

Bild eines Omuhero, der zu Pferde den Herero-Tag in Okahandja begeht (315), an andere Dimensionen von kolonialen Uniformen und Reiterei im heutigen Namibia – die symbolische, nicht ohne Ironie vollzogene Aneignung durch die *oturupa* (Truppienspieler) und die auch sonst in der Erinnerungskultur von Ovaherero und Nama unverzichtbaren Reiter.

Noch anders ist es mit der Statue von Curt von François gegangen, die 1956 von der südafrikanischen Besatzungsmacht vor das Stadthaus von Windhoek gestellt wurde, um den vorgeblichen Gründer der Stadt – die es natürlich auch vor seinem Eintreffen schon gab – zu ehren. Musste der Reiter einer lang vorbereiteten staatlichen Maßnahme weichen, so ging die gewiss von der südafrikanischen *Rhodes-Must-Fall*-Kampagne inspirierte queer-feministische Kampagne „Curt Must Fall“ auf die Initiative einer Gruppe von Künstler:innen und Aktivist:innen zurück, der auch die Autorin angehörte. Sie erreichten ihr Ziel am 23. November 2022. Der Protest wird hier einschließlich der Forderung „Reparations Now“ (322–323) und der Regenbogenfahne (324–325) ebenso dokumentiert wie die Feier, als die Statue schließlich von ihrem Sockel in die Luft gehoben wurde. Der Beteiligte Gift Uzera beschließt seinen kurzen Text zu diesem Vorgang mit den Worten: „Der Kriegsmann ist noch immer gegenwärtig. Der Kriegsmann ist noch immer unter uns, aber er muss mein Haus verlassen.“ (331) Damit sind die in diesem Band brillant ins Bild gerückten und auch in begleitenden Essays kommentierten Widersprüche Namibias konzentriert zusammengefasst.

Da dieses Buch in erster Linie Kunst enthält und vermittelt, ist es großformatig, schwer und auch nicht leicht erschwänglich. Für Letzteres möchte man wünschen, der Verlag möge eine Lösung finden, die Nicola Brandts Werk die weite Verbreitung erleichtert, die es verdient.

Reinhart Kößler

<https://doi.org/10.3224/peripherie.v45i2.13>

Saman Hamdi: *Hip Hop's Organic Pedagogues. Teaching, Learning, and Organizing in Dakar and New York – Between Non-Profits and Social Movements*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen 2024, 385 Seiten (<https://doi.org/10.17875/gup2024-2654>)

Dem Hip-Hop und den damit verbundenen kulturellen und politischen Bewegungen in New York und Dakar haben sich in der Vergangenheit einige Wissenschaftler*innen zugewandt. Gerade zu der senegalesischen „Y'en a marre“-Bewegung gibt es Arbeiten; ebenso zu Hip-Hop in den amerikanischen Großstädten. Doch der Autor Saman Hamdi schaut weniger auf die Makroebene, welche die bestehenden Arbeiten auszeichnen, sondern geht tief in die Szenen und untersucht die pädagogische und politische Bildungsarbeit von Hip-Hopper*innen in beiden Städten. Dabei versteht Hamdi die Hip-Hopper*innen als „organische Pädagogen“ („organic pedagogues“), eine Anlehnung an Antonio Gramscis „organische Intellektuelle“ (337). Sie zeichnet aus, dass sie die eigenen Erfahrungen aus ihrem überwiegend autodidaktischen und

kollektiven Lernen zur Vermittlung nutzen und – in unterschiedlichem Ausmaß – für politische Projekte ihrer Klasse nutzen (u.a. 185).

