



Issa Franke

# Hip-Hop – die vergessene Generation Westberlins

Die Entstehung einer Kultur  
in den 1980er Jahren zwischen  
Rezeption und Praxis

POPULÄRE KULTUR UND MUSIK

41

# Populäre Kultur und Musik

Herausgegeben von Michael Fischer  
im Auftrag des Zentrums für Populäre Kultur und Musik  
der Universität Freiburg  
und Nils Grosch im Auftrag der Universität Salzburg

Band 41

Issa Franke

# Hip-Hop – die vergessene Generation Westberlins

Die Entstehung einer Kultur in den 1980er  
Jahren zwischen Rezeption und Praxis



Waxmann 2023  
Münster · New York

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Populäre Kultur und Musik, Bd. 41

Print-ISBN 978-3-8309-4738-7

E-Book-ISBN 978-3-8309-9738-2

ISSN 1869-8417

© Waxmann Verlag GmbH, 2023  
Steinfurter Straße 555, 48159 Münster

[www.waxmann.com](http://www.waxmann.com)  
[info@waxmann.com](mailto:info@waxmann.com)

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg

Umschlagabbildungen: Oben links: Grafitti Boys am Ku'damm; Spätsommer/Frühherbst 1983.

Archiv des Autors. Oben rechts: Studio-Session im Preussen Studio mit Masterplan; Januar

1987. Privatarchiv Olaf »O-Jay« Jeglitza. Unten links: »Rebel 1«-Piece von Rebel One und

JayJay; 1985. Privatarchiv Olaf »O-Jay« Jeglitza. Unten rechts: DJ Chrizz ca. 1988/1989.

Privatarchiv Christian »DJ Chrizz« Stadtmüller.

Satz: satz&sonders GmbH, Dülmen

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

# Inhalt

Danksagung	9
1 Einleitung	11
1.1 Begrifflichkeiten	11
1.2 Forschungsstand	13
1.3 Methode	15
1.4 Medienkorpus	19
1.5 Problematiken	20
1.6 Abgrenzung	24
2 Under the radar   1980	25
2.1 Der Urknall   Januar 1980	25
2.2 Vor den Kulissen   Januar–April 1980	25
2.3 Hinter den Kulissen   August–Dezember 1980	27
3 Rap und Graffiti für Connaisseurs   1981	29
3.1 »Zucker-Tanz«   Februar 1981	29
3.2 Graffiti   März–Mai 1981	29
3.3 <i>Kurtis Blows</i> Sommer-Streich   Mai–September 1981	30
3.4 Hans Kellers Herbst-Streich: Rap als Kultur   Oktober–Dezember 1981	33
3.5 Zugang zu Rap-Platten   Westberlin einen Schritt voraus?	36
3.6 Nicht jede:r kennt es, noch weniger haben es	37
4 Rap: vom Connaisseur zum Club-Gänger   1982	38
4.1 Der erste offiziell erhältliche Rap-Tonträger in Westberlin   Januar–April 1982	38
4.2 Es wächst zusammen, was zusammengehört: Rap und Graffiti   Juni 1982	40
4.3 Westberlin im Rapsommer-Fieber   Juni–August 1982	41
4.4 Hans Kellers zweiter Streich: die Hip-Hop-Prophezeiung   September 1982	42
4.5 Das Jahr des <i>Flash</i> und <i>Kurtis Blow</i> schlägt live zurück   Oktober–Dezember 1982	43
4.6 Ein Rückblick: New York ist in	45
5 Die Akteure betreten den Dancefloor   1983	46
5.1 Malcolm McLarens Schachzug: »Scharlatan oder Genie«?   Januar–März 1983	46
5.2 <i>Wild Style</i> die Erste: Die Erfüllung und die Gleichberechtigung des Breakdance   April 1983	47

