

## EINLEITUNG

### EINDRÜCKE AUS EINER SZENE

Dessau 1984. Auf der Museumskreuzung im Zentrum der Stadt versammelt sich eine Gruppe von Jugendlichen. Sie sind bunt angezogen, tragen Turnschuhe, enge Jeans oder weite Trainingshosen, auf denen das Puma Logo prangt, bemalte T-Shirts und Kapuzenpullover, sowie Baseballmützen und Sonnenbrillen. Aus einem tragbaren großen Radiorekorder ertönt amerikanische Rap-Musik, und die Jungen fangen an zu tanzen. Mal in fließenden Wellenbewegungen, mal wie abgehackt-stotternde Roboter bewegen sie sich, es folgen rapide Schrittwechsel und akrobatische Einlagen wie Salti, Drehungen auf dem Rücken und auf dem Kopf. Sie tanzen gegeneinander, feuern sich an und schaukeln sich hoch. Schnell haben sie ein interessiertes Publikum, das sich im Kreis um sie aufstellt und Beifall spendet.

Doch diese spontane Veranstaltung findet ein jähes Ende, als die Volkspolizei einschreitet und die jungen Tänzer samt Rekorder in Gewahrsam nimmt und auf das Revier bringt. Zur „Klärung eines Sachverhalts“ werden die Eltern hinzugezogen, es folgen eine Belehrung und eine Verwarnung, nicht wieder „sozialistische Werte“ in Frage zu stellen. Danach befinden sich die Jugendlichen wieder auf freiem Fuß.

Sie nennen sich *Beatschmidt*, *Magic Mayer* und *Zini* und machen Breakdance. Neben Konfrontationen mit der Volkspolizei müssen sie auch gegenüber ihren Eltern, Lehrern und Gleichaltrigen ihre Mode und ihren Tanz erklären: Sie seien hier nicht in Amerika, und schon gar nicht ginge es ihnen hier so schlecht wie den Schwarzen im Ghetto von New York, die vom Breakdance leben müssten. Doch sie finden auch Zuspruch in der Erwachsenenwelt, bei Lehrern, die ihnen als Arbeitsgemeinschaft oder „Zirkel“ das Trainieren in der Turnhalle erlauben; bei Klubhausleitern, die sich dafür einsetzen, dass sie an einen Jugendklub angebunden werden; und bei Kulturfunktionären, die dafür sorgen, dass sie mit staatlicher Erlaubnis tanzen dürfen. Auf diese Weise entstehen Gruppen wie die *Automatic Freaszy Crew*, die *Stretch Breakers* und *Grandmaster Fight Machine*, die für kulturelle Veranstaltungen aller Art offiziell gebucht werden. „Es war mir, als ob ich noch den Händedruck des Volkspolizisten, der mich abgeführt hatte, an meinem Arm spüren konnte, als ich, keine drei Wochen später und mit einer Auftrittsgenehmigung in der Tasche, auf einer Kulturveranstaltung der FDJ tanzte“, erinnert sich *Magic Mayer*.<sup>1</sup>

1 Bonusmaterial bei Nico Raschick, *Here We Come*, Kap. „Anfänge“, Dokumentarfilm auf DVD, Alive – Vertrieb und Marketing, 2007.

Radebeul, im Sommer 1988. Eine Masse von über eintausend jugendlichen HipHop-Fans, darunter viele aktive Tänzer, Rapper, DJs und Graffiti-Künstler, begehren Einlass in die Tonhalle. Der DJ und Rapper *TJ Big Blaster Electric Boogie* hat zum ersten DDR-weiten Rap-Contest eingeladen. Hier sollen sich die besten Rapper, DJs und Graffiti-Maler untereinander messen und die *Universal Hip Hop Family* gründen, um sich in ihrer Szene besser auszutauschen. Auf dem Programm stehen deshalb nicht nur die Wettkämpfe, sondern auch eine Art Bestandsaufnahme der Szeneaktivitäten und die Diskussion, wie man in Eigenregie und mit gegenseitiger Unterstützung jenseits der Kulturangebote von SED und FDJ seine Jugendkultur organisieren kann. Als ob er seiner Mission mit seinem englischen Sprechgesang noch einmal extra Gewicht verleihen wolle, rappt der Gastgeber *TJ Big Blaster Electric Boogie* von HipHop als Befreiung von der kulturellen Leere, für die er mit kritischen Worten die sozialistischen Kulturfunktionäre verantwortlich macht. In Radebeul, so scheint es, ist HipHop an diesem Wochenende nicht nur Party, sondern auch Protest.

Dresden-Neustadt, im Frühjahr 1989, mitten in der Nacht. Der Graffiti-Künstler *Simo* macht sich zusammen mit zwei Freunden auf den Weg, um ein Graffiti zu sprühen. Ausgerüstet mit einigen wenigen, dafür aber umso aufwändiger aus der Tschechoslowakei organisierten Farbspraydosen nähern sie sich im Schutze der Dunkelheit der Mauer, die ihnen als Leinwand dienen soll. Sie helfen einander über den Zaun, der sie von ihrem Ziel trennt und wollen ihr Werk gerade beginnen, als sie von zwei Volkspolizisten auf Streife gestellt werden. Mitsamt ihrem für sie kostbaren Gut, den Spraydosen, werden *Simo* und seine Freunde auf das Revier geführt und müssen dort in einem Verhör erläutern, was sie in dieser Nacht vorhatten. Sie stoßen auf Unverständnis, kommen zu ihrem Erstaunen allerdings mit einer Verwarnung davon und dürfen sogar ihre Spraydosen wieder mitnehmen. Erleichtert aber innerlich aufgewühlt setzen sie ihren nächtlichen Streifzug fort. Um ein Graffiti an einer Wand anzubringen, fehlt ihnen die nötige Ruhe, weshalb sie auf ihrer Route durch die Dresdner Neustadt die Wände mit ihren Tags, ihren Künstlernamen, besprühen.

Soweit drei Eindrücke aus der HipHop-Szene in der DDR. Aus ihnen geht hervor, wie sich Jugendliche in den 1980ern mit den Praktiken von Breakdance, Rap, DJing und Graffiti zu Gemeinschaften zusammenschlossen, aus denen im Zuge einer weiteren Vernetzung eine Szene erwuchs. Den Raum für ihre Szenetätigkeiten fanden sie in der städtischen Öffentlichkeit und auf selbstorganisierten Treffen. Damit begaben sie sich in Konkurrenz zum sozialistischen Staat, der den Anspruch darauf erhob, sowohl den öffentlichen Raum zu kontrollieren als auch die Kultur zu organisieren. Die Reaktion der Volkspolizisten, die HipHopper festzunehmen, und die Reaktion der Kulturfunktionäre, sie an kulturelle Institutionen anzubinden, zeugt von diesem Kontrollbedürfnis. In dem ersten Beispiel aus Dessau klingt darüber hinaus

an, dass Breakdance-Gruppen sich der staatlichen Organisation von Kultur beugten, damit sie offiziell und staatlich sanktioniert tanzen durften. Der ideologischen Vereinnahmung von Breakdance wurde somit der Weg bereitet, was in der Szene wiederum gemischte Reaktionen hervorrief: Das Tanzen zu repräsentativen Zwecken wurde nicht von allen gutgeheißen.

Eine von solchen Vereinnahmungen stellt der Festumzug der 750-Jahr-Feier in Ost-Berlin im Juli 1987 dar. Alle Bezirke der DDR trugen zur Programmgestaltung bei, und so fand sich auch, in nächster Nachbarschaft zu einem als Computer dekorierten Umzugswagen, ein Aufgebot von knapp über einhundert Breakdancern. In ihrer typischen Kleidung vollführten sie Bewegungen, die in ihrer Roboterhaftigkeit zur computergestützten Manufaktur-Technologie passen sollten. Als sie jedoch die eigens einstudierte Choreographie vor der Ehrentribüne Erich Honeckers tanzen wollten, wussten das die Sicherheitsorgane zu verhindern: Mit dem Verweis darauf, der Zug müsse immer in Bewegung bleiben, besondere Tanzeinlagen seien deswegen nicht eingeplant, zwangen sie sie zum Weitergehen.<sup>2</sup> Auf diese Weise entging dem Staatsrats- und Parteivorsitzenden die wahrscheinlich letzte neue Jugendkultur, die aus dem Westen „importiert“ – genauer: aus den Vereinigten Staaten von Amerika – in der DDR ihre Verbreitung fand: die Kultur des HipHop.

