



# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„B-Boying! – Zur sozialen Praxis des B-Boying. Eine qualitative ethnografische Studie der B-Boying-Szene in Wien.“

verfasst von / submitted by

Christoph Milleschitz

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Magister der Naturwissenschaften (Mag. rer. nat.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 190 482 593 T

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Bewegung und Sport  
UF Musikerziehung

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michael Kolb



## **VORBEMERKUNG: ANONYMISIERUNG**

Der anonyme Umgang mit den Identitäten der in dieser Arbeit genannten Personen ist mir persönlich wichtig. Aus diesem Grund werden die realen Namen sowie die damit verbundenen Künstlernamen der beobachteten und zitierten Personen anonymisiert und durch ausgefallene Pseudonyme, wie beispielsweise *B-Boy Ceiko*, ersetzt. Durch die Verwendung konkreter Künstler-Pseudonyme soll dem Leser bzw. der Leserin einerseits ein der Realität näheres Bild der B-Boying-Szene vermittelt werden (*B-Boy Ceiko* klingt in diesem Sinne authentischer als *Person XY*). Zum anderen erfahren die Identitäten der B-Boys und B-Girls einen entsprechenden Schutz.

## **VORBEMERKUNG: GESCHLECHTERGERECHTE FORMULIERUNG**

Nachdem es sich bei den handelnden und beobachteten Personen der Wiener B-Boying-Szene sowohl um B-Boys als auch um B-Girls handelt, wird in dieser Arbeit bewusst und im Sinne einer geschlechtergerechten Formulierung von BreakerInnen, AkteurInnen, TeilnehmerInnen, MitgliederInnen, usw. gesprochen. Wenn jedoch an gewissen Stellen der Arbeit die Begriffe Schüler, B-Boys, B-Girls, Akteurin, Breaker, usw. erwähnt werden, so sind damit ausschließlich nur die männlichen oder nur die weiblichen Personen gemeint. Der Begriff B-Boying versteht sich als die offizielle Bezeichnung dieser Jugendkultur, die neben den B-Boys selbstverständlich auch die B-Girls miteinbezieht. Dahingehend von B-Girling zu sprechen wäre im Sinne der AkteurInnen als auch der zitierten Literatur, schlicht und einfach nicht korrekt.



## DANKSAGUNG

Mit dieser Diplomarbeit geht für mich ein langer und intensiver Lebensabschnitt zu Ende. Bevor nun mit dem Einstieg ins Berufsleben ein neuer beginnt, möchte ich die Gelegenheit nutzen, um mich bei vielen liebevollen Menschen, die mich auf so unterschiedliche Art und Weisen begleitet, gefördert und unterstützt haben, zu bedanken.

Mein größter Dank gilt wohl meiner Familie, die mich sowohl in finanzieller als auch in emotionaler Hinsicht über viele Jahre hinweg unterstützt hat. Viele wunderbare Momente und Erfahrungen meiner Studienzzeit sind mir in Erinnerung, die ohne Euch nicht möglich gewesen wären. Eure uneingeschränkte und kompromisslose Liebe ist keine Selbstverständlichkeit, umso mehr möchte ich Euch – Stefan, Gina, Florian und Fabian – nochmals Danke sagen.

Ein besonderes Danke möchte ich meiner Freundin Miriam aussprechen. Seit mehr als zweieinhalb wundervollen Jahren reisen wir gemeinsam durchs Leben. Du hast mir vor allem in meiner das Studium abschließenden Phase viel von deiner Zeit und Aufmerksamkeit geschenkt, mich zum Lachen gebracht wenn's mal nicht so lief, und mir die schönen Dinge abseits des Studiums gezeigt. Dafür liebe ich dich sehr.

Ich möchte mich auch bei Julia, Udo, Maria, Julian, Manu, Maja, Anna, Anni und Eli bedanken, die mir als MitbewohnerInnen, aber vor allem als Freunde sehr ans Herz gewachsen sind, und auf unterschiedliche Art und Weisen meine Studienzzeit bereichert haben. Danke Euch allen.

Zahlreiche LehrerInnen haben mich über mehrere Jahre hinweg und in vielen Stunden auf den verschiedensten Instrumenten begleitet, und mich nicht nur als Musiker sondern vor allem als Mensch sehr geprägt. Danke Oliver, Alex, Thomas, Michael, Klara, Franz, Amira, Manfred, Wolfgang, Georg, Rudi, Hans, Evelyn, Johannes und Alois, dass ihr mir Eure persönlichen Zugänge zur Musik eröffnet habt. Danke auch für Eure Geduld, Euer Einfühlungsvermögen und die wahnsinnig schönen musikalischen Erlebnisse. Holareiduljo.

An dieser Stelle möchte ich auch Gustav, Ludwig, Joseph, Carl, Johann Sebastian, Joe, Bill, Ruben und Justin meinen Dank aussprechen. Stellvertretend für eine Vielzahl von Personen haben sie mich mit ihren Kompositionen vor aber auch während meiner Diplomarbeitszeit stets aufs Neue motiviert, inspiriert und fasziniert.

Ein großer Dank gilt meinem Diplomarbeitsbetreuer Michael Kolb, der mich freundlich, verlässlich und konstruktiv durch die verschiedenen Phasen der Arbeit begleitet hat.

Ohne den B-Boys und B-Girls der Wiener Szene wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen, weshalb ihnen abschließend ein großes Danke gebührt. Geduldig wurde ich als unwissender Szene-Frischling in zahlreichen Gesprächen in die Welt des Breaking eingeführt. Ich hoffe, mit dieser Arbeit einen entsprechenden Beitrag zur Verbreitung und Aufklärung der B-Boying-Kultur zu leisten.



## **ABSTRACT (DEUTSCH)**

Mit B-Boying wird eine jugendkulturelle Tanzform bezeichnet, die sich neben MCing, DJing und Writing als ein Element der Hip-Hop-Kultur versteht. Anhand einer qualitativen ethnografischen Studie wurde der Frage nachgegangen, ob B-Boying einer den bisher erforschten Freestyle-Bewegungskulturen vergleichbaren Kultur entspricht. Um diese Frage zu beantworten, wurde die soziale Praxis der Wiener B-Boying-Szene über einen Zeitraum von mehreren Monaten beobachtet. Neben den offenen Trainingsmöglichkeiten verschiedener Jugendzentren standen zudem lokale Battles im Fokus der Feldforschung. Die Ergebnisse aus den teilnehmenden Beobachtungen als auch den informell geführten Gesprächen mit Szene-AkteurInnen wurden nachträglich protokolliert. In der Datenauswertungsphase wurden die Protokolle offen codiert und mit dem Ziel analysiert, genuine Strukturmerkmale der sozialen Praxis der B-Boying-Szene auszumachen. Aus den analysierten Daten ließen sich mit B-Boying ist Tanz, B-Boying ist Style und B-Boying ist Battle drei zentrale Kategorien herausarbeiten, wie sie aus den Aussagen der AkteurInnen hervorgehen. Die Kategorien der Auswertung wurden anschließend mit den bereits entdeckten Kategorien verschiedener Freestyle-Bewegungskulturen verglichen. Auf Basis der Ergebnisse kann B-Boying als eine spezifische Freestyle-Bewegungskultur verstanden werden. Anders als in bereits erforschten Freestyle-Bewegungskulturen nimmt die Musik gegenüber den Tricks und Moves im B-Boying eine zentrale Rolle ein, nachdem sie als eine Quelle der Inspiration die Bewegungskompositionen der B-Boys und B-Girls dirigiert.

## **ABSTRACT (ENGLISCH)**

The practices of b-boying, MCing, DJing and graffiti writing represent the four components of the overarching hip-hop youth culture and ideology. This thesis takes a closer look at the social practice of the Viennese b-boying scene. The main objective of this thesis is to determine whether b-boying displays features of the so called freestyle culture, as it can be found in skateboarding, free running or snowboard freestyle. In order to investigate the phenomenon in question participant observation, a qualitative ethnographic method, was employed. Over a period of several months the Viennese b-boying scene was examined. Observations took place in several contexts and spaces: not only training sessions and practices, but also organized judged battles were center of this fieldwork. The data set that has been collected in the field constitutes of the observations of the b-boying scene itself as well as informal conversations that took place with the participating b-boys and b-girls. Subsequent to the fieldwork the results were recorded in writing. Those memos were then coded in order to form categories that genuinely represent the Viennese b-boying scene. Using the categories developed in the coding process, a comparative analysis was conducted so as to work out differences and similarities with other freestyle sports. The results of this study reveal that b-boying can indeed be identified as another freestyle sport, in which music is assigned the central role as it is the main source of inspiration for moves.

## INHALTSVERZEICHNIS

<b>Vorbemerkung: Anonymisierung</b> .....	<b>III</b>
<b>Vorbemerkung: Geschlechtergerechte Formulierung</b> .....	<b>III</b>
<b>Danksagung</b> .....	<b>V</b>
<b>Abstract (Deutsch)</b> .....	<b>VII</b>
<b>Abstract (Englisch)</b> .....	<b>VIII</b>
<b>Inhaltsverzeichnis</b> .....	<b>IX</b>
<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....	<b>XII</b>
<b>1 Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2 Theorie</b> .....	<b>2</b>
2.1    Begriffsbestimmungen.....	2
2.1.1    Szenen.....	2
2.1.2    Soziale Praxis.....	2
2.2    Die Hip-Hop-Kultur.....	3
2.2.1    Die vier Elemente.....	3
2.2.2    Geschichtlicher Abriss über die Entwicklung der Hip-Hop-Kultur.....	6
2.3    Die Subkultur B-Boying.....	7
2.3.1    Begriffsklärung.....	7
2.3.2    Entstehung des Breaking.....	9
2.3.3    Bewegungsformen von B-Boying.....	10
2.4    Freestyle-Bewegungskulturen.....	11
2.4.1    Allgemein.....	11
2.4.2    Free und Style.....	13
2.4.3    Social Organism.....	16
2.4.4    Spots und Trips.....	18
2.4.5    Group- und Self-Concept.....	20
2.4.6    Body und Performance.....	21
2.4.7    Freestyle und Männlichkeit.....	24
2.4.8    Freestyle-Bewegungsbiografien.....	24
<b>3 Methodik</b> .....	<b>26</b>
3.1.1    Ethnografische Forschung.....	26
3.1.2    Teilnehmende Beobachtung.....	26
3.1.3    Feldzugang.....	27
3.1.4    Praktiken der Datengenerierung.....	28

3.1.5	Dokumentation .....	29
3.1.6	Datenauswertung.....	29
<b>4</b>	<b>Ergebnisse.....</b>	<b>31</b>
4.1	Die AkteurInnen .....	31
4.1.1	Die TeilnehmerInnen und deren (Bewegungs-)Biografien .....	31
4.1.2	Die ersten Schritte .....	34
4.1.3	Die Intensitäten des B-Boying-Daseins .....	35
4.1.4	Unterschiedliche Formen der Beziehungen.....	38
4.1.5	Crews und deren Mitglieder .....	40
4.2	B-Boying ist Tanz .....	43
4.2.1	Räume und Anforderungen an den Raum .....	43
4.2.2	Donauinsel, Streetshows und die Umfunktionierung von Raum.....	46
4.2.3	Die Raumverwaltung.....	48
4.2.4	Selbstorganisation und die Frage nach hierarchischen Strukturen .....	52
4.2.5	Musik als Treibstoff für den B-Boying-Motor .....	55
4.2.6	Der individuelle Tanzstil als Eigenkreation .....	62
4.2.7	B-Boying – Tanzinhalte.....	64
4.2.8	Sprache, Spruch, Zeichen- und Körpersprache .....	69
4.3	B-Boying ist Style .....	74
4.3.1	Style – Ein Definitionsversuch.....	74
4.3.2	Style – Geschmäcker sind verschieden .....	77
4.3.3	Über verschiedene Zugänge Etwas-Eigenes zu kreieren .....	80
4.3.4	Kleidungs-Style und individueller Look .....	82
4.3.5	Social Media: Austausch und Selbstinszenierung im WWW.....	85
4.4	B-Boying ist Training.....	88
4.4.1	Begrüßungs- und Aufwärmrituale.....	88
4.4.2	Trainingsinhalte.....	92
4.4.3	Die Gruppe als Trainer .....	94
4.4.4	Methodisches Vorgehen .....	101
4.4.5	Geteilte Freude an Momenten des Gelingens .....	106
4.4.6	Socializing im B-Boying.....	107
4.4.7	Equipment.....	109
4.4.8	Belastungen im B-Boying: Risiken und Nebenwirkungen .....	110
4.5	B-Boying ist Battle .....	113
4.5.1	Der Battle-Gedanke.....	113

4.5.2	Battle als Kampfsport .....	115
4.5.3	Organisation und die Problematik des subjektiven Geschmacks .....	116
<b>5</b>	<b>Diskussion und Ausblick.....</b>	<b>121</b>
<b>6</b>	<b>Zusammenfassung.....</b>	<b>127</b>
	<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>128</b>
	<b>Anhang .....</b>	<b>133</b>

## **ABBILDUNGSVERZEICHNIS**

Abbildung 1: Gemeinsames Posen mit Mitgliedern der Crew Team Austria .....	41
Abbildung 2: Gruppenfoto der Crew Team Austria samt Kommentare.....	42
Abbildung 3: B-Boying-Training auf der Donauinsel-Ramp.....	47
Abbildung 4: Organisation von zukünftigen Trainingsorten .....	49
Abbildung 5: Information über einen kommenden Popping- & Locking-Workshop .....	50
Abbildung 6: Organisation einer Mitfahrgelegenheit für ein kommendes Battle .....	50

# 1 EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf das Bewegungsphänomen des B-Boying, das vielen Personen vermutlich eher unter der industriellen Etikette *Breakdance* bekannt ist. In Wien existiert mitunter eine kleine, überschaubare *Szene* an aktiven B-Boys und B-Girls, so die Bezeichnung der AkteurInnen, die mehrmals wöchentlich und im offenen Trainingsangebot verschiedener Wiener Jugendzentren ihrer Bewegungspraxis bzw. ihrem Training nachgehen. Nachdem über die Wiener B-Boying-Szene noch keine wissenschaftlichen Forschungsergebnisse vorliegen, nimmt sich diese Arbeit zum Ziel, die *soziale Praxis* der Wiener B-Boys und B-Girls zu erforschen. In Anlehnung an Alkemeyer (2008, S. 220) bezieht sich der Begriff *soziale Praxis* auf das gemeinsame Miteinander aber auch Gegeneinander der sozial agierenden Personen.

Um nun Aufschlüsse über die soziale Praxis in der Wiener B-Boying-Szene zu erhalten, bedient sich diese Arbeit der teilnehmenden Beobachtung, die sich als eine Methode der qualitativen Sozialforschung versteht. Im Zuge der Feldforschungen rückt das Trainingsgeschehen der AkteurInnen an ausgewählten Wiener Jugendzentren für den Zeitraum Oktober – Dezember 2015 in den Fokus der Beobachtungen. Soweit es die Umstände ermöglichen, werden zudem auch *Battles*, sog. Wetttänze, als lokal veranstaltete Events beobachtet. In einer darauffolgenden Phase der Datenauswertung werden die protokollierten Ergebnisse offen codiert und mit dem Ziel analysiert, wichtige Strukturmerkmale bzw. Kategorien der sozialen Praxis des B-Boying heraus zu präparieren, und damit Antworten auf die folgende Forschungsfrage zu erhalten:

Wie ist die soziale Praxis der Wiener Breakdance-Szene organisiert?

Ein weiterer Schwerpunkt dieser Arbeit widmet sich dem Phänomen der *Freestyle-Bewegungskulturen*, wie sie beispielsweise *Freerunning*, *Skateboarding*, *Snowboard Freestyle* sind, und die aufgrund ihrer besonderen Praktiken als eine Art „gegenkulturelle Bewegung zu tradierten Formen des Sports“ (Kolb, 2015, S. 31) bezeichnet werden. Im Verlauf der weiteren Arbeit soll nämlich geklärt werden, inwiefern sich B-Boying auf Basis der Beobachtungen als eine Freestyle-Bewegungskultur verstehen lässt. Demnach lautet die weitere Forschungsfrage wie folgt:

Inwiefern kann B-Boying auf Basis der Beobachtungen als eine Freestyle-Bewegungskultur bezeichnet werden?

Aufgrund der inhaltlichen Zielsetzungen ist es notwendig, zu Beginn des nun folgenden theoretischen Abschnitts eine Begriffsbestimmung vorzunehmen. Nachdem sich B-Boying neben MCing, DJing und Writing als eines der vier Elemente der Hip-Hop-Kultur versteht, widmet sich ein weiteres Kapitel der Hip-Hop-Kultur, um daran anschließend vertiefend auf die Subkultur des B-Boying einzugehen. Mit dem darauffolgenden Kapitel *Freestyle-Bewegungskulturen* erfahren die *gegenkulturellen* Bewegungspraktiken eine entsprechende theoretische Auseinandersetzung. Neben den von Kolb (2015) formulierten Merkmalskategorien dieser Bewegungskulturen sind es vor allem die zahlreichen Forschungsarbeiten über einzelne Bewegungsphänomene, wie beispielsweise über die Praxis der Wiener Skateboarding-Szene (Fischer, 2013), Fußball Freestyle (Wieser, 2011), Freerunning (Auer, 2011), Snowboard Freestyle (Botros, 2007; Unterrainer, 2010), u.a. die in dieser Arbeit entsprechend abgehandelt werden.

Im Anschluss an diesen theoretischen Teil erfährt das methodische Vorgehen dieser Arbeit eine entsprechende Erwähnung, um daran anknüpfend die Ergebnisse der Feldforschungen vorzustellen. Die erschlossenen Kategorien der Auswertung werden in einer abschließenden Diskussion mit den Kategorien, wie sie aus den Analysen verschiedener *Freestyle-Bewegungskulturen* gewonnen wurden, zusammengeführt, wodurch geklärt werden soll, ob B-Boying eine den derzeit existierenden verschiedenen Freestyle-Bewegungskulturen vergleichbare Jugendkultur darstellt.

## 2 THEORIE

### 2.1 Begriffsbestimmungen

Nachdem in dieser Arbeit die soziale Praxis der Wiener B-Boying-Szene im Fokus der Forschung steht, wird im Folgenden eine Definition der Begriffe *Szene* sowie *soziale Praxis* vorgenommen.

#### 2.1.1 Szenen

Hitzler und Niederbacher (2010, S. 15) verstehen *Szene* als „eine Form von lockerem Netzwerk; einem Netzwerk, in dem sich unbestimmt viele beteiligte Personen und Personengruppen vergemeinschaften.“ In eine Szene, wie beispielsweise die Skater-Szene, Punk-Szene, usw. wird man weder hineingeboren noch hineinsozialisiert, „sondern man sucht sie aufgrund irgendwelcher Interessen *selber* aus und fühlt sich in ihr eine Zeit lang mehr oder weniger ‚zu Hause‘.“ (ebd.) Lokale Einfärbungen oder Besonderheiten lassen sich als typische Charakteristika einer Szene beschreiben, wobei eine Szene damit nicht ein lokal begrenztes, sondern prinzipiell „ein weltumspannendes, *globales* – und ohne intensive Internet-Nutzung der daran Beteiligten zwischenzeitlich auch kaum noch überhaupt vorstellbares – *Gesellungsgebilde* bzw. eine ‚globale Mikrokultur‘ sind.“ (ebd.) Anders als formalisierte Organisationen weisen Szenen – im metaphorischen Sinne – keinerlei *Türen* auf, anhand derer man feststellen könnte, wann sich eine Person *in* der Szene, oder *außerhalb* der Szene befindet. Dahingehend verhält es sich mit dem Bewegen in einer Szene wie einer Nebelbank: „Man weiß oft nicht, ob man tatsächlich drin ist, ob man am Rande mitläuft, oder ob man schon nahe am Zentrum steht. Gleichwohl realisiert man irgendwann ‚irgendwie‘, dass man ‚irgendwie‘ dazugehört.“ (ebd.) In der Regel zeichnen sich Szenen durch einen problemlosen Zugang aus, wobei diese ebenso wieder problemlos verlassen werden können.

#### 2.1.2 Soziale Praxis

„Sozial ist eine Praxis, wenn unterschiedliche Akteur[Inn]en an ihr beteiligt sind, die sich in ihrem Verhalten aneinander orientieren.“ Als Beispiel bezieht sich Alkemeyer (2008, S. 220) auf das Zustandekommen von Sportspielen in Einzel- und Teamspielsportarten. Während es in Einzelspielsportarten – wie es beispielsweise Tennis, Badminton oder Squash ist – mindestens zwei *SpielerInnen* benötigt, sind es in Teamspielsportarten wie dem Fußball, Basketball oder Handball die *Spielgruppen*, die „im Wechselspiel von Angriff und Verteidigung regelgeleitet um Sieg und Niederlage spielen“. (ebd.)

Um diesen Gedanken nun weiterzuführen, beziehe ich mich im Sinne eines Angriffs sowie einer Verteidigung, die als Teile der sozialen Praxis von Sportarten zu verstehen sind, auf das *Miteinander* und *Gegeneinander* im Tanz. Während in Spielsportarten die SpielerInnen und Spielgruppen als soziale

Akteure einer gemeinsamen Praxis im Fokus der Beobachtung stehen, so treten im Tanz, allgemein formuliert, die Tänzer und TänzerInnen als auch die Tanzgruppen in den Vordergrund. Demnach sind in der Subkultur des *B-Boying* die B-Boys und B-Girls als auch die Crews (engl. für *Gruppen*) als Akteure an der sozialen Praxis beteiligt. Im Sinne eines Miteinanders lässt sich beispielsweise das gemeinsame Training durch gegenseitiges Coaching, das gegenseitige Pushen oder das gemeinsame Tanzen innerhalb einer Crew anführen. Im Battle hingegen treten die einzelnen TänzerInnen oder aber auch die jeweiligen Tanzcrews *gegeneinander* an, um von einer unabhängigen Jury hinsichtlich der Attribute Style, Originalität, usw. beurteilt zu werden.