Durch sein einführendes Literaturkapitel unterstreicht der Autor eine weitere Relevanz seiner Studie: Viele Arbeiten fokussieren überwiegend – wenn auch nicht ausschließlich – auf die Kommerzialisierung von Hip-Hop in den letzten Dekaden und schauen auf die Rolle der Musiker*innen. Hamdi selbst nimmt vornehmlich auf die Aktivist*innen im „non-profit-Bereich“, die entweder selbst Musiker*innen, Tänzer*innen, Sprayer*innen sind oder als Organisator*innen von Hip-Hop-Events – manchmal in Personalunion – auftreten und damit die gesamte *Hip-Hop-Culture* (HHC) in ihrer Bandbreite abbilden, in den Blick. In diesem Kapitel stellt er auch die Geschichte des US-amerikanischen Hip-Hop dar, verweist aber zudem auf Westeuropa. Das ist zwar angesichts des Untersuchungsgegenstands nachvollziehbar, jedoch ist es schade, dass er sein Augenmerk nur einmal auf den „Globalen Süden“ – genauer: auf Brasilien – richtet. Dass ist überraschend, denn einige Hinweise auf politischen Rap weltweit – auch wenn die Hip-Hopper*innen, wie etwa der inzwischen verstorbene Rapper Azagaia aus Mosambik, unbekannter sind – wären hilfreich gewesen, um die politische Relevanz eines Teils der globalen Szene zu unterstreichen.

Das zweite einführende Kapitel untersucht die Entwicklung des Hip-Hops im Senegal. Hier wird nicht chronologisch abgearbeitet, sondern auf Widersprüche hingewiesen. Denn der dortige Hip-Hop war zunächst ein Phänomen der Mittel- und Oberschicht (55) und wurde erst später zu einem Musik- und Kulturstil der ärmeren urbanen Bevölkerung (58). Auch lässt sich eine Lücke oder ein Bruch zwischen der ersten und zweiten Generation senegalesischer Musiker*innen feststellen. Für erstere gingen Musik, Politik und Aktivismus Hand in Hand, während eine neue Generation „sehr nah an den amerikanischen hegemonialen Formen des Rap: mit teuren Autos und anderen Statussymbolen und sexuell objektivierten Frauen“ (52) ist. Dieser Prozess war auch in den USA zu beobachten – vom politischen Hip-Hop hin zu einem *bling-bling*-Rap. Dass bedeutet nicht, dass jüngere Künstler*innen unpolitisch sind. Auch ist diese Lücke nicht so groß, denn religiöse Motive, maskuline Fantasien oder homophobe Ansichten lassen sich immer wieder finden – werden aber aus der Szene heraus mal stärker, mal schwächer kritisiert.

Kapitel vier wendet sich den „HHC Non-Profits“ zu. Hier geht der Autor auf die in der Literatur vernachlässigte Meso-Ebene und entwickelt vier *non-profit*-Idealtypen von Organisationen, die Hip-Hop-Pädagog*innen und Aktivist*innen im Senegal und in den USA gegründet haben: a) *das Kulturzentrum/Hub in der Nachbarschaft*; b) *der pädagogische Dienstleister*; c) *die Ein-Element-Organisation* und d) *die Föderation* (69). Diese Typen ordnet Hamdi erst nach bestimmten theoretischen Punkten und ihren pädagogischen und organisatorischen Praktiken nach ein, um dann Beispiele aus Dakar und New York zu präsentieren. Er zeigt die Vielfalt und Ansätze der einzelnen Typen und verdeutlicht, wie sie die Räume und die institutionellen und ideologischen Rahmen für die nachfolgend beschriebenen pädagogischen Praktiken bereitstellen. Ohne jedoch ihre Autonomie aufzugeben, nutzen die Musiker*innen diese Räume und Praktiken entweder eigenständig oder zusammen mit staatlichen Institutionen. Hier weist der Autor daraufhin, dass Autonomie und das *non-profit*-Merkmal nicht nur gewünscht,

sondern eine Notwendigkeit ist. Anders als (noch) in Europa oder Asien erhalten die Akteur*innen in beiden Städten als Resultat jahrelanger Austeritätsmaßnahmen keine Förderung. Gleichzeitig stehen sie aber unter weiterem Druck – entweder politisch wie im Senegal oder ökonomisch wie in New York, wo Mietpreise Räume unerschwinglich erscheinen lassen. Damit steigt die Abhängigkeit vom externen Funding und vom *Gemeinnützigen Industriekomplex* mit der Konsequenz, dass Konkurrenzen zwischen den Akteur*innen auftreten oder die obligatorische Bürokratisierung einsetzt (109-113).

