

## ■ HipHop in der DDR

Leonard Schmieding, »Das ist unsere Party«. *HipHop in der DDR (Transatlantische historische Studien; Bd. 51)*, Stuttgart (Franz Steiner Verlag) 2014, 267 S., 38 Abb., 49,00 €

Leonard Schmieding schreibt die Geschichte des HipHop in der DDR als Erfolgsgeschichte, die mit dem Mauerfall endete. Er versteht – offensichtlich von Jean Baudrillards Analysen postindustrieller Zeichenökonomien inspiriert – HipHop als Aufstand der Zeichen und Bilder, deren Schöpfer sich als Sieger über den Staatssozialismus feiern konnten, weil dessen Vertreter die Zeichen nicht verstanden.

Schmieding, der erstmals 2003 als 25-jähriger mit der HipHop-Szene in der DDR in Berührung kam, führt auf Grundlage staatlicher Archivquellen, privater Dokumente und Zeitzeugeninterviews eine historische Diskursanalyse durch. Er analysiert den Kulturtransfer von HipHop aus den New Yorker Ghettos in die DDR als »Afroamerikanisierung« der Populärkultur und beleuchtet die eigensinnigen Aneignungsweisen von HipHop, das heißt von Rap, DJing, B-Boying (Breakdance) und Graffiti, zwischen staatlicher Steuerung und jugendlicher Selbstinszenierung, Vereinnahmung und Autonomiestreben.

Im ersten Kapitel seiner Studie analysiert Schmieding zentrale Werte und Praktiken in der US-amerikanischen HipHop-Kultur und ihre offizielle Aneignung in der DDR. Darauf widmet er sich dem »Umgang der staatlichen Akteure mit HipHop als Jugendkultur«. Daran schließen sich fünf Fallbeispiele unterschiedlicher HipHop-Szenen und -Praktiken an. Die staatliche Förderung von HipHop deutet Schmieding als Versuch, die Kontrolle über die »Bilderproduktion« westlicher Populärkultur zu bewahren, die, so DDR-Wissenschaftler, den Sozialismus in seiner Existenz bedrohe. Mit der Zulassung des »Millionenfilms« *Beat Street* von 1984 trugen staatliche Institutionen maßgeblich zur Popularisierung von HipHop bei. Die Musiksendung »Vibrationen« im staatlichen Jugendradio DT64 machte die Musik bekannt,

vermittelte praktisch-technisches und kulturgeschichtliches Wissen, stellte DDR-HipHop vor und kündigte Veranstaltungen an. Schmieding weist nach, dass Staat und Szene eine »Afroamerikanophilie« (Moritz Ege) einte, eine imaginäre oder symbolische Identifikation mit Schwarzen als Opfern des US-Kapitalismus. Die offizielle Kulturtheorie deutete HipHop als eine im Widerspruch zur herrschenden Kultur entwickelte »zweite Kultur« der afroamerikanischen Arbeiterklasse und legitimierte ihre Aneignung als Ausdruck der internationalen Solidarität und des Antikapitalismus. Diese kulturpolitische Aneignung einer Jugendkultur identifiziert Schmieding als selektiv: Nur Breakdance erfuhr eine massive staatliche Förderung, die übrigen Ausdrucksformen – Rap, DJing und Graffiti – blieben unbeachtet, da sie nicht im Sinne der dominanten Kulturtheorie gedeutet (»gelesen«) werden konnten. Die Jugendlichen dagegen eigneten sich HipHop als Schwarz codierten Protest und kulturellen Ausdruck des eigenen »Leidens« an. Die Verarbeitung der »Bilder einer fremden Kultur« ermöglichte ihnen die Selbstinszenierung als schwarze Bewohner der Bronx und eine »imaginäre Ausbruchsbewegung aus der DDR«, die Schmieding als Kritik am Sozialismus per se versteht.

Die informellen Handlungsspielräume von Mitarbeitern der unteren Verwaltungsebene beschreibt er als Gratwanderung zwischen Erziehungsauftrag und dem Eingehen auf jugendliche Bedürfnisse, die die Entfaltung von »Eigensinn« (Alf Lüdtke) ermöglichte und zu einem uneinheitlichen Umgang mit der Jugendkultur führte. Die kulturpolitische Unsicherheit mit der Polysemie des HipHop ließ den Jugendlichen Schlupflöcher eigensinniger Praxis. Fünf Fallstudien, zum Leipziger Breakdance-Workshop, zu Breakdance-Crews, Mode und Graffiti, Rap und DJing, beleuchten Ambivalenzen im Umgang mit der HipHop-Szene und zeigen, wie sich die Jugendlichen »im, mit und gegen den Sozialismus arrangierten«.

Im Mainstream einer »Entwicklung und Förderung des künstlerischen Volksschaffens« wurde Breakdance als »akrobatische Volkstanzkunst« in gängige Unterhaltungsformate

eingebettet. Einstufungen in Leistungsgruppen und die starke Nachfrage sicherten den Crews eine gute Verhandlungsbasis gegenüber Veranstaltern. Seit 1985 wurden Wettbewerbe und Workshops auf nationaler Ebene durchgeführt. Die »Vereinnahmung« durch den etablierten Kulturbetrieb wurde von den meisten Breakdance-Gruppen bereitwillig in Kauf genommen. Zu einer Veränderung des Selbstverhältnisses scheint die Vereinnahmung nicht geführt zu haben. Auch auf der FDJ-Bühne fühlten sie sich als Rebellen, so vermutet Schmieding.