5.3	Breakdance und Rap in die Wohnzimmer Jugendlicher: <i>Formel 1</i> und <i>Studio 89</i>   April 1983 . . . . .	49
5.4	»Breakdance« in die Wohnzimmer Erwachsener: zwischen Missverständnis und Begeisterung   Mai 1983 . . . . .	52
5.5	Erste Freundschaften, Crews, Clubs, Wettbewerbe und der Ku'damm   Juni–August 1983 . . . . .	53
5.6	Graffiti im Schatten des Breakdance   September 1983 . . . . .	57
5.7	Der Herbst '83, der alles veränderte . . . . .	62
5.8	<i>Wild Style</i> die Zweite   November–Dezember 1983 . . . . .	69
6	Zwischen Hoffnung und Ausverkauf   1984 . . . . .	76
6.1	<i>BRAVO</i> : der Startschuss der Modewelle   Januar–Februar 1984 . . .	76
6.2	Das Paradoxon: zwischen Entkontextualisierung und Ghetto-Romantik . . . . .	79
6.3	Bandwagon-Effekt: surf mit – es ist der Hit!   April–Mai 1984 . . . .	81
6.4	Wo bleibt Graffiti?   Mai–Juni 1984 . . . . .	87
6.5	Overkill: das war's   Juli–Dezember 1984 . . . . .	91
7	Ein Rückblick: Das Jahr des Videos, fließender Übergänge und sozialromantischer Inputs . . . . .	100
7.1	Ein Fall für die Pubertät? . . . . .	100
7.2	Kontinuität statt Diskontinuität . . . . .	101
7.3	Das Jahr des Videos . . . . .	102
7.4	Sozialromantische Sehnsucht . . . . .	102
7.5	Jede:r kennt es. Nicht jede:r macht es. . . . .	103
8	Aller guten Mythen sind drei . . . . .	105
8.1	Das <i>Wild Style</i> -Piece . . . . .	105
8.2	Amerikanische Stationierung oder G.I.s? . . . . .	107
8.3	Das »Ausländer-Narrativ« . . . . .	110
9	Breakdance im Schatten des Graffiti   1985 . . . . .	115
9.1	Das Desinteresse ist die Geburt der Kultur . . . . .	115
9.2	Ein Fall für Frank Senf: Jugendeinrichtungen als Rückzugsort . . . .	115
9.3	Liste einiger Jugendeinrichtungen . . . . .	119
9.4	Die Zeit ist reif: Graffiti . . . . .	119
9.5	Zwischen Partys und kultureller Rückbesinnung . . . . .	123
9.6	Liste von Partys . . . . .	125
10	It's in the mix: Die Verbreitung durch Medien und Events bis 1984 . . . .	126
10.1	Fernsehen . . . . .	126
10.2	Filme und Dokumentationen . . . . .	128
10.3	<i>Wild Style</i> -Kino-Ausstrahlungen . . . . .	128
10.4	Radio . . . . .	129

10.5	Events	131
10.6	Schallplattenläden in Westberlin	132
11	Auf eigenen Beinen stehen   1986	133
11.1	Zwischen Vermischung und Spezialisierung	133
11.2	Graffiti: Der Kommerz scheut nichts	136
11.3	Die offene Rechnung	139
11.4	Fresh, fresher, am freshesten	140
11.5	Learning by doing	144
11.6	Ein Rückblick: <i>Def Jam</i> , Russell Simmons und Hans Kellers letzter Streich	147
12	Die (Wieder-)Auferstehung des Rap   1987	151
12.1	Zwischen Selbstreflexion, Selbstgeschichte und Zukunftsvision	151
12.2	Von der Bühne ins Studio. Und wieder zurück.	152
12.3	Westberlin im Rap-Rausch 2.0	155
13	Rap equals Hip-Hop   1988	160
13.1	Networking: West meets West	160
13.2	Zwischen Neuanfang und Overkill 2.0	162
13.3	Die Selbsterfüllung und Kommerzialisierung	166
13.4	Das Englisch-Dogma: die Ausnahme bestätigt die Regel	169
14	Ausblick: Das erste Hip-Hop-Album Westdeutschlands? Außerdem: Der Aufschwung von DJing, Graffiti und Gewalt   1989	172
14.1	Platten über Platten	172
14.2	DJing	175
14.3	Graffiti	178
14.4	Aggro-Berlin?	180
14.5	Hip-Hop-Kultur und Politik	188
15	Diskographie	190
15.1	Veröffentlicht	190
15.2	Unveröffentlicht	190
16	Fazit	191
17	Quellen	195
17.1	Literatur	195
17.2	Zeitschriften und Magazine	196
17.3	Rundfunkanstalten	197



# Danksagung

Vielen Dank an folgende Unterstützer:innen der Plattform Startnext, ohne die die Realisierung dieses Buches nicht möglich gewesen wäre:

Christian Sambou, Julia Schulu, Jean-Michel Banse, Felix Mangel, Duc Trinh, Maximilian Wunschel, Max Derrien, Anton Latuska, Céline Bader, Blanche-Nadine Peters, Carsten Somalus, Ole Bahrmann, Karl Jansa, Marcel Just, Fabian Schneider, Veronika Franke, Marc Hype, Cenk Arpa, Adrien Holzgreve, Moritz Zimmermann, Alex Fratzl, Marc Unruh, Alexis Echtler, Ilir Mulaj, Tobias Schulze, Anna Lenhof, Sebastian Krämer, Nina Ortlepp, Marco Riecke, Rico Bergemann, Falk Schacht, Christian Hucke, Christopher Corleis, Waldemar Vanagas, Johanna Fatscher

Ich bedanke mich bei Frau Stefanie Alisch, die mich zum Schreiben des Buches animiert hat und bei Peter Wicke für die Empfehlung und den Kontakt zum Waxmann Verlag. Danke ebenfalls an Daniel Schneider, der mich über die offiziellen Öffnungszeiten hinaus im Archiv der Jugendkulturen hat arbeiten lassen.