Wenn nun in dieser Arbeit nach der sozialen Praxis der BreakerInnen gefragt wird, so ist darunter das gemeinsame *Miteinander* aber auch *Gegeneinander* zu verstehen, das im Fokus der Beobachtung steht.

Nachdem sich die Feldaufenthalte vor allem auf das *Trainingsgeschehen* der Wiener B-Boying-Szene konzentriert, wird das *Gegeneinander* vermutlich weniger Thema sein, als es das *Miteinander* ist. Soweit es aber einerseits *Momente* während der *Trainingsaufenthalte* und andererseits organisierte *Battles* zulassen, wird auch das *Gegeneinander* im B-Boying beobachtet.

## 2.2 Die Hip-Hop-Kultur

B-Boying versteht sich neben DJing, MCing und Graffiti als ein wesentlicher Bestandteil der *Hip-Hop-Kultur*. Im Sinne eines besseren Verständnisses über die Subkultur des Breaking ist es daher notwendig, im Folgenden auf die Hip-Hop-Kultur einzugehen. Nachdem zu Beginn ein geschichtlicher Abriss über die Entstehung dieser Jugendkultur geboten wird, widmet sich das darauffolgende Kapitel den *Elementen* bzw. *Säulen* der Hip-Hop-Kultur.

### 2.2.1 Die vier Elemente

*Hip-Hop* versteht sich nach Pavicic (2007, S. 63) als eine „breite kulturelle Bewegung mit eigener Philosophie, Ästhetik, Bewegung sowie eigenen Werten, Motiven, Mode, Sprachgebrauch, Tanz und sozialen Interaktionsmustern.“ Klein und Friedrich (2003, S. 30) bezeichnen Hip-Hop dahingehend als eine *Synthese* aus Bild, Musik, Sprache und Tanz. Im Konkreten vereint Hip-Hop die folgenden vier Elemente: das *DJing*, das *MCing*, das *Writing* sowie das *Breaking*. (Pavicic, 2007, S. 63f) Nach Hitzler und Niederbacher (2010, S. 84) geht es in allen vier Bereichen darum, „etwas künstlerisch zu entwickeln, sich selbst zu (re-)präsentieren und nicht zuletzt sich selbst zu verwirklichen.“ In diesem Sinne verfolgen Szenegänger der unterschiedlichen Elemente das Ziel, den *individuellen Style* zu kreieren und diesen letztlich vor anderen Personen zu präsentieren. Diesbezüglich schreibt auch Pavicic, dass die „Innovation und Kreation des je spezifischen Stiles im Hip Hop [...] Symbol für die Suche nach Individualität sowie Identität“, ist. (Pavicic, 2007, S. 106) Diese kreative Selbstinszenierung im Hip-Hop zielt darauf ab, Anerkennung und Lob durch Gleichgesinnte zu erhalten und sich innerhalb der Szene einen gewissen Namen zu erarbeiten. (Hitzler & Niederbacher, 2010, S. 85) Im Folgenden werden die zuvor genannten *Hip-Hop-Bestandteile* vorgestellt.

### DJing

Mit dem Element des *DJing*, von Rode (2002, S. 31) als das Ursprünglichste im Hip-Hop bezeichnet, werden vor allem die Tätigkeiten des *DJs* verbunden, dem sogenannten Disc Jockey, der zur Unterhaltung einer bestimmten Zuhörerschaft Musik auflegt, und sich dabei verschiedenen Tonträgern

mit gespeicherter Musik bedient. (Price, 2006, S. 21) Allerdings betonen Hitzler und Niederbacher (2010, S. 85), dass DJing „mehr als nur das bloße Auflegen und Abspielen von Schallplatten“ ist. DJs bedienen sich nämlich zweier Plattenspieler sowie einem Mischpult, die als Grundausüstung sozusagen *das Werkzeug* des DJs darstellen. Anhand dieses *Instruments* generiert ein DJ über die DJ-Techniken des *Samplens*, mit der das Mischen einzelner Musikwerke zu einem neuen und eigenen Musikstück gemeint ist, sowie des *Scratchens*, anhand der durch rhythmisches und manuelles Hin- und Herbewegen einer laufenden Platte der typisch *kratzige* Sound produziert wird, die typische Musik im Hip-Hop. (ebd.) Rode (2002, S. 31) spricht dahingehend von DJing als „Kunst des Mixens, Überblendens und Scratchens verschiedener Songs bzw. Songparts, insbesondere ihrer Breaks (Rhythmuspassagen).“ Der DJ kann somit als ein *Musiker* verstanden werden, der die nötigen *Beats* für den MC liefert als auch die BreakerInnen auf die Tanzfläche ruft. (Hitzler & Niederbacher, 2010, S. 85)

An dieser Stelle muss nun die Persönlichkeit *Kool DJ Herc* genannt werden, denn dieser gilt heute als der Initiator dieser Form von DJ-Kunst. Als Party-DJ der 1970er Jahre erkannte Kool DJ Herc, dass sich die Gäste mehr und mehr für *funkige* Musik, allen voran jener von *James Brown*, „begeisterten und zu den rhythmischen Instrumental-Parts, in denen die Perkussionsinstrumente den Groove übernahmen, am intensivsten tanzten.“ (Rode, 2002, S. 32) Diese bei den Tänzern beliebten, aber kurzen Instrumental-Teile wurden nun dadurch verlängert, „indem der DJ die gleiche Platte auf zwei Plattenspieler legt und abwechselnd nacheinander abspielen lässt.“ (Klein & Friedrich, 2003, S. 30) Die kurzen *Rhythmus-Parts* bzw. *Instrumental-Teile* wurden von Kool DJ Herc als *Breaks* bezeichnet, und dessen Kreationen, also die hinter- bzw. aneinander gereihten Breaks als *Breakbeats*.“ (Toop, 1992, S. 73; zit. n. Rode, 2002, S. 32) Der Begriff *Break* bezieht sich auf „die musikalische Sequenz, in der nur Rhythmusinstrumente, Bass und Schlagzeug zu hören sind“, und mit dem mehrmaligen Aneinanderreihen dieser *Breaks* – was durch Abspielen der gleichen Platte auf zwei Plattenspielern möglich wird – bedienen sich die DJs somit „der Kunst des *breakbeat*“. (Klein & Friedrich, 2003, S. 30) Diese Innovation, also jene der Breakbeat-Musik, wird nun Kool DJ Herc zugeschrieben. Mittlerweile umfasst der Begriff des *Breakbeat* „eine gesamte musikalische Stilrichtung.“ (Rode, 2002, S. 32) In diesem Sinne lässt sich Kool DJ Herc als *Innovator* bezeichnen, auf den die *Breakbeat-Musik* letztlich zurückgeht. (Pavicic, 2007, S. 66)

An dieser Stelle sei die besondere Bedeutung der *Breaks* bzw. der *Breakbeat-Musik* nochmals hervorgehoben, nachdem die Ursprünge der Bezeichnungen *B-Boying*, *B-Boys*, *B-Girls*, wie im Kapitel *Die Subkultur B-Boying* angeführt, unter anderem auf diese Musik-*Breaks* zurückreichen.

## **MCing**

Nachdem sich die *DJs* in den 1970er Jahren mit zunehmendem Maße auf ihre *Mixes* konzentrierten, benötigten diese zusätzliche Leute, die die Funktion des *Anheizers* oder *Stimmungsmachers* auf den Partys übernahmen und zudem durch das Programm leiteten. Diese Funktionen übernahmen letztlich die *MCs*, die sogenannten *Masters of Ceremony* oder *Mic Controller*, die heute vor allem als *Rapper* bezeichnet werden. (Rode, 2002, S. 46)

In den Hip-Hop-Anfängen war DJing und Rap nämlich vor allem *Party-Musik*. So zielten DJs mit ihrem Tun darauf ab, das Publikum zu unterhalten und um dessen Gunst zu buhlen. Letztlich sollen „die Leute zu ihrer Musik tanzen und nicht zu der eines anderen DJ“. (Klein & Friedrich, 2003, S. 25) Aus diesem Grund wurde gemixt und gescratcht, wodurch die Musikstücke eine entsprechende Veränderung bzw. Verlängerung erfuhren. Unterstützt wurden die DJs dabei von den *MCs*, die anfangs lediglich verhindern

sollten, dass „das Publikum dem DJ bei seiner Arbeit nur zuschaut und zu tanzen vergißt.“ (ebd.) Der Rapper verhinderte dies durch seinen auf die jeweilige Musik abgestimmten, rhythmischen Sprechgesang, in dem er einerseits den DJ lobt und zum anderen die Menge an das Tanzen erinnert. Dahingehend sei auf einen der bekanntesten Party-Raps dieser Zeit verwiesen, der auf den Song *The Break* von Kurtis Blow (Blow, 1980) zurückgeht:

Throw your hands up in the sky / And wave 'em 'round from side to side / And if you deserve a  
break tonight / Somebody say alright! / (All right) Say ho-oo! / (Ho-oo!) And you don't stop /  
Keep on, somebody scream! / (Owwwww!) Break down!

Mit dem zunehmenden Erfolg des Party-Rap tritt der DJ mehr und mehr in den Hintergrund, womit der *Rapper* zum eigentlichen Star der Veranstaltung avanciert, dessen Erzählungen die Hauptattraktion des Events darstellen. „Von vielen – nicht zuletzt von den DJs – beklagt, dominieren die Rapper seitdem die Musik, ihr Sprechgesang wächst zu einem eigenen Genre heran.“ (Klein & Friedrich, 2003, S. 26) Hinsichtlich des auf die Musik abgestimmten, rhythmischen Sprechgesangs muss ein Rapper eine ausgefeilte Technik erwerben, um einerseits das Versmaß als auch die Betonungen der Texte „mit der Musik in Einklang zu bringen.“ (Hitzler & Niederbacher, 2010, S. 85) *Rap-Stile* zeichnen sich durch die Merkmale eines besonderen Wortwitzes, einer hohen Geschwindigkeit während des Rappens oder auch durch entsprechende Emotionen in der Stimme aus. (ebd.)

## Writing

*Graffiti* oder *Writing* versteht sich als eine weitere Ausdrucksmöglichkeit im bzw. von Hip-Hop. Für Krekow, Steiner und Taupitz (1999, S. 149) sind mit dem Begriff *Graffiti* „allgemein Zeichnungen und Schriften auf Wänden gemeint, während das Writing (engl.: „Schreiben“), als Teilkultur des HipHop nur das Schreiben des eigenen Namens verkörpert.“ Der Begriff *Graffiti* geht auf das italienische Wort *graffiare* zurück, was wörtlich übersetzt *kratzen* bzw. *einritzen* bedeutet. In diesem Sinne werden *Graffitis* als eine Konstante in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit gesehen, anhand derer „schon immer versucht wurde, sich mit geschriebenen oder gemalten Botschaften zu verewigen. (Rode, 2002, S. 102) Dies bezeugen die unzähligen Motive an Häuserwänden oder an Gebäuden des öffentlichen Raumes, als auch die *ingeritzten* Namen an Baumstämmen, Schulbänken, Toilettenanlagen und Parkbänken. Rode (2002, S. 102) schreibt diesen Bildern, Symbolen und Schriften ein „uraltetes menschliches Bedürfnis nach Mitteilung, Kommunikation und Manifestierung der eigenen Identität“, zu. Das Adjektiv *uralt* schließt dahingehend die bis zu 15000 Jahre alten Felsbilder der Höhlenmalereien mit ein. Dieses Bedürfnis äußert sich somit auch im *Graffiti* des 21. Jahrhunderts, das von Rode (2002, S. 102) als „ein spontaner, energetischer und lebendiger 'Malstil' [verstanden wird], dem immer etwas Subversives, Illegales und deshalb schnell Ausgeführtes anhaftet.“ Dahingehend spricht auch Price (2006, S. 28) von *Writern*, die sich mit ihren Tätigkeiten an der Grenze zur Illegalität bewegen, um mit ihren Sprühdosen „writings on walls, freeway overpasses, buildings, traings, public mailboxes, telephone poles, underground passages, and many other public, visible areas“ zu hinterlassen. (ebd.) Das Repertoire bewegt sich dabei vom einfachen *tag*, der als Signaturkürzel für das Pseudonym eines *Writers* steht, über riesengroße, dreidimensionale Wandbilder bis hin zu vollständig bemalten Zuggarnituren, wie es vor allem für die Zeit der 70er Jahre charakteristisch war.

## Breaking

Der Vollständigkeit halber wird die Auflistung der zuvor genannten Hip-Hop-Elemente um das noch Ausstehende des *Breaking* ergänzt. Allerdings erfährt B-Boying mit dem Kapitel *Die Subkultur B-Boying* eine ausführliche Beschreibung, weshalb an dieser Stelle auf dieses Kapitel verwiesen wird.

### 2.2.2 Geschichtlicher Abriss über die Entwicklung der Hip-Hop-Kultur

HipHop als eine [Sub-]Kultur entstand bereits gegen Ende der sechziger Jahre in einer ganz speziellen Mischung aus Kultur und Politik der Sechziger und Siebziger, Großstadtleben, sozialer Ungerechtigkeit, Intoleranz, Rassismus, Gewalt, Gangs, Bürgerrechtsbewegung, neuem Selbstbewusstsein der Minderheiten – kurz der Atmosphäre dieser Zeit in den USA. Der Geburtsort [hieß] New York City. Eine Stadt voller Gegensätze[, deren] extreme soziale Bedingungen einen guten Nährboden für Eigeninitiative gepaart mit Kreativität, neuen Trends und Kultur-, bzw. Lebensformen [darstellen]. (Krekow et al., 1999, S. 5; zit. n. Pavicic, 2007, S. 63)

Der Ursprung der Hip-Hop-Kultur geht auf den New Yorker Stadtteil Bronx der 1970er Jahre zurück. In einer Phase der Erneuerung von Städten, die auf das Amerika der 70er Jahre zurückführt, kam es unter anderem im New Yorker Stadtteil South Bronx „zu einer starken Verschärfung der sozialen Gegensätze und somit auch zu verschärften Spannungen und Unruhen“, nachdem „finanzschwache Teile der farbigen Gemeinschaft aus den verschiedenen Stadtgebieten New Yorks in die South Bronx umgesiedelt wurden“. (Zentner, 1999, S. 118) Als Folge dieses Umsiedlungsprozesses wurden bestehende Gemeinschaften zerstört und keine Neuen aufgebaut. Zudem verstanden sich bestehende Sozial- und Kultur-Einrichtungen als massiv überlastet. Mit einer zunehmenden Verschärfung der Situation wurden die betroffenen Stadtteile von der breiten Öffentlichkeit als gesetzlose Gebiete wahrgenommen, die eine Kulisse für Gewalt und Bandenkriege darstellen. Entgegen diesem öffentlichen Bild nahmen die Bewohner ihre Umgebung anders war, indem sie „[...] nach neuen, kreativen und aggressiven Formen des Ausdrucks und der Identitätsfindung [suchten], nachdem man ihnen durch die weiße Hegemonialkultur ihre Sprache und ihre Ausdrucksformen mehr oder weniger geraubt hatte.“ (Zentner, 1999, S. 119) Als Erstes machten die *tags* und *Graffitis* – wie sie zuvor beschrieben wurden – an Gebäuden, Zügen und U-Bahngarnituren, im Sinne eines öffentlichen Protests abseits organisierter Demonstrationen auch außerhalb dieser schwarzen Ghettos auf sich aufmerksam. Die Bilder und Schriftzüge dieser neuen Ausdrucksform wurden durch Musik und dem Breaking zur Hip-Hop-Kultur ergänzt. (ebd.)

Aufgrund der für Discobesuche fehlenden finanziellen Mittel hielten die zumeist afroamerikanischen Jugendlichen in Parks und Hinterhöfen ihre eigenen und sogenannten *Blockparties* ab. (Hitzler & Niederbacher, 2010, S. 84) Diese Party-Kultur stellte Ende 70er Jahre „[...] eine subkulturelle Alternative zu der gleichzeitig tosenden kommerziellen Disco-Welle“ dar. (Klein & Friedrich, 2003, S. 16) Auf diesen Blockparties wird B-Boying letztlich unter den musikalischen Vorgaben eines DJs und rappenden MCs „zu Wettbewerben zwischen einzelnen Personen oder Gangs ausgebaut.“ (ebd.) Mit dem Einsatz zweier Plattenspieler entsteht mit dem *Breakbeat* ein neuer Musikstil und mit dem *Breaking* der dazugehörige Tanzstil. Während die DJs das Publikum mit der passenden Musik versorgten, heizte der MC mit seinen Ansagen die Stimmung an, und bewegte die Leute zum Tanzen. (Hitzler & Niederbacher, 2010, S. 84) „Diese subkulturellen, ritualisierten Veranstaltungen basieren auf dem *call-und-response*-Prinzip, das aus der schwarz-amerikanischen Erzähltradition stammend eine lebendige Interaktion zwischen DJ, MC und dem tanzenden Publikum herstellt.“ (Klein & Friedrich, 2003, S. 16) Im Verlauf der Zeit sahen sich

die einst spontan organisierten *urban dance parties* mit einer zunehmenden Kommerzialisierung konfrontiert. Entsprechende Sound- und Verstärkeranlagen wurden durch die DJs und MCs in Gemeindezentren, Schulen oder entsprechend angemietete Tanzsäle geschleppt. Schließlich verlässt Hip-Hop mit der Veröffentlichung der Platte *Rapper's Delight* der *Sugarhill Gang* das lokale Ghetto „[...] und folgt den Marktgesetzen einer sich globalisierenden Kulturindustrie.“ (ebd.) Neben der Sugarhill Gang zählt auch *Grandmaster Flash and the Furious Five*, die „[...] 1982 mit ihrer Musik auf die Probleme der afroamerikanischen Minderheit in den USA aufmerksam machten“, zu den Pionieren der Hip-Hop-Kultur. (Hitzler & Niederbacher, 2010, S. 84) Neben der Musik sind es vor allem der Graffiti-Film *Wildstyle* aus dem Jahr 1982 sowie der Breaking-Film *Beatstreet* des Jahres 1984, die zum weltweiten Siegeszug des Hip-Hops beitragen. (Klein & Friedrich, 2003, S. 21)

## 2.3 Die Subkultur B-Boying

Wie bereits im vorhergehenden Kapitel *Die Hip-Hop-Kultur* angesprochen, versteht sich B-Boying als ein weiteres Element der *Hip-Hop-Kultur*. Nachdem der Subkultur des B-Boying in dieser Arbeit ein hoher Stellenwert beikommt, wird diese hiermit in einem eigenen Kapitel behandelt. Während zu Beginn eine Klärung der Begriffe *B-Boying*, *Breaking*, *Breakdance*, *B-Boy* sowie *B-Girl* vorgenommen wird, widmen sich die darauffolgenden Unterkapitel der *Entstehungsgeschichte* sowie den *Bewegungsformen* dieser Subkultur.

### 2.3.1 Begriffsklärung

Mit B-Boying wird eine jugendkulturelle Tanzszene bezeichnet, deren Ursprünge auf die Funk Ära an der amerikanischen Westküste in den 1960er Jahren zurückreichen. *B-Boying* versteht sich neben DJing, MCing und Writing als ein weiterer Bestandteil der Hip-Hop-Kultur. Nach Pavicic (2007, S. 93) werden neben dem *ursprünglichen* Begriff des *B-Boying* „auch die allgemein bekannten Begriffe des Breakdance oder des Break(danc)ing sowie die Kurzversion des Breaken als Synonym dafür verwendet.“

Die männlichen Akteure des B-Boying werden allgemein hin als *B-Boys* bezeichnet, während der Begriff *B-Girls* das weibliche Äquivalent darstellt. (Krekow et al., 1999, S. 53) Oftmals finden synonym auch die Begriffe *Breaker* oder *Breakerin* Verwendung. (Krekow et al., 1999, S. 69) Das *B* dieser Bezeichnungen – also B-Boys, B-Girls, B-Boying – bezieht sich je nach Auffassung auf die Termini *Break*, *Beat*, *Bronx* oder *Boogie*. In diesem Sinne sei beispielgebend auf eine Erklärung von Cross (1993, S. 16; zit. n. Rode, 2002, S. 121) verwiesen, der zu Folge *Kool DJ Herc* die Tänzer und TänzerInnen *b-boys* nannte, und sich das *b* in *b-boys* auf das musikinstrumentale *break* bezieht, „denn die Tänzer gingen am meisten aus sicher heraus, wenn der DJ die verlängerten Break-Parts spielte.“ (vgl. Klein & Friedrich, 2003, S. 32) Besagter *Kool DJ Herc* fand in Bezug auf die Breaks sowie den Musikstil des *Breakbeat* bereits im Kapitel *Die Hip-Hop-Kultur* eine entsprechende Erwähnung.

Hinsichtlich dieser verschiedenen Bezeichnungen – Breakdance, Breaking, B-Boying – ist es kein Einfaches, *den wahren, ursprünglichen und korrekten* Begriff zu verwenden, nachdem die Meinungen in der Literatur als auch unter den AkteurInnen der Szene massiv auseinandergehen. Die nachfolgenden Erklärungen sollen dahingehend ein wenig Klarheit bringen.

Die gängige und allgemein hin bekannteste Bezeichnung *Breakdance* wurde in den Feldaufenthalten als eine *Etikette der Industrie* abgetan. (Aufzeichnung vom 5.11.2015) In diesem Sinne versteht auch Rode (2002, S. 124) Breakdance als „den eigentlich nicht korrekten“ Begriff, nachdem es sich bei diesem um

einen von den Medien geprägten Ausdruck handelt. Wenn auch der Begriff *Breakdance* mittlerweile als eine gängige Bezeichnung verstanden wird, so merkt die Autorin (ebd.) an, dass sich die Szene-AkteurInnen ursprünglich „durch den konsequenten Gebrauch der eigenen Bezeichnungen *breaking* oder *b-boying* von der Mediensprache ab[grenzen].“ Wenn nun in der Literatur von *Breakdance* gesprochen wird, so lässt sich dieser als ein Überbegriff verstehen, der sich nach Krekow et al. (1999, S. 69) aus den Tanzstilen des *Popping*, *Locking* und *B-Boying* zusammensetzt.