Mit Graffiti auf Kleidungsstücken und Wänden griffen die Jugendlichen in die »Bilderordnung« des öffentlichen Raums ein. Volkspolizei und Staatssicherheit begegneten dem mit Misstrauen und versuchten, die Anbindung der Jugendlichen an kulturelle Institutionen in die Wege zu leiten. Aus der Darstellung Schmiedings ergibt sich der Eindruck, dass Zersetzungen und Gewalt eher Ausnahmen waren. Die Erfolglosigkeit des Unterfangens, die Inszenierung von HipHop im öffentlichen Raum zu unterbinden und damit zu verhindern, dass sich Jugendliche »in einen Kontext der Bronx, New York oder Amerika hinein-imaginierten« und ikonographische Republikflucht begingen, führt Schmieding darauf zurück, dass dem Staatsschutz »die Lesbarkeit der Zeichen verwehrt blieb«. Da die Staatssicherheit »in strafrechtlichen und nicht in kulturellen Kategorien« gedacht und sich nicht anhand von Musikzeitschriften über HipHop informiert habe, habe sie Graffiti als harmlose »Phantasiebilder« abgetan und ihren politischen Charakter verkannt. Die Vertreter sozialistischer Obrigkeit, so eine Erkenntnis des Buchs, hätten »nie wirklich verstanden, dass es beim HipHop um individuelle Selbstmodellierung [...] in Kombination mit sowohl Party als auch Protest geht«. Die Tragik dieses Missverständnisses läge also, etwas zugespitzt, darin, dass der symbolischen Selbstreferentialität der Jugendkultur von den staatlichen Akteuren keine politische Bedeutung zugeschrieben wurde und der semiotische Angriff daher unbemerkt an den Repressionsorganen vorüberging.

Die Vergeblichkeit, Jugendliche der Straftat der »inneren Rebellion« zu überführen, ist nach

Schmieding ein Indiz dafür, dass die »Maßnahmen zur Ausübung von Herrschaft« zum Ende der DDR hin immer weniger griffen. »Das ist unsere Party«, den Schlachtruf der Szene, befreit er als HipHop-Version des »Wir sind das Volk« der Friedlichen Revolution und folgt damit dem offiziellen geschichtspolitischen Narrativ der BRD, nach dem das »Volk« sich mit Mitteln der westlichen Populärkultur von einer totalitären »SED-Diktatur« befreit habe.

Schmiedings Beschreibung einer engen »Kollaboration« von Szene und Staat, die Breakdance auf die großen Bühnen brachte, nimmt seiner These einer wachsenden »Entfremdung zwischen dem SED-Staat und seiner Jugend« einiges an Überzeugungskraft. Fragen wirft auf, dass der »Aufstand der Zeichen« als radikaler Bruch mit lebensweltlichen Erfahrungen des Aufwachsens in Familie, Schule, Betrieb, Wohnviertel gedeutet wird, über die man aber, ebenso wie über die Szenepresenz junger Frauen, kaum etwas erfährt. Auch die inhaltliche Seite der jugendlichen »Kritik am Staatssozialismus« bleibt unklar. Aspekte der Performance und Inszenierung, die städtische Erfahrungsqualitäten hervorhob, öffentliche Räume entstehen ließ und von Publikumsreaktionen lebte, stehen in der Studie im Hintergrund.

Dass die Rekonstruktion der jugendlichen Praxis in fünf Fallbeispielen erst nach einer Darstellung des Umgangs der staatlichen Akteure mit der Szene erfolgt, erschwert das Verständnis der Argumentation erheblich. Erst in Schmiedings Interpretation der Graffiti als Angriff auf die »Herrschaft der Zeichen«, die »Semiokratie« der Medien und der herrschenden Kultur wird deutlich, dass seine zentrale These einer semiotischen Auseinandersetzung um popkulturelle Bilderproduktion und staatlicher Kontrolle Jean Baudrillards Zeitdiagnose aus *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen* (1978) aufgreift. Dieser deutet New Yorker Graffiti im Kontext der postindustriellen Transformation des Städtischen, der Ablösung industrieller Warenproduktion durch eine urbane Zeichenökonomie. Dass der Angriff der Zeichen in DDR-Städten auch deswegen scheitern musste, weil diese weder die »Semiokratie« bunter Werbeflächen

noch De-Industrialisierung und Segregation kannten, thematisiert Schmieding leider nicht. Dies jedoch macht das eigentlich Bizarre dieser Aneignung aus: Die Jugendlichen malten, am Ende der DDR, unverständliche Zeichen aus der kapitalistischen Zukunft an die Wand. Dass sie, wie Schmieding abschließend feststellt, mit HipHop kapitalistische Kernkompetenzen der »Darstellung, Aufführung und Vermarktung des Selbst« erwerben konnten, die in der Zukunft lebensnotwendig werden sollten, war nicht zuletzt der großzügigen Förderung im Staatssozialismus zu verdanken.

THOMAS P. FUNK (BERLIN)