Beispiele für Szeneaktivitäten wie für Vereinnahmungen lassen sich auch für andere Städte, aber auch für kleinere Orte in der DDR finden: In Rostock, Stralsund und Neubrandenburg, in Guben, Hoyerswerda, Bautzen und Görlitz, in Dresden, Meißen und Magdeburg – überall schlossen sich ab 1983 gleichgesinnte Jugendliche zu Gruppen zusammen und bildeten so die HipHop-Szene in der DDR. Einerseits gehört die Eigeninitiative der Jugendlichen in ihrer Freizeitgestaltung, ihre spielerische Kreativität und große Improvisationsfreudigkeit zu den charakteristischen Merkmalen dieser Szene. Bei ihrer kulturellen Praxis des HipHop – Tanzen, Malen, Musizieren – erfuhren sie andererseits eine offensichtliche Duldung und Unterstützung durch Staat, Partei und Massenorganisationen. Zu den Höhepunkten dieser Entwicklung zählen der fast regelmäßig zweimal jährlich stattfindende Leipziger Breakdance-Workshop, der Radebeuler Rap-Contest von 1988 und 1989, der Rap-Workshop in Dresden 1989, der Festumzug in Berlin 1987, Auftritte im Palast der Republik 1989 sowie ein Engagement im Rahmen des Pfingsttreffens der FDJ in Berlin 1989. Aber auch eine AMIGA-Plattenproduktion der Gruppe *Electric Beat Crew* aus Berlin, diverse Fernsehauftritte verschiedener Breakdance-Gruppen und die DEFA-Produktion der Graffiti-Filme *Quick Animation* und *In the Neighborhood* des Dresdner Tänzers und Künstlers Gabor Steisinger bezeugen die rege Tätigkeit der jungen HipHopper und ihr Arrangement im, mit und gegen den Staatssozialismus.

2 Vgl. Bonusmaterial bei Ebd., Kap. „Auftritte“.

## ERKENNTNISINTERESSE, THESEN UND GLIEDERUNG

In der vorliegenden Arbeit untersuche ich HipHop in der DDR als Jugendkultur und analysiere die Praktiken des Breakdance, Graffiti, DJing und Rap im Zeitraum von 1983 bis 1990. Das heißt: Ich konzentriere mich auf die Ausprägung dieser einen bestimmten Jugendkultur während der 1980er Jahre, also einer Zeit, in der sich die Krise des sozialistischen Staates auch darin zeigte, wie fremd sich Staat und Jugend geworden waren. Partei und Staat waren angesichts der Vielfalt der Jugendkulturen, die sich seit 1945 vor allem im Kulturtransfer entwickelt hatten, mit der Disziplinierung, Kontrolle und Überwachung von Jugendlichen überfordert. Im Reigen von Punks, Skinheads, Gruffies und Heavy Metallern und ihren szenetypischen jugendkulturellen Codes, mit denen sich die Jugendlichen von der Erwachsenenwelt abschirmten, hatte auch HipHop einen charakteristischen Stil ausgebildet, den die staatlichen Akteure nicht dechiffrieren konnten: „a new style nobody can deal with“, wie *Fab Five Freddy*, New Yorker Rapper und Graffiti-Writer der ersten Stunde, die Wirkung von HipHop im Kontext seiner Entstehung beschreibt.<sup>3</sup>

Um HipHop als Kulturtransfer und seinen Beitrag zu den Jugendkulturen in der DDR der 1980er verstehen zu können, ist es zunächst notwendig, auf die Entstehung, Funktion und Ausbreitung von Breakdance, Graffiti, DJing und Rap im New York der 1970er einzugehen. HipHop entstand im Sommer 1973 im Stadtteil Bronx von New York City. Nordöstlich von Harlem gelegen, war die Bronx das Ghetto der Großstadt. Verwahrlosung, Bandenkriminalität und Armut beherrschten das von hauptsächlich Afroamerikanern, afrokaribischen Einwanderern und Puerto-Ricanern bewohnte Viertel, das von der städtischen Politik seinem Schicksal überlassen wurde. Doch auch hier bestanden Wünsche nach Freizeitgestaltung, Unterhaltung und Party. Wünsche, die DJs mit mobilen Diskotheken erfüllen – in Parks, auf der Straße und in Häusern. Einer dieser Discjockeys war Clive Campbell, der 1967 aus Jamaika immigriert war. Von dort brachte er die Ideen der mobilen Diskotheken, der sogenannten *Sound Systems* und des *Toasting*, also des anfeuernden Sprechgesangs durch den DJ, über die von ihm aufgelegte Musik mit. Unter dem Künstlernamen *Kool DJ Herc* machte er sich in diesem Sommer 1973 einen Namen, als er auf Wunsch seiner kleinen Schwester eine Party für sie ausrichtete. Die Adresse der Party, 1520 Sedgwick Avenue, ist als Geburtsort der HipHop-Kultur in die Annalen eingegangen.<sup>4</sup> Hier beobachtete *Herc*, wie das tanzende Publikum zu ganz bestimmten Abschnitten in der Musik, die er von Schallplatte abspielte, ausgesprochen intensiv reagierte. Diese in erster Linie von Rhythmus und Perkussion und weniger von Melodie und Harmonie

3 Zit. n.: Rose, *Black Noise*, 38.

4 Vgl. Bynoe, „DJ Kool Herc“.

dominierten Breaks empfand das Publikum als besonders tanzbar. Für seine folgenden Auftritte verlängerte *Herc* die Breaks mithilfe von zwei identischen Platten, die er nacheinander auf seinen beiden Plattenspielern abspielen und wieder zurückspulen konnte. Diese Art, den Schallplattenspieler als Musikinstrument zu benutzen und vorhandene Stücke ineinander zu mischen, um sogenannte *Breakbeats* zu erschaffen, ist unter dem Namen *Mixing* beziehungsweise *DJing* in das Vokabular der HipHop-Kultur aufgenommen worden. DJing ist gleichzeitig eins der klassischen vier Ursprungselemente des HipHop.

Die anderen drei Elemente sind *B-Boying* (Breakdance), *MCing* (Rap) und *Graffiti*.<sup>5</sup> B-Boy bezeichnet den Break-Boy, also den Jungen, der zu den Breaks und Breakbeats besonders tanzt; das weibliche Pendant dazu lautet entsprechend *B-Girl* und *B-Girling*. Der Name Breakdance ist eine eher kommerzielle Bezeichnung und in der Szene verpönt. B-Boying greift eine Vielzahl an Tanztraditionen auf, um den eigenen Körper möglichst akrobatisch zur Musik zu inszenieren. Der Begriff MCing verweist auf die Tätigkeit des MC, des *Master of Ceremony*, eine Art Zeremonienmeister bei HipHop-Veranstaltungen. Ursprünglich assistierte er dem DJ und animierte mit kurzen prägnanten Aufforderungen, ähnlich dem *Toasting*, das Publikum zum Tanzen. Im Laufe der Zeit sind aus den kurzen Sprüchen längere Reime geworden, mit denen der MC, jetzt zunehmend auch *Rapper* genannt, aus dem Schatten des DJs heraustrat. Graffiti umfasst die künstlerische Produktion von Bildern im öffentlichen Raum. Graffiti-Künstler nennen sich auch *Writer* und schreiben sich mit Spraydosen und Filzstiften auf Häuserfassaden, Brücken und S- und U-Bahnen in den öffentlichen Raum ein.<sup>6</sup>

In ihrer Pionierarbeit zur Geschichte des HipHop in New York interpretiert Tricia Rose das kulturelle Zusammenspiel von Breakdance, Graffiti, DJing und Rap als „re-claiming of blackness in the popular realm“.<sup>7</sup> HipHop ist damit, ähnlich wie der Bebop der 1940er Jahre, eine Antwort auf die Marginalisierung und Ausbeutung afroamerikanischer Kultur durch den weißen Mainstream und verfolgt das Ziel, die ästhetische Kontrolle über schwarze kulturelle Formen zu behalten beziehungsweise zurückzugewinnen. Die Formen von Tanz, Musik, Lyrik, Mode und visueller Kunst prägten sich im HipHop einerseits in der Auseinandersetzung mit neuen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und technologischen Verhältnissen aus, andererseits stützten sie sich auf eine Reihe von afroamerikanischen und afrokaribischen Traditionen und führten diese fort. Wie der Blues, so Rose – eine Metapher von Houston

5 Als fünftes Element wird oft noch *Beatboxing* genannt: Das Erzeugen von perkussiven Geräuschen mit den Vokalorganen.

6 Einen Überblick über die Ursprungsgeschichte des HipHop in der Bronx geben: Rose, Black Noise; Chang, Can't Stop, Won't Stop; George, Drei Jahrzehnte HipHop; Toop, Rap Attack 1–3; Klein/Friedrich, Is this real?.

7 Rose, Black Noise, 6.

Baker aufgreifend –, situiert sich HipHop an der „cross-roads of lack and desire“:

[H]ip hop emerges from the deindustrialization meltdown where social alienation, prophetic imagination, and yearning intersect. Hip hop is a cultural form that attempts to negotiate the experiences of marginalization, brutally truncated opportunity, and oppression within the cultural imperatives of African-American and Caribbean history, identity, and community. It is the tension between the cultural fractures produced by postindustrial oppression and the binding ties of black cultural expressivity that sets the critical frame for the development of hip hop.<sup>8</sup>

In ihrer Untersuchung analysiert Rose folglich, welche afrodiasporischen Praktiken die Entstehung von HipHop antrieben, und welcher politische und soziale Kontext in New York als postindustrielle Stadt auf die Ausbildung und Rezeption von HipHop und seinen Elementen einwirkte.