Während in der Literatur weitestgehend Einigkeit darüber herrscht, dass *Breakdance* als ein *Produkt der Medien* zu sehen ist, verhält es sich mit der Bedeutung der offensichtlich *korrekteren* Bezeichnung des *Breaking* etwas schwieriger, wie im Folgenden gezeigt wird.

Während sich nämlich an der amerikanischen Westküste der 1960er Jahre, in den Städten Los Angeles und Fresno, mit *Locking*, *Popping* sowie *Electric Boogie* die sogenannten *Funk Stile* entwickelten, entfaltete sich an der Ostküste, genauer gesagt in New York, zu einem etwas späteren Zeitpunkt der Tanzstil des *Breaking*. (Pavicic, 2007, S. 90) Fälschlicherweise werden die Stile des *Locking*, *Popping* und *Electric Boogie* häufig dem Tanzstil des *Breaking* zu- oder untergeordnet. (Robitzky, 2014) Während sich Robitzky (ebd.) als anerkannter Szene-Profi für eine klare Trennung dieser Stile einsetzt, verweisen Autoren wie Baner (2004, S. 13) auf eine *Vernetzung* oder *Vermischung* der Stile, wie sie im Laufe der Zeit stattgefunden hat und mit der folgenden Aussage bestätigt wird: „Breaking once meant only dancing on the floor, but now its definition has widened to include electric boogie, up-rock, aerial gymnastics, and all sorts of other fancy variations.“ Dahingehend versteht Pavicic (2007, S. 87) *Locking*, *Popping*, *Electric Boogie* und *Breaking* als unterschiedliche Tanzstile, die sich zum Teil nacheinander, zum Teil aber auch parallel entwickelt haben, und sich zu einem späteren Zeitpunkt sogar teilweise miteinander vernetzten. Während also einige Autoren und Akteure *Breaking* als einen speziellen Tanzstil betrachten und mitunter als *den originären Hip-Hop-Tanz* bezeichnen (Pavicic, 2007, S. 103), verstehen andere Autoren *B-Boying*, *Breaking* als auch *Breakdance* als einen *Oberbegriff* für verschiedene Tanzstile.

Resümierend lässt sich festhalten, dass *Breaking* synonym mit *B-Boying* einerseits als ein Überbegriff für die vierte Säule der Hip-Hop-Kultur verstanden wird, weshalb in dieser Arbeit und in Anlehnung an Baner (2004, S. 13) von *Breaking* im Sinne des *hip-hop-kulturellen Elements* gesprochen wird. Auf der anderen Seite bezeichnet *Breaking* aber auch einen ganz konkreten Tanzstil. Dahingehend sei auf Klein und Friedrich (2003, S. 33) verwiesen, die *Breaking* neben den Tanzstilen *Popping* und *Locking* als „nur eine[n] der drei Stile des Breakdance“ bezeichnen. Im Unterkapitel *Bewegungsformen von Breaking* erfährt dieser Tanzstil mit seinen dazugehörigen *strukturellen Elementen* bzw. *Bewegungsformen* eine ausführliche Beschreibung. Mit dem Titel dieser Arbeit als auch der durchgängigen Verwendung des Begriffs *B-Boying* beziehe ich mich auf Schloss (2009, S. 4), der die Subkultur für deren AnhängerInnen wie folgt definiert: „But to its adherents, b-boying (its correct name) is no joke. It is a profoundly spiritual discipline, as much a martial art as a dance, as much a vehicle for self-realization as a series of movements.“

Wie aus diesem Zitat hervorgeht, reicht *B-Boying* als ausdifferenzierte Subkultur der Hip-Hop-Kultur für deren AkteurInnen weit über *bloßes Tanzen* hinaus. In diesem Sinne sei auf Hitzler und Niederbacher (2010, S. 86) verwiesen, die die individuellen *Tanzformen* im *B-Boying* mitunter als Ausdruck eines gewissen Lebensgefühls verstehen: „„B-Boys‘ (in der Szene auch ‚Breaker‘ genannt) verbinden verschiedene Tanzstile und Bewegungen zu einem eigenen Tanz. Im Breakdance vereinen sich

Rhythmusgefühl und Artistik in einer Tanzform, die die Energie der Musik und das Lebensgefühl widerspiegeln (soll).“ (Hitzler & Niederbacher, 2010, S. 86)

### 2.3.2 Entstehung des Breaking

Das Hip-Hop-Element des B-Boying blickt auf eine lange Entstehungsgeschichte zurück, wie sie bei Pavicic (2007, S. 96ff), Banes (2004, S. 13ff) oder Holman (2004, S. 31ff) ausführlich beschrieben ist und dementsprechend nachgelesen werden kann. Im Folgenden wird lediglich ein kurzer Abriss über die geschichtliche Entwicklung geboten, um B-Boying in seiner Gesamtheit als auch im Hinblick auf die, dem Tanzstil des *Breaking* zu Grunde liegenden *Bewegungselementen* wie sie im nachfolgenden Kapitel beschrieben werden, besser verstehen zu können.

Die Wurzeln des B-Boying gehen auf das New York – genauer gesagt vor allem auf den Stadtteil Bronx – der 1960er Jahre zurück, das sich mit einer großen Immigrationswelle und folglich mit verschiedenen soziokulturellen Einflüssen konfrontiert sah. In diesem Sinne wird einer Reihe von Tanzformen, wie beispielsweise Salsa, Stepptanz, Afro Cuban, traditionellen indischen Tänzen und vor allem auch der brasilianischen Kampfkunst Capoeira, ein starker Einfluss für spätere B-Boying zugeschrieben. (Pavicic, 2007, S. 96)

Neben den verschiedenen Einflüssen war es vor allem *James Brown*, auch *Godfather of Soul* genannt, der mit seinem Song *Get on the good foot* und den dazugehörigen energiegeladenen, akrobatischen Tanzeinlagen den Tanz des *Good foot* prägte. (ebd.) In diesem Sinne spricht Holman (2004, S. 35) von einem „James Brown sound [that] doesn't speak to your head, it speaks to your body, to your arms and legs, your hips and your rear end, directing, supporting, moving you like a river current.“ Dieser *Good foot*, der auf viele Tanzbegeisterte einen entsprechenden Einfluss ausübte, zeichnete sich vor allem auch durch sogenannte *drops* und *spins* aus, also schnelles Auf-den-Boden-sinken gepaart mit flotten Drehungen um im Rhythmus der Musik erneut hoch zu schnellen, womit dieser Tanzstil entsprechende technische Anforderungen an die TänzerInnen stellte. (Rode, 2002, S. 120) Die passende Musik lieferten *DJs*, indem sie dazu übergingen, die instrumentalen *Breaks* diverser Musikstücke anhand zweier Plattenspieler zu verlängern, „was den Tänzern wiederum mehr Raum gab, ihre Bewegungen weiter zu entwickeln.“ (Rode, 2002, S. 120) Auf die Entwicklung des *Breakbeat* geht letztlich auch die Bezeichnung der B(reak)-Boys und B(reak)-Girls zurück, wie sie bereits in Kapitel *Die Hip-Hop-Kultur* eine entsprechende Erwähnung fand.

Wie bereits DJing, MCing und Graffiti verstand sich auch B-Boying von den New Yorker Straßengangs als ein offener Wettbewerb. Damit wurden die Aggressionen der Jugendlichen des Ghettos in Form ritueller Kämpfe in das B-Boying transferiert. (Pavicic, 2007, S. 93) Im gleichem Maße wie nun die Tanzschritte der, von Pavicic (2004, S. 98) als *Freestyler* bezeichneten Tänzer einzigartiger und spektakulärer wurden, bekamen auch die *Wetttänze*, wie sie in den *Battles* der ersten *Hip-Hip-Jams* ausgetragen wurden, einen zunehmend intensiveren Charakter.

Mit dem Jahr 1976 formierten sich erste Breaking-Tanzgruppen (sog. *Crews*), allen voran die vom DJ und Produzenten *Afrika Bambaataa* gegründete Crew der *Zulu Kings*. (Rode, 2002, S. 121) Nicht umsonst wird *Afrika Bambaataa* als *Godfather of Hip-Hop* bezeichnet, nachdem dieser als Begründer der auch heute noch aktiven *Zulu Nation*, die sich, als Vereinigung von *B-Boys*, *MCs*, *DJs*, *Writern* und weiteren Gleichgesinnten, unter anderem „gegen Rassismus und für bessere Bildungschancen für Schwarze einsetzt.“ Mitunter war es Bambaataa's Intention, „die Gewalt in den Ghettos zu verringern, indem

Streetgangs ihre [Rivalitäten und] Konflikte [von nun an] durch Tanz austragen.“ (Pavicic, 2007, S. 98) An dieser Stelle sei außerdem die im Jahre 1977 gegründete *Rock Steady Crew* erwähnt, die Rode (2002, S. 122) als eine „der bis heute wichtigsten und bekanntesten Breaking-Crew“ bezeichnet.

In zunehmenden Maße kam dem Breaking seitens der Medien mehr Aufmerksamkeit zu, wie B-Boying-Darstellungen im Hollywood-Film *Flashdance* (1983) als auch die Spiel- bzw. Dokumentarfilme *Wild Style* (1982), *Style Wars* (1982) oder *Beat Street* (1984) bezeugen. Damit wurde B-Boying einer breiten Öffentlichkeit präsentiert, und in Ländern wie Japan, Kanada, als auch Frankreich, Italien oder Deutschland ein regelrechtes *Breakdance-Fieber* ausgelöst. (Pavicic, 2007, S. 100; Rode, 2002, S. 159) Mit dem heutigen *Battle of the Year* (kurz: *BOTY*) wurde 1990 das erste internationale B-Boying-Event organisiert, indem alljährlich Crews aus unterschiedlichen Erdteilen in tänzerischen Wettkämpfen gegeneinander antreten. (Hergenröther & Reiser, 2011a; zit. n. Frost, 2011, S. 37) Neben dem *BOTY* existiert seit dem Ende der 90er Jahre eine Vielzahl weiterer international bedeutsamer B-Boying-Events. Beispielgebend sei auf die folgenden Events verwiesen: *R-16 Korea*, *Mighty 4*, *The Notorious IBE*, *UK B-Boy Championship*, als auch das seit 2004 jährlich ausgetragene *Red Bull Breakdance Championship One* (kurz: *Red Bull BC One*). (Frost, 2011, S. 38)

### 2.3.3 Bewegungsformen von B-Boying

In den Anfängen bestand *Breaking* „aus vielen einzelnen Bewegungstechniken, die erst im Nachhinein miteinander kombiniert und damit zu einem Tanz wurden.“ (Rode, 2002 S. 125) Diese Bewegungstechniken des B-Boying gehen auf viele verschiedene Einflüsse zurück, wie sie im vorhergehenden Kapitel bereits angesprochen wurden. In diesem Sinne sei dennoch eine Aussage von Klein und Friedrich (2003, S. 32f) angeführt, die die Vielfalt und Charakteristik der Bewegungen im Breaking nochmals verdeutlicht: „Breaking erinnert an Kung Fu und Karate, gerade Martial-Arts-Filme waren hilfreich, um Tanz-Figuren zu lernen. Es finden sich aber auch Anklänge an den Mix aus Musik und Kampftanz Capoeira.“ (vgl. Rode, 2002, S. 125)

Aufgrund dieser und noch weiterer Einflüsse besteht im Breaking ein breites Repertoire an *Moves*. Diese Bewegungen, die erst im Verlauf der Zeit kombiniert wurden und letztlich einen Tanz formten, sind oftmals nicht festgelegt, tragen demnach keinen festen Namen, und wenn doch, dann kann dieser von Land zu Land sowie von Stadt zu Stadt variieren. Dennoch lassen sich im Breaking normierte Bewegungen, also Kernelemente die als *Basics* bezeichnet werden, ausmachen. Diese *Basics* werden als Grundelemente gelernt, und dienen als Basis für schwierigere *Moves*. (Pertycki, 2007; zit. n. Frost, 2011, S. 39) Viele der Bewegungen können gewissen *Strukturelementen* (Frost, 2011, S. 39) zugeordnet werden. Was Frost (2011, S. 39) in diesem Kontext als *Strukturelement* beschreibt, wird bei Pavicic (2007, S. 94) als *Kategorie* und bei Rode (2002, S. 127) als *Tanzkomponente* bezeichnet. Im Internet ist dahingehend meist von wesentlichen *Elementen* des B-Boying (Ingram, 2012) oder auch von Tanelementen (Nguyen, 2012) die Rede. Die tänzerische Darbietung eines B-Boys oder B-Girls folgt nämlich meist einer gewissen Struktur, wie sie im Folgenden beschrieben wird.

Als wesentliche und *strukturelle* Elemente des B-Boying lassen sich *Toprocks*, *Footwork*, *Freezes* und *Powermoves* anführen. Das Element des *Toprocks*, auch *Toprocking* genannt, bezeichnet alle im Stand getanzten Schritte, und wird meist am Beginn eines *Solo* getanzt. Nach Pavicic (2007, S. 94) dienen Toprocks vor allem dazu, um „sich auf die darauf folgende Bewegung einzustellen, sich zu lockern und manchmal auch, um den Gegner herauszufordern.“ Auf die *Toprocks* folgt der sogenannte *Go Down*,

also eine Bewegung, die eine breakende Person vom Stand zum Boden bringt. Daran knüpfen schließlich die Bewegungen des Elements *Footwork*, auch *Floorwork* oder *Downrocks* genannt, an. Diesem Element werden „all jene *Moves* zugeordnet, die am Boden ausgeführt werden“. (ebd.) Als Beispiel sei an dieser Stelle der *6-Step* genannt. Auf die Bewegungen des Elements *Footwork* folgen meist die sogenannten *Powermoves*, die „jede Form von akrobatischen Bewegungen beim Tanzen ein[schließen].“ (ebd.) Beispielgebend sei auf die *Powermoves* *Headspin*, *Backspin*, *Swipe* oder *Airflare* verwiesen. Allen *Powermoves* liegt zu Grunde, dass deren Drehungen viele verschiedene (Dreh-)Achsen miteinbeziehen. Die damit verbundenen tänzerisch-kreativen Möglichkeiten werden in der folgenden Aussage von Klein und Friedrich (2003, S. 32) betont: „Indem der Breakdance überall im Körper Achsen und Zentren vorstellbar macht, eröffnet er ganz neue Spielräume für bis dahin unvorstellbare Körper-Figuren.“ Beendet wird ein *Solo* bzw. eine tänzerische Darbietung oftmals mit einem *Freeze*. Bei diesem Abschluss-Move handelt es sich um ein bewegungsloses Verharren in einer bestimmten Pose bzw. Position, die von der Eigenkreation des B-Boys oder B-Girls lebt und eine dementsprechend persönliche Note aufweist. (Pavicic, 2007, S. 95) Frost (2011, S. 39) bezeichnet die Verbindungen zwischen den jeweiligen Elementen als *Transitions*.

Letztlich hat also jeder B-Boy sowie jedes B-Girl, „je nach Gefallen, Können und körperlichen Möglichkeiten, ein verschiedenes Repertoire der einzelnen Elemente“, die von der Person auf individuelle Art und Weise miteinander verbunden werden. (ebd.) In diesem Sinne lässt sich auch die Aussage von Rode (2002, S. 121) verstehen, der nach jede breakende Person danach strebt, „seinen eigenen, für Außenstehende identifizierbaren persönlichen Stil zu entwickeln.“

Die tänzerischen Darbietungen der BreakerInnen setzen sich somit aus vielen verschiedenen *Moves* zusammen, die sich alle den zuvor genannten strukturellen B-Boying-Elementen zuordnen lassen. Bei den Darbietungen im B-Boying handelt es sich in den häufigeren Fällen um *Solo-Auftritte* oder *Solo-Tänze*, wobei die AkteurInnen dabei weniger auf vorher einstudierte Bewegungsabläufe, sogenannte *Sets*, zurückgreifen. Meist wird dabei *freestyle* getanzt, was einem Tanzen von *improvisierten Bewegungen*, oder besser gesagt, einem „Kreieren von [Bewegungen] in Echtzeit“ entspricht. (Krekow et al., 1999, S. 135) Nach Frost (2011, S. 39) greift jede Person dabei auf ein individuelles Repertoire an Bewegungselementen zurück, die für das *Solo* oder während des *Freestyle-Tanzens* frei wählbar zusammengesetzt und damit zur gespielten, nicht festgelegten Musik getanzt werden. Neben dem *Solo-Tanz* lassen sich sogenannte *Routines* als ein wesentlicher Bestandteil im B-Boying erwähnen. *Routines* bezeichnen nach Krekow et al. (1999, S. 269) „von mehreren Tänzer[Innen] gleichzeitig ausgeführte Bewegungsabläufe“, die einerseits als Stimmungsmacher im Battle oder auch als Bestandteil einer Show, wie sie beispielsweise von einer Crew getanzt wird, einen entsprechenden Einsatz finden.

## 2.4 Freestyle-Bewegungskulturen

### 2.4.1 Allgemein

Nachdem die vorliegende Arbeit neben der Erforschung der sozialen Praxis der Wiener B-Boy Szene auch danach fragt, inwieweit sich B-Boying als Freestyle-Bewegungskultur verstehen lässt, ist es notwendig, den neueren Begriff *Freestyle-Bewegungskulturen* näher zu erläutern und auszuführen.

Betrachtet man die Entwicklung der Bewegungspraktiken über die letzten Jahrzehnte, so lässt sich eine erhebliche Zunahme an besonderen Bewegungspraktiken erkennen, die sich in ihrem Selbstverständnis

„vielfach als dezidierte gegenkulturelle Bewegung[en] zu tradierten Formen des Sports“ sehen lassen. (Kolb, 2015, S. 31) Diese eher neuartigen Bewegungspraktiken, wie sie beispielsweise New School Skiing oder Freerunning sind, können als krasser Gegenentwurf zu den alltäglichen vereinsgebundenem und wettkampfmäßig aufgestellten Sportpraktiken, wie beispielsweise Fußball, Kugelstoßen, Geräteturnen gesehen werden. (Kolb, 2015, S. 31) In Bezug auf die *Bewegungspraktiken als krasser Gegenentwurf* spricht Bindel (2008, S. 11) von einem *informellen Sportengagement*, demnach die Akteure „zu ihren eigenen Sportorganisatoren“ werden und „über Art, Ziel, Zeit und Ort ihres Sporttreibens“ selbst entscheiden. Die Entwicklung dieser vielfältigen sportiven Praktiken versteht der Autor (ebd.) als „einen Gegenpol zu fremd organisierten Sportformen“. Botros (2007, S. 4) versucht dem Phänomen *Freestyle*, das er bereits im Titel seiner Arbeit als ein „bewegungskulturelles Phänomen unserer Zeit“ bezeichnet, anhand von qualitativen Interviews nachzugehen und zu beschreiben. Allerdings werden *Freestyle-Phänomene*, beispielsweise New School Skiing oder Freestyle Windsurfen, in dieser Arbeit nicht konsequent mit der Bezeichnung *Bewegungskulturen* tituliert. So etwa, wenn Botros (2007, S. 5) davon spricht, dass sich in der heutigen Zeit in immer kürzer werdenden Abständen *Sportarten* entwickeln, „die den Titel Freestyle tragen“. Anders als nun Botros (ebd.) oder Bindel (2008, S. 11) verzichtet Kolb (2015, S. 31f) hinsichtlich der *Freestyle-Bewegungskulturen* bewusst auf Begriffe wie *Sportart*, *Sportkultur* oder *sportive Praxis* und verwendet eben jenen der *Bewegungskultur*, wie er auch von den handelnden Personen selbst vielfach gebraucht wird.

Der sozialen Organisationsform dieser Bewegungskulturen wird in der Literatur ein hoher Stellenwert beigemessen. Was Bindel (2008, S. 11) als *informelles Sportengagement* bezeichnet, indem „die Aktiven zu ihren eigenen Sportorganisatoren werden“ und „über Art, Ziel, Zeit und Ort ihres Treibens“ eigenständig entscheiden, wird bei Kolb (2015, S. 31) als „selbstorganisiertes Sporttreiben in informellen Gruppen“, „in der die Handlungsrollen von Sporttreibenden, Sportvermittelnden und Sportorganisierenden zusammenfallen“ weitergeführt. Bech et al. (1975, S. 5; zit. n. Bindel, 2008, S. 25) verstehen unter dem Adjektiv *informell*, „dass Aufgaben und Struktur der Gruppe nicht von außen vorgegeben sind, sondern von den Gruppenmitgliedern selbst entwickelt werden“.

Freestyleformen wie Skateboarden und Surfen, die vom Anbeginn ihrer Entstehung den gewissen Freestyle-Charakter vorweisen, können in gewisser Hinsicht als die *Freestyle-Archetypen* betrachtet werden. In vergleichbarer Weise trifft dieser Grundcharakter des *Freestyles* auch auf Le Parkour, Freerunning, Kitesurfen oder Wakeboarden zu, da auch sie einen angeborenen Charakter des *Freestyles* aufweisen. (Kolb, 2015, S. 32) Anders verhält es sich hingegen bei Bewegungskulturen, die sich aus einzelnen Muttersportarten heraus entwickelt haben. Diesbezüglich unterscheidet Botros (2007, S. 34f; S. 36ff) in seiner Arbeit zum Phänomen Freestyle zwischen *reinen Freestyle Sportarten* und *Freestyle Sportarten mit Muttersportart*. Als Beispiele dienen aus dem Bereich des Schneesports Snowboard Freestyle und New School Skiing, deren Muttersportarten das Snowboarden und Skifahren darstellen, oder im Wassersport Freestyle Windsurfen und Kanu-Freestyle, die auf das klassische Windsurfen und den Kanusport zurückgehen. Die Liste lässt sich mit Beispielen aus dem Rollsport, Radsport und den Teamsportarten – man denke dabei beispielsweise an Frisbee-Freestyle oder Streetball – fortsetzen. (Kolb, 2015, S. 32)

Somit kann behauptet werden, dass sich die Idee des Freestyles ausgehend von Skateboarding und Surfen auf unterschiedliche Sportarten übertragen hat, weshalb sich neben die weiterhin herkömmlich praktizierten und mit einem Wettkampfgedanken verbundenen Ursprungspraktiken zusätzliche

Freestyle-Varianten hinzugesellt haben. (ebd.) Diesbezüglich spricht auch Schwier von einem sportorientierten Sampling, das bereits etablierte Bewegungspraktiken aus dem ursprünglichen „Kontext herauslöst, sie re-mixt oder miteinander vermischt.“ (Schwier, 2000, S. 89)

Im Folgenden wird nun auf die sieben „Merkmalskategorien des Freestyles“ eingegangen, die Kolb (2015, S. 32) auf Basis diverser Studien aus den Bereichen Skateboarding, Snowboard Freestyle und Freerunning beschreibt. (vgl. Auer, 2010, 2011; Botros, 2007; Fischer, 2013; Unterrainer, 2010; zit. n. Kolb, 2015, S. 32) Nachdem es sich bei diesen Studien um zum einen räumlich begrenzte Forschungen handelt und die ausgewählten Bewegungskulturen zum anderen auf die zuvor genannten Bereiche reduziert sind, ist es an dieser Stelle wichtig zu erwähnen, dass die Verallgemeinerbarkeit dementsprechend begrenzt ist.