Die nachfolgenden Kapitel fünf bis acht gehen eine weitere Stufe tiefer und behandeln die einzelnen „Mikro-Praktiken“ des Vermittels und Lernens, wie Aktivismus und Politisierung weitergegeben werden können. Hier gibt der Autor zuerst (Kapitel fünf) Einblick in „Hip Hop als großen pädagogischen Werkzeugkasten“ (125) – eine nicht übertriebene Einschätzung. In den „Hip Hop Classrooms“, die überwiegend, aber nicht nur in den US-amerikanischen Schulen stattfinden, werden diverse „Techniken des Zeigens und Beweisens“ (128) einzelner Hip-Hop-Pädagog*innen vorgestellt und *mentoring*-Ansätze oder Formate des „cypher“, „eine Kreisformation, in der Mitglieder der Hip-Hop-Kultur zusammenkommen, sich austauschen, improvisieren, kämpfen und ihre Beziehungen zueinander und zur Kultur aushandeln“ (129), genutzt. Auf die Frage, welche Inhalte vermittelt werden sollen, schaut Kapitel sechs. Es zeigt auch Spannungsfelder auf, bspw. um die Fragen, welche politischen und sozialen Werte weitergegeben werden sollen oder ob das Primat sein soll, „jeden Beitrag willkommen zu heißen“ (161), ob also das Künstlerische gewichtiger als das Politische ist. Ähnliche Spannungen verdeutlichen die Ausführungen über Hip-Hop-Künstler*innen, die ihre Angebote in ein Curriculum, quasi in ein formales System überführen. Gleichwohl sind sie in Schulen unerwünscht, sowohl in Dakar (189) als auch in New York (200). In Kapitel sieben werden die verschiedenen Arten von Veranstaltungen (Festivals, *open space* etc.) analysiert, die von Kulturveranstalter*innen und -praktiker*innen typischerweise durchgeführt werden. Einfach ausgedrückt fördern sie entweder Solidaritäts- oder Wettbewerbsbeziehungen; meistens geschieht beides gleichzeitig. Kapitel acht analysiert das Potenzial und die Grenzen der „Y'en a Marre-Bewegung“. Die Bewegung wurde Anfang 2011 von einigen der bekanntesten senegalesischen Rappern, Journalisten und Aktivist*innen gegründet. Rap half nicht nur zu Mobilisierung, sondern in der zweiten Phase der Bewegung lancierten die „organischen Hip-Hop-Intellektuellen“ ihr Konzept des „Neuen Typs von Senegales*innen“, das sich auf ein Modell der aktiven Bürgerschaft außerhalb des Parlaments konzentriert.

Immer wieder spricht der Autor die Grenzen des politischen Hip-Hops an: Sei es der lange Atem, der in politischen Prozessen notwendig ist, sei es aber auch die männliche Dominanz oder die Maskulinität der Szene (u.a. 263f). So sind die meisten Protagonist*innen der Feldstudie Männer (345). Das Beispiel von „Y'en a Marre“ verdeutlicht, wie eine Institutionalisierung hin zu einer NGOisierung die Gefahr des Legitimationsverlustes und die nachlassende Mobilisierung aufgrund (inter)nationaler Finanzierung (301ff, 358) bis hin zu staatlichen Repressionen bewirkt. Immer webt der Autor interessante Aspekte ein und weitet so den Blick über den Hip-Hop hinaus: So verbinden viele Projekte und Aktivist*innen Musik mit weiteren Projekten. Das senegalesische Hip-Hop-Zentrum „Africulturban“ hatte zum Beispiel beschlossen,

ein dreijähriges Resozialisierungsprogramm für ehemals inhaftierte junge Männer durchzuführen. Andere Akteur*innen verbinden ihre Arbeit mit Projekten wie *urban gardening* oder *clean-ups* ihrer Umgebung.

