘ mit ‚ihren Leuten‘ im Mikrokosmos ihrer Spezialkultur erzeugen und vertreiben (Henkel/Wolff 1996, S. 136-147), und er hat jede Menge an Aktivitäten und Initiativen entstehen lassen, die auf gemeinsamem Wirken basieren, wie beispielsweise das von Thomas Hergenröther begründete, seit einem Jahrzehnt jährlich ausgetragene Battle of the Year¹ internationaler Breakdance-Gruppen, an dem sich seit 2001 auch die Bundeszentrale für politische Bildung beteiligt.

Die tänzerischen Ausdrucksweisen des Hip Hop, allen voran die im allgemeinen Sprachgebrauch unter dem Begriff Breakdance subsumierten Tanzstile des B-Boying, Popping und Locking sowie des Electric Boogaloo, werden im Rahmen der Sozial- und Jugendarbeit aufgrund ihrer Sozialisation und Identitätsbildung fördernden, gleichzeitig aber entpädagogisierenden Potentials bevorzugt.² Den Berliner Schulen stand beispielsweise fast 10 Jahre lang das vom Arbeitskreis Medienpädagogik geförderte Hip Hop-Mobil zur Verfügung³ und in Frankreich wurde ein Brevet für Hip Hop-Tanzlehrer eingeführt. Der sozietaire Wert dieser Kultur wird v. a. in Frankreich und Deutschland, aber auch im Senegal seit einigen Jahren intensiv genutzt und auch im Schulunterricht eingesetzt; insbesondere Rap-Texte, die nicht nur im Sprachunterricht, sondern auch in Fächern wie Ethik und Geschichte zum Einsatz kommen. An Universitäten sind Hip Hop und seine Ausdruckstechniken zum Thema von Seminaren, Diplom- und Magisterarbeiten sowie Dissertationen verschiedener Fachbereiche geworden. Die 1995 geäußerte Prognose des amerikanischen Rappers KRS-Ones (Knowledge Rules Supreme over Everyone) hat sich insofern bewahrheitet: „Es wird Vorlesungen und Seminare über Hip Hop an den Universitäten geben, weil das universitäre System den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen Rechnung tragen muß.“ (ziti. n. Rode 2002, S. 87)

Das bestätigt auch der Output wissenschaftlicher Produktion. Seit vier Jahrzehnten haben nicht nur unzählige Journalistinnen und Journalisten, (oft ehemals) aktive Vertreter der Szene, sondern auch Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler reichlich Tinte vergossen, um die Entstehungsgeschichte des Hip Hop, seine Stars, Mythen, Skandale, seine musik-

¹ Einzelheiten siehe auf <http://www.battleoftheyear.de/about.html> (letzter Zugriff 5.12.2009)

² Auf die Bedeutung von Musikkulturen als Bestandteil der Lebensweise Jugendlicher, auf ihre Funktionen als Leitmedium und Erlebnisdimension wiesen verschiedene Jugendforscher hin (z.B. Wilfried Ferchhoff/Georg Neubauer, *Patchwork-Jugend: eine Einführung in postmoderne Sichtweisen*, Opladen, 1997); zur Rolle der Musikmobile siehe Günter Pleiner und Burkhard Hill (Hrsg.), *Musikmobile, Kulturarbeit und Populäre Musik. Pädagogische Theorie und musikalische Praxis*, Opladen, 1999, S. 11-37.

³ Siehe dazu Sebastian Pfütze, „Die Schule des Hip Hop“, in: *Frankfurter Rundschau*, Magazin (10.11.2001), S. 18-19; Christoph Happel, „Das Berliner HipHop Mobil und die Berliner Rockmobile“, in: Jürgen Terhag (Hrsg.), *Populäre Musik und Pädagogik*, 2. Oldershausen (Institut f. Didaktik populärer Musik) 1996, S. 260-266; „Andreas Bick, „Hip Hop Mobil und Jugendarbeit“, in: Ebd., S. 267-273; sowie www.hiphopmobil.de

kompositorischen Innovationen, seine gesellschaftspolitische Dimension, seine Kommunikations- und Diskursstrategien und seine ständigen Verwandlungen zu beschreiben, zu kritisieren, zu ideologisieren oder auch zu idealisieren, zu analysieren und zu theoretisieren. In der Öffentlichkeit herrscht hingegen weiterhin Misstrauen gegen diese jugendkulturelle Praxis, obwohl sie jungen Menschen (teilweise auch durchaus konservative) Alternativen zu Gewalt, Alkohol und Drogen sowie Orientierungswerte, Ziele, Aufgaben und Arbeitsplätze bieten kann.

Bei B-Boying, Popping und Locking handelt es sich um heterogene Tanzstile oder Gangarten, die sich parallel in Los Angeles, Fresno und New York aus verschiedenen Street- und Funktänzen durch akkultorative Verbindung von afrikanischen und europäischen Volkstanztraditionen entwickelt haben. (Vgl. Rappe 2009, S. 115 f.) Wir haben es mit Bewegungsstilen und -techniken zu tun, die in erster Linie auf leiblich-affektiver Selbsterfahrung, d.h. in diesem Falle insbesondere auf einer an Aggression und Verteidigung anknüpfenden Selbstdarstellung beruhen, aber auch auf Imitation und karikaturesker Verzerrung. Des Weiteren von Bedeutung sind Respekt und der eiserne Wille, dem Anderen immer wieder etwas Neues und Vollkommeneres entgegenzusetzen. Durch Charles Ahearns Hip Hop-Film *Wild style* von 1983, *Flashdance* (1983 von Giorgio Moroder) und *Beat Street* (1984 von Stan Lathan) verbreiteten sich diese neue Tanzstile global. Inzwischen treten die jeweils national ermittelten besten Crews aus allen Ländern der Welt beim seit 1990 jährlich (selbst)organisierten Battle of the Year (BOTY) gegeneinander an und küren den Weltmeister.

Der Begriff (Breakdance bzw. B(reak)-Boying) verweist zunächst einmal auf die Verortung der Bewegung in der Musik, denn getanzt wird während der Breaks, d.h. immer an den Stellen, an denen der DJ verlängerte rhythmische Instrumentalparts einspielt. Unabdinglich ist für alle genannten Stile deshalb die absolute Übereinstimmung mit Rhythmus und Musik. Zum B-Boying zählen verschiedene Figuren, deren Basisbewegungen v. a. aus dem Kung-Fu oder der Capoeira übernommen wurden, also aus Nahkampftechniken ursprünglich tödlicher Selbstverteidigungstänze. Durch kontinuierliche Wiederholung werden beispielsweise aus den Drehbewegungen, mit denen der Kung-Fu-Kämpfer vom Boden aufsteht, die so genannten Windmills, Drehbewegungen auf Brust, Schulter, Rücken oder Kopf, mit bzw. ohne Zuhilfenahme der Hände.