Besonderer Dank gilt all den Akteur:innen, die sich die Zeit genommen haben, sich mit mir zu treffen, mit mir zu telefonieren, mit mir zu chatten, meine unendlich vielen Fragen zu beantworten und mir Zugang zu Materialien gegeben haben. Und vor allem Dankeschön für das Vertrauen, das mir von jeder einzelnen Person geschenkt wurde:

Michael »Telle« Tetzlaff, Niels »Storm« Robitzky, Frank »Quickmix« Hassas, Dennis »Kaos« Kaun, Shuan »JayJay« Fatah, Andreas »Blacky« Schwarz, Patrick »Runex« Krainer, Kai Eikermann, Adrian Nabi, Olaf »O-Jay« Jeglitza, Juan »Chico« Sepúlveda, Thomas »Roskow« Kretschmann, Raymond Düring, Karl Jansa, Andreas »Rebel One« Genschmar, Ramin Raygan, Milton Irons, Andreas »Crazy Colour« Berg, Frank Senf, Christian »DJ Chrizz« Stadtmüller, Silvia Menzel, Boris »Swift Rock« Leptin, Brigitte Kramer, René Hennig, José Sepúlveda, Walter Dahn, Ahmet Balci



# 1 Einleitung

Diese Studie hat die Entstehung der Hip-Hop-Kultur der 1980er Jahre in Westberlin zum Gegenstand. Im Zentrum steht dabei eine Generation von Jugendlichen und jungen Erwachsenen, die in der Auseinandersetzung mit einer vorrangig über Medien vermittelten und aus New York kommenden Kultur zu einer eigenen Berliner Hip-Hop-Szene avancierte.

Es soll veranschaulicht werden, dass die Historiographie des Hip-Hops in Deutschland nicht in den 1990er Jahren mit *Advanced Chemistry*, den *Fantastischen Vier* oder *LSD* beginnt, sondern die Westberliner Hip-Hop-Kultur der 1980er Jahre in Betracht gezogen werden muss. Somit stellt sich folgende Leitfrage: Wie entstand in den 1980er Jahren in Westberlin eine Hip-Hop-Kultur, deren jugendliche Akteur:innen eine sich selbst definierende und -bewusste Kultur entwickelten?

Die Ergebnisse der Recherche sind als eine explorative Studie und Materialarbeit zu verstehen, die bislang in der Forschung nicht untersuchte Zeugnisse und Dokumente der Kultur und Akteur:innen aus den 1980er Jahren beinhaltet. Ein in diesem Zuge von mir erstelltes digitales Archiv umfasst unter anderem Fotos, Klangbeispiele, Zeitschriftenausschnitte und Videos in ca. 2.000 Einzeldateien, das exklusiv am digitalen Leseplatz im Archiv der Jugendkulturen in Berlin zugänglich ist.

In einer dieser Publikation vorausgehenden Untersuchung an der Humboldt-Universität zu Berlin wurde eine Gegenüberstellung der jungen New Yorker und Westberliner Hip-Hop-Kultur skizziert.<sup>1</sup> Diese behandelte nur die Oberfläche eines komplexen Geflechts, das im Rahmen der vorliegenden Studie tiefergehend erschlossen und inhaltlich gefestigt wird.

## 1.1 Begrifflichkeiten

Zunächst sollen die zentralen Begrifflichkeiten aus dem Untertitel dieser Studie definiert werden.

Das Substantiv »Entstehung« ist im Sinne der Prozesshaftigkeit zu verstehen, um Essentialisierungen zu vermeiden und wichtige Entwicklungsschritte nachzuzeichnen. Mit »Entstehung« ist demnach kein exakt definierter Zeitpunkt gemeint, da Kultur nie aus dem Nichts entsteht. Dies bedeutet jedoch auch, dass Prozesshaftigkeit immer auf einer zeitlichen Achse eingetragen ist und die Kultur sich sukzessive

---

1 Bachelor-Arbeit am Institut für Musik- und Medienwissenschaften; Lehrstuhl Geschichte für Theorie der populären Musik; Seminar: »Afroamerikanische Musik in Geschichte und Gegenwart« (Leitung: Prof. Dr. Peter Wicke)

von einem Zustand in einen anderen wandelt. Um folglich herauszufinden, ab wann von einer Kultur im Kontext des Hip-Hops gesprochen werden kann, muss vorher fixiert werden, welche Kriterien erfüllt sein müssen, um diese überhaupt als solche beschreiben zu können. Dies schlägt die Brücke zur Definition des Schlüsselbegriffs »Kultur«.