Im postindustriellen New York City der 1970er Jahre kamen mehrere Faktoren zusammen, die für die frühe Geschichte des HipHop von Bedeutung waren: In der Wirtschaftskrise öffnete sich die Schere zwischen Arm und Reich noch weiter, wovon in erster Linie Schwarze und *Hispanics* betroffen waren, die im Dienstleistungssektor nun keine Arbeit mehr fanden. Ihre gewachsenen Gemeinschaften in der South Bronx wurden durch das als „urban renewal“ euphemisierte Bauprojekt des *Cross Bronx Expressway* zerstört. Während die weiße Mittelschicht abwanderte, sahen sich afroamerikanische und hispanische Bewohner mit den Folgen von Zwangsumsiedlungen innerhalb der South Bronx konfrontiert: Sie verloren ihre gewohnten städtischen Ressourcen und ihre gemeinschaftlichen Führungsstrukturen und hatten nur sehr geringe Möglichkeiten, auf politische Entscheidungen Einfluss zu nehmen. Dieser Machtlosigkeit wurde schließlich noch besonders durch die Darstellung der Bronx in Film und Fernsehen Ausdruck verliehen. In Spielfilmen wie *Fort Apache*, *Wolfen* oder *Koyaanisqatsi* erfuhr die Bronx ein *Otherring* als Hort der Zerstörung, des sozialen Ruins und der Barbarei – wobei niemand aus der eigentlichen South Bronx als Akteur in Erscheinung trat und ihren Bewohnern damit auch in den Massenmedien ihre Stimme genommen wurde.<sup>9</sup>

Im HipHop (er-)fand die unter diesen Umständen aufwachsende Generation ein Repetitorium an Techniken, mit der sie ihre Stimme gegen diese Politik, ihren Rassismus und ihre Ausbeutung erheben konnte. Indem sie Breakdance, Graffiti, DJing und Rap ausübten, artikulierten sich die jungen HipHopper in afrodiasporischen Praktiken von Bewegung, Klang und Bildern. Damit dynamisierten sie das Kontinuum derjenigen Konzepte, die Rose in Anlehnung an den Filmemacher Arthur Jafa als Dreiklang von *flow*, *layering* und *ruptures in line* versteht, und die im HipHop die Eigenschaften eines

8 Ebd., 21.

9 Ebd., 27–34.

„blueprint for social resistance and affirmation“ annehmen, also ein Verhaltensmuster für sozialen Widerstand und dessen Bestätigung: „[T]hey create and sustain rhythmic motion, continuity, and circularity via flow; accumulate, reinforce, and embellish this continuity through layering, and manage threats to these narratives by building in ruptures that highlight the continuity as it momentarily challenges it.“<sup>10</sup> Insbesondere Rapper und DJs griffen für ihre Kombinationen von Musik und Poesie auf das in der afrodiasporischen *Orature* zentrale *Signifying* zurück, das nicht nur intertextuelle Bezüge sondern auch Verbindungen zwischen sprachlicher und körperlicher Gewalt herstellt – also dem *Dissing* und dem *Boasting* ihre Grundlagen geben. Darüber hinaus fanden die Wortkünstler in der *Orature* auch signifizierende Laute; Klänge in den Ohren der Eingeweihten, Krach in den Ohren der Außenstehenden, die der Rap-Lyrik ebenso viel Bedeutung gaben wie die offenkundigeren Texte und Melodien.<sup>11</sup>

Mit ihrem individuellen Stil verweigerten sich die jugendlichen Akteure der HipHop-Kultur dem Zugriff durch den Mainstream und stellten seine Herrschaftsstrukturen in Frage.<sup>12</sup> Sie entzogen sich der von Dick Hebdige als „Recuperation“ bezeichneten kommerziellen Ausbeutung durch das semiotische Spiel mit ihren Codes, indem sie von vornherein kommerzialisierte Produkte nutzten, umdeuteten und in ihre kreative Praxis einbezogen. Seien es recycelte Objekte, die von der Mehrheitsgesellschaft auf den Müll geworfen worden, seien es neue Artikel, die für den Massenmarkt HipHop gedacht waren – sie alle dienten den HipHoppern dazu, sich ihr Umfeld anzueignen, sich ihrer Selbst zu versichern und gesellschaftlichen Protest zu äußern.<sup>13</sup>

HipHop ist eine performative kulturelle Praxis, die eigentlich nur live im Zusammenspiel von verschiedenen Akteuren entstehen kann: Mit Ausnahme von Graffiti existieren die anderen drei Elemente zwischen ihren einzelnen Darbietungen genau genommen gar nicht. Und Graffiti fiel und fällt durch seine Illegalität in der Regel Säuberungsaktionen zum Opfer. Es sind also seltene Fotos und Filmaufnahmen, noch seltenere Livemitschnitte von Konzerten und Parties, Flyer, die selbige ankündigen, und Erzählungen von den HipHop-Pionieren, die Zeugnis über die frühen Tage der HipHop-Kultur bis 1979 ablegen: eine Reihe von Momentaufnahmen aus einer Zeit, in der Hip-

10 Ebd., 39.

11 Werner, *Rapocalypse*, 13–15; Gates, *Signifying Monkey*. Zur Analyse von englischsprachigem amerikanischem Rap siehe auch die Ausführungen in: Bradley u. a., *Anthology of Rap*. Da es in dieser Arbeit um die Aneignung des HipHop im Kulturtransfer geht, sind Analysemodelle, die auf der Untersuchung von *Orature* und *Signifying* basieren, nur wenig geeignet. Schließlich waren in der DDR weder Rapper noch DJs mit diesen afroamerikanischen Traditionen vertraut und konnten sie deswegen auch nicht anwenden. Dazu reichten ihre Englischkenntnisse in der Regel nicht aus.

12 Rose, *Black Noise*, 38.

13 Ebd., 41; Hebdige, *Subculture*, 94f.

Hop fast ausschließlich in der Bronx und in Harlem bekannt war, in der sich die Parties am Rande der Illegalität bewegten, und in der DJs wie *Herc*, *Grandmaster Flash* und *Grand Wizard Theodore* mit Schallplatten aus Funk, Soul und Disko mixten.<sup>14</sup>

Mit der Produktion der ersten HipHop-Single „Rapper’s Delight“ der *Sugarhill Gang*<sup>15</sup> setzte ab 1979 eine Entwicklung ein, die HipHop über die Grenzen New York Citys hinweg bekannt machte und schließlich zur weltweiten Ausbreitung dieser Kultur führte. „Rapper’s Delight“ wurde zum Kassenschlager. DJs und Rapper drängten in Studios, um sich und ihre Platten produzieren zu lassen. Gleichzeitig erhöhte sich die Sichtbarkeit – und Hörbarkeit – von HipHop in den Rundfunk- und Printmedien. Anfang der 1980er interessierte sich die Filmindustrie zunehmend für HipHop: *Wildstyle*, *Style Wars* und *Beat Street* lieferten einem interessierten Publikum die Erzählungen, Bilder und Klänge von Graffiti, Rap, DJing und B-Boying.<sup>16</sup> Damit boten sie nicht nur Unterhaltung, sondern transportierten auch die Ideen vom Selbstverständnis der HipHop-Kultur, von ihren Werten und Normen sowie ihrer Funktionsweise. Sie ermöglichten Jugendlichen, die sich für HipHop begeisterten, ihre kulturellen Praktiken zu erlernen und ihre Ideale zu verinnerlichen.

Die Arbeiten von Ian Condry, Andy Bennett und Tony Mitchell veranschaulichen, dass HipHop seit den 1980er Jahren ein globales Publikum erreicht hat. In ihren Aneignungen von Breakdance, Graffiti, DJing und Rap verarbeiten Jugendliche nicht nur ihre Wahrnehmungen des HipHop in den USA, sondern auch ihre eigenen Gegebenheiten und Erfahrungen vor Ort. Als transnationale Akteure beteiligen sie sich auf diese Weise an schwarzer Kultur, die, wie Paul Gilroy es in *The Black Atlantic* formuliert, zu einer globalen Kultur wird. Der Stil, die Musik und die Bilder des HipHop durchfließen in diesem Transfer eine Reihe von nationalen und regionalen Sensibilitäten und lösen weltweit verschiedene Reaktionen aus. HipHop hilft Jugendlichen, sich zu organisieren und zu mobilisieren und damit in transnationale Gemeinschaften einzubringen, sowohl in Aneignungen auf imaginärer Ebene als auch verbunden mit einer realen Mobilität.<sup>17</sup>

Gabriele Klein und Malte Friedrich haben für die Analyse dieser Aneignung folgende Vorschläge gemacht: Sie fassen HipHop als hybride Kultur

14 Die folgenden Bildbände geben einen visuellen Einblick in die frühen Tage des HipHop; vgl. Kugelberg, *Born in the Bronx* (mit Fotografien von Joe Conzo); Ahearn/Jennings, *A Time Before Crack*; Panicioli, *Back In The Days*. Der Bildband *Yes Yes Y’all* von Jim Fricke und Charlie Ahearn verbindet frühe Photos mit Interviews der HipHop-Pioniere.