Aus der Capoeira stammen die statischen Figuren, die aus Hand- oder Schulterständen heraus entwickelt werden. Beim B-Boying sind sie die Inspirationsquelle für die so genannten Freezes, d.h. Figuren, mit denen Powermoves abrupt angehalten werden. Damit werden absolute Körperbeherrschung und Stil demonstriert. (Abb. 1)⁴

⁴ Alle Standbilder stammen aus den Filmaufnahmen, die ich 2003 bei den damals regelmäßig stattfindenden Breakertreffen (Basquettes exigés) in Strassburg aufgenommen habe (vgl. die DVD Tanzstile der Hip Hop-Kultur).



Abb. 1 Y-Freeze

Aus der Capoeira wird aber auch die wesentliche mentale Grundeinstellung übernommen: die Täuschung des Gegners. Denn mit den teilweise spielerisch grotesken Bewegungen sollten mit dem einst von unbewaffneten Sklaven ausgeübten Kampftanz die bewaffneten Sklavenaufseher verwirrt oder getäuscht werden, um ihnen im geeigneten Moment einen gezielten und tödlichen (bzw. lebensrettenden) Stoß versetzen zu können. Aber auch aus Jazz-Tanz, Bodenturnen, Zirkusakrobatik, Kosakentanz oder indischem Tempeltanz sowie an Bewegungsabläufen des Alltags inspirieren sich die Tänzer.

Das Popping entstand in den ausgehenden 1960er Jahren in San Francisco. Charakteristisch sind seine abrupten, abgesetzten Bewegungen. Inspirationsquelle waren und sind Figuren aus Comics, Zeichentrick- und Science-Fiction-Filmen, Videospielen, aber auch Phänomene wie Wasser und Strom. Im Popping werden einzelne Körperpartien isoliert gearbeitet, was Illusionen der Schwerelosigkeit oder Fernsteuerung hervorruft, wie v. a. am Moonwalk und Robotismus deutlich wird.

In den Ghettos von Los Angeles ist der Ursprung des Spaß betonenden Locking zu suchen. Es basiert auf relativ einfach erscheinenden rhythmusbetonten Schritten, die allerdings unter unterschiedlicher Akzentsetzung ausgeführt werden, denn sie orientieren sich v. a. an den Off-Beats, den Zwischentakten, was den Tänzern eine besondere Dynamik verleiht. Darüber hinaus handelt es sich um Bewegungen, die aus einem kontrollierten Zustand ‚heraus geschleudert‘ und wieder ‚eingerastet‘ werden. Die witzigen Effekte dieses Tanzstils rücken ihn der Karikatur sehr nahe.

Die genannten Körperbewegungen und -techniken werden individuell und interaktiv umgestaltet. B-Boys, Popper oder Locker isolieren sie aus ihren Ursprungsbereichen, de- und rekonstruieren ihren Ablauf künstlerisch kreativ. Sie fügen sie in neue Kontexte ein oder karikieren sie. Dadurch entstehen individuelle Identität, Originalität und Authentizität generierende Bewegungsstile.

Interviews und Gespräche mit professionellen B-Boys und solchen, die es werden wollen, sowie v. a. meine Zusammenarbeit mit der *Compagnie Magic Electro* aus Strassburg geben

Aufschluss darüber, wie die Akteure diese Bewegungstechniken und -stile empfinden.⁵ (Vgl. auch Lapiower 1998 und Rode 2002) Immer wieder wird betont, dass sie Wohlbefinden erzeugen und Energien erwecken und zwar aus der Dynamik der eigenen Bewegungen heraus. In ihr erleben die Tänzer ein Gefühl der Energie und Vitalität, das ihre Aggressionen, Ängste und Frustrationen nachhaltig abbaut, ihnen Selbstbewusstsein verleiht und den Entwurf einer selbstreflexiven biographischen Lebensgeschichte eröffnet. Dieses Selbstbewusstsein beruht auf der Erfahrung des Selbst durch die ‚Nutzung des eigenen Körpers‘, es beruht also auf einem nicht-sprachlichen, handlungspraktischen Wissen. (vgl. auch Nohl 2003, S. 300 f.)

5. B-Boying: Körper(da)sein und Körperwissen

Selbst wenn es bei der Battle-Kultur des Breakdance um ein durchaus auch aggressives Kräfteressen geht, handelt es sich um eine ritualisierte, in sich heterogene Gemeinschaftskultur, deren Mitglieder verschiedene ethnische und kulturelle Hintergründe haben und verschiedenen sozialen Schichten zugehören. Sie beruht auf einem Zirkulieren kreativer Energien, das den Mitgliedern Augenblicke absoluten Daseins ermöglicht. Es bietet dem zur Flexibilität gedrängten Menschen der Postmoderne, der vom Verlust von Dauerhaftigkeit und Perspektivität geprägt ist (vgl. Sennett 1998) – was in besonders hohem Maße für die von Arbeits- und zum Teil auch von Bildungsprozessen ausgeschlossenen jüngeren Generationen (v. a. mit Migrationshintergrund) gilt – Möglichkeiten leiblicher Präsenz und der Verkörperung von Identität und Solidarität. Für sie ist der Körper eine wichtige (für viele auch die einzige, weil kostenfreie) Ressource für Lebensgestaltung und Lebensfreude.

Getanzt wird in einem Kreis, einer Art Energie-Zentrum, in das sich (ausgenommen bei organisierten Wettbewerben) jeder dann einbringt, wenn er dazu bereit zu sein scheint bzw. sein Können und seine Kapazitäten gefragt sind. (Abb. 2)



Abb. 2 Breaker-Treffen (Basquettes exigés) in Strassburg 2003

⁵ Aus dieser Zusammenarbeit ist die DVD „Tanzstile der Hip Hop-Kultur“ hervorgegangen. Sie bietet Anschauungsmaterial der einzelnen Stilrichtungen, der Basisfiguren und den daraus abgeleiteten Individualstilen sowie Erklärungen der Tänzer. (Mit Einführung und Figurenrepertoire).

Über den Wechsel der Musik und der Rhythmen entscheidet der DJ, der ein Feingefühl für das Potential der anwesenden Tänzer und Tänzerinnen und der sich aufbauenden Stimmungen haben muss, damit diese ihr jeweiliges Können präsentieren und ihr Vermögen entfalten können. Für die verschiedenen Bewegungsstile und -figuren gibt es, wie deutlich wurde, ein interkulturelles Figurenrepertoire. Es handelt sich dabei um ein offenes Repertoire mit flexiblen Bewegungsprofilen. Denn die Erfindungskraft der Tänzer lässt aus den verschiedenen Bewegungsabläufen immer wieder neue Figuren und Techniken entstehen, die umgehend zum Bestandteil des gemeinsamen Repertoires und zum Maßstab für weitere Innovationen und Rekombinationen werden.