Eine allgemein gültige und präzise Definition des Terminus festzulegen, gestaltet sich schwierig. Schon im Jahre 1952 veröffentlichten Kroeber und Kluckhohn eine Sammlung von 164 bzw. knapp 300 verschiedenen Kulturdefinitionen.<sup>2</sup> Darüber hinaus wäre es nicht zielführend, deduktiv von der Definition des Oberbegriffs »Kultur« – selbst angenommen, nur eine der vielzähligen Definitionen würde als Rahmen verwendet – auf eine Definition der Hip-Hop-Kultur zu schließen. Selbst innerhalb der Szene gibt es verschiedene Ansichten darüber (z.B. Oldschool vs. Newschool), was Hip-Hop eigentlich ist, ausmacht und sein sollte. Erkenntnistheoretisch bietet es sich daher eher an, sich über eine Explikation als über eine Definition dem Begriff »Kultur« zu nähern. Bei einer Explikation handelt es sich um die Erklärung eines Begriffes anhand seiner Charakteristika. Dies wird genutzt um unscharfe, undeutliche und nicht klar definierte Begrifflichkeiten zu präzisieren und der wissenschaftlichen Terminologie Stichhaltigkeit und Klarheit zu verleihen. Insofern sind die Kriterien, die erfüllt sein müssen, als Notwendigkeiten oder Bedingungen zu betrachten. Aus einer meiner früheren Untersuchungen wurde bereits deutlich, dass sich die Westberliner Hip-Hop-Kultur stark an der New Yorker orientierte,<sup>3</sup> wodurch sich die hier verwendete Explikation des Kulturbegriffs im Kontext des Westberliner Hip-Hops aus den Prägungen des amerikanischen Vorbilds ableiten lässt. Nicht vollständig, denn Kultur ist in seinen verschiedenen lokalen Formen nie identisch. In diesem Sinne ist die Kernaussage aus einem Aufsatz von Federico Celestini zu lesen, dass kultureller Transfer nur möglich ist, weil kulturelle Elemente ohne den Kontext keine fixe Bedeutung haben und offen für Interpretationen sind.<sup>4</sup> Kultureller Transfer ist somit auch immer ein Prozess der Umdeutung. Der Maßstab hat daher einen gewissen Spielraum und ist nicht starr. Vereinfacht gesagt dienen folgende Ausprägungen der New Yorker Kultur als Bedingungen für eine Westberliner Hip-Hop-Kultur: Graffiti, Breakdancing, DJing, MCing.

---

2 Kroeber und Kluckhohn: *Culture: A critical review of concepts and definitions*; S. 149. Sie machen darauf aufmerksam, dass bei Berücksichtigung von Fußnoten und Zitaten sogar knapp 300 Definitionen vorhanden sind. Sie beließen es jedoch für die Sammlung bei 164, da die übrigen Definitionen die Schlussfolgerungen nicht maßgeblich verändern würden.

3 Institut für Musik- und Medienwissenschaften; Lehrstuhl Geschichte für Theorie der populären Musik; Seminar: »Afroamerikanische Musik in Geschichte und Gegenwart« (Unter Anleitung von Prof. Dr. Peter Wicke); Thema: »Vergleich der New Yorker und Westberliner Hip-Hop-Kultur«.

4 Federico Celestini: *Um-Deutungen. Transfer als Kontextwechsel mehrfach kodierbarer kultureller Elemente*, in: *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*; 2003; S. 37–52.

Die Bezeichnung »Rezeption« ist explizit vom Stichwort »Konsum« zu unterscheiden. Nach meinem Verständnis ist »Konsum« zu unilateral und passiv – und negativ konnotiert. »Rezeption« hingegen umfasst ein bilaterales Verhältnis zwischen dem Inhalt, der aufgenommen und wahrgenommen wird, und dem bzw. der Akteur:in selbst. Zudem lässt »Rezeption« mehr Spielraum für die Art des Inhalts, die rezipiert werden kann: Film, Musik, Zeitschrift, aber z. B. auch das Wirken anderer Personen im unmittelbaren sozialen Umfeld eines Akteurs oder einer Akteurin. »Konsum« ist hier zu sehr auf Güter beschränkt.

Mit »Praxis« ist die Ausübung spezifischer kultureller Praktiken gemeint, die in den Ausführungen dieser Untersuchung als Entwicklungsschritt sukzessive aus der Rezeption resultiert.

## 1.2 Forschungsstand

In den letzten Jahren hat sich das Interesse an der Aufarbeitung der deutschen Entstehungsgeschichte der Hip-Hop-Kultur verstärkt. Seit Beginn meiner Recherchen im Jahr 2015 ist z. B. die Aktualisierung des Werkes *35 Jahre Hip-Hop in Deutschland* erschienen<sup>5</sup> oder wurde die Foto-Ausstellung *SORRY* über die Geschichte von Graffiti in Berlin veranstaltet<sup>6</sup> und die Oral-History des Deutsch-Raps *Könnt ihr uns hören?* veröffentlicht.<sup>7</sup> Das vom *Archiv der Jugendkulturen e. V.* ins Leben gerufene Projekt *Zeugnisse der Subkultur* widmete sich 2020 dem Hip-Hop. Und auch der deutsch-französische Fernsehsender *arte* befasste sich 2017 bis 2019 in seiner Dokumentationsreihe *The Rise of Graffiti Writing – From New York to Europe* in drei Staffeln mit dem Thema und beleuchtet unter anderem auch Berlin.<sup>8</sup> 2021 zeichnete *We Wear The Crown* in sieben Episoden »40 Jahre Rap aus Deutschland« nach.<sup>9</sup>