Mitunter ist es ein wesentliches Ziel dieser Arbeit, das Phänomen *B-Boying* auf die im Folgenden beschriebenen Merkmalskategorien zu untersuchen und zu sehen, ob Gemeinsamkeiten zwischen den Ergebnissen nachfolgend genannter Forschungsbereiche – wie z. B. Skateboarding, Freerunning und Snowboard Freestyle – und meinem Forschungsbereich *Breaking* vorhanden sind. Die Auswertung der Feldforschungen, wie sie in Kapitel *Ergebnisse* beschrieben ist, wird in einer abschließenden *Diskussion* mit den nun folgenden Erkenntnissen verglichen. Dahingehende Erkenntnisse könnten unter Umständen die Grenzen der zuvor erwähnten Verallgemeinerbarkeit verschieben und diese zudem um das Feld der Freestyle-Bewegungskulturen erweitern.

#### 2.4.2 *Free und Style*

Die erste Merkmalskategorie bezieht sich auf die für Freestyler und Freestylerinnen so bedeutsamen Bewegungscharakteristiken des Freien, Ungezwungenen sowie dem Stil oder Bewegungsausdruck, also der Frage, wie etwas aussieht oder auszusehen hat. Im Folgenden kommen zuerst Vertreter und Vertreterinnen aus unterschiedlichen Freestyle-Szenen zu Wort, die das Phänomen des Free und Styles zu beschreiben versuchen. Diese Zitate sollen auch verdeutlichen, um welch schwieriges Unterfangen es sich bei der Benennung und Beschreibung des für Freestyle-Kulturen so wesentlichen Aspektes der *Bewegungscharakteristik* handelt.

„... ich kann in einem Contest Tricks machen, die die ich will und ich kann sie so bringen, wie’s ich für mich gerne mache, ...“ (Botros, 2007, S. 164)

„Das ist das Free. Ich kann mich einfach entscheiden und das ist das was uns auch unterscheidet von, von einem Eiskunstläufer oder sonst irgendetwas.“ (ebd.)

So die Antworten eines Freestyle Windsurfers bzw. eines Snowboard Freestylers auf die Frage nach der persönlichen Bedeutung des Freestyles.

„Freestyle: Du nimmst deinen Körper und drückst dich damit selbst aus, [...] und nimmst alles was du brauchst. Für [Fußball] Freestyle nimmst du jetzt z.B. einen Ball. [...] Es gibt keine Limits. [...] Ja. Spiel ohne Regeln ist Freestyle. [...] Zumindest „Free“ ist Spiel ohne Regeln.“ (Wieser, 2011, S. 158)

„Free ist, das heißt „whatever you want“, also was dir, was du gerne möchtest und dabei aber trotzdem, ahm, das Schwierige, auch deinen Stil zu finden und nicht jetzt nur zu kopieren. Das heißt jetzt nicht, ich schaue mir den und den an und das mache ich jetzt dann nach, sondern deinen Style zu finden. Etwas Einzigartiges, auch wenn es oft schwierig ist, weil es schon so viel gibt. Aber trotzdem einen eigenen Style zu finden. Ich glaube, das ist auch das Interessante.“ (Wieser, 2011, S. 126)

Die Antwort zweier Fußball Freestyle-Spieler auf die Frage nach der subjektiven Bedeutung des Begriffes Freestyle.

Das freie, ungezwungene Bewegen, frei von Regeln und Normen findet in den Aussagen diverser Vertretern und Vertreterinnen der Freestyle-Bewegungskulturen eine häufige Erwähnung. Die Bewegungscharakteristik des Freien bzw. Normfreien ist es auch, die als *wesentliches Merkmal* des Freestyles betrachtet wird. So spricht auch Kolb (2015, S. 33) davon, dass die Bewegungen des Freestyles „durch das Fehlen normierender Vorgaben, wie sie für sportbezogene Techniken typisch sind“, gekennzeichnet sind. Das Fehlen von Normen und Regeln betont auch ein Protagonist aus dem *New School Skiing*:

„... sich auszudrücken auf diesem Sportgerät und da sich irgendwie keinen Regeln zu unterwerfen...“ (Botros, 2007, S. 165)

Während es in ästhetischen Sportarten wie beispielsweise Rhythmische Gymnastik, Wasserspringen, Kunstturnen, oder dem Kampfsport klare Vorgaben über die Ausführungen von Sprüngen, Drehungen, usw. gibt, anhand deren die Darbietungen bewertet werden (können), grenzen sich Freestyle-Bewegungskulturen durch ihre „prinzipielle Freiheit einer individuellen situativen Bewegungsgestaltung“ (Kolb, 2015, S. 33) von herkömmlichen Sportarten ab. Sie stellen sozusagen einen krassen Gegenentwurf zu traditionellen Sportarten dar. Anders als in der Leichtathletik, in der beispielsweise Wurfweiten, Laufzeiten gemessen werden, oder im Kunstturnen, in dem Darbietungen anhand von Haltungs- und Bewegungsnormen miteinander verglichen und bewertet werden, eröffnet sich in Freestyle-Bewegungskulturen eine völlig neue Dimension des Vergleiches. Gleichsam steht für bereits genannte Bewegungspraktiken wie Snowboard Freestyle, New School Skiing, Skateboarden, oder auch Freerunning der *Style* als das entscheidende Kriterium einer Bewertung und eines Vergleiches zur Verfügung.

Dieser beschriebene *regel- und normfreie Gegensatz* von Freestyle-Bewegungskulturen zu traditionellen, auf Vereinsstrukturen basierende Sportarten, manifestiert sich zudem auch in der *Trainingsgestaltung*. Die in organisierten Wettkampfsportarten vorherrschende Form des fremdgeleiteten, systematischen Trainings, dem mitunter auch eine gewisse Disziplinierungsfunktion anhaftet, wird von Akteuren und Akteurinnen des Freestyles abgelehnt. Die abweisende Haltung der *FreestylerInnen* gegenüber konventionellen Trainings findet ihre Fortsetzung in einer Ablehnung jedweder Form „von Autorität, die ihr Bewegen dominiert, steuert, kontrolliert oder sanktioniert und die persönliche Bestimmung über ihr eigenes Tun einschränkt“. (Kolb, 2015, S. 33) Eine treffende Metapher formuliert dahingehend Fischer (2013, S. 85), wenn er SkateboarderInnen mit *Peter Pan und seinen verlorenen Jungs* vergleicht, die ihre Lebensinhalte ohne dem Zutun der Erwachsenen selbstentwickeln und selbstgestalten.

Der freestylerischen Freiheit, wie sie zuvor für die Selbstgestaltung der eigenen Bewegungsinhalte formuliert wurde, kommt auch in Bezug auf den Faktor *Raum* eine entscheidende Bedeutung zu, wie die folgenden Beispiele aus dem Freerunning und Skateboarding zeigen. Räume werden, entgegen ihrer konventionellen Funktion umfunktioniert. Während Treppen im herkömmlichen Sinne das Hinauf- und Hinabsteigen ermöglichen um Höhenunterschiede zu überwinden, dienen sie im Freerunning (Auer, 2011, S. 51) oder Skateboarding als Objekte, die es zu überspringen, zu grinden (engl. für *entlangrutschen*) oder zu *sliden* (engl. für *gleiten*) gilt (Fischer, 2013, S. 116). Freistehende Mauern und Wände, die üblicherweise Räume voneinander abgrenzen, werden erklettert, be- bzw. übersprungen

und befahren. In diesem Zusammenhang sei auf Botros (2007, S. 58) verwiesen, der dem Begriff *Freiheit*, in Bezug auf Freestyle-Bewegungskulturen, zwei verschiedene Bedeutungen zukommen lässt, nämlich *Freiheit von* und *Freiheit zu*. Während *Freiheit von* als eine „Befreiung von Normen, Regeln, organisatorischen Rahmen, etc.“ gesehen wird, versteht sich *Freiheit zu* als eine Freiheit, „neue individuelle Gestaltungsmöglichkeiten sowie zeitliche, örtliche und soziale Strukturen“ zu entwickeln. (Botros, 2007, S. 58) Wie zuvor Kolb (2015, S. 33) sieht auch Botros (2007, S. 32) *Freiheit von* althergebrachten Normen und Regeln als ein wesentliches Kennzeichen der Freestyle-Bewegungskulturen.

Zuvor wurde nun über die Bewegungscharakteristik des freien und individuellen Styles als auch über die Freiheiten in Bezug auf Ort und Raum, die in Kapitel *Spots und Trips* unter den Aspekten einer *Raumeroberung* oder *Raumumfunktionierung* eine entsprechende Fortsetzung finden, geschrieben. Im Folgenden wird auf den *allgemeinen Attraktionskern* von Freestyle-Bewegungskulturen eingegangen.

### **Der Kern der Bewegungskultur**

Den Tricks (engl. für *Kunstgriff* oder *Kunststück*), im Sinne von Kunststücke durch die ausübenden Personen, kommt in den Freestyle-Bewegungskulturen eine bedeutsame Rolle zu. Für Kolb (2015, S. 34) stellen *Tricks* den „wesentlichen Attraktionskern“ der genannten Bewegungskulturen dar, die von den AkteurInnen der Szene selbst entwickelt bzw. erdacht wurden und immer noch werden, und sich zudem in einem ständigen (Weiter-)Entwicklungsprozess befinden. Tricks sind demnach „schwierige, komplizierte, und häufig riskante Dreh-, Gleit-, Roll-, Schweb-, Flug- und Sprungbewegungen.“ (Kolb, 2015, S. 34) Diesbezüglich sprechen Gebauer, Alkemeyer, Boschert, Flick und Schmidt (2004, S. 78) von „Bewegungen des Gleitens, Rollens und Drehens mit hohen Geschwindigkeiten, des Jonglierens mit dem Gleichgewicht und des Abhebens vom Boden beim Springen und Schweben“.

Bei den *Tricks* und den ihnen zu Grunde liegenden Dreh-, Gleit-, Roll-, Schweb-, Flug- und Sprungbewegungen, die Gebauer et al. (2004, S. 79) passend mit den Worten „Sprung ins Ungewisse“ umschreiben, handelt es sich um Aktionen, deren „Bewältigung möglich, aber schwierig ist“ (Kolb, 2015, S. 34), denn die hundertprozentige Stabilität und Kontrolle muss für einen Augenblick aufgegeben werden. Das Gelingen über einen Trick ist für jede ausübende Person direkt und unmittelbar wahrnehmbar.

Die Frage, die sich nun weitergehend stellt, ist jene nach dem Punkt, ab dem ein Trick als *gestanden* zählt. Für die ProtagonistInnen der Freestyle-Bewegungskulturen gilt ein Trick als gelungen, wenn beispielsweise das Gleichgewicht am Ende des Tricks auf dem Surfbrett, dem Skateboard oder sonstigem Sportgerät, wiedergefunden wird, oder wenn direkt im Anschluss an einen Trick in eine weitere Bewegung übergegangen werden kann. (Kolb, 2015, S. 34)

Allerdings stellen die alleinige Bewältigung eines Tricks sowie dessen Schwierigkeitsgrad noch keine hinreichenden Kriterien einer gelungenen Darbietung dar. Bei der Darbietung eines Tricks steht vielmehr die Art und Weise, *wie* es gezeigt wird, im Vordergrund.

### **Bitte mit Style!**

Die *Art und Weise, wie etwas dargeboten wird*, wird allgemein hin als Style bezeichnet. Ein Trick muss *stylish* aussehen und damit in *stylisher Weise* ausgeführt werden. (Kolb, 2015, S. 34) Dahingehend beschreibt ein Protagonist aus dem Freestyle Windsurfen einen *stylishen Trick* folgendermaßen: „Ja, er

muss flüssig sein, schnell, er muss easy ausschauen [...]“ (Botros, 2007, S. 166) Ein Akteur des New School Skiing bestätigt dieses Kriterium des *Flüssig-und-easy-ausschauens* mit den Worten: „... wenn er [der Trick] für einen Laien Fetzen-einfach ausschaut, für mich aber trotzdem schwer war.“ (ebd.)

Bis Bewegungen allerdings die zuvor erwähnte Leichtigkeit bzw. das *fetzen-einfache Aussehen* erhalten, bedarf es einer intensiven, langfristigen, um nicht zu sagen jahrelanger Auseinandersetzung mit den jeweiligen Tricks. Treffend formuliert es ein von Botros interviewter Freestyle Windsurfer:

„Es ist irgendwie eine Befriedigung, wenn man halt dann irgendwie an etwas übt. Ewig, ewig und es dann das erste Mal steht und dann halt langsam konstant wird. Oft sind es Sachen, da trainiert man monatelang bis man es kann.“ (Botros, 2007, S. 185)

Das obige Zitat verdeutlicht nochmal, dass bestimmten Tricks ein *ewiger*, manchmal auch *monatelanger* Übungsprozess vorausgeht, bis diese wirklich gekonnt werden. In Bezug auf die Vielfalt an Tricks steht den AkteurInnen eine nahezu unbegrenzte Auswahl zur Verfügung, die eine „Vielfalt an individuellen Ausgestaltungen, Trickvariationen sowie Trickkombinationen“ (Kolb, 2015, S. 34) zulassen und ermöglichen, um sich selbst, sein Wesen, seinen Stil zum Ausdruck zu bringen.

### **Freestyle als Lifestyle**

Der individuelle Stil, wie ihn jede Person einer Freestyle-Kultur für sich und sein *Wesen* entwickeln kann, zeigt sich allerdings nicht ausschließlich auf der Skate- oder Freerunning-Session am Wochenende. Der individuelle und individuell einzigartige Style erhält als „beobachtbarer Ausdruck einer zeitlich ausgedehnten Teilhabe und intensiven Hingabe an eine Freestyle-Bewegungspraxis“ (Kolb, 2015, S. 34) eine übergreifende Bedeutung, die nicht als Momentaufnahme sondern vielmehr als ein „Ausdruck eines besonderen Freestyle-Habitus“ (ebd.) zu betrachten ist. Der Style, der den Bewegungen zu Grunde liegt, muss vielmehr als ein dem Lebensstil innewohnendes Element betrachtet werden, als ein „Ausdruck eines nonkonformistischen Lebensstils, in dem man sich allen Formen von Anpassungszumutungen widersetzt, eigenen Bedürfnissen unvermittelt folgt und keine langfristigen Verpflichtungen eingeht“. (Kolb, 2015, S. 35)

#### *2.4.3 Social Organism*

Das Kapitel des *Social Organism*, die zweite von Kolb (2015, S. 35) formulierte Merkmalskategorie, versucht die gruppenspezifischen Prozesse sowie die Besonderheiten der Szenen unterschiedlicher Freestyle-Bewegungskulturen in Bezug auf die soziale Organisation aufzuschlüsseln. Dahingehend wird im Folgenden auf die Themen des *gemeinsamen Erlebens* und der damit verbundenen *geteilten Freude an Gelingensmomenten*, den *Ausmach-Wahnsinn*, die *gegenseitigen Vermittlungsprozesse* in denen die *Gruppe als Trainer* funktioniert, sowie auf die *Sprache*, wie sie in einer Freestyle-Szene vorherrscht, eingegangen.

### **Geteilte Freude an Momenten des Gelingens**

Im Allgemeinen finden die Tätigkeiten und Aktionen der AkteurInnen meist innerhalb von Szenen statt, „die ständig lebendig sich wandelnden sozialen Organismen gleichen“, und die von der geteilten Leidenschaft an der entsprechenden Freestyle-Praxis sowie der gemeinsamen Faszination, die die jeweilige Freestyle-Kultur ausstrahlt, zusammengehalten wird. (Kolb, 2015, S. 35) Kolb setzt den Begriff

Szene mit jenem der Crew gleich, wenn dieser (ebd.) erwähnt, dass Aktivitäten „im Freestyle in der Regel in Szenen, auch Crews genannt, statt[finden]“.

Die geteilte Freude und die damit verbundenen intensiven Emotionen über das Gelingen, die Kolb (2015, S. 34) als „intensive Gelingensemotionen“ bezeichnet, bilden innerhalb der gemeinsamen sozialen Praxis der verschiedenen Freestyle-Szenen, ein verbindendes Element. Geteilte Freude versteht sich dabei rein im positiven Sinn als *Freude am Erfolg einer anderen Person*. Neben dem Aspekt der geteilten Gelingsemotionen werden zudem die gemeinsamen Raumeroberungen, wie sie in der Merkmalskategorie *Spots und Trips* ausgeführt werden, als verbindendes Element unter den SzenemitgliederInnen betrachtet.

### **Der Ausmach-Wahnsinn**

Wie im vorigen Kapitel ausgeführt, lehnen Freestyle-Kulturen bzw. -Szenen ein herkömmliches, verbandsbasiertes Training weitestgehend ab. Aus dieser Tatsache heraus stehen Freestyle-AkteurInnen keinerlei vereinsgebundene Strukturen in Bezug auf Ort und Zeit zur Verfügung, weshalb der Organisation einer gemeinsamen Aktivität (Session) oftmals mühsame Vereinbarungsprozesse vorausgehen.

Dahingehend sei auf die Freestyle-Bewegungskultur der SkateboarderInnen verwiesen. Die Koordination unterschiedlicher Interessen hinsichtlich des Trainingsortes sowie des -zeitpunktes stellt eine Clique oder Crew der Freestyle-Bewegungskultur Skateboarding vor große Herausforderungen und wird von Fischer (2013, S. 103ff) treffend mit der Bezeichnung *Ausmach-Wahnsinn* betitelt. Letztlich handelt es sich bei den aktiven Personen der Szene doch um individualistische und von der traditionellen Sportvereinskultur unabhängige VertreterInnen einer alternativen Bewegungskultur, die auf keine vereinsmäßig organisierten Strukturen in Bezug auf beispielsweise Trainingsstandort und -zeitpunkt zurückgreifen können. (Kolb, 2015, S. 35) Wenn nun die AkteurInnen der Freestyle-Bewegungskulturen an einem gemeinsamen Ort und einer vereinbarten Zeit zusammenkommen, finden meist szenetypische Begrüßungsrituale statt, „die den Zusammenhalt durch besondere innerhalb der Gruppe eingespielte Gesten neuerlich festigen.“ (Kolb, 2015, S. 36) In Bezug auf den Treffpunkt und Trainingsort bleibt es im Freerunning oder Skateboarding dann oftmals nicht bei einem vereinbarten Ort. Ganz im Gegenteil werden mehrere Spots „unter weiteren aufwändigen kommunikativen Abstimmungsprozessen“ angefahren. (ebd.)

### **Die Gruppe als Trainer**

Wie bereits im Kapitel *Free und Style* ausgeführt, widersetzt sich das Training in Freestyle-Kulturen einem konventionellen, fremdgeleiteten Training. Daher stellt sich berechtigterweise die Frage, wie denn Bewegungen in Form von *Tricks*, erlernt werden. Neben dem „chaotisch wirkenden Bewegungs-Nebeneinander“, wie Kolb (2015, S. 36) das Treiben der AkteurInnen an einem Spot treffend beschreibt, lässt sich für Freestyle-Kulturen auch ein *Bewegungs-Miteinander* festhalten, dass sich in Situationen des gemeinsamen Austauschs und der gegenseitigen Unterstützung zeigt. Diesbezüglich sei auf eine Interviewaussage einer Freerunnerin verwiesen, die es für die Freestyle-Szene treffend formuliert: „Eigentlich lernen wir Tricks immer selbst. ... Und für das Erlernen der Tricks ist die Gruppe insofern auch wichtig, weil die Gruppe quasi der Trainer ist.“ (Auer, 2011, S. 52; zit. n. Kolb, 2015, S. 36)

## **Gemeinsames Abhängen und Chillen**

Die Trainer-Tätigkeiten einer *Freestyle-Gruppe* sind jedoch nicht im herkömmlichen Sinne zu verstehen. Hat ein Akteur beispielsweise Schwierigkeiten beim Erlernen eines bestimmten Tricks, so werden von anderen Personen eher beiläufig die passenden Tipps und Bewegungshinweise geliefert. Das Gesamtbild einer Trainingssession, in der sich die AkteurInnen beim Erarbeiten von Tricks in gegenseitigen Vermittlungsprozessen unterstützen, wird durch gemeinsames Abhängen abgerundet. Begleitet wird das Abhängen und Chillen oftmals auch durch den gemeinsamen „Konsum von entspannenden Drogen und dem Austausch spaßiger Kommentare.“ (Kolb, 2015, S. 36)

## **Die szeninterne Sprache**

Kolb (2015, S. 36) misst dem Aspekt der *Sprache* als wichtiges Merkmal für *Freestyle-Bewegungskulturen*, „einen besonderen verbindenden Stellenwert für den Zusammenhalt“ der Szene bei. Mitunter ist in Bezug auf die Arbeit von Fischer (2013, S. 90ff) – der als aktiv teilnehmender Beobachter über die *Sprache* der SkaterInnen berichtet – von einer „niveaulosen Männer-Gesprächskultur“ (Kolb, 2015, S. 36) die Rede, deren Unterhaltungen bzw. *Herumblödelei* sich zu einem „Schwachsinnigelage“ (Fischer, 2013, S. 92) hin entwickeln können, was insofern nicht verwundert, als dass die Leute eine gewisse „Veranlagung zum Derben“ (ebd.) aufweisen.