Die erste Beobachtung, die wohl jeder machen wird, der an einem Treffen von B-Boys teilnimmt, ist, dass bei einer Ansammlung energetisch aufgeladener junger Männer und Frauen, die ohne Startnummern, ohne Choreographie und ohne verbalen Austausch auf einer für die Anzahl der Teilnehmer sehr kleinen Fläche abwechselnd tanzen, eigentlich Chaos entstehen müsste. Warum das nur sehr selten der Fall ist, lässt vermuten, dass die B-Boys einerseits über ein ausgeprägtes Bewegungs- bzw. Körperwissen verfügen müssen, andererseits über ein gesteigertes Wahrnehmungsbewusstsein für ihre Körper und ihre Umwelt. Lässt sich das Körperwissen anhand aktueller Erkenntnisse der den Körper neu konzeptualisierenden Sportsoziologie (vgl. Gugutzer 2002, 2004 u. 2006) und der den Tanz als korporale Wissenskultur beleuchtenden Tanzwissenschaften (vgl. v. a. Brandstetter 2007) erklären, so lassen sich die speziellen Wahrnehmungsfähigkeiten sowie die psychoemotionalen und sozialen Effekte mit den Begriffen Kairos, Actionality und Flow beschreiben.

5.1 Kairos, Actionality und Flow

Der Begriff des *kairos* ist mit den griechischen Verben *keiro* („abschneiden“) und *krinein* („scheiden“, „trennen“, „unterscheiden“, aber auch „entscheiden“, „ein Urteil fällen“) verwandt. Mit Kairos wird in der Philosophie der Antike „die durch die Gunst der Natur ausgezeichnete Stelle in Raum (zunächst) und Zeit (später) bezeichnet, deren Erkenntnis und Nutzung dem menschlichen Handeln Gelingen verspricht“ (Kerkhoff 1976, S. 667). In der antiken Rhetorik hingegen wird diese „Stelle“ als Norm einer auf das Interesse des Augenblicks gerichteten und für das Subjekt nutzbaren Überredungstechnik definiert. Die Schule des Pythagoras verehrte den Kairos „als Grundmaß kosmischer Rhythmen“ und erhob ihn „zum Inbegriff des Ebenmäßigen und Glückenden, von woher wiederum sein Auftauchen in den Bereichen von Arbeit, Wettkampf und Gesang zu verstehen ist“ (ebd.). Von Platon als Inbegriff von Genie, Vollkommenheit, Einheit und Glück transsubjektiv als sichtbares Moment des zeitlosen Umschlagens von Sein in Nichtsein verankert, stellt Aristoteles dieser Definition des Kairos ein Konzept entgegen, das ihn als Wissenschaft vom rechtzeitigen Handeln beschreibt. (Vgl. ebd., S. 667-668)

Der Begriff des Kairos wurde vielseitig konzeptualisiert, seine Erklärungen oszillieren zwischen einem Naturzeitmaß, einem vom Menschen geschaffenen ethisch-ästhetischem Ideal des Eingreifens und einer Partizipation am Göttlichen oder Ewigen. Allen Definitionen gemeinsam aber ist das Erfahren von etwas Größerem, von komplexen Zusammenhängen, die in einem *hic et nunc* über eine Teilhabe an etwas, das mehr intuitiv als rational wahrgenommen werden muss, dem Subjekt sofortige Entscheidung, Verantwortung und unmittelbare Handlungsbereitschaft abverlangen.

Der Begriff der *actionality* wurde von Ben Sidran geprägt, um die spezifische Kommunikationsweise der Oral Culture zu definieren. Sie beruht zunächst auf Anwesenheit und Unmittelbarkeit. Unter Actionality versteht Sidran infolgedessen das Agieren und Reagieren

innerhalb eines Kommunikationsprozesses und die sensible Wahrnehmung kleinster Informationseinheiten als Grundlage spontanen Improvisierens, das er als höchste Ausdrucksform erachtet. Dieses Reaktionsvermögen beruht auf einem (subjektiven) Erleben des akustischen Raumes als eines Raumes ohne Horizont und Grenzen; ein Erlebnis, das mit Glücksempfinden verbunden ist und ein hochgradiges Differenzierungsvermögen entstehen lässt (Sidran 1986, S. 27 ff.). Dem Begriff der Actionality ist das Wesen des Kairos also inhärent und zwar als kurzfristige Teilhabe am Ewigen oder Entgrenzten ebenso wie die Fähigkeit, diesen Augenblick zu erkennen und zu nutzen.

Der Begriff des *flow* bezeichnet ein noch komplexeres Phänomen, weil es Actionality bedingt und den Reiz bzw. den Lustgewinn erklärt, der mit ihr verbunden ist. Es handelt sich beim so genannten Flow um einen besonderen Zustand, den der Psychologe Mihaly Csikszentmihalyi empirisch untersucht hat, um sich seiner begrifflichen Erfassung anzunähern. Über die psychologischen Deutungsversuche hinausgehend geht es ihm vor allem darum, diesen Zustand gesteigerter Freude als autonome Realität zu betrachten, anstatt ihn auf einen Kompensations- oder Sublimationsmechanismus zu reduzieren. Er beschreibt Flow daher als einen Zustand, in dem Aufmerksamkeit, Motivation und die Umgebung in einer Art produktiver Harmonie zusammenfallen und eine autotelische (auf sich selbst gerichtete) Aktivität jedes Einzelnen entstehen lassen. Es geht also um eine Aktivität, die vom Ausübenden eine beträchtliche Energieaufwendung verlangt, ohne mit Belohnungen im konventionellen Sinne verbunden zu sein (vgl. Csikszentmihalyi 2000, S. 30). Die Motivation sucht Csikszentmihalyi daher in einer den verschiedenen Aktivitäten offensichtlich innewohnenden intrinsischen Belohnung, die diese Aktivitäten zur Quelle *autotelischen Erlebens* werden lässt. Diese Art des Sich-selbst-Erlebens betrachtet er folglich als eine Realität, die es erlaubt, „von autotelischen Aktivitäten und autotelischen Personen zu sprechen“ (ebd., S. 45). Seine Untersuchungen ergaben, dass autotelisches Erleben sich durch die Verknüpfung von kreativem Entdecken und Erleben beschreiben lässt, die auf aktiver Beteiligung und Engagement beruht bzw. nach Problemlösung strebt. Es handelt sich um eine Aktivität, die sich nur in einem völligen Aufgehen des Handelnden in seiner Aktivität vollziehen kann, weil sie mit laufenden Herausforderungen verbunden ist. Das bedeutet nun aber nicht, dass die aktive Person selbst- und umweltvergessen vor sich hin handeln würde. Autotelisches Erleben bedeutet vielmehr einen Zustand, in dem sich die handelnde Person einerseits in einem sonst nicht möglichen Maße auf sich und ihre Fähigkeiten konzentrieren kann, andererseits aber gleichzeitig in einem ebenso hohen Maße auf die Konsequenzen ihres Tuns sowie auf die Rückmeldungen der Gemeinschaft oder Umwelt. Flow ist also ein dynamischer Zustand, der mit einer holistischen Wahrnehmung verbunden ist. Letztere ermöglicht eine Abfolge von Handlungen, deren innere Logik von außen betrachtet kein bewusstes Eingreifen von Seiten des Handelnden zu erfordern scheint. Denn im Flow-Erleben wird die Trennung zwischen Innen und Außen, zwischen Selbst- und Umwelterleben, zwischen Stimulus und Reaktion, zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft nahezu aufgehoben, so dass Handlung und Bewusstsein für einen bestimmten Zeitraum ineinander übergehen. (Vgl. ebd., S. 56 ff.).