Zur Entstehung des Hip-Hops speziell in Westberlin zwischen 1980 und 1989 gibt es dennoch nur sehr wenig Literatur und Quellen. Die ausführlichen Dokumentationen setzen erst mit der anfangenden Kommerzialisierung deutscher Hip-Hop-Produktionen Ende der 1980er bzw. Anfang der 1990er Jahre ein. Zu diesem Befund kam ich bereits 2016 in meiner Bachelor-Arbeit und bewerte ihn – trotz

---

5 Sascha Verlan und Hannes Loh: *35 Jahre Hip-Hop in Deutschland*; 2015.

6 *SORRY!*; 01.06. bis 24.06.2018; Kornversuchsspeicher. Siehe dazu auch Katia Hermann und Mark Straeck: *Berlin: Writing Graffiti*; 2019.

7 Jan Wehn und Davide Bortot: *Könnt ihr uns hören?: Eine Oral History des deutschen Rap*; 2019.

8 <https://www.arte.tv/en/videos/RC-022583/the-rise-of-graffiti-writing/> (Letzter Zugriff: 14.10.2022).

9 <https://www.arte.tv/de/videos/RC-021469/we-wear-the-crown/> (Letzter Zugriff: 14.10.2022).

des oben erwähnten jüngsten Interesses – als nach wie vor zutreffend.<sup>10</sup> Denn die wenigen Schriften und Bestandsaufnahmen, die über die Rekontextualisierung existieren, befassen sich meist mit dem Entstehungskontext in Deutschland im Allgemeinen anhand einiger Fallbeispiele von deutschen Städten. Westberlin ist hier immer nur ein Kapitel bzw. Abschnitt eines größeren Zusammenhangs, indem versucht wird mehrere Dekaden allumfassend abzudecken, wodurch der Raum Berlin-West nur oberflächlich betrachtet wird. Darüber hinaus weisen diese Beiträge in Teilen Fehler auf, die hier nicht alle behandelt werden können.<sup>11</sup>

Die Forschungsliteratur verweist häufig auf Filmproduktionen wie *Wild Style*, *Style Wars*, *Beat Street* und die amerikanische Besetzung als bestimmende Faktoren für die Entwicklung einer Hip-Hop-Kultur. Diese Aspekte sind jedoch nur ein Teil der Erklärung, weshalb sich die Kultur verbreiten konnte. Insbesondere die Wichtigkeit der amerikanischen Besetzung ist zu relativieren: Nach meinem Recherchezustand ist hier ein Mythos bzw. eine Fehlinterpretation entstanden. So beschreibt z. B. Joe Bliese im Buch *HipHop in Berlin*, dass »die Flutwelle der US-HipHop-Kultur in den 1980er Jahren, auch durch die Präsenz der amerikanischen Soldaten oder Filme wie ›Wild Style‹ und ›Beat Street‹, nach Deutschland überschwappte.«<sup>12</sup> Das als Standardwerk geltende *35 Jahre Hip-Hop in Deutschland* sieht in den Filmen »›Wild Style‹ (1983) von *Charlie Ahearn*, ›Style Wars‹ (1983)<sup>13</sup> von *Toni Silver* und ›Beat Street‹ (1984)« die »Blaupause einer ganzen Generation«.<sup>14</sup> Und Christian Huck nutzt in seinem Kapitel über Breakdance in *Wie die Populärkultur nach Deutschland kam*<sup>15</sup> die Filme *Wild Style*, *Style Wars* und *Beat Street* als Aufhänger für seine Erläuterung und beschreibt Westberlin als ein »Gebiet mit starker Präsenz der US-Armee [...], wo man direkt von den Amerikanern lernen konnte«.<sup>16</sup> Für diese Einschätzung bezieht er sich wiederum auf Verda Kaya, die beschreibt, dass »der Zugang zur Hip-Hop-Kultur durch die Anwesenheit der US-amerikanischen Streitkräfte in Berlin gefördert«<sup>17</sup> wurde.

In den wenigen Büchern, die bestimmte Akteur:innen und Gruppierungen als bedeutsam definieren oder hervorheben, fällt auf, dass diese sich mehrheitlich überschneiden und dadurch dasselbe Narrativ um den gleichen Personenkreis entsteht

---

10 »Rekontextualisierung der früheren Hip-Hop-Kultur in den 80er Jahren: New York – Berlin (West): Ein Vergleich zwischen New York und Berlin-West anhand der vier dargestellten Säulen der Hip-Hop-Kultur im Film ›Wild Style‹« (Unveröffentlicht).

11 Die arte-Doku beschreibt z. B., dass *Wild Style* 1982 im ZDF ausgestrahlt wurde, obwohl das korrekte Datum der 7. April 1983 ist.