### *2.4.4 Spots und Trips*

Die dritte von Kolb (2015, S. 37) formulierte Merkmalskategorie geht auf die Bezeichnung *Spots und Trips* zurück. Damit konzentriert sich diese Kategorie inhaltlich auf die für Freestyle-Bewegungskulturen wie dem Skateboarding, Freerunning oder Fußball Freestyle bedeutsame und bereits angesprochene *Eroberung und Umfunktionierung* von öffentlichen Räumen (*Spots*) als auch auf gemeinsame, ausgedehnte *Unternehmungen (Trips)*.

## **Die Umfunktionierung von Raum**

Mit dieser Merkmalskategorie wird die grundlegende Bedeutung der – in Kapitel *Free und Style* bereits angesprochenen – *Raumeroberung* für Freestyle-Bewegungskulturen nochmals verdeutlicht, die für Kolb (2015, S. 38) ein kohäsives Element der gemeinsamen Praxis bildet. Fischer (2013, S. 122; S. 128) spricht in Bezug auf Skateboarding von einer „Aneignung des Raumes“ und einer Erschließung und Nutzung öffentlichen Raumes durch SkaterInnen, weshalb Fischer (2013, S. 137) die Skater genuin als *Straßen-Piraten* bezeichnet. Im Sinne der FreerunnerInnen und SkateboarderInnen werden nun öffentliche Räume entgegen ihrer architektonisch erdachten Nutzung umfunktioniert, und damit in gewisser Weise erobert. *Geländer* des öffentlichen Raumes werden demnach im *Freerunning* nicht als gewöhnliche Handläufe, die Personen für normal das Hinauf- und Hinabsteigen von Treppen erleichtern, oder als Absturzsicherungen betrachtet, sondern haben „für einen Freerunner eine komplett andere Bedeutung.“ (Auer, 2011, S. 51) Ähnlich beschreibt es auch Fischer (2013, S. 116) für die Skateboard-Szene, wenn sich beispielsweise Wände am Skatespot AKH ideal für *wallrides* eignen, eine 6-stufige Treppe im Währinger-Park als *Stufen-Set* zum *Grinden* und *Sliden* (ebd.) genutzt wird, ein gewöhnlicher Radständer als *hohes rail* bezeichnet wird (Fischer, 2013, S. 119) oder eine herkömmliche Laderampe als *gap* (ebd.) eine gewisse Anziehungskraft auf die SkaterInnen ausübt. Hinsichtlich dieser Umfunktionierung scheinen FreestylerInnen über einen speziellen *Spürsinn* sowie im Falle der

SkateboarderInnen über ein ausgeprägtes *Skater-Auge* zu verfügen, anhand deren Straßen, Plätze, Gebäude, usw. auf deren *Freestyle-Tauglichkeit* gescannt und geprüft werden. (Fischer, 2013, S. 132ff)

Mit der Umfunktionierung von Räumen sehen sich ProtagonistInnen der Freestyle-Bewegungskulturen aber immer wieder auch mit Organen des öffentlichen Raumes konfrontiert. Diesbezüglich sei auf Kolb (2015, S. 37) verwiesen, der Freestyle-AkteurInnen der permanenten Gefahr ausgesetzt sieht, „z.B. durch Aufsichtspersonen, vertrieben zu werden.“ Die Umfunktionierung von (öffentlichen) Räumen durch die AkteurInnen laufen eben nicht immer konfliktfrei ab, weshalb es bei den *Eroberungszügen* mitunter auch zu Auseinandersetzungen mit Behörden und Aufsichtspersonen kommen kann. (Kolb, 2013, S. 37) Schwier (1998, S. 55ff) versteht das Konfliktpotential der Raumeroberungen als ein spannendes Spiel, in dem Regelübertretungen oftmals mit einem blitzartigen Fluchtverhalten, einem schnellen Orts- bzw. Spot-Wechsel sowie einer Rückkehr und erneuten Inbesitznahme durch die AkteurInnen einhergehen. Die FreestylerInnen werden demnach als hartnäckige *Widerstandskämpfer* bezeichnet, die sich mit ihren Eroberungszügen „gegen die Regeln der Erwachsenenwelt profilieren.“ (Schwier, 1998, S. 56)

### **Spürsinn und Raumpräpierung**

Wenn zuvor die Bedeutung der *Raumeroberung* bzw. *Umfunktionierung von Raum* samt deren unangenehmen, konfliktbehafteten Nebenerscheinungen angesprochen wurde, so wird nun im Folgenden auf den speziell ausgeprägten *Spürsinn* der FreestylerInnen eingegangen.

Freestyle-AkteurInnen dürften nämlich ob der *Eignung von (öffentlichen) Räumen für Bewegungsformen des Freestyles* ein gewisses Auge bzw. einen gewissen Spürsinn haben. In diesem Zusammenhang sei auf die Arbeit von Auer (2011, S. 83) verwiesen:

„Seit dem er [Ralf] Freerunning macht, sieht er die Welt mit ganz anderen Augen. Er sieht nicht nur eine Bank oder eine Mauer, sondern stellt sich schon vor, was er dort für Bewegungen machen könnte. Im Prinzip ist für ihn alles ein Spielplatz.“

Um also herkömmliche Bänke und Mauern als *freerunnersche Objekte eines großen Freerunning-Spielplatzes* auszumachen, bedarf es eben einer speziellen Wahrnehmungsfähigkeit, die, wie Fischer (2013, S. 132) ausführt, auch im Skateboarding eine hohe Relevanz besitzt: „Während wir [auf unseren Skateboards] also durch Dörfer, Kellergassen und entlang Felder fahren, scannen wir stets die Gegend nach potenziellen Spots ab.“ Das folgende Zitat verdeutlicht nochmals die Bedeutung des angesprochenen *Spürsinns* bzw. des *gewissen Auges* für die jeweiligen Freestyle-Bewegungskulturen. Das Gespür für die Eignung von Räumen im Sinne der Freestyle-Bewegungskulturen

[...] verwirklicht sich einerseits im Sinne der Kompetenz, architektonisches Kulturgut aller Art, von „hochkultivierten“ Orten wie etwa Vorplätzen von Kirchen oder Regierungsgebäuden bis hin zu – so will [ich] es an dieser Stelle nennen – „Nicht-Orten“ (vgl. diesbezüglich Foucault, 1992, S. 34-46) wie betonierte Wasserauffangbecken oder verlassene Parkplätze in der Peripherie, überhaupt als potentielle Räume für das Skateboardfahren zu begreifen und dabei auch auf die kleinsten Details zu achten. (Fischer, 2013, S. 134)

Wurde nun ein geeigneter Ort für die jeweilige Bewegungspraxis von einzelnen AkteurInnen *erspürt* bzw. ausfindig gemacht, werden in Bezug auf die Eroberung und dessen Umfunktionierung keine Mühen und keine Arbeiten gescheut. So legen die ProtagonistInnen mitunter auch selbst Hand an, wenn es beispielsweise darum geht, Wasserauffangbecken für Skatesessions vom Dreck – der das Skaten

beeinträchtigt und für erhebliches Unfallpotential sorgt – frei zu kehren oder zusätzliche Hindernisse herzustellen. (Fischer, 2013, S. 134; Kolb, 2015, S. 37)

### **Trips – Gemeinsame Reiseunternehmungen**

Nachdem nun zuvor die Bedeutung der *Raumeroberung* sowie des *speziellen Spürsinns* für Freestyle-Bewegungskulturen im Allgemeinen ausführlich erläutert wurde, wird nun im Folgenden auf den Aspekt der *Trips*, also den gemeinsamen Unternehmungen, eingegangen.

Neben den lokalen *Spots* werden in Freestyle-Bewegungskulturen, wie der Titel der Kategorie bereits verrät, „auch ausgedehnte mehrtägige Trips zu bekannten Städten in ganz Europa wie z.B. Barcelona, die für ihre große Anzahl an attraktiven Spots in der Szene [der Skateboarder] berühmt sind“, unternommen. (Kolb, 2015, S. 37) Ganz im Sinne des sich *wandelnden sozialen Organismus* verstehen sich diese Reisen als ein die Beziehungen der Gruppe festigender Teil der sozialen Praxis. Gemeinsame Erlebnisse werden damit „zum Gegenstand heroisierender rückblickender Erzählungen“. (ebd.)

#### *2.4.5 Group- und Self-Concept*

Mit der Merkmalskategorie des *Group- und Self-Concept* als weiteren Aspekt der Freestyle-Bewegungskulturen spricht Kolb (2015, S. 38) einerseits die Selbstwahrnehmung (engl. *Self-Concept*) der Straßen-Freestyle-Szenen, wie sie beispielsweise Skateboarding, Freerunning, Streetball, usw. sind, und andererseits das spezielle Wir-Gefühl oder Gang-Gefühl einer Gruppe (engl. *Group-Concept*), an. Im Kapitel Social-Organism wurde bereits auf die Aspekte der *intensiven Gelingemotionen* sowie der *Teilhabe an kollektiven Raumeroberungen*, als die verbindenden Elemente einer Gruppe bzw. einer gemeinsamen sozialen Praxis, eingegangen. Das dabei entstehende und von Kolb (2015, S. 38) als „Gang-Gefühl einer unangreifbaren Gruppe“ bezeichnete *Group-und Self-Concept*, wird in diesem Kapitel näher betrachtet.

In Anlehnung an Mummendey (1999; zit. n. Schuppener, 2005, S. 68) ist der Begriff *Selbstkonzept* als ein „bewusst zugänglicher und abrufbarer Teil einer Identität in Form einer Einstellung gegenüber sich selbst zu betrachten.“ Demnach verkörpert die Entwicklung des Selbstkonzeptes „die Voraussetzung für die Ausbildung und *Entwicklung eines Identitätsbewusstseins und Identitätserlebnis*“. (Schuppener, 2005, S. 68) Im Gegensatz zum *Selbstkonzept* umfasst das *Gruppenkonzept* – von Greif (2008, S. 32) als *Gruppenselbstkonzept* bezeichnet –

die Gesamtheit aller bewussten, subjektiv wichtigen Vorstellungen über die Gruppe als reale oder ideale Gruppe, die von den Gruppenmitgliedern kommuniziert und akzeptiert werden, einschließlich aller charakteristischen und subjektiv als wichtig eingeschätzten Ziele, Bedürfnisse, Merkmale und Entwicklungspotenziale sowie Normen und Regeln, an denen die Mitglieder sich orientieren oder anstreben zu orientieren.

Wenn nun SkaterInnen auf ihren Boards durch städtische Beton- und Asphaltlandschaften cruisen, und dabei mit betonter, scheinbarer Leichtigkeit aber dennoch unter hoher Konzentration und Aufmerksamkeit plötzlich erscheinende *Hindernisse* wie Autos, Fahrräder, Passanten, usw. umkurven, stellt sich für die Gruppe ein verbindendes Erlebnis oder (Er-)Lebensgefühl ein. Fischer (2013, S. 137; S. 44) bezeichnet das spezielle Wir-Gefühl der skatenden Gruppe treffend mit den Begriffen *Straßenpiraten* und *Rebellen*. Der Skater nimmt sich selbst – im Sinne des Selbstkonzeptes – als ein Straßenpirat wahr, der von einem gewissen Gesellschaftsteil nicht immer erwünscht ist, „dem man jedoch keineswegs eine gewisse „Gerissenheit“ und Sympathie absprechen kann. *Jeder mag doch*

*Piraten, oder?*“ (Fischer, 2015, S. 140) Mit ihren flinken Bewegungen im öffentlichen Raum und ihrem provozierenden Auftreten stoßen die skatenden Personen auf Verärgerung und Unverständnis der PassantInnen. In gewisser Hinsicht hat es den Anschein, als dass sie aufgrund ihres hohen Tempos und den unvorhersehbaren Richtungswechseln einfach nicht zu fassen sind. Piraten eben. Allerdings fühlen die SkaterInnen auch eine bestimmte Verwunderung und vor allem Bewunderung über die Kunstfertigkeit der Tricks der sie beobachtenden Personen. „Diese ambivalente Wahrnehmung zwischen Erschrecken und Beeindrucken wird von ihnen erkennbar genossen.“ (Kolb, 2015, S. 38) Durch diese exklusive Abgrenzung von einer konformistischen Umwelt bildet sich im Falle der SkaterInnen eine Gruppenidentität aus. Die ablehnende Haltung durch die soziale Umgebung wird weniger als ein Gefühl der Ausgrenzung betrachtet, sondern viel mehr „zum positiven Kern eines selbstbewussten Außenseiter-Seins.“ (Kolb, 2015, S. 38)

Kolb (2015, S. 38) spricht im Sinne des Selbstkonzeptes davon, dass FreestylerInnen „eine auf einem Außenseitertum basierende gemeinschaftliche Identität entwickeln“. Denn letztlich handelt es sich bei den ProtagonistInnen der Bewegungskulturen um eine „Ansammlung nonkonformistisch ausgerichteter Personen, die in ihrem Selbstverständnis nicht bereit sind, sich einer Gruppe anzuschließen“. (ebd.)

Das, die AkteurInnen einigende Element eines kollektiven Selbstgefühls wird von Gebauer et al. (2004, S. 64) als eine geteilte „Leidenschaft für ganz bestimmte Bewegungsweisen“ bezeichnet. Sobald Personen allerdings aus den gemeinsamen Unternehmungen aussteigen, bleibt „kaum Verbindendes und sie verschwinden aus der Wahrnehmung der Gruppe.“ (Kolb, 2015, S. 39)

#### 2.4.6 *Body und Performance*

Die Merkmalskategorie des *Body und Performance* beleuchtet einerseits die Bedeutung des Körpers sowie den Stellenwert des besonderen Körpergefühls für die FreestylerInnen, wie es sich durch die speziellen Bewegungspraktiken der Tricks einstellt. Des Weiteren wird auf den performativen Charakter der Freestyle-Aktivitäten eingegangen, da AkteurInnen der jeweiligen Bewegungskultur nur in seltenen Fällen alleine unterwegs sind und sich zudem dem Einsatz digitaler Medien bedienen, um sich selbst als auch die gestandenen Tricks einer breiten Zuseherschaft zu präsentieren.

In Bezug auf die Freestyle-Bewegungspraktiken bilden nach Kolb (2015, S. 39) das „ausgesprochen riskante Aufs-Spiel-Setzen des Körpers im Kontext der Bewältigung von Tricks“ sowie „das damit verbundene intensive körperbezogene Erleben den Kern der Generierung einer als *authentisch* wahrgenommenen personalen Identität“.

Dass die AkteurInnen der Freestyle-Kulturen einerseits ein hohes (Verletzungs-)Risiko in Kauf nehmen und dass es zum anderen für so manche Person aber auch eines gewissen (Adrenalin-)Kicks bedarf – wenn es um das Erarbeiten sowie die Bewältigung eines Tricks geht – zeigt die folgende Aussage eines Freestylers des New School Skiing.

„... es gibt einem irgendwie natürlich einen Adrenalinschub, wenn man mit einigen km/h rückwärts auf eine Schneeschanze zufährt, wo natürlich auch einiges passieren kann, wo man aber irgendwie weiß, oder glaubt zu wissen, dass man das so gut beherrscht, dass halt nichts passiert.“ (Botros, 2007, S. 170)

All die Entbehrungen und Verletzungen werden allerdings im Moment des Gelingens eines in einem Trick implizierten, komplexen und zu lösenden Bewegungsproblems in den Schatten gestellt, und „von kaum beschreibbaren intensiven Euphoriegefühlen begleitet“. (Kolb, 2015, S. 39) Dass die Freude über

solch einen Gelingensmoment meist mit anderen Personen geteilt wird, belegt die Tatsache, dass die Freestyle-AkteurInnen oftmals gemeinsam unterwegs sind, und sich innerhalb dieses informellen Settings gegenseitig beobachten und einander Feedback geben. Umso größer ist daher die geteilte Freude, wenn jemand einen Trick *steht*.

Für die AkteurInnen scheinen misslingende Tricks als Teil des Erarbeitungsprozesses, so wie auch schmerzhaft Stürze, als „unvermeidlicher Bestandteil der Bewegungspraxis“ einfach dazu zu gehören. (Kolb, 2015, S. 39) Vielmehr noch fühlen die FreestylerInnen mit jedem weiteren Sturz das Risiko, dass der Bewegung anhaftet, wodurch sich die Intensität des Erlebnisses erhöht. Demnach besteht unter den Freestyle-AkteurInnen auch eine gewisse Sehnsucht und Lust nach Risiko, Angst und dem erregenden Thrill, der einem Trick zukommt. Um es mit den Worten eines Freerunners zu formulieren: „Zu wissen, wenn man es schafft, ist es gut, wenn nicht, ist es ganz schlecht, weil man sich verletzen kann. [...] Dieser Nervenkitzel törnt mich voll an, jede Überwindung vor einem Trick. Das gehört einfach dazu. Ohne Risiko macht das Leben einfach keinen Spaß.“ (Auer, 2010, S. 96; zit. n. Kolb, 2015, S. 40)

Durch die Sprünge, Saltos, und viele weitere akrobatische Elemente aus dem Turnen oder dem Martial Arts Tricking, wie sie im Freerunning vorkommen, oder der waghalsigen Sprünge und Grinds, wie sie dem Skateboarden zu Grunde liegen, sind die AkteurInnen der stetigen Gefahr ausgesetzt, sich in einem Ausmaß zu verletzen, dass dauerhafte Schäden davon getragen werden können, womit an eine weitere Teilhabe an der Bewegungskultur nicht zu denken ist. Mitunter verwundert es daher nicht, wenn Personen der Freestyle-Szenen ihre Teilhabe an Bewegungsaktivitäten aufgrund von schwerwiegenden oder sogar chronischen Verletzungen für einen längeren Zeitraum unterbinden müssen. (Kolb, 2015, S. 40) Der Schmerz über den längeren Trainingsverzicht ist dann oftmals bedeutend größer als jener über die eigentliche Verletzung. Wie zuvor bereits erwähnt, lassen FreestylerInnen trotz Rückschlägen und einer permanente Verletzungsgefahr oftmals nicht von ihrem freestylerischen Tun ab, denn letztlich „gibt es einfach nichts schöneres, als in der Luft Saltos zu machen und den Adrenalinschub zu spüren“, so die Aussage eines Freerunners. (Auer, 2011, S. 73)

Die Aktivitäten der Freestyle-Bewegungspraktiken zeichnet neben der besonderen Bedeutung, die dem Körper (*Body*) in diesen Kulturen zukommt, noch ein weiteres Charakteristikum aus. Wie der Titel dieser Merkmalskategorie schon verrät, handelt es sich dabei um den *performativen Charakter*. Denn AkteurInnen der jeweiligen Freestyle-Szenen sind nur in seltenen Fällen alleine unterwegs. Meist werden Orte, Plätze und Gegenden gemeinsam aufgesucht bzw. in gewissen Fällen auch ausgekundschaftet und erobert. Tricks werden dabei für gewöhnlich vor den Augen anderer am Geschehen beteiligter Personen ausgeführt und teils mit entsprechendem Videoaufnahmegerät festgehalten. Kolb (2015, S. 40) spricht diesbezüglich auch von einem unmittelbaren Wunsch, bei der Vollführung eines Tricks gesehen zu werden, „sonst erscheinen sie praktisch wertlos“. Dahingehend sei auf die Aussage eines Skaters verwiesen, der das *freestylerische Grundbedürfnis* nach einem *Gesehen-werden-wollen* wie folgt beschreibt: „Das Gefühl wenn ein Trick perfekt gestanden ist und eventuell sogar gefilmt wurde, das kann einem keiner nehmen!“ (Fischer, 2013, S. 99)

Unter den Teilhabenden besteht so etwas wie ein gemeinsamer Wertemaßstab, anhand dessen eindeutig beurteilt werden kann, wann es sich in Bezug auf die ausgeführten Tricks um eine gute oder weniger gute Darbietung handelt. (Kolb, 2015, S. 40) Dahingehendes Feedback durch die beteiligten AkteurInnen resultieren einerseits in einer massiven Selbstbestätigung der betroffenen Person und

ermöglichen es dieser zum anderen, „ein persönliches Gefühl für die Qualität der eigenen Praxis“ zu erlangen. (Kolb, 2015, S. 40)

Während die Freestyle-AkteurInnen durch die beobachtenden Personen und deren Rückmeldung auf der einen Seite eine Bestätigung über ihr Tun erhalten, stellt sich außerdem die Frage, inwieweit durch die Aufmerksamkeit, die der aktiven Person zukommt, deren Eifer für riskante Tricks steigt. Nach Kolb (2015, S. 40) erfährt nämlich die Bereitschaft einen riskanten Trick zu wagen durch die aufmerksam beobachtenden Personen sowie deren motivierende Rückmeldungen einen zusätzlichen Schub.