Der Begriff des Flows bezeichnet also ein Wissen bzw. eine Technik, mit der Augenblicke höchsten Glücks erlebt werden können. Oder, verkürzt formuliert, wer den Flow hat, der erlebt und handelt im Kairos, macht das Ewige oder Unzeitliche, das Utopische oder das Unmögliche für einen Augenblick greifbar, erlebbar, nutzbar.

5.2 Autotelisches Erleben und Bewegungsspielräume

Welche Rolle spielt nun das, was Csikszentmihalyi Flow oder autotelisches Erleben nennt, beim B-Boying? Die B-Boys scheinen von Musik und Rhythmus getragen zu werden, ihre Bewegungen erscheinen schwerelos und fast ohne Kraftaufwand vollzogen zu werden und sie scheinen einer unsichtbaren Choreographie zu folgen. Das lässt sich besonders eindrücklich am Beispiel von Saltos veranschaulichen; ruft ein Tänzer in einem geeigneten Moment das Figurenrepertoire der Saltos auf, dann stimmen die anderen mit den verschiedenen Varianten und ihren persönlichen Aufführungsstilen ein (Abb. 3).



Abb. 3 Salto über Lotos-Freeze

Oft auf engstem Raum werden in sehr kurzen Zeitabständen Saltos vollführt, ohne dass sich die Körper berühren. Da es sich nicht um ein eingespieltes Team handelt, wie im Falle von akrobatischen Truppen, sondern um ein Zusammentreffen von Tänzern, die sich unter Umständen das erste Mal begegnen, muss hier von einem erweiterten Wahrnehmungsvermögen ausgegangen werden. Möglich ist dies, weil ihr extrem gesteigertes Körper- und Bewegungsbewusstsein momentan mit einem ebenso gesteigerten Raumerleben im Kairos zusammenfällt. Das erzeugt von außen betrachtet den Eindruck der Schwerelosigkeit, die der Tänzer selbst als einen Augenblick höchsten Glücks erlebt. Das wird beispielsweise an folgendem Zitat deutlich:

„... car la rotation te rend plus léger. ... Si tu es en rotation, tu es dans un autre état, dans un autre monde ... tu décolles du sol! Sans effort“ (Lapiower 1998, S. 40)

(... die Rotation macht dich leichter, wenn du in Rotation bist, bist du in einem anderen Zustand, in einer anderen Welt ... Du hebst ab, ohne jede Anstrengung)

Da der DJ über den Wechsel der Musik und damit auch der Tanzstile entscheidet, muss auch er über ein subtiles Gespür für Kapazitäten, Potentiale und Stimmungen der B-Boys verfügen. Es ist ein gegenseitiges Sich-aufeinander-Einfühlen. Darin haben wir die Grundbedingung für das Flow-Erleben zu sehen, das in der spontanen Aktivität und Kreativität der einzelnen Tänzer gipfelt. Auf der Basis eines gemeinsamen Schritt- und Figurenrepertoires geht es für sie darum, unverwechselbare individuelle Stile zu entwickeln, die im Charakter, im persönlichen Selbst der Tänzer wurzeln. (Vgl. auch Nohl 2003, S. 307) Auf diese Weise wird einerseits das kreative Potential des Einzelnen gefordert und gefördert, was ihm den Kairos ermöglicht und in der

Gemeinschaft unmittelbar Anerkennung verschafft. Andererseits wird gleichzeitig das kollektive Figurenrepertoire erweitert. Das Innovationsvermögen des Einzelnen wird dadurch ununterbrochen animiert und durch das Flow-Erleben motiviert, so dass ihm eine teilweise unglaubliche Nutzung seines Körpers und seines Bewegungsspielraums möglich ist,⁶ wie beispielsweise ein Headspin mit Striptease (Abb. 4, 5); d.h. während der Drehung auf dem Kopf zieht der Tänzer sein T-Shirt aus (Filmsequenz in Tanzstile 2003 unter Spins). Wie lässt sich dieses ständige Überschreiten von Grenzen erklären?



Abb. 4 „Klassischer“ Headspin



Abb. 5 Headspin-Variation: Headspin mit Strip

5.3 Leibsein und Körperhaben – Körperwissen und kinästhetische Erfahrung

Einer der wichtigsten und immer noch entscheidenden Unverwechselbarkeiten kultureller Zugehörigkeit und damit Basis identitärer Entfaltung sind Körper bzw. Leib eines Individuums.

⁶ An dieser Stelle sei angemerkt, dass B-Boys nicht selten Schäden an Wirbelsäule und Gelenken davontragen oder sich während eines Battles aufgrund von Überbelastung (besonders der Unterarme) einen Knochenbruch zuziehen. Wie beim Leistungssport scheiden die Tänzer meist im Alter von ca. 25 Jahren aufgrund von Dauerschäden aus.

In den aktuellen sozialwissenschaftlichen Identitätstheorien ist der Körper zwar als Ausgangs- und Rückzugspunkt einer sich in sozialer Interaktion vollziehenden Identitätskonstruktion in den letzten Jahrzehnten in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Trotz Berücksichtigung des Körpers als Gegenstand und Medium personaler Identität blieb das *embodiment* als Basis von Kultur und Selbst sowie die anthropologisch-philosophisch anerkannte Komponente des dem Körperhaben entwicklungsgeschichtlich vorausgehenden eigenleiblichen Empfindens dabei jedoch weitgehend unbeachtet. In der angloamerikanischen, französischen und deutschen Soziologie setzte in den 1990er Jahren daher ein *body turn* ein, der zu neuen Konzeptionen des Körper- bzw. Leibverständnis führte.