12 Archiv der Jugendkulturen, Gangway e. V: *HipHop in Berlin*; S. 15; 2008.

13 Die Dokumentation lief erst 1984 in Westdeutschland (siehe Abschnitt »Wo bleibt Graffiti?«).

14 Sascha Verlan, Hannes Loh: *35 Jahre Hip-Hop in Deutschland*; S. 152; 2015.

15 Christian Huck: *Wie die Populärkultur nach Deutschland kam*; S. 225–254; 2018.

16 Ebd.; S. 229.

17 Verda Kaya: *HipHop zwischen Istanbul und Berlin: eine (deutsche-)türkische Jugendkultur im lokalen und transnationalen Beziehungsgeflecht*; S. 70; 2015.

(siehe dazu Abschnitt »Methodik«). Aber warum sind es eben jene Akteur:innen, die immer wieder rezipiert werden und nicht andere? Am Beispiel des Graffiti soll hier dieser Frage nachgegangen werden. Exemplarisch werden folgende fünf Publikationen untersucht: *Spray City: Graffiti in Berlin* (1994), *Berlin Underground: Techno und HipHop zwischen Mythos und Ausverkauf* (1996), *Graffiti Art: Berlin und Länder* (1996), *HipHop in Berlin* (2008) und *Graffiti Writing in Deutschland* (2015). In vier von fünf Büchern werden *Amok*, *Amen*, *Deza*, *Kaos* und *Maxim* als wichtige Persönlichkeiten genannt. Wird die letztgenannte Veröffentlichung hinzugezogen, ist *Amok* in all diesen Büchern vertreten. Dadurch entfaltet sich über die Jahre hinweg ein bestimmtes Bild und wiederkehrendes Narrativ, da auf dieselben Personen Bezug genommen wird, die wiederum dieselben Aussagen treffen. Ein Beispiel für diese rekursive Bezugnahme ist die Erwähnung der Sprayer in *Berlin Underground: Techno und HipHop zwischen Mythos und Ausverkauf*. Die Auflistung und Reihenfolge sind identisch mit der von *Spray City: Graffiti in Berlin*. Lediglich *Amok* und *Amen* sind in der Anordnung vertauscht. Da letztgenanntes Buch zwei Jahre vorher erschienen ist, kann davon ausgegangen werden, dass der Inhalt der Quelle kopiert wurde. Dieser Befund deckt sich mit der Materiallage im Internet, wo es z. B. zu *Amok* zahlreiche Reportagen, Interviews und Bilder zu finden gibt – zur Graffiti-Vergangenheit von z. B. Shuan *JayJay* Fatah hingegen nicht.

Es sei ausdrücklich betont, dass es weder darum geht, den eben zitierten Akteuren Relevanz abzusprechen, noch ihre Bedeutung zu bewerten.

Insgesamt soll die vorliegende Untersuchung die Grundlagen dafür legen, die Dokumentationslücke von 1980 bis 1988 zu schließen und somit neue Perspektiven auf das Thema zu eröffnen. Der »vergessenen Generation« aus Westberlin wird im gesamtdeutschen Hip-Hop-Kontext somit mehr Gehör geschenkt.

## 1.3 Methode

### 1.3.1 Oral History

Um die Dokumentationslücke zu schließen, wurden Interviews und Gespräche mit der Methode der Oral History mit Akteur:innen geführt, die zwischen 1962 und 1970 geboren sind. Um der im Abschnitt »Forschungsstand« angesprochenen Schwierigkeit des wiederkehrenden Narrativs (siehe dazu auch Abschnitt »Problematiken«) entgegenzuwirken, sind auch Akteur:innen Teil des Portfolios, die nicht direkt in die Ausübung der kulturellen Praktiken des Hip-Hops involviert waren, wie z. B. ein Tanzlehrer, eine Galeristin oder eine ZDF-Redakteurin. Diese Gespräche habe ich bis auf wenige Ausnahmen transkribiert. Zu den Ausnahmen gehört z. B. der Austausch mit dem Filmregisseur René Hennig oder dem Maler und Vertreter der *Jungen Wilden* Walter Dahn.

Insgesamt sind 25 Treffen mit verschiedenen Akteur:innen schriftlich festgehalten: 10 Interviews (Frage-Antwort) und 15 narrative Interviews (Oral History).

Bei der Oral History handelt es sich um eine hermeneutische Technik aus den Geschichtswissenschaften, die vor allem in den 1980er Jahren populär war. Hierbei wird dem Gegenüber zu Beginn des Gesprächs lediglich ein Rahmen bzw. Kontext genannt und im Idealfall keine Frage gestellt, um es frei sprechen zu lassen. Im Anschluss können durch Fragen »bisher ausgelassene oder zuvor festgelegte Themengebiete stärker zur Sprache [gebracht werden], so dass Lücken der biographischen Überlieferung geschlossen werden«<sup>18</sup>. Aus der mündlichen Quelle können anschließend Informationen für die wissenschaftliche Weiterarbeit gezogen werden. Eine gezielt gestellte Frage birgt mitunter das Risiko, den bzw. die Gesprächspartner:in unbewusst oder bewusst zu manipulieren – um z. B. eine bestimmte Argumentation des oder der Fragestellenden zu bestätigen – oder ihn bzw. sie von dem eigentlich gedachten Erzählstrang abzulenken.<sup>19</sup> Ein Vorteil ist somit, dass der bzw. die Interviewte das erzählen kann, was er bzw. sie – und nicht der bzw. die Wissenschaftler:in – für wichtig befindet und somit seine bzw. ihre subjektive Erfahrungswelt zum Vorschein bringen kann. Zudem ermöglicht das Prozedere, Quellen von Akteur:innen zu erschließen, die ansonsten eventuell keine hinterlassen haben und daher im wissenschaftlichen Kontext einer bestimmten Thematik nicht berücksichtigt würden (siehe »Forschungsstand«). Die verschiedenen hiermit gewonnenen Blickpunkte können so überliefert werden und ermöglichen Wissenschaftler:innen eigene Schlüsse daraus zu ziehen.<sup>20</sup>