15 Vgl. *The Sugarhill Gang, Rapper’s Delight*, 12“ Vinyl-Schallplatte, Sugar Hill Records 1979.

16 Vgl. Lathan/Hager, *Beat Street*; „Style Wars“; „Wild Style“.

17 Bennett, *Popular Music and Youth Culture*, 133–138; Gilroy, *Black Atlantic*, 80; Lipsitz, *Dangerous Crossroads*, 34; Condry, *Hip-Hop Japan*; Mitchell, *Global Noise*.

auf, in der produzierende Akteure mit einer Vielzahl von Inszenierungspraktiken HipHop aufführen. Dabei geht es in erster Linie um die Herstellung von „Realness“, das heißt, um die Inszenierung des Selbst als echt innerhalb des Normenkodex von HipHop. Als Bewertungsmaßstab gilt folglich der Begriff der Authentizität. An ihr bemessen die jugendkulturellen Akteure, wie sie im kulturellen Transfer das hybride Dazwischen „im Spannungsfeld von Original und Adaption, Vorbild und Neugestaltung“ performativ herstellen.<sup>18</sup> Dass nicht nur HipHop-Akteure die Macht von Bildern, Tönen und Worten beschwören können, um sich als authentisch zu inszenieren, sondern auch Massenmedien HipHop glaubhaft in Szene setzen können, war ausschlaggebend für den kulturellen Transfer von HipHop in die DDR in den 1980ern.

Damit befand sich HipHop am Ende des Kontinuums von Jugendkulturen, die vom Westen aus Einzug in die DDR erhalten hatten. Angefangen bei Jazz und Rock’n’Roll, über Beat und Blues bis hin zu Punk, Heavy Metal und HipHop – alle diese jugendlichen Gruppierungen entstanden in der Aneignung von in erster Linie als amerikanisch wahrgenommen Vorbildern. Arbeiten zu insbesondere den frühen Jugendkulturen in der DDR behandeln diesen Kulturtransfer demnach auch explizit als Amerikanisierung.<sup>19</sup> Für die vorliegende Arbeit ist der Begriff der Amerikanisierung ebenfalls von zentraler Bedeutung.<sup>20</sup>

Für den Ethnologen Kaspar Maase, der mit seinem BRAVO Amerika ein grundlegendes Werk zur Untersuchung von Jugendkulturen und Amerikanisierung in der Bundesrepublik Deutschland vorgelegt hat, ist Amerikanisierung ein „semiotischer Krieg“ im Alltag, der auf der geistigen Konstruktion „Amerika“ beruht. Er versteht sie nicht „als Prägung von außen [...] sondern als kreative Verarbeitung, Umwandlung und Aneignung der angebotenen Haltungen und Lebensformen“, in denen persönliche Sinngebungen ablaufen und individuelle Bedeutungen entstehen. Demzufolge bezeichnet er seine Analyse der Jugendkultur in der Bundesrepublik während des Wirtschaftswunders als „Amerikanisierung von unten“ und nimmt diejenigen historischen Subjekte unter die Lupe, „die sich mittels transatlantischer Güter und Symbole auszu-

18 Klein/Friedrich, *Is this real?*, 8–11.

19 Poiger, *Jazz, Rock, and Rebels*; Janssen, *Halbstarke in der DDR*.

20 In der Geschichtswissenschaft standen in erster Linie politische Prozesse von Amerikanisierung im Fokus; vgl. Doering-Manteuffel, *Wie westlich sind die Deutschen?*. Frühe Arbeiten zu Amerikanisierung von Alltagskultur umfassen: Lehmkuhl, *Kulturtransfer & Kalter Krieg*; Maase/Hallenberger/van Elteren, *Amerikanisierung der Alltagskultur?*; Lüdtke, *Amerikanisierung. Populärkultur und Amerikanisierung* stehen in folgenden beiden Arbeiten im Vordergrund: Mueller, *German Pop Culture*; Wagnleitner, *Coca-Colonisation und Kalter Krieg*. Ergebnisse zu Amerikanisierung und Sowjetisierung haben vorgelegt: Jarasch/Siegrist, *Amerikanisierung und Sowjetisierung*. Jüngere Erkenntnisse zu Amerikanisierung und Populärkultur in Mittel- und Osteuropa finden sich in: Herrmann u. a., *Ambivalent Americanizations*.

drücken suchten“.<sup>21</sup> Die vorliegende Arbeit analysiert HipHop in der DDR als einen Prozess der Amerikanisierung. In Anlehnung an Maase stehen demnach Fragen nach der spezifischen Aneignung der kulturellen Praktiken des HipHop durch die unterschiedlichen Akteure im Vordergrund, wobei es sich hier nicht nur um eine Amerikanisierung „von unten“ handelte, sondern ebenfalls Akteure auf den mittleren und höheren Ebenen des sozialistischen Staats am Kulturtransfer beteiligt waren.

Es gilt herauszuarbeiten, wie auf der einen Seite die Jugendlichen HipHop interpretierten und sich dessen kulturelle Praktiken zu eigen machten, um den Alltag in ihrem Umfeld selbst aktiv zu gestalten. Auf der anderen Seite ist es notwendig zu analysieren, welches Verständnis von HipHop die staatlichen Akteure entwickelten, um Leitlinien für einen steuernden Umgang mit den Ausprägungen des HipHop zu schaffen. Beide Gruppen machten sich ein Bild von Amerika und orientierten sich an diesem Entwurf in ihrem Handeln; dies ist deshalb unbedingt in die Analyse mit einzubeziehen.

Dabei stelle ich folgende erste These auf: Die Tatsache, dass es sich in der Wahrnehmung der staatlichen wie auch der jugendlichen Akteure bei HipHop um eine afroamerikanische Jugendkultur handelte, erleichterte ihren kulturellen Transfer und ihre Ausprägungen in der DDR. In ihren Interpretationen belegten die individuellen Akteure HipHop mit unterschiedlichen Bedeutungen. Aus staatlicher Sicht litt die schwarze Bevölkerung der Vereinigten Staaten unter rassistischer Diskriminierung und kapitalistischer Ausbeutung, weshalb man sich mit ihr im internationalen Klassenkampf solidarisieren und ihre Protestformen, so zum Beispiel Breakdance, Rap und Graffiti, gutheißen müsse. Diese so wohlwollende wie instrumentalisierende Reaktion des sozialistischen Staates und der Einheitspartei auf HipHop führt Wahrnehmungsmuster und Erklärungsansätze in Bezug auf afroamerikanische Kulturimporte innerhalb der deutschen Linken im 20. Jahrhundert fort. Schon in der Weimarer Republik protestierten Kommunisten gegen Aufführungen von Afroamerikanern vor bürgerlichem Publikum und schlugen als Alternative vor, die Künstler sollten die koloniale Ausbeutung kritisieren und dagegen rebellieren.<sup>22</sup> In der unmittelbaren Nachkriegszeit allerdings war der Jazz sowohl im Westen wie auch im Osten zunächst suspekt. Während in der Bundesrepublik Deutschland im Zuge des *Cold War Liberalism* und unter dem Einfluss des „Jazz-Papstes“ Ernst-Joachim Behrendt der Jazz von seinen rassistischen Vorurteilen – rassische Degeneration, Primitivität, Verweiblichung – weitestgehend befreit und als Musik der Moderne akzeptiert wurde, blieb er in der DDR rassistischen Vorurteilen verhaftet.<sup>23</sup> Der Leipziger Soziologe Reginald Rudolf unterschied zwischen kommerzialisierten Ausprägungen des Jazz und

21 Maase, BRAVO Amerika, 9–19.

22 Poiger, Jazz, Rock, and Rebels, 21.

23 Ebd., 142 ff. Ernst-Joachim Behrendts Verdienst um die Akzeptanz des Jazz ist allerdings höchst ambivalent: Er verstand Bebop und Cool Jazz als zu fördernde Hochkultur

„authentischem“ Jazz. Nach seiner Ansicht standen sich Swing und Bebop als Strategien des amerikanischen Imperialismus im Kalten Krieg auf der einen Seite und Spirituals, Blues und Dixieland als Ausdrucksweisen traditioneller afroamerikanischer Volkskultur auf der anderen Seite gegenüber. Letztere hielt er für geeignet, die Entwicklung einer neuen sozialistischen Tanzkultur zu stimulieren.<sup>24</sup> Im Zuge dieser Vereinnahmung afroamerikanischer Kultur machten sozialistische Kulturpolitiker den afroamerikanischen Sänger Paul Robeson zum Symbol ihres Verständnisses von „authentischer“ schwarzer Volkskultur, anti-imperialistischem Widerstand und Kommunismus. Robeson galt als Gegenstück zum Rock'n'Roll, der für den sozialistischen Staat keinerlei positiven Wert hatte, und der in den 1960ern als Vorbote eines neuen Weltkriegs wahrgenommen wurde.<sup>25</sup> Obwohl die Diskussion um afroamerikanische Musik in der Ära Honecker an Schärfe verlor, weckte HipHop das öffentliche Interesse an schwarzer Kultur wieder und zwang Staat und Partei, auf den neuesten kulturellen Import aus Afro-Amerika zu reagieren.