Das analytische Interesse des Sportwissenschaftlers und Körpersoziologen Robert Gugutzer gilt zunächst einer Differenzierung von Leibsein und Körperhaben. Sich auf Helmuth Plessner und Hermann Schmitz stützend, unterscheidet Gugutzer Leibsein als ein zuständliches, spürbares Hier-Jetzt-Sein vom Körperhaben, d. h. von der Fähigkeit, seinen Körper expressiv und/oder instrumentell einzusetzen bzw. die Fähigkeit, ihn zu verobjektivieren und zu reflektieren. (Ders. 2004, S. 146-155)

Aus dieser theoretisch und empirisch gewonnenen Grundunterscheidung leitet Gugutzer verschiedene universelle Identitätsdimensionen ab. Sie lassen Identitätsbildungsprozesse in ihrer Komplexität, d. h. auch in ihrer dialektischen Verschränkung mit leiblich-affektiven Erfahrungen beschreibbar werden. Ein erfolgreiches Ausbalancieren zwischen einem soziokulturell bzw. hegemonial determinierten Körperhaben und dem dadurch mehr oder weniger stark geprägten affektiven Leibsein wirkt daher nicht nur auf das Leibgedächtnis⁷ als Aufbewahrungsort der Lebensgeschichte ein, sondern auch auf die kollektiven Bewegungsspielräume. Denn Gugutzer versteht Intersubjektivität, auf Maurice Merleau-Pontys ontologisches Primat der Wahrnehmung aufbauend, als *Zwischenleiblichkeit*. Sozialität basiert daher immer auf einer wechselseitigen leiblich-sinnlichen Wahrnehmung sozialer Akteure. Zwischenleiblichkeit ist aber nicht nur als Möglichkeitsbedingung für Sozialität zu verstehen, sondern auch als konkrete Kommunikationsform, die nach Schmitz so genannte *leibliche Kommunikation*, in der die leibliche Erfahrung des Anderen mit der des Selbst zusammenfällt.

Auch die entstehende Tanzwissenschaft (vgl. v. a. Brandstetter 2007, S. 84-99) spricht daher von einem ‚anderen‘ Wissen, das jeder Tanzbewegung innewohnt und folglich auch andere Erkenntnisprozesse erfordert. Es wird kinetisch und kinästhetisch erworben bzw. vermittelt, denn es handelt sich um ein situativ zu gewinnendes, körperlich-sinnliches Erfahrungswissen. Da es den Körper in Raum und Zeit konfiguriert bzw. orientiert, kann es auch politisch wirken: „Denn die Implikationen des tänzerischen Wissens vermögen als Unterbrechungen und Störungen der als selbstverständlich vorausgesetzten Felder des Wissens zu wirken.“ (Ebd., S. 98) Diese Idee eines korporalen und performativen Erfahrungswissens ergänzt nicht nur den etablierten Wissensbegriff um eine lange ausgeblendete fundamentale Dimension, sondern macht Potentiale und Effekte dieser Bewegungstechniken in ihrer Vielschichtigkeit beschreibbar.

5.4 Leibliche Kommunikation und wechselseitige Einleibung

Betrachten wir nun das B-Boying vor dem Hintergrund der von Gugutzer diskutierten Unterscheidung zwischen Leibsein und Körperhaben und der von Brandstetter skizzierten Bedeutung der kinästhetischen Erfahrung als eine das rationale Wissen ergänzende bzw. es modifizierende und transzendierende Erfahrung. Diese auf philosophische Überlegungen

⁷ Gugutzer (2002, S. 128 f.) definiert das Leibgedächtnis insbesondere hinsichtlich schmerzhafter Erfahrungen. – Leiblich-affektive Grenzerfahrungen können, wie im Falle des Breakdance deutlich wird, aber auch durchaus positiven Charakter haben, der sich dementsprechend auf die Identitätsarbeit auswirken kann.

gestützten Konzeptualisierungen lassen Bewegungstechniken und Körperwissen des B-Boying als eine Fusionstechnik erscheinen, die eine momentane Verknüpfung der Zweiheit von Leibsein und Körperhaben ermöglichen. Durch sie werden die affektiven Momente sozialen Handelns als ein zwischenleibliches Handeln spür- und kontrollierbar, was auf einem jeden Muskel erspürendes und ihn gezielt ausbildendes Training beruht sowie auf dem beschriebenen gesteigerten Wahrnehmungsbewusstsein (des eigenen Leibes und der Körper der Anderen). Das wird insbesondere während eines Breakbattles sichtbar. In dieser sozialen Situation des Wettbewerbs werden Emotionen und Glücksgefühle kreativ in komplexe, aufeinander bezogene Bewegungsfiguren und -stile (begleitet von ‚kommentierenden‘ Gesten) sowie (auch von mehreren Tänzern gleichzeitig und spontan) choreografisch inszenierte Bewegungskombinationen umgesetzt. Es handelt sich dabei um eine leibliche Kommunikation oder *wechselseitige Einleibung*. Gugutzer verwendet diese Begriffe im Anschluss an Hermann Schmitz, um einen nicht notwendigerweise bewussten Vorgang sozialen Handelns zu beschreiben: „Gemeint ist damit, dass in sozialen Begegnungen die Interaktionspartner das, was sie vom Anderen am eigenen Leib spüren, auf irgendeine Weise in ihr Handeln aufnehmen.“ (2002, S. 285)

Dieser Vorgang lässt sich mit der in den Tanzwissenschaften diskutierten korporalen und performativen Idee eines Körperwissens erfassen, das im Erinnerungsvermögen des Körpers, dem kinästhetischen Gedächtnis, gespeichert wird. (Vgl. Brandstetter 2007, S. 40 ff.) Es hält Bewegungsabläufe und Schrittfolgen als ein verkörpertes Wissen verfügbar. Durch Einüben und Memorieren der Figuren und Techniken bzw. durch beständiges Aktivieren von Bewegungsabläufen werden Erinnerungsspuren angelegt. Im tanzenden Körper steckt daher ein Archiv verschiedenster Erfahrungen; im Falle des Breakdance stammen sie aus verschiedenen Kulturen, die in der Situation des gegenseitigen Austausches zu transkulturellen Erfahrungen werden. Es handelt sich um ein ebenso individuelles wie kollektives Körperwissen, das über einen körperlichen Lernprozess erworben wird, der viel Engagement und Durchhaltevermögen erfordert. So dauert es mindestens drei Jahre, bevor ein angehender B-Boy mit dem Training anspruchsvoller Powermoves beginnen kann.