Die demonstrierten Tricks finden schlussendlich auf diversen Video-Plattformen des Internets eine entsprechende Verbreitung, wodurch die Selbst-Präsentation eine immense Erweiterung erfährt, gemäß dem Motto: „Wenn man nicht auf YouTube ist, existiert man nicht.“ (Auer, 2010, S. 58; zit. n. Kolb, 2015, S. 40) Schwier (2008, S. 274) spricht in diesem Zusammenhang von einer auffälligen Tendenz der jugendlichen, sportiven Szenen zu einer gewissen Selbstmedialisierung als auch Ästhetisierung. Diese Medialisierung zielt dem Autor (ebd.) nach darauf ab, Aufmerksamkeit und Respekt für seinen persönlichen Stil zu gewinnen „sowie die Zwischenergebnisse [der] mit besonderer Intensität betriebenen individuellen und kollektiven Selbsterforschung ungefiltert mitteilen zu wollen.“ Das WWW bietet anhand eigener Websites, privater Videokanäle, usw. die entsprechenden Möglichkeiten, anhand derer engagierte AkteurInnen zu wahren (Multimedia-)Produzenten heranwachsen, um unabhängig von Ort und Zeit „zahlreiche Menschen zu erreichen sowie miteinander zu vernetzen.“ (ebd.) Dahingehend verstehen sich die im Internet geteilten Inhalte als Quelle der Inspiration, die so manchen Szene-Neuling dazu bewegen, sich als AkteurIn einer Freestyle-Bewegungskultur zu versuchen. Ein Freerunner (Auer, 2011, S. 86ff) beschreibt es wie folgt: „[...] Es ist ja auch der Bekanntheitsgrad von Freerunning dadurch [Anm.: durch Internet-Videos] gestiegen. Dadurch bin ich ja zu diesem Sport gekommen. Durch „Youtube“ im Internet.“

Um nun entsprechendes Videomaterial zu generieren, haben die ProtagonistInnen der Freestyle-Bewegungskulturen oftmals eine Kamera mit dabei, mit deren Hilfe gemeinsame Aktivitäten aufgezeichnet und im Nachhinein mit entsprechenden Videobearbeitungsprogrammen „zu kunstvoll strukturierten Videos mit perfekt passender Musik arrangiert werden“. (Kolb, 2015, S. 40) In diesem Sinne schneidet und bearbeitet ein Akteur aus dem Freerunning die eigenen Videos, „weil es Spaß macht“, und „[...] um anderen auch zu zeigen, was ich kann und auf mich aufmerksam zu machen.“ (Auer, 2011, S. 86)

Unter den dokumentierten Aktivitäten handelt sich einerseits um atemberaubende Tricks, waghalsige Sprünge sowie spektakuläre und mitunter schmerzhafte Stürze. Selbstverständlich sind aber auch die dazugehörigen emotionalen Ausbrüche – positiver als auch negativer Natur – Teil dieser Aktivitäten und Objekt der Aufzeichnungen wie auch gemeinsame Trips, also ausgiebigere Reisen wie sie im Kapitel *Spots und Trips* bereits beschrieben wurden. Die Veröffentlichung der Videos über das Internet ermöglicht jedem Akteur bzw. jeder Akteurin, die eigenen Darbietungen einer breiten und größeren Szene anzubieten und darüber hinaus das Interesse an seiner Person über einen längeren Zeitraum am Laufen zu halten. (Kolb, 2015, S. 41)

Um den Stellenwert der filmischen Praxis und einer entsprechenden Verbreitung der Videos über das Internet für FreestylerInnen nochmals hervorzuheben, sei abschließend auf die Aussage eines Skaters verwiesen, für den die aktuelle Videoproduktion wichtiger als *alles andere* zu sein scheint:

„Wenn unser Skatevideo fertig ist, mein Part, mein Part in dem Video, sogar jeder gute Trick darin, obwohl es mir jetzt kein Geld bringt, ist mir wichtiger als mein Studium und alles was ich bis jetzt gemacht hab.“ (Fischer, 2013, S. 140)

#### 2.4.7 *Freestyle und Männlichkeit*

In den Freestyle-Bewegungskulturen kann eine auffallende Dominanz männlicher Teilnehmer festgestellt werden. Zudem wird in diesen Bewegungskulturen offensichtlich auch „geschlechtsspezifischen Vorurteilsstrukturen und Ungleichheiten“ Raum geboten, „die auch im organisierten Sport vielfach beobachtet und beschrieben worden sind“. (Kolb, 2015, S. 41) Aus diesen Tatsachen heraus begründet sich die Merkmalskategorie *Freestyle und Männlichkeit*, wie sie nachfolgend näher ausgeführt wird.

Unterrainer (2010) hat in ihrer Arbeit eine biografische Analyse über die Situation von Frauen im Snowboard Freestyle vorgenommen und unter anderem aufgezeigt, dass sich Frauen in dieser Szene als selbstbewusst und unabhängig empfinden und zudem stolz auf die erarbeitete Anerkennung sind, die sie mitunter „bis an die Grenzen der Professionalität geführt hat.“ (Kolb, 2015, S. 41) Demgegenüber stehen allerdings die typisch abwertenden Kommentare der männlichen Protagonisten, die mit ihren Urteilen verdeutlichen, „dass auch in den Freestyle-Szenen ein Bild männlicher Dominanz vorherrschend ist und ähnlich wie im traditionellen Sport genderspezifische Vorurteilsstrukturen dominieren“. (Kolb, 2015, S. 41) Die Vorurteile beziehen sich dabei auf die, durch intensives Training veränderte, körperliche und mitunter athletischere Erscheinung sowie auf klassische Rollenklischees, beispielsweise dass Frauen eben weniger belastbar und leistungsfähig sind. So schreibt etwa Unterrainer (2010, S. 83f): „Generell werden in der Szene [Anm.: Snowboard Freestyle] oft Verniedlichungen, wie „Girly“, „Bunny“ und „Chica“ oder „Chick“ als Synonym für weibliche Snowboarderinnen verwendet. Wenn eine Frau einen guten Fahrstil hat, oder mit dem Niveau der Jungs mithalten kann, dann werden Bemerkungen geäußert wie: „Die fährt ja wie ein Bursche“, was wiederum auf eine „Diskriminierung des weiblichen Snowboardsports“ hindeutet.“ Um es mit den Worten einer interviewten Snowboarderin zu bekräftigen:

„Es gibt natürlich a ganz ganz viele die anders denken, aber immer wieder kommt das trotzdem entgegen, yeahh die Mädels halt, die kleineren Sachen sind die Mädels Kicker. Die Einstellung is halt da, a von den Sponsoren her. Es gibt viele Teams da gibt's gar ka Mädln drinnen.“ (Unterrainer, 2010, S. 71f)

Der Aspekt einer Männerdomäne im Freestyle erfährt durch Aussagen von Kidder (2013; zit. n. Kolb, 2015, S. 41) eine weitere Brisanz, wenn dieser (ebd.) die Freestyle-Bewegungskultur *Parkour* als eine Bewegungspraxis versteht, „in der der städtische Raum transformiert und als Feld für risikoreiche Bewegungsformen genutzt wird, in dem junge Männer ihre Maskulinität durch spezifische raumerobernde Bewegungspraxen öffentlich und gegenseitig demonstrieren können und so ihre männlichkeitsfokussierte Identität formen.“ Der öffentliche Raum wird somit zu einem Demonstrationsfeld, indem die Protagonisten ihre Risikobereitschaft und Disziplin, ihre Einsatzbereitschaft sowie physische Männlichkeit inszenieren können.

#### 2.4.8 *Freestyle-Bewegungsbiografien*

Die siebente und letzte der von Kolb (2015, S. 33ff) formulierten Merkmalskategorien befasst sich mit den freestylespezifischen Bewegungsbiografien. Unter Bewegungsbiografie versteht Baur (1989; zit. n. Wollny, 2007, S. 268) „alltägliche, schulische, berufliche und sporttypische Bewegungserfahrungen.“ Auf

Basis diverser Studien im Bereich der Freestyle-Bewegungskulturen lassen sich Ähnlichkeiten und bestimmte Grundmuster hinsichtlich der Bewegungshintergründe erkennen. Die Verallgemeinbarkeit ist dabei allerdings aufgrund einer geringen Anzahl der in den Studien interviewten Personen eingeschränkt.

Aus Interviews mit Personen der Snowboard Freestyle- und Freestyle Windsurfen-Szene geht hervor, dass die AkteurInnen bereits in jungen Jahren eine von der Familie geförderte und unterstützte Bewegungssozialisation erfahren. (Auer, 2011; Botros, 2007; Unterrainer, 2010) Zum Teil geschieht dies auf einem hohen, sportlichen Niveau sodass sich auch Wettkampferfolge feiern lassen, denen wiederum eine umfangreiche finanzielle Unterstützung durch die Eltern voraus gehen. Den Biografien der Akteurinnen nach lässt sich „eine als unkonventionell beschriebene intensive Bewegungssozialisation [erkennen,] die von der Einbindung in Jungengruppen gekennzeichnet ist“. (Kolb, 2015, S. 42)

Was im Kindes- und Jugendalter mit einer vom Elternhaus unterstützten traditionellen Sportsozialisation in den *Muttersportarten* – wie sie im Unterkapitel *Allgemein* ausgeführt wurden – begann, führt im Verlauf der Jahre zu einer Hinwendung der AkteurInnen „zu den als rebellisch erlebten Freestyle-Varianten“. (ebd.) In den Interviews wird oftmals auch der *lässige und aufrührerische Lifestyle-Charakter* angesprochen, der den Freestyle-Bewegungskulturen anhaftet und der für die AkteurInnen rückblickend betrachtet eine besondere Anziehungskraft ausstrahlt. (ebd.) Dahingehend strahlen für einen Snowboard Freestyler „die lockeren Leute“ eine gewisse Faszination aus: „Wenn du einen Snowboarder getroffen hast, dann war der normalerweise ein cooler Typ.“ (Botros, 2007, S. 156)

Während in Bezug auf Snowboard Freestyle und Freestyle Windsurfen zuvor von einer frühen Bewegungssozialisation in den jeweiligen *Muttersportarten* gesprochen wurde, gestaltet sich die Bewegungssozialisation für die Bewegungskultur des *Freerunning* anders. So ist in Bezug auf die FreerunnerInnen bei Kolb (2015, S. 42) von einer zeitweisen Hinwendung zu vereinsorganisierten „Individualsportarten wie Gerätturnen und Klettern sowie Kampfsportarten wie Judo, Taekwondo oder Capoeira“ die Rede. Dass sich das vereinsbasierte und traditionelle Training für die AkteurInnen allerdings bereits in jungen Jahren mit einer gewissen Abneigung an der reglementierten Gestaltung des Trainings konfrontiert sieht, bestätigen Interviewaussagen, denen zu Folge etliche Versuche an einer längerfristigen Teilhabe in einem Sportverein bereits nach kurzer Zeit scheitern. Diesbezüglich resümiert Kolb (2015, S. 43), dass sich bei etlichen FreerunnerInnen schon früh zeigt, „dass sie sich ungern auf (Bewegungs-)Situationen einlassen, in denen sie sich an extern vorgegebene Regeln anpassen müssen und ihr Bewegen nicht in eigener Regie gestalten können.“ Dahingehend verwundert es nicht, dass die Begeisterung für Freerunning „vor allem durch Dokumentationen, Videos im Internet und Martial-Arts-Filme, in denen eine unmittelbare Übereinstimmung mit den eigenen Interessen und Vorlieben entdeckt wurde“, ausgelöst wird. (ebd.)

Abschließend soll nochmals verdeutlicht werden, dass dem Kapitel der *Freestyle-Bewegungskulturen* diverse Arbeiten über einzelne Freestyle-Bewegungskulturen zu Grunde liegen, in denen anhand von qualitativen Interviews intensive Aufschlüsse über individuelle Bewegungsbiografien gewonnen werden konnten.

### 3 METHODIK

Die vorliegende Arbeit verfolgt das Ziel, das *Feld* der Wiener B-Boying-Szene anhand einer qualitativ ethnografischen Studie zu beschreiben, und damit einen Einblick in die soziale Praxis der Szene zu gewähren. Im Folgenden wird nun die gewählte Forschungsmethodik der teilnehmenden Beobachtung als Teil der qualitativen Sozialforschung sowie das Vorgehen bei der Datenauswertung vorgestellt.

#### 3.1.1 Ethnografische Forschung

Wenn eingangs von einer qualitativ ethnografischen Studie gesprochen wurde, so sei gesagt, dass die *ethnografische Forschung* nach Breidenstein, Hirschauer, Kalthoff und Nieswand (2015, S. 7) die einfache Grundidee verfolgt, „Menschen in ihren situativen oder institutionellen Kontexten beim Vollzug ihrer Praktiken zu beobachten.“ Anhand analytischer Beschreibungen einer mitunter fremden kulturellen Praxis soll der Leser bzw. die Leserin „ein Bild von diesen Praktiken oder kulturellen Lebensformen gewinnen“. (ebd.) In der Regel begibt sich der ethnografisch Forschende im wahrsten Sinne des Wortes *auf Reisen*, und bewegt sich dabei „mit leichtem Gepäck in sein Feld – zu Fuß, mit den verschiedensten Transportmitteln, mitunter auf abenteuerlichen Wegen, aber vor allem ohne schwere Forschungstechnologie.“ (Lévi-Strauss, 1988, S. 9) Dahingehend spricht auch Girtler (2001, S. 11) von Ethnologen als Abenteurer, „die fremde Lebenswelten kennenlernen wollen“. Das zentrale Element der Forschungsarbeit bildet die Methode der *teilnehmenden Beobachtung*, von Girtler (ebd.) als die „Königsmethode“ der qualitativen Feld- bzw. Sozialforschung bezeichnet.

Im Sinne der Feldforschungsarbeit gilt es, „während des Handlungsvollzuges der Teilnehmer dabei zu sein und die Methoden zu verstehen, mit denen diese ihre soziale Welt ordnen, Sinn und Bedeutung zuschreiben sowie Handlungsschlüsse sichern“. (Breidenstein et al., 2015, S. 7) Anhand vieler neugieriger und vielleicht auch lästiger Fragen an die TeilnehmerInnen sowie persönlichen Aufzeichnungen wird eine Vielzahl an Daten über das Feld schriftlich festgehalten. Diese Daten werden mit Blick auf eine spätere Repräsentation entsprechend gesammelt, geordnet und analysiert. Der Ethnograf ist als *Teilnehmer* einerseits mittendrin, um auf der anderen Seite aus einer gewissen Distanz zum Feld heraus – und damit klarer als so manch Teilnehmende – zu sehen und in Folge zu beschreiben, „was hier vor sich geht“. (Breidenstein et al., 2015, S. 8)

Breidenstein et al. (2015, S. 33) verstehen die Ethnografie „aufgrund ihres methodischen Zuschnitts sensibler als alle vergleichbaren Forschungsansätze auf die Sinnschicht sozialer Praktiken eingestellt“. Diese Sinnschicht bezieht sich auf „den Bereich öffentlich gelebter Sozialität, dessen Sinnhaftigkeit von einem *impliziten Wissen* der Teilnehmer bestimmt wird.“ (ebd.) Der Ethnografie geht es somit vor allem darum, diese *sozialen Praktiken* zu beschreiben und damit verbunden, das *implizite Wissen* sowie „den Vollzug und die Darstellung von Praktiken, Fragen der Lösung von Handlungsproblemen und der Handlungskoordination zu explizieren“. (Breidenstein et al., 2015, S. 33)

#### 3.1.2 Teilnehmende Beobachtung

Wie bereits erwähnt, stellt die *Feldforschung* – im Sinne eines persönlichen Aufspürens von Lebensräumen – „die zentrale Prämisse des methodischen Zuschnitts der Ethnografie“ dar. (Breidenstein et al., 2015, S.33) Dieses Aufspüren von Lebensräumen geschieht in der jeweiligen,

natürlichen Umwelt und steht damit den Experimenten in eigens geschaffenen Laborsituationen gegenüber.

Um nun die Lebensräume der Wiener B-Boying-Szene zu erforschen, wurde die Methode der *teilnehmenden Beobachtung* gewählt. Der genaue *Beobachtungstyp*, wie es Girtler (2001, S.61) bezeichnet, fällt dabei auf die *offene, teilnehmende, unstrukturierte Beobachtung*. Die Bezeichnung des *Offenen* bezieht sich auf die Frage, inwieweit sich eine forschende Person „in seiner wissenschaftlichen Tätigkeit zu erkennen gibt oder nicht“. (ebd.) Im Fall meiner Beobachtungen wurden all jene Personen über meine Tätigkeiten in Kenntnis gesetzt, mit denen ein Gespräch geführt wurde. Aufgrund der speziellen Feldsituation wäre es unpassend gewesen, jede einzelne Person über mein Vorhaben und den Grund meiner Anwesenheit zu informieren, denn damit wären die (Trainings-)Prozesse der AkteurInnen in ungünstiger Weise unterbrochen worden. Sobald sich jedoch ein kurzes (oder auch längeres) Gespräch angeboten hat, wurde der/die jeweilige GesprächspartnerIn über meine feldforschenden Tätigkeiten informiert. Diesbezüglich bezeichnen Breidenstein et al. (2015, S. 56) den Versuch, „völlige Transparenz herzustellen oder einzuklagen, also etwa ganze Forschungsanträge zu überreichen“, als einen sicheren Weg, „die Forschung nicht zustande kommen zu lassen.“

In Bezug auf den *Grad* meiner *Teilnahme* habe ich mich *nicht aktiv* am Training beteiligt und damit keine persönliche B-Boying-Karriere gestartet. Dennoch handelt es sich um eine *teilnehmende* Beobachtung, da diese nach Girtler (2001, S. 63) bereits besteht, wenn ein – dem Feld außenstehender – Forscher durch ein Szene-Mitglied in das jeweilige Feld „eingeführt und es ihm ermöglicht wird, das Handeln in dieser Gruppe zu beobachten und mit den anderen Mitgliedern zu sprechen.“ Dieser *Teilnahme geringeren Ausmaßes* steht jene gegenüber, in der der Forscher bereits ein echtes Szene-Mitglied ist.

Hinsichtlich des *unstrukturierten* Vorgehens sei gesagt, dass in meinen Feldaufenthalten kein konkreter Beobachtungsplan oder „systematischer Erhebungsplan“ – wie es Girtler (2001, S. 62) nennt – zum Einsatz kommt, nachdem es die freie Beobachtung ermöglicht, „komplexe Situationen und Handlungsprozesse beinahe unbeschränkt zu erfassen“. Demgegenüber engen strukturierte Beobachtungsschemata die zu beobachtenden Handlungs- und Verhaltensprozesse ein, bieten dem Beobachtenden in Bezug auf die Datenerhebung und -auswertung andererseits aber eine gewisse Kontrolle. Bei der *freien* bzw. *unstrukturierten Beobachtung* hingegen liegt das einzige Kontrollmittel „im Forscher selbst, dessen Sorgfalt ihn daran hindern soll, vermeidbare Verzerrungen anzunehmen.“ (Girtler, 2001, S. 62)

Fragen, die sich nun stellen und im Folgenden beantwortet werden, lauten: Wie nähert sich ein Forscher an *sein* Feld, wie verhält sich eine forschende Person in dieser Umwelt und welche Daten werden aufgeboten? (Breidenstein et al., 2015, S. 33)

### 3.1.3 *Feldzugang*

Die Anfangsphase der Beobachtungen hatte zum Ziel, einen *Zugang* zum Feld zu finden. Dahingehend konnte über eine mir bekannte und der allgemeinen Hip-Hop-Szene kundigen Hip-Hop-Tänzerin ein entsprechender Facebook-Kontakt zu einem der B-Boys hergestellt werden, der mir in weiterer Folge Zugang zur passenden *Facebook-Gruppe* eröffnete, in der sämtliche und relevante Informationen kommuniziert werden. Diesbezüglich sprechen auch Breidenstein et al. (2015, S. 52) von einem ersten Feldzugang durch vermittelnde Bekannte, Verwandte oder Freunde, die eben wissen, „wen man in einer Organisation anzusprechen hat, ohne sofort abgewimmelt zu werden.“ In meinem Fall fungierte der

zuvor erwähnte, szene-anerkannte B-Boy als *Gatekeeper*, wie ihn Breidenstein et al. (ebd.) beschreiben, der mir als Feldforscher im metaphorischen Sinne *die Tür* zur Wiener B-Boying-Szene öffnete und mich vor allem zu Beginn der Feldaufenthalte in seiner Rolle als Szene-Experte mit entsprechenden Auskünften und Antworten unterstützte. Damit wurde ich mit meinem Feldeintritt und in meiner Funktion als nicht aktiv am Training teilnehmender Feldforscher von der Szene allgemein hin akzeptiert, um mir mit zunehmendem Beobachtungsverlauf das Vertrauen der AkteurInnen nach und nach zu erarbeiten.

Das Thema des *Feldzugang-verschaffens* ist eines, das den Forscher nach Breidenstein et al. (2015, S. 50) den gesamten Forschungsprozess über begleitet. In diesem Sinne wurden auch im Verlauf meiner Beobachtungen immer wieder neue und weitere Zugänge gesucht, beispielsweise in Bezug auf die verschiedenen Trainingsorte oder die lokal organisierten *Battles*.

Letztlich fand die Datenerhebung als teilnehmende Beobachtung an den *Szene-Treffpunkten*, also an den verschiedenen Trainingsorten diverser Jugend- und Kulturzentren als auch bei sogenannten *Battles* statt.

### 3.1.4 Praktiken der Datengenerierung

Im Falle meiner teilnehmenden Beobachtung wurden über einen längeren Beobachtungszeitraum „Vertrauensbeziehungen aufgebaut, informelle Gespräche geführt, Dokumente aller Art erhoben, Fotos geschossen“, womit eine Fülle an Daten gewonnen werden konnte. (Breidenstein et al., 2015, S. 34) Informelle Gespräche, wie sie sich in unterschiedlichen Situationen meiner Feldaufenthalte ereigneten, versteht Breidenstein (2015, S. 80) unter anderem als *ethnografische Interviews*, während Girtler (2001, S. 147) diesbezüglich vom *ero-epischen Gespräch* spricht, „bei dem es um Erzählungen und Geschichten geht, die sich so ziemlich auf alles einer Kultur oder Gruppe beziehen können.“ Der/Die jeweilige GesprächspartnerIn darf allerdings nicht bloß als *Auskunftsperson* betrachtet und in diesem Sinne nicht be- oder ausgenutzt werden. Vielmehr versteht sich die Beziehung zwischen dem Forscher und dem Forschungsobjekt als eine, die vom „Prinzip der Gleichheit bestimmt ist“. (ebd.) Demnach wurde auch in den Feldaufenthalten darauf geachtet, den B-Boys und B-Girls respektvoll zu begegnen und ihnen gegenüber eine entsprechende Vertrauensgrundlage aufzubauen, womit die AkteurInnen in meinen Forschungen nicht auf die Funktion von *Auskunftspersonen* reduziert wurden.