Im Gegensatz zu den politischen und ideologischen Bedeutungen, mit denen Staat und Partei die HipHop-Kultur belegten, fühlten sich Jugendliche eher durch Spaß an Tanz, Musik und „wilder“ Malerei angezogen. Das Protestpotenzial des HipHop schöpften sie nicht gegen den „Klassenfeind“ aus, sondern im Gegenteil, sie mochten den Kapitalismus im „exotischen“ New York City und wandten sich gegen den Sozialismus. Parallel zu Staat und Partei griffen auch sie dabei auf spezifisch deutsche Traditionen zurück, sich als Jugendliche afroamerikanische Kultur anzueignen. Eine dieser Traditionen bestand darin, in Afroamerikanern verbündete Opfer zu sehen. In dieser (äußerst problematischen) Vereinnahmung sahen sich westdeutsche Jugendliche in der Nachkriegszeit als Opfer von Vertreibung, wirtschaftlicher Not und den Besatzungsmächten.<sup>26</sup> In der DDR brachten Jugendliche ihr Leiden unter der SED-Herrschaft mit dem historischen Leid der Afroamerikaner in Verbindung und wandten sich deshalb dem Blues zu, um sich von der DDR abzuwenden, versprach er ihnen doch Authentizität und pure Emotion in einem Moment des kulturellen Stillstands: „The blues became an escape, idealized as a counter-world to the GDR system of social tutelage“.<sup>27</sup> Auch wenn sich die HipHopper der 1980er nicht in erster Linie auf den Opferstatut der Schwarzen bezogen, sondern eher von Breakdance, Graffiti, DJing und Rap fasziniert waren, so setzten sie doch eine tendenziell eskapistische Form der Vereinnahmung afroamerikanischer Kultur fort.

wohingegen er den Swing als Musik der Arbeiterklasse abtat und dies mit einem durchaus rassistischen Vokabular zu verstehen gab.

24 Ebd., 150 ff.

25 Rauhut, *Voice of the Other America*, 96–100; Poiger, *Jazz, Rock, and Rebels*, 158.

26 Poiger, *Jazz, Rock, and Rebels*, 88. Poiger zeigt diese Vereinnahmung anhand der Reaktion von Jugendlichen auf den Film *Blackboard Jungle* (1955) auf.

27 Rauhut, *Voice of the Other America*, 105 ff.

Mit ihren jeweiligen Wahrnehmungen, Interpretationen und Praktiken stellten sowohl die offiziell-sozialistischen als auch die jugendkulturellen Aneignungen des HipHop ein Phänomen der sogenannten Afroamerikanophilie dar. Der Ethnologe und Amerikanist Moritz Ege, der den Begriff mit seiner Studie *Schwarz werden* einführt, versteht unter Afroamerikanophilie „die wertschätzende Aneignung und Wahrnehmung von kulturellen Formen, die ‚schwarz‘ codiert sind, und zugleich – in durchaus unterschiedlichem Maße – das analoge Verhältnis zu schwarzen Menschen oder zumindest in ihren Repräsentationen.“ Im Verständnis der Akteure bedeute „schwarz“ dabei soviel wie US-amerikanisch. Der Prozess des Schwarz-Werdens sei demnach zu definieren als „die Praxis der Aneignung afroamerikanischer Kultur, in deren Prozess eine wie auch immer geartete imaginäre oder symbolische ‚Identifikation‘ mit Schwarzen stattfindet“.<sup>28</sup> Im Zuge meiner Untersuchung greife ich Eges Konzept auf und zeige, wie afroamerikanophile Akteure anhand ihrer Diskurse und Praktiken den Kulturtransfer des HipHop und seine verschiedenen Ausprägungen in der DDR beeinflussten.

Damit nimmt sich die Arbeit nicht nur des Desiderats an, Afroamerikanophilie in der DDR zu untersuchen,<sup>29</sup> sondern sie leistet gleichzeitig auch einen Beitrag zur Erforschung der *Secret History*, wie sie Greil Marcus nannte,<sup>30</sup> von der Aneignung schwarzer amerikanischer Kultur, ohne die die Geschichte der Populärkultur im zwanzigsten Jahrhundert nicht zu verstehen ist. „Afro-Amerikanisierung der Populärkultur“ wäre auch Maases Wahl für einen plakativen Begriff für diesen Prozess, der in diesem Zusammenhang die „Entwicklung in Europa weit besser als ‚Amerikanisierung‘“ trifft.<sup>31</sup> Die Analyse von HipHop in der DDR, die Afroamerikanophilie mit einbezieht, trägt demnach auch dazu bei, Amerika und Amerikanisierung als höchst ambivalent zu verstehen.<sup>32</sup> Die unterschiedlichen Wahrnehmungen und Denkmuster der an HipHop beteiligten Akteure führten zu Brechungen in der Interpretation afroamerikanischer Kultur und resultierten in der Ambivalenz, dass beide Seiten in ihren Interaktionen zu HipHop zwar über das Gleiche sprachen, aber etwas grundsätzlich Verschiedenes meinten.

Aus dieser Dynamik ergibt sich die zweite These: Während die Jugendlichen in Anlehnung an ihre Vorbilder HipHop als eine ganzheitliche Kultur

28 Ege, *Schwarz werden*, 11 f. Unter Bezugnahme (Anm. 9) auf den Philosophen Slavoj Žižek erklärt er dabei imaginäre Identifikation als „identification with the image in which we appear likeable to ourselves, with the image representing ‚what we would like to be‘“ und symbolische Identifikation als „identification with the very place from where we are being observed, from where we look at ourselves so that we appear to ourselves likeable, worthy of love“. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, 105 ff.

29 So der Vorschlag von Ege, *Schwarz werden*, 11 (Anm. 7).

30 Marcus, *Lipstick Traces*.

31 Maase, *BRAVO Amerika*, 23.

32 Herrmann/Schmieding, *Ambivalent Americanizations; Höhn, GIs and Fräuleins*, 234.

verstanden, die aus dem Zusammenspiel der Elemente Breakdance, Graffiti, Rap und DJing entstand, verwendeten die staatlichen Akteure nicht einmal den Begriff HipHop an, sondern behandelten die einzelnen Elemente als Darbietungsformen von Volkskunst und Erscheinungen jugendlicher Devianz. Deshalb prägten sich die einzelnen Elemente unterschiedlich aus und erfüllten verschiedene Funktionen. Dabei verbreitete sich Breakdance nicht nur am prominentesten, er wurde auch am erfolgreichsten von den staatlichen Akteuren diszipliniert, kontrolliert und vereinnahmt. Dabei hatte das Eine mit dem Anderen zu tun. Weil im Unterschied zu Rap, DJing und Graffiti keine weiteren Ausrüstungsgegenstände erforderlich waren um tanzen zu können, gründeten sich rasch viele Breakdance-Gruppen. Auf der anderen Seite disziplinierten die kulturpolitischen Akteure die B-Boys mit einer Strategie der Kontrolle durch Förderung und banden sie in die kulturelle Landschaft sozialistischer Unterhaltungskunst ein, allerdings unter der Voraussetzung, dass eine Förderung ideologisch begründet werden konnte, eine Handhabe der kontrollierenden Förderung in Bezug auf Volks- und Unterhaltungskunst bereits existierte und die jugendlichen B-Boys eine hohe Kooperationsbereitschaft zeigten. Letztere wiederum lebte von der bereits aufgezeigten Ambivalenz, denn die B-Boys belegten ihre Auftritte mit einer anderen Bedeutung als die sie buchenden Akteure aus Kulturhäusern, Jugendklubs und Betrieben.

Für die Praktiken von Rap, DJing und Graffiti heißt das, dass sie nicht nur mehr Aufwand, Organisation und Improvisation bedeuteten, sondern auch, dass die jugendlichen Akteure dadurch spielerischer mit Kultur umgingen und sich auf diese Weise den staatlichen Disziplinierungs- und Kontrollmaßnahmen leichter entziehen konnten. Im Graffiti fanden Writer visuelle Ausdrucksmöglichkeiten, um zu zeigen, wer sie waren, wie sie sich selbst sahen und wie sie gesehen werden wollten – oftmals boten gerade Bilder den Raum für jene symbolische und imaginäre Identifikation, mit der ihre Schöpfer schwarz wurden: Sie schufen Repräsentationen eines Amerika und kommunizierten ihre Teilhabe an der HipHop-Kultur im *Black Atlantic*. Kraft ihrer visuellen Imagination hebelten sie damit das Prinzip „Grenze“ aus, das gerade für die DDR ein wesentliches Merkmal ihrer Existenz verkörperte.<sup>33</sup> Die Kriminalisierung von Graffiti – ein systemunabhängiger staatlicher Umgang mit dieser Form von Eingriff in den öffentlichen Raum – erhielt durch diesen Effekt in der jugendlichen Vorstellungskraft ihre DDR-Spezifik.

Bebilderten Graffiti diese temporäre „Republikflucht“, so lieferten die HipHop-DJs den passenden Soundtrack dazu. In ähnlicher Weise, wie Writer mit Bildern von New York City, der dortigen HipHop-Kultur und den Symbolen des Kapitalismus spielten, benutzten DJs Versatzstücke kapitalistischer Musikproduktionen, um auf HipHop-Parties die Imagination des Ausbrechens auditiv zu füttern. Zusammen mit ihrem Publikum, das in seinem Musikkon-

33 Vgl. Bessel, Die Grenzen der Diktatur.

sum die Samples von Soul, Funk und Rap mit individuellen Bedeutungen aus seinen individuellen Erfahrungswelten belegte, schufen die DJs eine Klanglandschaft, die Amerika näher war als der DDR. Und doch barg diese *Sound-landscape* typische Eigenschaften der Unterhaltungsmusik in der DDR: Die DJs bedienten statt Schallplattenspielern, die für gewöhnlich nicht zur Verfügung standen, Kassettenrekorder oder Tonbandgeräte, von denen sie ihre Mixes abspielten. Diese bestanden aus Zusammenschnitten von Songs, die sie aus (West-)Radiosendungen aufgenommen hatten oder von Freunden überspielt bekommen hatten. Des weiteren unterliefen sie mit ihren Mixes die vorgeschriebene Quotenregelung von 60 (Prozent Musik aus sozialistischen Ländern) zu 40 (Prozent kapitalistischer Musik), da die Herkunft der einzelnen Versatzstücke in den Ohren der kontrollierenden Akteure nicht mehr auszumachen war.