Erst das in hohem Maße kontrollierte Zusammenspiel zwischen Leib und Körper ermöglicht dann eine reflexive Selbstdistanzierung, durch die der Körper bewusst gleichzeitig als instrumentelles und expressives Medium eingesetzt werden kann. Diese Distanzierung beruht, wie deutlich wird, weniger auf einer auf Denken, Vernunft und Sprache zurückzuführenden Identitätsher- und Darstellung, als auf einem *leiblich-praktischen Sinn*, durch den das Individuum Zugang zu seiner sozialen Umwelt gewinnt. Das heißt, die Erfahrung der Sozialwelt vollzieht sich im unmittelbaren Handeln, also diesseits einer reflexiven Auseinandersetzung oder Versprachlichung. (Vgl. Gugutzer 2002, S. 132 und 276-277) Das wird beispielsweise an der Aussage eines Brüssler B-Boys deutlich:

„Y a plein de trucs là dedans qui vont t’endurcir et te motiver. Déjà tu t’endurcis physiquement, les épaules, le dos, les coudes, les genoux, les hanches ... pour te faire respecter dans le quartier tu dois te battre,... c’est pas parce que tu sais parler que ça y est tu l’as mangé, hein, non si le gars ne sait pas parler, il te frappe. Et si tu ne sais pas frapper, t’es fini. ... quand tu dances tu te fais respecter. Y a une théorie, une technique, une volonté, un tout que tu dois maîtriser pour la vie en général, parce que la vie c'est aussi un combat et pour l'affronter tu dois avoir plein de qualités, du courage, de la volonté. Et le sport peut être un des moyens pour avancer ce feeling. Moi j’ai trouvé dans le break. ... si tu sais breaker ... alors le gars qui n’aime pas et avec qui tu t’es battu un jour, eh bien il va venir te dire ‚ah c’est bien, tu vas m’apprendre ça‘ ... directement il y a un contact. ... Alors ce qui

vient en plus c'est que t'es fier de toi, ... t'es sûr de toi, donc tu avances.“ (Lapiower 1998, S. 41 f)

(Das Breaken bietet eine Menge von Dingen, die dich motivieren und stärken. Zunächst einmal körperlich, deine Schultern, deinen Rücken, die Ellenbogen... Um dir in deinem Viertel Respekt zu verschaffen, musst du dich schlagen ... denn wenn du gut sprechen kannst heißt das nicht, dass du schon gewonnen hast, ... wenn ein Typ nicht sprechen kann, dann schlägt er dich ... und wenn du nicht schlagen kannst, macht er dich fertig ... wenn du aber tanzen kannst, kannst du dir Respekt verschaffen. Da gibt es eine Theorie, eine Technik, einen Willen, all das brauchst du auch für das Leben im Allgemeinen, weil das Leben auch ein Kampf ist und um ihn zu bestehen, brauchst du eine Menge Qualitäten, Mut, Willenskraft. Sport kann ein Mittel sein, all das zu entwickeln, ich habe es beim Breaken gefunden. ... dann kommt der Typ mit dem du dich geschlagen hast und sagt ‚hey das ist klasse, zeigt mir wie das geht‘ ... und das, was dann für dich dazukommt, ist, dass du stolz auf dich bist, dir deiner Selbst sicher, du kommst also voran.)

Das Zitat zeigt, welche Bedeutung das Tanzen für Jugendliche haben kann, die in sozialen Brennpunkten leben. Es fördert die Entfaltung der eigenen Fähigkeiten und v. a. von Selbstbewusstsein, überwindet die Unfähigkeit zur Kommunikation und bietet eine Grundlage für gegenseitigen Respekt. Das sind sehr wichtige Faktoren in einem sozialen Alltag, der von Aggressionen geprägt ist und dem aufgrund gesellschaftlicher Missstände weitgehend Möglichkeiten fehlen, Anerkennung zu gewinnen.

Auch Arnd-Michael Nohl (2003, insb. S. 302 f.) hat an einer Gruppe von deutschen Jugendlichen aus Familien, die aus der Türkei eingewandert sind, in einer viereinhalb-jährigen Erhebungszeit anhand von narrativen Interviews beobachtet, wie ihnen der Breakdance eine Möglichkeit bot, negative Differenzenerfahrungen zu bewältigen. Kriminalisierungsfähige Reaktionen auf gesellschaftsfähige Normalitätserwartungen (in diesem Falle Diebstahl) wurden nach und nach durch das B-Boying abgelöst, das zunächst als Differenzsetzung (im Sinne einer Negation der Alltagsexistenz) praktiziert wurde. Training und Entwicklung des eigenen Stils ließen aus zunächst aktionistischem jedoch bald reflexives Handeln werden, so dass die ästhetische Entwicklung auf die eigene Lebensgeschichte zurückwirkte.

Es geht also, wie die Breakdance-Community unabhängig von der Tanzpädagogik selbst erkannt hat, darum, die eigenen Fähigkeiten zu entdecken, zu entfalten und sie im Umgang mit Anderen gezielt einzusetzen. Diese Sensibilisierung ermöglicht es, Erfahrungen innerhalb eines bestimmten soziokulturellen bzw. interkulturellen Kontextes zu machen, die in Wissen umgewandelt auch für die Alltagspraxis von Nutzen sein können.

5.5 Selbstbewegung und kultureller Bewegungs(spiel)raum

Um diese leiblich-praktische Her- und Darstellung von Identität bzw. die korporal und performative Kommunikation eines Körperwissens im Kontext kulturtheoretischer Überlegungen beschreiben zu können, habe ich 2003 analog zu den gängigen Begriffen Arte- und Mentefakt den Begriff des *Kinefakts* vorgeschlagen. Er bezeichnet einzelne Bewegungsmuster, die einem kultur-, gesellschafts- sowie gruppenspezifischen Handlungs- bzw. Bedeutungskontext zugehören können. Als Bewegung kanalisierende und formende oder auch disziplinierende Muster legen Kinefakte Raum- und Leiberfahrungen der Mitglieder einer Gesellschaft oder Gemeinschaft fest. Sie stehen der Eigenbewegung oder *Selbstbewegung* als Wesensmerkmal alles Lebendigen orientierend oder beschränkend entgegen. (Vgl. Waldenfels 2007, S. 14-30). Denn „das

Bewegungspotential erschöpft sich nicht in einem vorgegebenem Bewegungsprogramm. Es ist stets mehr wirklich als möglich und mehr möglich als wirklich.“ (Ebd., S. 18 f.)