Ein wenig zu kurz kommt der Aspekt, wie die Teilnehmenden und die Lernenden das vermittelte Wissen aufnehmen und nutzen, ob und wie sie selbst politisch und/oder künstlerisch aktiv werden. Etwas mehr über diese immer nur angeschnittene (z.B. 223), individuelle Ebene der Rezipient*innen zu erfahren, wäre sinnvoll gewesen, gerade weil der Autor richtigerweise die Grenzen betont: „Solche Einzelprojekte können jedoch nicht die Probleme der strukturellen Ungleichheiten, der Ausbeutung oder der Unterdrückung für alle lösen.“ (336)

Unklar bleibt auch der Untertitel der Studie: „Between Non-Profits and Social Movements“. Wo liegt das „Zwischen“? Anscheinend tendieren die US-amerikanischen Beispiele in Richtung des „Non Profit“, die senegalesischen hingegen zu den „Social Movements“ – wenn man als Referenz die Aussage nimmt: „Während es in den USA politische Subgenres im Mainstream der Rap-Musik gibt, ist eine ganze Generation des senegalesischen Rap hoch politisch.“ (188). Oder ist das „zwischen“ ein Schwanken aller Projekte, ein Mäandrieren der Akteur*innen im Laufe der Zeit?

Ein Wort zur Positionierung des Autors: Hier schreibt keine externe Person oder passiver Beobachter zu seinem Forschungsgegenstand, sondern jemand, der selbst aus der Szene kommt. Das Buch schwankt zwischen Zugewandtheit und kritischer Distanz. Die Offenheit des Autors (z.B. 31ff), sich durch seine Biografie in diesem Spannungsfeld zu befinden, ist erfrischend, weil so ehrlich. Die Verbundenheit als Hip-Hopper zu seinem Thema spiegelt sich auch im Stil des Buches – es ist gut lesbar geschrieben. Es wiederholt nicht zum hundertsten Mal extensiv einen bekannten Theorieapparat – obwohl es so viele Möglichkeiten gäbe – und hält Zugänge von Paulo Freire oder Gramsci bewusst kurz, um Raum für die Aktivist*innen und Pädagog*innen zu lassen. Dass mindert keineswegs den Wert des Buches, im Gegenteil: Eine empirisch gesättigte und transdisziplinäre Studie, die es schafft, Hip-Hop nicht nur als Teil der politischen Bildung und als politisches Mittel darzulegen, sondern auch relevante methodische Einblicke für Bildner*innen, Trainer*innen und Pädagog*innen zu bieten. Es bedarf mehr solcher Studien zu Hip-Hop an der Peripherie globaler Großstädte, damit auch eine gewagte These des Autors überprüft werden kann: „Auch anderswo gibt es Hip-Hop-Aktivist*innen, die sich für soziale Gerechtigkeit einsetzen und verschiedene Projekte durchführen, aber nirgendwo sonst hat dieser spezielle Zweig der Hip-Hop-Kultur so viel Gewicht wie im Senegal.“ (51)

Andreas Bohne

<https://doi.org/10.3224/peripherie.v45i2.14>

Susanne U. Schultz: *„Failed“ Migratory Adventures?
Malian Men Facing Conditions Post Deportation in Southern Mali.*
Bielefeld: transcript 2022, 262 Seiten

Was bleibt, was kommt nach der Abschiebung? In den meisten Debatten werden die Konsequenzen von Rückkehr auf zwei engführende Lesarten reduziert: Entweder