Rap spielte nicht mit Bildern oder Musik sondern mit Sprache. In seinen Konventionen von Sozialkritik, Protest, despektierlicher Behandlung von anderen (dem Dissen) bei gleichzeitiger Überhöhung des Selbst (dem Boasten) fanden ostdeutsche Rapper Instrumente, mit denen sie ihrer Stimme Gehör verschaffen konnten. Auf Englisch rappten sie über ihr – wiederum durchaus schwarzes – „Amerika“ aber auch über ihr eigenes alltägliches Umfeld und sparten dabei nicht mit Kritik am Sozialismus. Ihr Protest nahm zwar keine Formen von Widerstand oder offizieller politischer Opposition an, doch rebellierten die Rapper im Kleinen – mit ihren Freunden, in ihrer Szene, die sich stetig vergrößerte. Ihre Englischsprachigkeit schützte sie zum einen vor einer zensurierenden Kontrolle durch die Kulturpolitik, zum anderen kam ihre Kritik bei ihren Adressaten dadurch aber auch nicht an. Dafür jedoch verständigten sie sich mit dem Szene-Publikum über ihre Unzufriedenheit, über ihre Meinung zu den Unzulänglichkeiten des Sozialismus in ihrem Umfeld und organisierten somit in Eigenregie eine kritische Gruppierung.

In meiner dritten These hebt sich meine Arbeit von den Forschungen zu den frühen Jugendkulturen in der DDR dahingehend ab, dass sie HipHop auch als ein Phänomen des Zerfalls im Staatssozialismus betrachtet. In dem Umgang staatlicher Akteure mit jugendlichen B-Boys, Writern, Rappern und DJs wird deutlich, dass Maßnahmen zur Disziplinierung, Kontrolle und Überwachung des HipHop scheiterten. Der totale Anspruch auf die Organisation von Kultur, auf die Steuerung von kulturellen Praktiken und auf die Zuschreibung von Bedeutungen war nicht länger zu halten und stellte dadurch die Legitimation der staatlichen Herrschaft nachdrücklich in Frage. Zwar hielten die Maßnahmen die Jugendlichen beschäftigt und damit von einem politischen Engagement ab (die meisten waren, nebenbei bemerkt, zu jung, um sich aktiv an der Opposition zu beteiligen). Doch andersherum betrachtet hielten auch die Jugendlichen die staatlichen Akteure mit ihrer Praxis von HipHop beschäftigt, sei es in der Kulturpolitik oder in den polizierenden Organisationen.

Dass die Jugendlichen mit ihren HipHop-Aktivitäten den fortlaufenden Zerfall des Staatssozialismus deutlich machen konnten, liegt in der Entfremdung zwischen dem SED-Staat und seiner Jugend begründet. Dieser Prozess hatte schon in der unmittelbaren Nachkriegszeit begonnen: Junge Jazz und Rock'n'Roll Fans, von Partei und Presse auch Halbstarke genannt, bekamen in den späten 1940ern und frühen 1950ern schmerzhaft zu spüren, was es bedeutete, in den Augen der kulturellen und politischen Autoritäten als non-konform zu gelten. Wie Peter Wurschi in seiner Längsschnittuntersuchung zu jugendlichen Subkulturen im thüringischen Raum herausgearbeitet hat, kriminalisierten Staat und Partei die Jugendlichen, für die Jazz, Rock und Kirche attraktiver waren als die Angebote der FDJ.<sup>34</sup> Dass drakonische Haftstrafen und Studienverbote auf die Jugendlichen und ihre Gruppierungen nachhaltig verstörend wirkten, zeigt auch Mark Fenemore in seiner Studie *Sex, Thugs and Rock 'N' Roll*: Nicht nur offenbarte die SED mit ihrem Zwang zur Konformität ein grundlegendes Misstrauen gegenüber der eigenen Bevölkerung, ihre Freizeitgestaltung selbst zu organisieren. Vielmehr sorgte die Handhabe, die Freizeit von Jugendlichen zu kontrollieren und zu erzieherischen Zwecken zu nutzen, für Verwirrung und resultierte in einem Auseinanderdriften von Jugend und Staat.<sup>35</sup> Zwar sprach das Jugendkommuniqué von 1963 die Jugendlichen als die „Hausherren von morgen“ an und versprach somit eine Liberalisierung der sozialistischen Jugendpolitik, doch das als Kahlschlagplenum in die Geschichte eingegangene 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 nahm alle diese Versprechen wieder zurück. Ähnlich zerschlug die Einheitspartei mit ihrer Reaktion auf den Prager Frühling im August 1968 die Hoffnung der Bevölkerung auf einen „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“.<sup>36</sup> Die in den Sozialismus hineingeborene „integrierte Generation“ hatte sich im Laufe dieser Enttäuschungen während der 1960er Jahre weitestgehend aus dem öffentlichen Raum zurückgezogen und frönte dem Blues.<sup>37</sup> Sie war sowohl des Auflehns als auch des Mitmachens müde geworden – als aufschlussreiches Beispiel mag dafür die von Marc-Dietrich Ohse analysierte Jugendweihe gelten, die von den Jugendlichen nicht mehr als politisches Ritual, sondern als Familienfeier wahrgenommen wurde, bei denen die materiellen Geschenke wichtiger waren als sozialistische Gelöbnisse, die zudem nur noch als Lippenbekenntnisse dargeboten wurden.<sup>38</sup>

Nach dem Machtwechsel von Walter Ulbricht zu Erich Honecker im Frühjahr 1971 wuchs die Kluft zwischen den Jugendlichen und dem Staat. Zunächst hatte es den Anschein, als gäbe Honecker der Jugendpolitik einen Liberalisierungsschub, indem er sich den Bedürfnissen, Wünschen und Träu-

34 Wurschi, *Rennsteigbeat*, 101.

35 Fenemore, *Sex, Thugs and Rock 'N' Roll*, 92, 81.

36 Ebd., 32; Ohse, *Jugend nach dem Mauerbau*, 80, 185–194.

37 Wurschi, *Rennsteigbeat*, 42 ff.

38 Ohse, *Jugend nach dem Mauerbau*, 47 ff.

men der Jugend tatsächlich ernsthaft widmen würde. Die Zugeständnisse in der Öffentlichkeit gingen allerdings einher mit einer intensivierten Aktivität des Ministeriums für Staatssicherheit hinter den Kulissen. Die Weltjugendfestspiele von 1973 in Berlin verdeutlichen, wie diese „repressive Toleranz“ der Ära Honecker funktionierte: Um sich für die „Schaufensterveranstaltung“ der Spiele ein weltoffenes und modernes Image zu geben, förderte die SED die Rock und Pop-Musik, die sie zuvor verboten oder zumindest stark zensiert hatte. Gleichzeitig wurden im Vorfeld des Festivals umfangreiche Maßnahmen von MfS und DVP durchgeführt, um Störungen durch die jugendlichen Fans eben dieser Musik – Blueser, „Gammler“, „Asoziale“ – zu vermeiden.<sup>39</sup> Mit dieser Strategie reagierte die SED auf die erhöhte Mobilität der Jugendlichen, die, profitierend vom höheren Lebensstandard der 1970er, sich nun massenhaft und überregional zu ihren Szeneveranstaltungen trafen. Die 1.000-Jahr Feier der Stadt Altenburg im Jahr 1976, das Feldsteintreffen und das Pressefest in Erfurt zwei Jahre später stellten solche Zusammenkünfte dar, die rigoros von Polizeieinsätzen und Überwachungsmaßnahmen durch die Staatssicherheit begleitet wurden.<sup>40</sup> In diesen Einsätzen zeichnete sich jedoch schon ab, dass Staat und Partei mit ihren polizierenden Organisationen und Strategien zur Kontrolle der Jugendlichen an ihre Grenzen stießen – zu groß und vor allem vielfältig wurde die Masse derjenigen, die sich nicht mehr mit der DDR identifizierten und sich zunehmend von ihr distanzieren. Die jugendlichen Akteure in den Szenen der 1980er, also Punks, Skinheads, Heavy Metal Fans, Gruffies und HipHopper, hatten das Spiel des „gegenseitigen Selbstbetrugs“ ihrer Vorgängergeneration durchschaut, das Ohse folgendermaßen beschreibt: „Die wiederholte Enttäuschung eben erst geweckter Erwartungshaltungen provozierte eine grundlegende Distanz gegenüber sozialistischer Gesellschaftspolitik und deren Protagonistin, der SED. Gleichwohl ließ die augenscheinliche Konformität der DDR-Jugend die Staats- und Parteiführung vorerst ebenso optimistisch in die Zukunft blicken, wie die ostdeutschen Jugendlichen seit dem Machtwechsel auf eine pragmatische und liberalere Politik hoffen konnten“.<sup>41</sup> Sie ließen sich immer weniger auf das Konzept des kontrollierten Freiraums ein, das mit dem Jugendgesetz von 1974 etabliert werden sollte. Stattdessen nahmen sie die Gestaltung ihrer Freizeit und ihrer Lebenswelten immer mehr selbst in die Hand und manövrierten die Kontrolleure aus Staat und Partei in eine Situation, in der sie lediglich reagieren, aber keine eigenen Akzente mehr mit der Jugendpolitik setzen konnten.