Wie nun Breidenstein et al. (2015, S. 34) betonen, entspricht das Vorgehen der Datenerhebung einem sehr offenen und gelegenheitsgetriebenen, weshalb sich die Beobachtung nicht auf *einen* spezifischen Datentyp konzentriert. In diesem Sinne nimmt der Forscher „alles an Eindrücken und Daten mit, das gewinnbringend scheint.“ (ebd.)

Um nun in Bezug auf das konkrete Trainingsgeschehen möglichst viele und unterschiedliche Eindrücke zu bekommen, habe ich in den Feldaufenthalten immer wieder meine *Position im Raum* variiert und damit einen entsprechenden *Sichtwechsel* vorgenommen. Breidenstein et al. (2015, S. 79) sprechen diesbezüglich von einem *Perspektivenwechsel*, wodurch „sich ein *eigener, neuer* Blick auf das Geschehen richten lässt.“ Wie die Autoren (ebd.) betonen, beschränkt sich dieser Wechsel allerdings nicht ausschließlich auf den *Ort* – oder in meinem Falle die *Raumpositionierung* – nachdem dieser auch einen sozialen oder parteilichen Seitenwechsel miteinbezieht. So etwa, um die Parteigrenzen – beispielsweise Patienten- und Ärztesicht oder Eltern- und Kindersicht – zu überschreiten und aus einer jeweils anderen Perspektive zu *beobachten*.

Neben den informellen Gesprächen und Beobachtungen meiner Feldaufenthalte wurden eine Vielzahl an Informationen – ob Ton-, Text- oder Videomaterialien – aus diversen Social Media Plattformen gewonnen. Das Ziel ist allerdings nicht die Integration dieser verschiedenen Datentypen, denn vielmehr sollen diese so arrangiert werden, „dass sie sich wechselseitig kommentieren und ergänzen können.“ (Breidenstein et al., 2015, S. 35)

### 3.1.5 Dokumentation

Das Dokumentieren von Daten bezeichnen Breidenstein et al. (2015, S. 85) neben der Teilnahme und dem damit verbundenen Führen von Gesprächen sowie dem konkreten Beobachten als einen weiteren bedeutsamen Aspekt der Feldforschung, denn erst durch verschiedene „Dokumentationspraktiken werden Erlebnisse und Erfahrungen, [...], zu Daten.“ (ebd.)

Um nun entsprechende Daten zu dokumentieren, besteht – neben dem Sammeln von bereits vorhandenen (Text-)Dokumenten des Feldes sowie der technischen Aufzeichnung diverser Ereignisse und einer eventuellen Verschriftlichung – die Möglichkeit des *Aufschreibens*, also „das selektive Notieren von Eindrücken, Äußerungen, Abläufen und Anordnungen.“ (Breidenstein et al., 2015, S. 86)

In diesem Sinne wurden Beobachtungen während meiner Feldaufenthalte als *Feldnotizen* in Form von prägnanten *Schlagwörtern*, wie sie Girtler (2001, S. 141) bezeichnet, schriftlich festgehalten. Dabei kam allerdings weniger der klassische *Notizblock* samt *Stift* zum Einsatz, nachdem dies aufgrund der Feldsituation unangebracht gewesen wäre, sondern ein *Smartphone* mit passender *App* für Notizen. Anhand dieser Notizen wurden am darauffolgenden Tag entsprechende Protokolle ausformuliert, in denen außerdem auch diverse Gespräche protokolliert wurden. Die Rekonstruktion von Gesprächen unterstützend, misst Girtler (2001, S. 168) den Notizen einen entsprechend hohen Stellenwert bei.

### 3.1.6 Datenauswertung

Im Zuge der vorliegenden Arbeit werden die bereits erwähnten Beobachtungs- und Gesprächsprotokolle in einer Phase der Datenauswertung offen codiert und folglich mit dem Ziel analysiert, bedeutsame Kategorien der sozialen Praxis der Wiener B-Boying-Szene zu entwickeln. In einer entsprechenden Diskussion werden diese Kategorien mit jenen, wie sie in Analysen unterschiedlicher Freestyle-Bewegungskulturen erforscht wurden, verglichen. In diesem Sinne wird im Folgenden auf das *Offene Codieren* sowie auf den Prozess der *Kategorienbildung* eingegangen.

In einer ersten Auswertungsphase, der Datenanalyse, geht es darum, vom zuvor beschriebenen *Schreib- und Dokumentationsmodus* in den *Lesemodus* zu wechseln. (Emerson et al. 1995, S. 46; zit. n. Breidenstein et al., 2015, S. 124f) Damit vollzieht sich für den Ethnografen ein Wechsel in ein anderes, ein sogenanntes Über-Ich, vom *Ethnografen-im-Feld* der Wahrgenommenes schriftlich festhält und entsprechend beschreibt, hin zu einem *Ethnografen-am-Schreibtisch*, der das in der Dokumentationsphase „aufgeschriebene, transkribierte und gesammelte Material durchgeht und analysiert (Kalthoff, 1997b, S. 242f; zit. n. Breidenstein et al., 2015, S. 125)

Auf die Frage, wie man bei dieser Analyse am besten vorgeht, werden von Breidenstein et al. (2015, S. 125) „keine für alle ethnografischen Forschungsprojekte verbindliche Antwort[en]“ gegeben, denn letztlich ist es der Forscher selbst, „der sich in Auseinandersetzung mit seinem Material jene notwendige theoretische Sensibilität erwirbt, die ihm sozialwissenschaftliche Entdeckungen ermöglichen.“ (ebd.)

## Offenes Codieren

In einer ersten Phase wird das *Auswerten* meiner gesammelten Daten von einem intensiven Lesen, „einem wiederholten Durchgehen, Sortieren und Annotieren des Materials“, wie es Breidenstein et al. (2015, S. 125) beschreiben, begleitet. Damit mache ich mich im Sinne eines *Ethnografen-am-Schreibtischen* wieder mit bereits zurückliegenden und dokumentierten Wahrnehmungen vertraut. Bei dieser intensiven Auseinandersetzung wird das gesammelte Datenmaterial

einer Reihe von wiederholten Fragen ausgesetzt: Was geht in dieser Szene vor? Wie bewerkstelligen die Leute das? Was beschäftigt sie dabei? Welche Teilnehmer sind beteiligt, wer tut was (nicht), wann geschieht dies? Und vor allem: Warum habe ich das Beobachtete, das ich in meinem Protokoll festgehalten habe, eigentlich wichtig gefunden? (Breidenstein et al., 2015, S. 126)

Die entsprechenden Antworten liefert die darauffolgende Phase des *offenen Codierens*, in der jede Zeile auf „alle möglichen Kategorien, Themen und vielversprechende Ideen auf einen oder mehrere Begriffe“ hin untersucht wird, die das Protokoll selbst anbietet. (ebd.) Die vergebenen Begriffe stellen nun die *Codes*, oder auch *Kategorien* dar, die entweder aus dem eigenen Sprachvokabular stammen oder auf das Feld selbst zurückgehen. Bei Zweiterem handelt es sich um sogenannte *emische Kategorien*. Dahingehend werden die jeweiligen Codes am Seitenrand des entsprechenden Dokumentes notiert. Bereits gefundene Codes werfen allerdings immer wieder Fragen auf, die letztlich in der Formulierung und Notation weiterer Codes resultieren. Im weiteren Prozessverlauf werden die Codes zueinander in Beziehung gesetzt, um bereits gefundene *Begriffe* in sogenannten Code-Klassen oder -Familien, wie sie Breidenstein et al. (2015, S. 126) bezeichnen, zu ordnen, wodurch der Forscher zudem für mögliche neue Begriffe einer *Code-Klasse* sensibilisiert wird. Letztlich resultiert dieser Prozess zum einen in einer Vernetzung der zahlreichen Protokolle, und andererseits auf der Entwicklung von *Kategorien* und entsprechenden *Subkategorien*, „die durch Bedeutungsbeziehungen verbunden sind.“ (Breidenstein et al., 2015, S. 127)

## Kategorienbildung

Am Ende meines Codierungs-Prozesses werden die Codes in einer separaten Liste zusammengeführt und entsprechend geordnet. Dieses Ordnen hat zum Ziel, „Klassen oder Familien von Codes zu bilden, die ähnliche oder vergleichbare Themen ansteuern“. (Breidenstein, 2015, S. 135) Somit wird das gesammelte Material erneut aus einem anderen, diesmal breiteren, Blickwinkel betrachtet, sodass die Dimensionen der sozialen Praxis der Wiener B-Boying-Szene, wie sie in den Feldaufenthalten beobachtet wurden, in ihrer ganzen Breite aufgespannt *vorliegen*. (ebd.)

Nachdem die bereits formulierten Kategorien, Subkategorien sowie die dazugehörigen Codes in mehrmaligen Reflexions- und Analyseprozessen überdacht werden, werden die konkreten Text-Ausschnitte aus meinen Materialien in eigenständigen Dokumenten zusammengefügt, „sodass zu jeder Codeklasse ein solches zusätzliches Dokument“ (ebd.) entsteht.

Aus diesen eigenständigen Dokumenten sowie den dazugehörigen Text-Ausschnitten werden im Zuge meiner Auswertung bereits formulierte Subkategorien erneut überdacht. Dementsprechend werden die Kategorien bzw. Subkategorien erweitert, erneuert, reduziert und in ihrer Bedeutungsbeziehung zueinander (um-)strukturiert. Am Ende des Analyseprozesses werden die Erfahrungen, Erlebnisse als auch Erkenntnisse aus den Beobachtungen über die Praxis der Wiener B-Boying-Szene in Form einer schriftlichen Auswertung, wie das nachfolgende Kapitel *Ergebnisse* zeigt, festgehalten. In einer

abschließenden *Diskussion* erfahren diese Ergebnisse einen entsprechenden Vergleich mit dem, in Kapitel *Freestyle-Bewegungskulturen* bereits abgehandelten Forschungsfeld der Freestyle-Bewegungskulturen, um eine Antwort auf die Forschungsfrage, in wie weit sich B-Boying als eine *Freestyle-Bewegungskultur* verstehen lässt, zu erhalten.

## 4 ERGEBNISSE

Im Folgenden werden die Ergebnisse der Feldforschung vorgestellt. Während das erste Kapitel *Die AkteurInnen* (bewegungs-)biografische Informationen über die am Training der Wiener-B-Boying-Szene teilnehmenden Personen bietet, handelt es sich bei den darauffolgenden Kapiteln *B-Boying ist Tanz*, *B-Boying ist Style*, *B-Boying ist Training* und *B-Boying ist Battle* um die zentralen Kategorien dieser Arbeit. Die Bezeichnungen gehen dabei auf diverse Aussagen der ProtagonistInnen zurück, demnach B-Boying oftmals mit den Begriffen *Tanz*, *Style*, *Battle* und *Training* in Verbindung gebracht wurde.

### 4.1 Die AkteurInnen

Die erste Kategorie der Forschungsergebnisse bezieht sich auf die am B-Boying-Training der unterschiedlichen Trainingsorte teilnehmenden Personen. Dahingehend wird anfangs auf die verschiedenen (Bewegungs-)Biografien einzelner Personen eingegangen, um einen Einblick über die Vielfalt an Charakteren der B-Boying-Szene zu erhalten. In diesem Sinne werden auch die verschiedenen Zugänge, Hintergründe und *ersten Schritte* der B-Boys und B-Girls thematisiert. Außerdem werden die unterschiedlichen Intensitäten, mit denen das *B-Boying-Dasein* gelebt wird, und das damit verbundene Engagement einzelner Personen für die Szene besprochen. Nachdem in der Wiener Szene auch verschiedene Formen und Intensitäten in den Beziehungen der AkteurInnen zueinander beobachtet wurden, widmet sich der abschließende Aspekt dieses Kapitels dem Thema *Beziehungen*.

Im Zuge dieser Arbeit wurden keine soziodemografischen Daten anhand von Kurzfragebögen erhoben, weshalb an dieser Stelle darauf hingewiesen sei, dass die unten angeführten Informationen lediglich aus informell und vereinzelt geführten Gesprächen gewonnen wurden, womit dieses Kapitel keinen Anspruch auf Vollständigkeit stellt. Vielmehr soll diese Kategorie anhand der aufgezeichneten Informationen einen Einblick in die Vielfältigkeit an Biografien, Hintergründe und Szene-Zugänge einzelner AkteurInnen gewähren.

#### 4.1.1 Die TeilnehmerInnen und deren (Bewegungs-)Biografien

In den Feldaufenthalten konnte eine Vielzahl von unterschiedlichen Lebensläufen sowie Abschnitten diverser Lebensgeschichten einzelner AkteurInnen wahrgenommen werden, wobei sich diese inhaltlich meist auf das Thema B-Boying und damit verbundene bewegungsbiografische Informationen bezogen. Bei den beobachteten und hier beschriebenen Personen handelt es sich um *aktiv am Training teilnehmende B-Boys und B-Girls*, wobei die Gesamtanzahl an trainierenden Personen vom jeweiligen Trainingsort abhängig ist. Hinsichtlich der Trainingsorte, die im Kapitel *B-Boying ist Tanz* ausführlich behandelt werden, haben sich die Feldaufenthalte auf drei verschiedene Jugend- bzw. Kulturzentren konzentriert, die von einem bestimmten und sich überschneidenden Personenkreis besucht werden. Das bedeutet, dass viele BreakerInnen zumindest an zwei verschiedenen und von mir beobachteten Orten trainieren, während nur eine geringe Anzahl an Personen ausschließlich an einem bestimmten

Ort trainiert. Die TeilnehmerInnenzahl variiert von Jugendzentrum zu Jugendzentrum. Für den Beobachtungszeitraum Oktober bis Dezember 2015 konnten im Jugendzentrum *Ser-Haus* zwischen 21 bis maximal 28 trainierende Personen ausgemacht werden, wobei geschlechtermäßig zwischen zwei bis maximal fünf B-Girls anwesend waren. Im Kulturzentrum *WUK* (kurz für *Werkstätten- und Kulturhaus*) hingegen nahmen durchschnittlich 20 Personen am Training teil, wobei die TeilnehmerInnenzahl stark schwankt. So wurden in einem Feldaufenthalt lediglich elf Personen und ein andermal wiederum 26 Personen gezählt. Bei den im *WUK* teilnehmenden B-Girls handelt es sich um denselben Personenkreis der auch im *Ser-Haus* regelmäßig dem Training nachgeht. Die Zahl an aktiv teilnehmenden Breakerinnen bewegt sich zwischen einer bis fünf Personen. Anders als an den beiden erstgenannten Trainingsorten verhält es sich im Jugendzentrum *Jugendzone 16*, nachdem in den Feldaufenthalten nie mehr als maximal zwölf BreakerInnen anwesend waren. Allerdings dürfte die TeilnehmerInnenzahl der folgenden Aussage nach stark schwanken:

Auf meine Frage, weshalb heute so wenige Personen am Trainieren sind, antwortet Nici, dass sie es nicht sagen kann. Vor zwei Wochen waren ca. 22 Leute da, da mussten sie [Anm. die Tänzer] sich beim Tanzen immer abwechseln, vergangene Woche waren es dann ca. 10 Personen. „Mal so mal so“, meint sie. (Aufzeichnung vom 28.11.2015)

Der Trainingsort der *Jugendzone 16* unterscheidet sich außerdem auch in Bezug auf die teilnehmenden B-Boys und B-Girls von den beiden erstgenannten Zentren, denn gut die Hälfte dieser Personen konnte lediglich in der *Jugendzone 16* ausgemacht werden, während der Personenkreis im *WUK* als auch im *Ser-Haus* nahezu ident war. Mit Blick auf die Geschlechterverteilung wurden in der *Jugendzone 16* zwischen zwei bis drei trainierende B-Girls wahrgenommen, wobei lediglich eine dieser Frauen auch an den anderen von mir beobachteten Orten zugegen war.

Wer sind nun diese Personen im Training, wie alt sind sie, welche familiären Wurzeln haben sie und welchen Berufen gehen sie nach? Im Folgenden wird nun auf die Aspekte Alter, Herkunft als auch auf die beruflichen oder schulischen Tätigkeiten eingegangen.

Wenn nun zuvor meist von *B-Boys* und *B-Girls* gesprochen wurde, so trifft diese Bezeichnung korrekterweise nicht auf alle TänzerInnen in den jeweiligen Trainingsorten zu. Vereinzelt gibt es nämlich auch TänzerInnen, die sich selbst eher als *Hip-Hopper* oder *Stand Up-Hip-Hopper* bezeichnen. Den Aussagen eines Akteurs zu Folge (Aufzeichnung vom 5.11.2015) bezieht sich der Begriff *Stand Up* auf alle Tanzstile des Hip-Hop, in denen im Stand getanzt wird. Im Unterschied zu den BreakerInnen, die sich mit teilweise spektakulären Moves in Überkopfpositionen auf dem Kopf, Ellbogen oder Unterarm drehen, oder in Handstandpositionen um die Körperlängsachse rotieren, vollziehen diese *Stand Up-TänzerInnen* ihren Tanz lediglich im aufrechten Stand. Die genaue Zahl der als Hip-Hop-TänzerInnen bezeichneten Personen hängt vom jeweiligen Jugendzentrum ab und variiert von Trainingstag zu Trainingstag. Während im *Ser-Haus* zu Beginn der Feldaufenthalte in etwa drei Personen aufgrund ihres Tanzstils und zum Teil auch aufgrund der Kleidung dem *Stand Up-Hip-Hop* zugeschrieben werden konnten, nahm die Zahl über die Gesamtaufenthaltsdauer ab, sodass meist nur vereinzelt *Stand Up-TänzerInnen* anwesend waren. Demgegenüber stehen durchschnittlich ein bis zwei Teilnehmer, die im Kulturzentrum *WUK* *Stand Up* tanzten. In der *Jugendzone 16* konnten ebenso regelmäßig ein paar Personen beobachtet werden, die *Stand Up-Choreografien* trainierten. Demnach sei gesagt, dass es sich bei den tanzenden Personen vorwiegend um B-Boys und B-Girls handelt. Allerdings mischen sich vereinzelt auch immer wieder *Stand Up-TänzerInnen* unter die Gruppe der BreakerInnen, wobei an dieser Stelle betont werden soll, dass diese Personen aufgrund ihres unterschiedlichen Tanzstils keine

gesonderte Behandlung erfahren. Das Ganze entspricht mehr einem großen und respektvollem Miteinander, wie es im Kapitel *B-Boying ist Training* näher ausgeführt wird, in dem jede Person in ihrem Tun respektiert und akzeptiert wird.

Das Alter der TänzerInnen bewegt sich grob betrachtet zwischen 13 und 51 Jahre, wobei der größte Personenkern wohl zwischen 20 und 30 Jahre alt ist. Eine Ausnahme bildete die einmalige Anwesenheit zweier Kinder im Alter von vier und sechs Jahren, die, begleitet von ihren Vätern, ihren tänzerischen Bewegungsdrang am offenen Training freien Lauf ließen und sich – angelehnt an die jugendlichen und erwachsenen B-Boys und B-Girls – am Boden drehten, herumsprangen und durch den Raum wirbelten. Diesen Kindern stehen auf der anderen Seite die zwei ältesten Teilnehmer im Alter von 44 bzw. 51 Jahren gegenüber, die anders als die Kinder mehrmals wöchentlich am Training teilnehmen.

Mitunter gibt es aber auch eine Gruppe von regelmäßig am Training teilnehmenden Jugendlichen, die noch die Pflichtschule besucht bzw. diese in absehbarer Zeit abschließt. Einer der jugendlichen B-Boys holt nach seinem Handelsschulabschluss gerade den Handelsakademie-Abschluss nach. Eine andere und größere Gruppe wiederum erfährt eine akademische (Aus-)Bildung in unterschiedlichen Bereichen. Diese reichen vom Rhythmik- bzw. Regie-Studium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Studium Zeitgenössischer und Klassischer Tanz am Konservatorium Wien, Theater- Film- und Medienwissenschaft bzw. Ernährungswissenschaft an der Universität Wien bis hin zum Maschinenbaustudium an der Technischen Universität Wien. Der Gruppe von Schülern und Studierenden steht eine große Zahl an berufstätigen Personen gegenüber, wobei in den Gesprächen unterschiedliche Berufsgruppen genannt wurden, beispielsweise Sozialarbeiter, Installateur, Bühnentechniker, Fotograf, Fitnesstrainer, Verkäufer oder Koch. Mitunter versuchen einige Breaker ihr Einkommen mit dem B-Boying zu sichern, fungieren demnach als Tanzschullehrer für B-Boying-Tanzkurse, geben Workshops, treten mit den jeweiligen *Crews* bei diversen Veranstaltungen auf oder halten in wärmeren Jahreszeiten als Straßenkünstler sogenannte *Streetshows* ab. Diesbezüglich sei auf die folgende Aufzeichnung aus den Beobachtungen verwiesen:

B-Boy Dan macht im Sommer gemeinsam mit B-Boy Tibo und anderen B-Boys Streetshows, beim Praterstern, Stephansplatz und auf der Mariahilferstraße. Dan erzählt auch von den goldenen Zeiten, in denen B-Boys mit den Shows viel Geld gemacht haben. Er spricht von 2500€ in zwei Monaten, wo du, wenn du nebenbei ein wenig unterrichtest und Teilzeit arbeitest, ein super Leben führen kannst. Dan erzählt mir, dass er zurzeit viele und regelmäßig Auftritte tanzt, mit seiner Crew, bei unterschiedlichen Veranstaltungen und Festen. (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

Allerdings gibt es in der Wiener B-Boying-Szene auch Personen, die keiner geregelten Arbeit nachgehen bzw. arbeitslos sind. Resümierend lässt sich hinsichtlich der Berufe und Studien ein sehr buntes Bild unterschiedlichster Hintergründe zeichnen.