Zu Beginn jeder Aufzeichnung des Gesprächs erklärte ich dem bzw. der Akteur:in den Kontext meiner Recherchen sowie den für die Erzählungen relevanten geografischen und zeitlichen Rahmen in dem er bzw. sie sich bewegen kann.

### 1.3.2 Elicitation

Um das freie Erzählen der Akteur:innen zu unterstützen, habe ich auf Artefakte in Form von Videos, Audios, Bildern, Fotos, Textpassagen aus Büchern, Zitaten, Filmboxen, Flyern, Plakaten zurückgegriffen. Die von mir genutzten Artefakte waren haptischer und digitaler (Repräsentation des originalen Artefakts auf einem Gerät) Natur, die ich im Vorfeld der Recherchen ausfindig machen konnte. Durch die Einbindung eines Fotos in das offene Gespräch kann die Erinnerung des Akteurs und der Akteurin angeregt werden und bestimmte Assoziationen her-

---

18 Alexander C. T. Geppert: *Forschungstechnik oder historische Disziplin?*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*; S. 310 f; 1994.

19 Gespräch mit dem Historiker Bodo Mrozek.

20 Alexander C. T. Geppert: *Forschungstechnik oder historische Disziplin?*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*; 1994.

vorrufen. Dieses »Triggern« wird auch »Elicitation« genannt, das der Soziologe Douglas Harper wie folgt beschreibt:

The parts of the brain that process visual information are evolutionarily older than the arts that process verbal information. Thus images evoke deeper elements of human consciousness that do words; exchanges based on words alone utilize less of the brain's capacity than do exchanges in which the brain is processing images as well as words. These may be some of the reasons the photo elicitation interview seems like not simply an interview process that elicits more information, but rather one that evokes a different kind of information.<sup>21</sup>

Umgekehrt hat auch die bzw. der Interviewte die Möglichkeit, die für sie bzw. ihn wichtigen Artefakte vorzuzeigen, um ihre bzw. seine Erzählungen oder Standpunkte zu veranschaulichen. So hat mir z. B. Michael *Telle* Tetzlaff bei unserem ersten Treffen seinen kompletten Besitz an Artefakten vermacht – darunter z. B. Bilder, Flyer, Plakate und Vordrucke (Matrizen).

### 1.3.3 Triangulation

Bei einer Zusammenarbeit, die maßgeblich auf dem Erzählten der Akteur:innen basiert, ist die Verifizierung und Einordnung des Gesagten in den zeitlichen und thematischen Kontext von besonderer Bedeutung. Die erinnernde Person greift auf das Langzeitgedächtnis zurück, das wiederum durch kognitiv bestimmte Prozesse anfällig für Fehlleitungen ist und stets seine eigene Realität und Wahrheit formt (siehe dazu Abschnitt »Problematiken«).<sup>22</sup> Um Geschildertes, das sich auf zeitliche und örtliche Aspekte bezieht, zu verifizieren, stütze ich mich auf Anhaltspunkte, die aus Quellen wie z. B. Artefakten und schriftlicher, auditiver bzw. visueller Berichterstattung herausgearbeitet werden können. Befindet sich z. B. ein Datum und Austragungsort eines Konzerts auf einem Werbeplakat oder ein Konzerttipp in einer Zeitschrift, können diese Fakten mit der Ausführung der bzw. des Interviewten – sie oder er sei bei jenem Konzert gewesen – abgeglichen werden. Diese Strategie der Validierung bzw. Falsifizierung kann auch als Datentriangulation verstanden werden. Der bzw. die Wissenschaftler:in kann so den nach der Auswertung für korrekt befundenen Zeitpunkt einer stattgefundenen Hip-Hop-Party bestimmen oder eine bestimmte Entwicklung zeitlich eingrenzen. Die Blickpunkte verschiedener Akteur:innen zu einem bestimmten Geschehnis können ebenso als Referenzpunkte für einen zeitlichen, örtlichen oder inhaltlichen Abgleich verwendet werden.