Der bunte Fächer an Jugendkulturen, der sich im Laufe der 1980er in der DDR aufspannte, forderte die Institutionen der Herrschaft insbesondere durch

39 Ebd., 304, 347–356.

40 Wurschi, Rennsteigbeat, 143–165.

41 Ohse, Jugend nach dem Mauerbau, 379.

seine Vielfalt heraus. Die Referenzsysteme und jugendkulturellen Codes unterschieden sich voneinander erheblich. Deswegen waren Kulturfunktionäre, Volkspolizisten und Mitarbeiter der Staatssicherheit zunehmend überfordert, wenn sie zwischen Skinheads, Punks, Grufties, Heavy Metallern und HipHoppern zu differenzieren hatten und sie gemäß entsprechender Vorgaben behandeln sollten, so sie denn überhaupt existierten. In Bezug auf HipHop scheiterten die Versuche, Breakdance, Graffiti, DJing und Rap erfolgreich zu disziplinieren und flächendeckend zu kontrollieren auf Grund von drei Konstellationen, die sich aus den Interaktionen zwischen HipHoppern und staatlichen Akteuren ergaben, und die für die Entwicklung des HipHop in der DDR als wesentlich gelten können.

Erstens eröffneten staatliche Akteure mit ihren afroamerikanophilen Wahrnehmungen und Interpretationen der HipHop-Kultur Freiräume. Ob in der Publizistik und der journalistischen Berichterstattung, in denen HipHop mit einer vorsichtigen Sprache der Ermöglichung salonfähig gemacht wurde, oder in der aktiven Hilfe durch Radiosendungen und sogar Organisationen von Veranstaltungen – hier erkannten und ergriffen die Jugendlichen die Chance, ihre Version des HipHop auszuüben. Im Unterschied dazu schuf der Punk-Diskurs keine solchen Freiräume – im Gegenteil: Er trug dazu bei, Punk als staatsfeindlich, feindlich-negativ und negativ-dekadent zu deklarieren und damit Polizei und Staatssicherheit in die Hände zu spielen. Zweitens ergab sich durch das Mainstreaming von HipHop die Konstellation, dass HipHopper und staatliche Akteure auf einer gewissen Verständigungsebene miteinander kollaborierten. Einerseits ließen sich in erster Linie B-Boys für staatliche Veranstaltungen vereinnahmen, andererseits blieben sie stets Herr ihrer Aktivitäten und ihrer Kunst, insbesondere wenn sie erkannten, dass die kontrollierenden Akteure keine Handhabe für den Umgang mit Graffiti, DJing und Rap fanden. Die staatliche Instrumentalisierung der Jugendkultur HipHop stieß somit bei der eigentlichen kulturpolitischen Steuerung schon an ihre Grenzen. Drittens verstanden die HipHopper, dass die Deutungshoheit über ihre Tätigkeiten bei ihnen lag und sie dadurch praktisch machen konnten was sie wollten. Folglich hatten sie es in der Hand, auszuloten, wie weit sie mit ihrer Distanz zum Staat, ihrer Rebellion im Kleinen, gehen wollten. Möglicherweise gab diese Position den Ausschlag dafür, im Unterschied zum direkt konfrontativen und provokativen Punk spielerischer vorzugehen. Anstatt die Haare auf Krawall zu bürsten, tricksten die B-Boys, Writer, DJs und Rapper den Staat aus, wobei sie sich oftmals derselben Argumente bedienten wie der offizielle HipHop-Diskurs sie bereitstellte. Ob beabsichtigt oder nicht – damit sorgten die HipHopper bei den verschiedenen kontrollierenden Akteuren für Verunsicherung und Verwirrung.

An der auf den Umgang mit HipHop bezogenen Kooperation zwischen Akteuren der Kulturpolitik und der Polizei, eingeschlossen diejenigen des Ministeriums für Staatssicherheit, so meine vierte und letzte These, lässt sich

eine der wichtigsten Zerfallserscheinungen erkennen: die mangelnde Vernetzung und Kommunikation der einzelnen Institutionen in den 1980ern. Weder verständigten sich die einzelnen Hierarchie-Ebenen einer staatlichen Organisation untereinander über ihre Maßnahmen hinsichtlich HipHop, noch kam es zu einem geregelten Erfahrungsaustausch zwischen den einzelnen Organisationen. Einzelne kulturpolitische Akteure setzten demnach darauf, HipHop erfolgreich als sozialistische Unterhaltungskunst disziplinieren zu können, kommunizierten ihr Handeln aber nicht zwangsläufig „nach oben“, „nach unten“ oder „zur Seite“. Diese Praxis resultierte aus dem systemischen (und im Grunde unauflösbaren) Widerspruch, mit dem sich Kulturfunktionäre, Journalisten und Publizisten sowie Organisatoren von staatlichen Kultureinrichtungen in ihrem Alltag konfrontiert sahen: Dass sie als die an der Basis arbeitenden und mit einem größeren Publikum interagierenden Akteure zum einen offiziellen Beschlüssen „von oben“ zu folgen hatten, nach denen sie eine attraktive sozialistische Jugendkultur organisieren und bewerten sollten. Dass „sozialistisch“ in diesem Zusammenhang weitestgehend undefiniert blieb und offen ließ, ob sie dazu nicht auch in einem gewissen Rahmen westliche Jugendkulturen als Muster heranziehen durften, stellte sie zum anderen vor die Herausforderung, eventuelle westliche Kulturimporte diskursiv als dem Sozialismus zuträglich zu gestalten. Dabei galt es, einen Balanceakt zu bestehen, der einerseits HipHop ermöglichte und förderte und es andererseits vermied, dieser Ermöglichung und Förderung zu viel Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, weil diese wiederum potenziell negative Konsequenzen von Seiten der SED sowohl für HipHop als auch für die dem HipHop wohlgesonnenen Akteure nach sich ziehen konnten. Entsprechend „codiert“ lasen sich hin und wieder die Interpretationen, Begründungen für Veranstaltungen und Berichterstattungen, die mit HipHop in der DDR zu tun hatten – Codes, die jugendkulturelle Akteure und ihre Unterstützer durchaus als zwischen den Zeilen zu lesen verstanden.<sup>42</sup> Demgegenüber misstrauten die Mitarbeiter der Staatssicherheit den kulturpolitischen Maßnahmen und Zielen und setzten deshalb auf ihre eigenen Strategien von Kontrolle, Überwachung und Zersetzung. Indem auf diese Weise eine jede Institution für sich arbeitete kam es zu einem uneinheitlichen Umgang mit HipHop und seinen jugendlichen Akteuren, denen unter dieser Voraussetzung die Pflege und Ausübung ihres Breakdance, Rap, DJing und Graffiti teilweise erleichtert wurde.

Um zu analysieren, unter welchen Voraussetzungen der Kulturtransfer des HipHop in die DDR funktionierte, wie sich die unterschiedlichen Akteure in diesem Prozess die HipHop-Kultur aneigneten, und zu welchen Brechungen, Brüchen und Ambivalenzen es dabei kam, gliedert sich die vorliegende Arbeit in drei Teile. Der erste Teil, „Funk, Fernsehen und Film: Medien des

42 Zeitzeugeninterview mit Peter Wicke, digitale Audio-Aufzeichnung, 17. Februar 2009, Abschn. 16:00–17:30; 47:00–51:30.

Kulturtransfers“, widmet sich den Anfängen von HipHop in der DDR und berücksichtigt dabei besonders die Medien und Kanäle des Kulturtransfers. Hierbei arbeite ich heraus, wie es in erster Linie die Rundfunk- und Fernsehprogramme aus Westdeutschland waren, die mit ihren Klängen, Bildern und Textbeiträgen bei ostdeutschen Jugendlichen auf Begeisterung stießen. Nach diesem Stein des Anstoßes gab der amerikanische Spielfilm *Beat Street*, der ab dem 14. Juni 1985 auch in Kinos der DDR zu sehen war, der noch jungen Szene einen kräftigen Impuls. Wie dieser Film auf die Jugendlichen wirkte und aus welchen Beweggründen das Ministerium für Kultur ihn zuließ, steht deshalb im Zentrum dieses Kapitels. Neben jugendlichen Aneignungen von HipHop – in erster Linie die Ausprägung von Breakdance – werden dabei auch ideologische Denkmuster auf Seiten der staatlichen Akteure deutlich, die einen Einblick in den Kulturdiskurs der 80er Jahre erlauben.