Wie am Umgang mit dem Figurenrepertoire dieser speziellen Kultur deutlich wird, spielen B-Boys mit Kinefakten und erschüttern dadurch eine vorgegebene Ordnung. Denn sie isolieren Muster und Figuren aus ihren jeweiligen Ursprungsbereichen, de- und rekonstruieren ihren Ablauf und Stil, fügen sie in neue Kontexte ein oder karikieren sie. D. h. sie loten in Selbstbewegung die Spielräume der einzelnen Bewegungsmuster und damit auch der festgelegten Orientierungsspielräume aus. Auf diese Weise entstehen neue, Identität, Originalität und Authentizität generierende Kinefakte, die sogleich wieder modifiziert werden.

Anhand seiner *Leib-Körper-Kontrolle*⁸ rekonfiguriert der B-Boy also vorhandene Bewegungsmuster und tanzt sich so aus der ‚Haut‘ gesellschaftlich oder gemeinschaftlich vorgegebener Kinefakte heraus. Er erweitert auf diese Weise seinen persönlichen, aber auch den kollektiven Bewegungs(spiel)raum. Daher wird das B-Boying von den Ausübenden immer auch als ein befreiendes Erleben ihres in hohem Maße leiblich empfundenen Selbst beschrieben. Es siedelt insbesondere in der eigenleiblichen Grenzerfahrung, die der B-Boy durch ständiges Überbieten von Bewegungsfiguren (insbesondere während eines Wettkampfes) erzeugt. Das stärkt das Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten und damit auch in die eigene Lebensplanung; eine Erweiterung des Bewegungsraumes ist immer auch eine Erweiterung des Wahrnehmungshorizonts.

6. Selbsterfahrung und Common Sense

Auf Grund der genannten Effekte und Potentiale bietet sich der Breakdance daher auch zur Stabilisierung und Motivierung von jungen Häftlingen an, wie 2008 ein Pilotprojekt („Breakdance im Knast“) der Jugendvollzugsanstalt Kempten gezeigt hat. Es wurde von dem Tanzpädagogen und Breaker Stefan Sauter geleitet. Die größte Problematik dieses Programms lag nach Sauters Aussage in der „Verlegungskultur“ im Justizvollzug, durch die die Gruppe nicht lange genug zusammenblieb. Dennoch konnte Sauter eine sehr positive Bilanz verbuchen. Die Aussagen, die er bei seiner abschließenden Reflexion mit der Gruppe zusammengetragen und mir per Mail mitgeteilt hat, lassen sich nach Aspekten ordnen, die das therapeutische Potential des Breakdance sichtbar machen. So wurden von den meisten zunächst eine gefühlte Lebensfreude und die Steigerung des Durchhaltevermögens hervorgehoben:

„Es hat viel Spaß gemacht, Bewegungen zu finden. In dieser Suche nach eigenen Ideen hatten wir auch Spaß am Durchhalten. Diese harte Arbeit bereitet angenehme Schmerzen.“

„Die körperliche Abreaktion fühlte sich sehr gut an. Man hört auch die Musik seitdem mit anderen Ohren. Ich will auf jeden Fall weitermachen, wenn ich raus komme.“

Auch Auswirkungen auf alltägliches Handeln wurden artikuliert:

„Der Kurs hat etwas gebracht. Ich habe im normalen Knastalltag ganz anders reagiert und ruhiger agiert.“

„Bei neu auftretenden Problemen hab ich mal richtig nachgedacht bevor ich überhaupt reagiert habe.“

Einige gaben an, dass sie durch das Tanzen Selbsterfahrung als Grenzerfahrung und positive Erfahrung von Regeln erlebten:

⁸ Damit bezeichnet Gugutzer (2002, S. 278) eine gleichzeitige Kontrolle des instrumentellen bzw. expressiven Gebrauchs des Körpers sowie des leiblich-affektiven Befindens, die mit der Kontrolle eines Selbst korreliert.

„Zuerst hatte ich keine Angst, eher den Reiz an der ‚action‘. Doch man wurde überrascht über die innere Grenze, welche schnell gefunden wurde. Die neue Erfahrung Grenzen auch spüren zu können gibt ein neues Körpergefühl. Ein echtes Körpergefühl.“

„Sonst geht’s in den Gesprächen nur um Gericht und die Strafe. Es ist eine gute Erinnerung gemeinsame Prozesse durchgegangen zu sein. Es sind da im Gegensatz zum Knastalltag gute Erinnerungen, die neue Regeln in den Regeln zulassen.“

Schließlich wurde auch die Erfahrung der eigenen positiven Bedeutung innerhalb einer Gruppe beschrieben:

„Wir hatten viele Gespräche mit anderen Gefangenen und erzählten wie gut es uns getan hat zu tanzen. Und meistens wollten die anderen auch gleich ein bisschen etwas lernen. Denen haben wir dann etwas gezeigt, was total Spaß gemacht hat. Es hat eine richtig positive Stimmung gemacht und wir haben anderen gute Laune und positives Denken weitergegeben.“

Dieser sozialisierende Effekt, der insbesondere auch mit interkulturellen Bildungsprozessen verknüpft ist, lässt sich auch durch philosophische Überlegungen stützen. So zeigt auch Nohl vor dem Hintergrund der pragmatistischen Ästhetik John Deweys und Richard Shustermans, dass im Breakdance einerseits durch den Sinn für das kunstvolle Zusammenspiel das Gefühl einer Gemeinschaft erzeugt wird. Andererseits generiert die tänzerische Praxis als ein prä-reflexiver, nicht-diskursiver Hintergrund eine nachgeordnete Reflexion der eigenen Lebensgeschichte, die deren Neuorientierung ermöglicht. (Vgl. Nohl 2003, v. a. S. 309-312) Und Heidi Salaverría argumentiert, den Kantschen Begriff des *sensus communis* ebenfalls im Rahmen des Pragmatismus von Dewey und Shusterman beleuchtend, dass bei Krumping und Breakdance die Alterität des Anderen mit dem Selbst zusammentrifft. (Vgl. Salaverría 2007, S. 209-238). Dadurch wird immer wieder aufs Neue eine potenzielle Übereinstimmbarkeit erlebbar gemacht, die einen transkulturellen *common sense* im Kantschen Sinne erzeugt. Anerkennung ist daher keineswegs ein nur diskursives Phänomen, sondern etwas, das in der Ausgesetztheit des Selbst leibkörperlich verankert ist. Denn das ‚Leib-Selbst‘ spielt für das Selbstbild eine entscheidende Rolle, wie auch die sozialpsychologisch orientierte Sportwissenschaft an der Tanzpraxis festgestellt hat. (Vgl. Fleischle-Braun 2002, S. 9) Darüber hinaus entsteht das Selbstbild des Einzelnen beim B-Boying im Verhältnis zu den sich ebenfalls weiterentwickelnden Normen und Werten der Gemeinschaft, denn er lernt sich innerhalb der Gemeinschaft (selbst)kritisch wahrzunehmen. Diese Einbindung in eine immer wieder zu erneuernde Kommunikation im Sinne einer wechselseitigen Einleibung eines die anderen Wissensformen beeinflussenden Körperwissens vermittelt ihm daher einerseits die ‚subjektive Zuversicht‘, auf die eigenen Lebensumstände einwirken und sich behaupten zu können. Andererseits wird die Wahrnehmung der/des Anderen gesteigert und ein konstruktives Gefühl einer auch interkulturellen Sozialität erzeugt.