Anhand eines konkreten Beispiels möchte ich diese Vorgehensweise erläutern und aufzeigen, wie Ungereimtheiten aufgelöst werden können: Das folgende Foto be-

---

21 Douglas Harper: *Talking about pictures: a case for photo elicitation*; *Visual Studies*, Vol. 17, No. 1; 2002.

22 Julia Saw; *Das trügerische Gedächtnis: Wie unser Gehirn Erinnerungen fälscht*; 2016.

findet sich sowohl im Buch *Berlin Underground: Techno und HipHop zwischen Mythos und Ausverkauf* als auch in *Bei uns geht einiges. Die deutsche Hiphop-Szene*.<sup>23</sup>



*Graffiti Boys am Ku'damm; Spätsommer/Frühherbst 1983. Aus: Archiv des Autors.*

Bemerkenswert sind hierbei die unterschiedlichen Bestimmungen der Jahresangaben. Das erste Buch datiert das Foto auf 1983,<sup>24</sup> das zweite auf 1984.<sup>25</sup> Es stellt sich die Frage, welche Datierung nun die richtige ist. Mit Hilfe von drei Informationen, konnte ich das »Rätsel« lösen:

- Michael Telle Tetzlaff erzählte mir, dass das Foto »kurze Zeit nach der Sendung mit Peter Illmann«, die auf den 14.06.1983 datierbar ist, entstand.
- und »es einer dieser Tag war, als die Dampfer am Wannsee noch fuhren«.
- Auf dem Bild ist zu erkennen, dass die Passanten Mäntel, die *Graffiti Boys* (sic) langärmelige Sweatshirts tragen und die sehr definierten Schattenwürfe sowie die Reflektionen bzw. Spiegelungen des klaren Himmels in den Fensterscheiben auf Sonnenschein schließen lassen.

Mit diesen Hintergrundinformationen kann das Foto auf den Spätsommer bzw. Frühherbst 1983 datiert werden.

<sup>23</sup> Sebastian Krekow, Jens Steiner: *Bei uns geht einiges. Die deutsche Hiphop-Szene*; 2002.

<sup>24</sup> S. 70.

<sup>25</sup> S. 232.

Konnte ich ein Artefakt oder eine Quelle nicht mit Sicherheit einordnen, ist dies dementsprechend vermerkt.

## 1.4 Medienkorpus

Die eben erwähnten Quellen schriftlicher, auditiver bzw. visueller Berichterstattung sind nicht nur für die Triangulation hilfreich, sondern ergänzen ebenso den Blickpunkt der Akteur:innen. Da die Hip-Hop-Kultur in der ersten Hälfte der 1980er Jahre vorrangig durch Medien verbreitet wurde, sind diese Teil der Entstehungsgeschichte und müssen als Quellen mit in Betracht gezogen werden. Aus ihnen können weitere Schlussfolgerungen in Bezug auf spezifische Entwicklungen gezogen werden, z. B. wann und in welcher Weise ein Übergang des Begriffes »Rap« zu »Hip-Hop« im Sprachgebrauch stattgefunden hat. In einigen Fällen erlaubt die Sichtung medialer Quellen sogar, auf Berichte über Akteur:innen selbst zu stoßen (zusätzlich zu denen im Portfolio). Der gesichtete Zeitraum umfasst 1979 bis 1985.

### 1.4.1 Zeitschriften und Magazine

Bei der Sichtung der Zeitschriften und Magazine habe ich den Fokus auf Musik- und Kunstzeitschriften sowie Westberliner Stadtmagazine gelegt. Ich habe jeden Beitrag dokumentiert, der im Kontext von Rap, Graffiti, Breakdance oder DJing stand. Aus dieser Dokumentation kann entnommen werden, ob zu einer bestimmten Zeit eine Konzentration an z. B. Rap-bezogenen Einträgen vorliegt, die auch zeitung- bzw. magazinübergreifend sind. So können für die Verbreitung und Entwicklung der Hip-Hop-Kultur wichtige Zeitpunkte ausgemacht und in einen übergeordneten Kontext gestellt werden.

Folgende Zeitschriften und Magazine sind Teil des gesichteten Korpus: *SOUNDS*, *Musikexpress*, *Musikexpress/SOUNDS*,<sup>26</sup> *SPEX*, *Musikszene*, *Blickpunkt – Das Jugendjournal*, *Music Scene Berlin*, *Cult*, *ZITTY*, *TIP*,<sup>27</sup> *art – Das Kunstmagazin*, *Kunstforum*, *Wolkenkratzer Art Journal*, *Apart*, *Scritti*.

### 1.4.2 Fernsehen

Die Recherche von Fernsehbeiträgen gestaltet sich schwieriger als die der Zeitschriften, da sie sowohl von den Auskünften als auch der Erschließungen durch die

---

26 Im Februar 1983 wurden *SOUNDS* und *Musikexpress* Zeitschriften fusioniert und unter diesem Namen weitergeführt. Siehe dazu auch letzte *SOUNDS-Ausgabe* vom Januar 1983 (S. 6–7).

27 Bei den Berlin-Magazinen *ZITTY* und *TIP* habe ich den Sichtungszeitraum bis 1989 erweitert, da die Wahrscheinlichkeit Berichterstattungen über Akteur:innen zu finden, höher ist.