Der anschließende Teil, „Der Umgang der staatlichen Akteure mit HipHop als Jugendkultur“, stellt verschiedene Aneignungsformen der staatlichen Akteure in den Mittelpunkt. Ich untersuche zunächst, wie HipHop in einer marxistisch-leninistischen Interpretation zur „zweiten Kultur“ deklariert wurde, mit der es sich aus ideologischen Gründen zu solidarisieren galt. In der „souveränen“ Aneignung, so das Argument im öffentlichen Kulturdiskurs, würde sie dem Sozialismus zuträglich sein. Hierbei kamen nicht nur offizielle Deutungsmuster zum Tragen, die afroamerikanische Kultur zu eigenen Legitimationszwecken instrumentalisieren, sondern auch theoretische Versuche, den wachsenden Einfluss westlicher Medien auf die ostdeutsche Bevölkerung steuerbar zu machen. Wie diese Steuerungsversuche in Bezug auf HipHop umgesetzt wurden, zeigt meine anschließende Analyse von kulturpolitischer Ermöglichung, Disziplinierung und Vereinnahmung sowie polizierender Kontrolle, Überwachung und Zersetzung von jugendlichen Gruppierungen, die als HipHopper aktiv waren. Auf Basis ihrer geschichtlichen Entwicklung verdeutliche ich, wie die Akteure in Kulturpolitik, Polizei und Staatssicherheit ihre Strategien änderten, um HipHop in den Griff zu bekommen, und wie die verschiedenen Akteure aufgrund dieser Maßnahmen zum Teil miteinander in Konflikt gerieten. Breakdance und B-Boys rückten in diesem Prozess in den Fokus der Steuerung, während Graffiti, Rap und DJing als „Randerscheinungen“ relativ unbelangt blieben. Abschließend gehe ich auf die ambivalente Rolle der Radiosendung „Vibrationen“ im *Jugendradio DT 64* ein, deren Moderator Lutz Schramm als staatlicher Akteur seinen Spielraum eigensinnig dazu nutzte, um die HipHop-Szene in der DDR mit amerikanischer Musik zu versorgen und sie mit Berichten von HipHop-Veranstaltungen in ihrer kontinuierlichen Vernetzung zu unterstützen.

Im dritten Teil mit Fallstudien zu Breakdance, Graffiti, DJing und Rap stehen die Erfahrungen individueller HipHopper und ihrer Gruppen im Mittelpunkt. Anhand einzelner Akteure und ihren jugendkulturellen Vernetzungen veranschauliche ich, wie die Aneignungen von Breakdance, Graffiti,

DJing und Rap zu Brechungen afroamerikanischer Kultur, Brüchen in der staatlichen Disziplinierung und Kontrolle sowie ambivalenten Konstellationen zwischen jugendlichen und staatlichen Akteuren führte. Dabei folge ich einem Erosionsnarrativ: Ich arbeite zunächst heraus, wie sich der Leipziger Breakdance-Workshop von einer aus der Leipziger HipHop-Szene heraus initiierten B-Boy Battle zu einem nationalen Leistungsvergleich entwickeln konnte, wie er von der informellen Interaktion staatlicher und nicht-staatlicher Akteure profitierte, und wie er Jugendliche gleichzeitig doch nicht davon abbringen konnte, auf der Straße zu tanzen. Ähnlich wird in den beiden Beispielen aus Rostock und Stralsund deutlich, wie die Breakdance-Crews einerseits mit den kulturpolitischen Akteuren kollaborierten, um Breakdance ausüben zu können, und wie sie sich damit andererseits in eine Position manövierten, die es ihnen erlaubte, selbstbewusst gegenüber „Buchungsinteressenten“ aufzutreten. Darüber hinaus geht aus den Beispielen das Scheitern der Volkspolizei und der Staatssicherheit hervor, die im Stralsunder Fall mit physischer Gewalt vorgingen und es anschließend nicht schafften, mit einer IM-Werbung die Breakdance-Gruppe zu zersetzen; und die im Rostocker Fall mit großem Aufwand ein Graffiti der Breakdance-Gruppe versuchten aufzuklären, dies aber abschließend als unpolitisches Phantasiebild abtaten und die Operation zu den Akten legten. In beiden Fällen führten Misstrauen gegenüber der Kulturpolitik und reflexhaftes Kategorisieren von Jugendlichen zu engstirnigem geheimpolizeilichen Handeln, das nicht die gewünschten Ergebnisse brachte.

Die Fallstudien zu Graffiti illustrieren, in welchen Bildwelten sich die Writer verorteten und welche Bilder sie von sich selbst produzierten. Dazu lieferten ihnen nicht nur amerikanische Graffiti ihre Vorbilder (auch im wörtlichen Sinne) und Motive, sondern auch ihr lokales Umfeld. Gleichzeitig nutzten sie zusammen (und oft in Personalunion) mit B-Boys die spezifisch jugendkulturelle Art sich zu kleiden, um Bilder von sich selbst zu kommunizieren. Nicht selten inszenierten sie sich dabei als schwarz und/oder im Ghetto New Yorks Lebende und projizierten damit die Lebensumstände ihrer eigentlich unbekannteren Vorbilder auf ihre eigenen. Für diese Art der öffentlichen Selbstinszenierung fanden die staatlichen Akteure keine Handhabe.

Ebenso wenig fruchteten die Disziplinierungs- und Kontrollversuche in Bezug auf den Rapper und DJ *TJ Big Blaster Electric Boogie*, mit dessen Fallstudie ich den dritten Teil abschließe. In seinem Fall zeigt sich, wie ernst er die Ganzheitlichkeit der HipHop-Kultur nahm, um sich als Künstler zu verwirklichen; wie er im Rap ein Sprachrohr für Kritik am Sozialismus fand; wie er sich als Organisator einer HipHop-Szene sah, die er mit seinen Ideen anleiten wollte; und schließlich, wie die Maßnahmen der Staatssicherheit scheiterten, ihn als inoffiziellen Mitarbeiter zu werben. Sicherlich verkörperte er eine Ausnahmeerscheinung in der HipHop-Szene in der DDR, doch allein die Tatsache, dass er jenseits von FDJ und Staat in Eigenregie als Organisator

für jugendkulturelle Großveranstaltungen auftreten konnte, zeugt vom Scheitern staatlicher Steuerung.

## QUELLEN, ARCHIVE, RECHERCHE

Zur Frage nach der Quellenbasis für die geschichtswissenschaftliche Erforschung von HipHop in der DDR gehört zunächst die Überlegung, welche Materialien überhaupt dazu geeignet sind, Zeugenschaft über die Geschichte dieser kulturellen Praxis im Staatssozialismus abzulegen. Dem Gebot der Multiperspektivität folgend heißt das in erster Linie, die Überlieferungen aller an HipHop beteiligten Akteure einzubeziehen. Dazu zählen nicht nur die aktiven Rapper, DJs, B-Boys und Graffiti-Künstler auf der einen Seite und die staatlichen Akteure auf der anderen, sondern auch Publikum, Lehrer und Eltern. Ihre individuellen Aneignungen von HipHop und formellen sowie informellen Interaktionen haben Zeugnisse hinterlassen, die Aufschluss über Wahrnehmungen, Denkweisen und Handlungsmuster in Bezug auf HipHop als kulturelle Praxis geben. Für die Analyse dieser Hinterlassenschaften ist es notwendig, sie gleichzeitig hinsichtlich ihrer Funktion im gesellschaftlichen Mit- und Gegeneinander zu befragen wie auch der Bedeutung, mit der die individuellen Akteure ihre Handlungen belegten. Denn soziales Handeln und kulturelle Praxis sind untrennbar miteinander verschlungen.<sup>43</sup>

Die im kulturellen Transfer von HipHop entstandenen Materialien sind äußerst divers, sowohl im Hinblick auf ihre Entstehungskontexte und ihre Überlieferungen als auch im Hinblick auf ihre Materialität und ihr Aussagepotenzial. Sie versammeln Texte im engeren Sinn, das heißt schriftliche Überlieferungen von Staat, Partei und Massenorganisationen, aber auch Zeitungsberichte, Reportagen und Sachbücher; (audio-)visuelle Medien<sup>44</sup> wie Fotos und Film, Graffiti und Kleidung; auditive Zeugnisse, von Radiosendungen über offizielle Musikproduktionen bis hin zu privaten, inoffiziellen „Kellerproduktionen“; Dinge,<sup>45</sup> mit denen die Jugendlichen ihre Kultur praktizierten, also technische Ausrüstungsgegenstände, Schallplatten und Kassetten, Mode und andere Accessoires; und schließlich Interviews mit Zeitzeugen, die Erfahrungen aus der eigenen HipHop-Biographie erzählen. Alle diese Texte, Bilder, Klänge und Dinge treffen Aussagen über HipHop in der DDR. Sie konstituieren die Quellenbasis für die vorzunehmende Analyse.

43 Vgl. Sewell, Concept(s) of Culture; Medick, Quo vadis Historische Anthropologie?; Hall, Zwei Paradigmen der Cultural Studies.

44 Vgl. Lindenberger, Vergangenes Hören und Sehen.

45 Der französisch-polnische Historiker und Museologe Krzysztof Pomian bezeichnet Dinge als „Semiophoren“, als Bedeutungsträger, die es in der historischen Analyse zu interpretieren gilt; vgl. Pomian, Ursprung des Museums.