Literatur

- Brandstetter, Gabriele/Christoph Wulf (Hrsg.), *Tanz als Anthropologie*, München, 2007.
- Chernoff, John Miller, *Rhythmen der Gemeinschaft. Musik und Sensibilität im afrikanischen Leben*, München, 1994.
- Csikszentmihalyi, Mihaly, *Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen*, Stuttgart, 2000.
- Dauer, Alfons M., *Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Entwicklung*, 3. Aufl. Kassel, 1977.
- Diederichsen, Dietrich (Hrsg.), *Yo! Hermeneutics! Schwarze Kulturkritik. Pop, Medien, Feminismus*, Berlin, 1993.
- Diederichsen, Dietrich, *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll 1990-93*, Köln, 1993.
- Fleischle-Braun, Claudia (Hrsg.), *Tanz zwischen den Kulturen. Tanz als Medium der interkulturellen Bildung und Identitätsentwicklung*, Butzbach-Griedel, 2002.
- Gugutzer, Robert (Hrsg.), *Body turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, Bielefeld, 2006.
- Gugutzer, Robert, *Soziologie des Körpers*, Bielefeld, 2004.
- Gugutzer, Robert, *Leib, Körper und Identität: eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität*, Wiesbaden, 2002.
- Henkel, Olivia/Karsten Wolff (Hrsg.), *Berlin Underground. Techno und Hip Hop zwischen Mythos und Ausverkauf*, Berlin, 1996.
- Hepp Andreas, Deterritoriale Vergemeinschaftungsnetzwerke, „Jugendkulturforschung und Globalisierung der Medienkommunikation“, in: Jacke, Christoph, Kimminich Eva, Schmidt Siegfried J (Hrsg.), *Kulturschutt: Über das Recycling von Theorien und Kulturen*, Bielefeld, 2006, S. 124-147.
- Kerkhoff, Manfred, „Kairos“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4. Darmstadt, 1976, S. 667-669.
- Kimminich, Eva, „„Lost Elements‘ im MikroKosmos. Identitätsbildungsstrategien in der Vorstadt- und Hip-Hop-Kultur“, in: Dies. (Hrsg.), *Kulturelle Identität: Konstruktionen und Krisen*, Frankfurt, 2003, S. 45-88.
- Kimminich, Eva/Michael Rappe/Heinz Geuen/Stefan Pfänder, *Express yourself! Europas Kreativität zwischen Markt und Underground*, Bielefeld, 2007.
- Kimminich, Eva, „Kairos, Actionality und Flow – Wie, warum und wozu in Jugendkulturen Atmosphäre hergestellt wird?“ in: Debus, Stefan/Roland Posner (Hrsg.): *Atmosphäre*, Bonn, 2008, S. 141-156.
- Kimminich, Eva, *Tanzstile der HipHop-Kultur: Bewegungskult und Körperkommunikation*, Multimedia-DVD, Freiburg/Berlin, 2003 (bestellbar unter Kimminich@aol.com).
- Kimminich, Eva (Hrsg.), *Kulturelle Identität: Konstruktionen und Krisen*, Frankfurt, 2003.
- Lapiower, Alain, *La danse hip hop, passage du témoin*. Rue des usines No 38/39 Brüssel 1998.
- Nohl, Arnd-Michael, „Interkulturelle Bildungsprozesse im Breakdance“, in: Jannis Androutopoulouos (Hrsg.), *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*, Bielefeld, 2003, S. 298-320.
- Rappe, Michael: *Under Construction – Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Musik*. musicolonia Bd. 6.1 (Text) und 6.2 (Material) hg. von Arnold Jacobshagen und Christine Stöger. Köln: Dohr Verlag 2010.
- Rappe, Michael, „Rythmus-Sound-Symbol: Struktur und Vermittlungsformen einer oral culture am Beispiel des Hip Hop“, in: Eva Kimminich et al. (Hrsg.), *Express yourself! Europas Kreativität zwischen Markt und Underground*, Bielefeld, 2007, S. 139-158.

- Rode, Dorit, *Breaking. Popping. Locking. Tanzformen der Hip-Hop-Kultur*, Marburg, 2002.
- Rösing, Helmut, *Schwarze Traditionen in Rock und Pop*. Verfügbar unter: http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/publ/fs_fricke/roesing.html.
- Salaverría, Heidi, „Tanz um Anerkennung. Ästhetik und Alterität – von Breaking bis Krumping“, in: Kimminich et al. (Hrsg.), *Express yourself! Europas Kreativität zwischen Markt und Underground*, Bielefeld, 2007, S. 209-238.
- Schmidt, Siegfried J., „Über die Fabrikation von Identität“, in: Eva Kimminich (Hrsg.), *Kulturelle Identität: Konstruktionen und Krisen*. Frankfurt, 2003, S. 1-19.
- Sennett, Richard, *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin, 1998.
- Sidran, Ben, *Black Talk. Schwarze Musik – die andere Kultur im weißen Amerika*, Hofheim, 1985.
- Siedler, Rolf, *FEEL IT IN YOUR BODY – Sinnlichkeit, Lebensgefühl und Moral in der Rockmusik*, Mainz, 1995.
- Waldenfels, Bernhard, „Sichbewegen“, in: Brandstetter, Gabriele/Christoph Wulf (Hrsg.), *Tanz als Anthropologie*, München, 2007, S. 13-30.
- Windmüller, Sonja, „Verwandlung durch Rhythmus? Zur kulturellen semantik von Tanzpädagogik am beispiel ‚Rhythm is it!‘“, in: *Hessische Blätter. Für Volks- und Kulturforschung NF 42 (2006): Tanz! Rhythmus und Leidenschaft*, Marburg, 2007, S. 118-134.