Die Frage nach den familiären Wurzeln und Hintergründen lässt sich nicht eindeutig beantworten, nachdem viele der Teilnehmenden einen Migrationshintergrund vorweisen. Der Großteil der Wiener B-Boys und B-Girls lebt den Erzählungen zu Folge in Wien. Allerdings führen die familiären Wurzeln in unterschiedliche Bundesländer wie beispielsweise Salzburg oder Vorarlberg als auch in viele andere Länder, beispielsweise Bulgarien, Deutschland, Frankreich, Iran, Marokko, Schweiz, Serbien, Slowakei, Syrien, Thailand, Türkei, Ukraine, Ungarn oder Venezuela. Während einige Personen aus privaten oder beruflichen Gründen bzw. aufgrund des Studiums ihren Lebensmittelpunkt nach Wien verlegt haben bzw. verlegen mussten, gibt es auch einige BreakerInnen, deren Familien seit einer oder mehreren

Generationen in Wien leben. Das Thema abschließend lässt sich sagen, dass eine hohe Zahl an Tänzer und Tänzerinnen einen Migrationshintergrund haben. Einen möglichen Grund für diese Tatsache liefert die folgende Gesprächsaufzeichnung:

Ich frage B-Boy Sebi, ob er eine Erklärung dafür hat, warum Breaking in Wien vor allem von Leuten mit Migrationshintergrund betrieben wird. Darauf antwortet er: „Leute mit Migrationshintergrund haben sich immer schon mehr mit dem Hip-Hop identifiziert. Hip-Hop sozusagen als Kultur des Ghetto, den Leuten ging es ja früher ähnlich, weshalb sie sich damit identifizierten.“ (Aufzeichnung vom 05.11.2015)

Die Aufzeichnung sieht einen Grund für die hohe Anzahl an TeilnehmerInnen mit Migrationshintergrund in der Identifikation mit der Kultur des Hip-Hop, die – wie im Kapitel *Die Hip-Hop-Kultur* bereits ausgeführt – ihre Ursprünge in den verarmten, schwarzen Ghettos Amerikas hat. Inwiefern sich die heutige Generation an Wiener B-Boys und B-Girls noch mit den Hip-Hop-Wurzeln identifiziert, bleibt an dieser Stelle unbeantwortet.

#### 4.1.2 *Die ersten Schritte*

Wenn nun zuvor auf die beruflichen, schulischen sowie familiären Hintergründe Bezug genommen wurde, so soll im Folgenden auf die Bewegungsbiografien, soweit sie in den informellen Gesprächen erwähnt wurden, eingegangen werden. Der Titel dieser Unterkategorie bezieht sich im wahrsten Sinne des Wortes auf die *ersten tänzerischen Schritte* einzelner BreakerInnen und auf die Frage, wie diese zum B-Boying gekommen sind.

Fragt man einzelne ProtagonistInnen der Wiener Szene nach den ursprünglichen Gründen und entscheidenden Momenten für ihr Interesse am B-Boying, so kristallisieren sich als entscheidende Faktoren das Medium *Video*, der *Freundeskreis* als auch anfängliche *B-Boying-Tanzschulcourse* heraus.

Einige der jüngeren B-Boys führen ihr anfängliches Interesse auf diverse Youtube-Videos zurück, die sie in weiterer Folge dazu inspiriert haben, ihr Interesse im Selbststudium oder eben in angeleiteten Tanzkursen in die Tat umzusetzen. Diesbezüglich wird die folgende Aufzeichnung angeführt:

[...] und er [B-Boy Chris] erzählt mir, dass er noch in die Schule geht, und dass er vor 5 Jahren, also mit ca. 13 Jahren, mit dem Breaken angefangen hat. Er überlegt kurz, und sagt dann, dass er über Videos aufs Breaken gekommen ist. Dann wurde in einem Tanzstudio um die Ecke, Nahe der Votivkirche, das mittlerweile aber bereits aufgelöst wurde, ein Kurs angeboten, von B-Boy Kyro. Da hätte er echt Glück gehabt, vom Profi unterrichtet zu werden, sagt er. Und Kyro hat ihn dann auf die offenen Trainingsmöglichkeiten in den Jugendzentren gebracht. (Aufzeichnung vom 23.11.2015)

In den Gesprächen wurde immer wieder von ersten Erfahrungen und – im wahrsten Sinne des Wortes – *ersten Schritten* in Tanzschulen berichtet, die ihre Fortsetzung im offenen Trainingsangebot diverser Jugendzentren fanden.

Er [B-Boy Belo] hat dann bei Marko als Erwachsener im Tanzstudio Casomei einen Kurs belegt, gemeinsam mit Kindern. Nachdem er selbst die Schritte und Basics intensiv trainiert und dementsprechend Fortschritte gemacht hat, hat er andere Inputs als die Kinder gebraucht. Marko hat ihm dann vom offenen Training im Ser-Haus erzählt und von da an ging es los, meint B-Boy Belo. Seit zwei Jahren trainiert er mehrmals die Woche. (Aufzeichnung vom 28.11.2015)

An dieser Stelle sei außerdem die folgende Aufzeichnung über die Beweggründe eines 13-jährigen B-Boys angeführt:

Er [B-Boy Juno] erzählt mir, dass er mit 9 Jahren zum Breaken angefangen hat, bei B-Boy Marko in einem Kurs im Mamborama [Anm. eine Wiener Tanzstudio], und dass es später einen Kurs im WUK gab, von 17 bis 19 Uhr und dass anschließend das offene Training war, wo er dann auch länger geblieben ist und noch mitgemacht hat. Und so ist er dann zu den offenen Trainings gekommen, wo ihm die Leute auch etwas beibringen. Also den Tanzkurs hat er nicht so lange gemacht, nur am Anfang, erzählt er. Jetzt macht er es seit 4 Jahren. Außerdem macht er noch Freerunning nebenbei, am Freitag auf der Schmelz. Aber mit dem Freerunning hört er jetzt auf, da sind ihm mittlerweile zu viele Leute. (Aufzeichnung vom 3.12.2015)

Anders als die vorhergehenden Aufzeichnungen zeigt die nachfolgende Gesprächsaufzeichnung, dass es nicht zwingend der Tanzschulkurse bedarf, um einen Einstieg in das B-Boying und als Konsequenz in die offenen Trainingsmöglichkeiten zu bekommen, sondern auch über das anfängliche Selbststudium ein direkter Übergang in das Trainingsangebot der Jugendzentren möglich ist:

Zuvor hat er [B-Boy Viena] früher schon mal Breakdance-Videos angesehen, aber das hat ihn nicht so gereizt es zu tun. Irgendwann hat er dann wieder etwas auf Youtube gesehen, und das wollte er dann unbedingt ausprobieren, zuerst daheim, und dann irgendwann ist er in die Jugendzentren zum offenen Training gekommen. (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

Neben den unterschiedlichen Wiener Tanzschulkursen bieten auch die unter der Bezeichnung *Breakdance* geführten Kurse des *USI* (kurz für *Universitätssportinstitut Wien*) die Möglichkeit, erste Schritte im B-Boying zu probieren:

B-Girl Klara erzählt mir, dass sie montags im 5er-Haus, dienstags im USI-Kurs auf der Schmelz und donnerstags im WUK trainiert. Mehr geht sich für sie zeitlich leider nicht aus. Wie sie dazu gekommen ist, also zum Breaken bzw. zu den Locations, frage ich sie. Sie hat den USI Breakdancekurs bei Lara besucht, und tut dies dienstagabends noch immer. Lina hat ihr dann von den freien Trainingsmöglichkeiten in den Jugendzentren erzählt. (Aufzeichnung vom 9.11.2015)

Die Funktion von *Youtube-Videos* als Quelle der Inspiration erfüllte den Erzählungen diverser Breaker zu Folge in früheren, bereits vergangenen und internetfreien Zeiten die *VHS-Kassette*. Dahingehend sprach ein erfahrener und anerkannter B-Boy der Szene von „heiligen VHS-Kassetten, die wie ein Schatz gehütet wurden“ (Aufzeichnung vom 26.11.2015). Die folgende Aufzeichnung verdeutlicht neben dem Stellenwert der VHS-Kassette außerdem die Bedeutung von Freunden oder Bekannten, die einzelne Akteure dazu bewegt und inspiriert haben, sich im B-Boying zu versuchen:

B-Boy Dan ist seit 2002 am Breaken. Wie er dazu gekommen ist, frag ich ihn. Freunde haben ihm vom Breaken erzählt und ihn einmal nach einem Fußballspiel im Park mit nach Hause mitgenommen. Da haben sie ihm auch Videos gezeigt, da war er 13, 14 Jahre alt. Er hat es zwei Jahre davor schon mal gesehen, aber es hat ihn nicht interessiert. Aber als ihm seine Freunde das Video zeigten, wollte er das unbedingt können. B-Boy Niko war in dieser Anfangszeit auch dabei, und ist auch jetzt noch ab und zu am Trainieren. (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

#### 4.1.3 Die Intensitäten des B-Boying-Daseins

Wie die Bezeichnung dieser Unterkategorie bereits verrät, wird im Folgenden auf die unterschiedlichen Intensitäten, mit denen B-Boying von den Akteuren und Akteurinnen betrieben wird, eingegangen.

Im einführenden Teil dieses Kapitels wurde bereits erwähnt, dass ein großer Teil des trainierenden Personenkreises an mehreren Trainingsorten anwesend ist. Ambitionierte B-Boys und B-Girls nehmen somit die kostenfreien und offenen Trainingsmöglichkeiten aller Jugendzentren wahr und trainieren demnach vier bis fünfmal wöchentlich. Allerdings gehen einige B-Boys und B-Girls den Erzählungen nach auch in den eigenen vier Wänden bzw. in privat angemieteten Räumlichkeiten dem regelmäßigen

Training nach, weshalb an dieser Stelle nicht allgemeingültig und objektiv gesagt werden kann, wie viele Personen einem *intensiven Training* nachkommen. Tatsache ist, dass es unter den AkteurInnen auch eine Gruppe gibt, die berufsbedingt oder aus familiären Gründen ein weniger intensives B-Boying-Dasein führen, weshalb dieses eher als Ausgleich oder aus Gründen des *Fit-bleiben-wollens* betrieben wird, wie die folgenden Aufzeichnungen belegen:

Auf meine Frage hin, ob er [B-Boy Niko] denn stark in der Szene drin ist und sich als Teil der Kultur sieht, antwortet dieser: „Ja, früher, habe ich mich schon stark damit auseinandergesetzt, heute nicht mehr so intensiv, mit Frau, Kind, Arbeit geht das nicht mehr.“ Er kommt eben zweimal wöchentlich zum Training, dass er fit bleibt. Er will es bis an sein Lebensende machen, das Breaken. (Aufzeichnung vom 3.12.2015)

Wie er [B-Boy Mike] zum Breaken gekommen ist, frage ich. „Über Freunde“, sagt er, „und über Videos.“ Er hat seine ersten Erfahrungen in einer Tanzschule gemacht und danach hat schon bald das Trainieren in offener Form begonnen. Er hatte auch eine Crew. „Früher war es intensiver“, erzählt er, „doch mit dem Studium, Familie hat das eben abgenommen.“ [...] Er trainiert regelmäßig, um fit zu bleiben und um das, was er sich aufgebaut und angeeignet hat, nicht zu verlieren. (Aufzeichnung vom 3.12.2015)

Demgegenüber steht aber eine Vielzahl an TänzerInnen, die mehrmals wöchentlich trainiert und mitunter sogar an für sie *trainingsfreien Tagen* am offenen Training erscheint. Diese besonders ambitionierten BreakerInnen wännen sich meist unter den ersten am Training anwesenden Personen und nutzen die freien Trainingszeiten bis in die letzte Minute, um ihre individuellen Vorstellungen von Tanz und Style sowie ihre Ziele umzusetzen. Dahingehend sei die folgende Aufzeichnung erwähnt, die in meinen persönlichen Notizen den zusätzlichen Kommentar *Tanzen bis das Licht ausgeht* erhalten hat:

Die Musik ist bereits seit einigen Minuten abgedreht, B-Boy Viena ist noch immer am Trainieren, bis in die letzten Minuten. Die B-Boys Dan, Fero, Jan und ich sind bereits Richtung Ausgangstür unterwegs, und Viena schnappt noch schnell sein Zeug und eilt uns nach. Dann dreht Dan das Licht ab, schließt den Raum ab und wir verlassen das WUK. (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

Das obige Beispiel zeugt von einer hohen Eigenmotivation und einem hohen Ehrgeiz eines einzelnen Akteurs, sich selbst im B-Boying weiterzubringen und konsequent an seinem Tanz zu arbeiten. Demnach wird diesem ein intensives B-Boying-Dasein beigespflichtet, das von zahlreichen anderen B-Boys und B-Girls der Wiener Szene in ähnlicher Form geteilt wird. Dies erklärt auch die folgende Reaktion diverser Akteure, nachdem die Jugendzentrumsleitung für einen Moment die Musik unterbricht, um auf eine einmalig verkürzte Trainingszeit hinzuweisen:

Die Musik wird unterbrochen. Es folgt eine kurze Durchsage durch die Jugendhaus-Verwaltung: „Wir müssen heute leider ein bisschen früher aufhören wegen einer anderen Gruppe.“ Ein Raunen geht durch den Raum. Enttäuschte Gesichter. Ein Breaker ruft laut: „Jede Minute ist kostbar!“, ein anderer wiederum singt: „Please don't stop the music.“ (Aufzeichnung vom 9.11.2015)

Die Enttäuschung über die verkürzte Trainingszeit stand einzelnen Personen buchstäblich ins Gesicht geschrieben.

Die unterschiedlichen Intensitäten des B-Boying-Daseins zeigen sich den Aufzeichnungen zu Folge nicht nur im persönlichen Einsatz und der Einstellung zum regelmäßigen Training sondern darüber hinaus auch in den persönlichen Vorstellungen über den Stellenwert, den das B-Boying im Leben eines Akteurs oder einer Akteurin einnimmt. So gibt es meines Erachtens jene Gruppe an Personen, die sich voll und ganz mit dem B-Boying und der dazugehörigen Hip-Hop-Kultur identifizieren, und diese Kultur den

Gesprächen und Erzählungen zu Folge im wahrsten Sinne des Wortes *leben*, zum Teil eben auch ihren Lebensunterhalt damit verdienen. Was als Hobby begann, wird letztlich zum Beruf gemacht:

Kommendes Frühjahr wird sein [B-Boy Sebi's] Theaterstück, wo Breaking mit Theater kombiniert wird, in Wien aufgeführt. Ich: „Wie lange bist du schon dabei?“ Er: „18 Jahre, ich habe es mal gesehen, dann bin ich in eine Schule, hab die Basics gelernt und dann hab ich selber herumprobiert. Das hat mich nicht mehr losgelassen.“ B-Boy Sebi erzählt, dass er schon mit B-Boy Freak zusammen in einer Crew war, und noch mit anderen szenebekanntem Leuten. Er hat in Vorarlberg begonnen, wo er auch eine Crew hat. Er arbeitet in Wien als Jugendarbeiter 20h die Woche, den Rest verdient er mit dem Tanzen, arbeitet in Tanzschulen, Workshops, im Theater. (Aufzeichnung vom 5.11.2015)

B-Boy Dan macht im Sommer gemeinsam mit B-Boy Tibo und anderen B-Boys Streetshows, beim Praterstern, Stephansplatz und auf der Mariahilferstraße. Dan erzählt auch von den goldenen Zeiten, in denen B-Boys mit den Shows viel Geld gemacht haben. Er spricht von 2500€ in zwei Monaten, wo du, wenn du nebenbei ein wenig unterrichtest, und Teilzeit arbeitest, ein super Leben führen kannst. Dan erzählt mir, dass er zurzeit viele und regelmäßig Auftritte tanzt, mit seiner Crew, bei unterschiedlichen Veranstaltungen und Festen. (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

Mayer (2015, S. 17) möchte mit ihrer Arbeit anhand von qualitativen Interviews Einblicke in die Wiener B-Boying-Szene geben und stellt den InterviewpartnerInnen unter anderem die Frage, welche Rolle das Breaken in ihren Leben spielt. Darauf antwortet etwa B-Boy Good Man:

„ ... eine Rolle ... das ist keine Rolle mehr. Das is ... das ist Leben. Das ist etwas, das mich befriedigt, was mich einfach zu mir bringt. Wo ich die Selbsterkennung mache und so. Es ist keine Rolle auf jeden Fall. Es ist ein Lifestyle, was ich lebe.“ (Mayer, 2015, S. 18)

B-Boy Sebi beantwortet dieselbe Frage wie folgt:

„Haha, eine sehr große Rolle. Es ist viel mehr wie ein Hobby. Es ist meine Lebenseinstellung, meine Identität. Also, weil ich eben schon ... ich bin jetzt 30 und breake 17 Jahre. Ich weiß nicht mehr wirklich wie es war, als ich nicht getanzt habe bzw. wie ich mich nicht in der Hip Hop-Kultur bewegt hab. Und ja ... es schwingt bei allem was ich mache immer mit und bei allem was ich tue. Das hat irgendwie immer Tanzbezug ... am Tag so ... haha ... ja [...] es muss nicht immer körperlich sein. Aber wenn ich halt nicht am Tanzen bin, dann bin ich am Musik suchen. Neue Musik, die mich eben wieder inspiriert meinen Tanz weiterzuentwickeln. Irgendwelche geschichtlichen Sachen zur Hip Hop-Kultur oder generell zu dem ganzen Movement. Ja ... oder eben auch meine Tanzschritte. Irgendwie neue Sachen und neue Konzepte zu entwickeln. Und zu analysieren was ich so im Training mach, wo ich finde, dass ich mich selber verbessern könnte, damit ich mit mir selber zufrieden bin.“ (Mayer, 2015, S. 19)

Dahingehend hat B-Boying auch im Leben vom B-Boy Ceiko einen allgegenwärtigen und großen Stellenwert:

„[...] Ja, bei mir ist es halt so, seitdem ich angefangen hab, hab ich nicht aufgehört. [...] Das Einzige wo ich eine Pause gemacht hab, das war ein Monat. Und da konnt ich nicht mehr. Da hat's mich dann schon so in den Fingern gejuckt und hab gesagt: Das geht nicht. Das ghört einfach zu meinem Leben dazu. Weil, egal ob ich gehe, ob ich schlafe, ob ich... tut mir leid ob es sich jetzt blöd anhört, ob ich aufs WC gehe und ein Geschäft erledige... bin ich nur am Tanzen denken, ja. Ja, sobald ich Musik höre oder so und die Musik mir gefällt, denke ich automatisch an die Sachen, die ich mache. [...] Und das gefällt mir auch bei meinen Leuten. Weil die sind ungefähr auf der gleichen Wellenlänge wie ich. [...] Und für mich spielt das eine sehr wichtige Rolle, weil das bin halt ich. Das identifiziert mich. Weil jeder kennt mich auch unter dem: [B-boy Ceiko], [B-boy Dan], [Dan Breaker], was auch immer... keine Ahnung. Ja egal ob jetzt bei meiner Familie, bei meinen Freunden oder bei irgendwelchen Bekannten. Jeder weiß, dass ich Tänzer bin. [...]“ (Mayer, 2015, S. 18f)

Die vorhergehenden Interviewauszüge zeigen, dass sich einige B-Boys der Wiener Szene völlig mit dem B-Boying identifizieren, sich mit der Kultur, der Philosophie des Hip-Hops beschäftigen womit das Breaking kurzum zum Lebensinhalt wird.

Zwischen diesen beiden Positionen, also dem B-Boying als Lebenseinstellung sowie der Motivation des Fit-bleiben-wollens, gibt es den Beobachtungen und Aufzeichnungen zu Folge auch Zwischenstufen. So ist vor allem unter den jüngeren B-Boys eine hohe Einsatzbereitschaft zum regelmäßigen Training erkennbar, um sich im Breaken selbst zu verwirklichen und seinen eigenen Style zu kreieren. In Bezug auf B-Boying als Lifestyle bedarf es vermutlich noch einer gewissen Zeitdauer und Reife, bis sie die Kultur, die hinter dem B-Boying steckt, als solche wahrnehmen. Diesbezüglich sei auf die folgende Aufzeichnung verwiesen, in der ein 18jähriger B-Boy seine Gründe für das Breaken schildert:

Später kommen wir ins Gespräch und er erzählt mir, dass er noch in die Schule geht, dass er vor 5 Jahren (also mit ca. 13 Jahren) mit dem Breaken angefangen hat. [...] Warum er es [das Breaken] mache, frage ich? „Erstens, weil es ein Ausgleich ist, zur Schule.“, antwortet er mir. Er braucht etwas, wo er sich auspowern kann. „Und zweitens wegen der Musik, aber auch ein bissl wegen des Angebens“, räumt er ein und lächelt dabei. Dann begibt er sich wieder zum Tanzen, und nach einigen Minuten kommt er wieder zurück, und sagt, „Ein drittes ist mir noch eingefallen, wegen der Community, den Leuten.“, er hat eben zwei Identitäten und zwei Freundeskreise. „Die Schulfreunde und die B-Boys.“, sagt er mir. (Aufzeichnung vom 23.11.2015)

Nachdem zuvor die unterschiedlichen Intensitäten, mit denen das B-Boying-Dasein in Bezug auf Trainingseinstellung und in gewissem Maße auch Lebenseinstellung verbunden ist, aufgezeigt wurden, sei nun abschließend das *persönliche und ehrenamtliche Engagement* bzw. der *persönliche Einsatz* einzelner Personen für die Szene erwähnt. Dieser *persönliche Einsatz* zeigt sich einerseits in den vielen informellen Lehr- und Lernsituationen, in denen erfahrene TänzerInnen gegenüber den ungeübteren Personen als Trainer fungieren und damit in gewisser Weise auch eine szeninterne Nachwuchsarbeit leisten. Dieser Aspekt wird allerdings im Kapitel *Die Gruppe als Trainer* intensiv besprochen. Auf der anderen Seite konnten in den Feldaufenthalten einige Breaker ausfindig gemacht werden, die sich als *Organisatoren* aktiv für die Szene einsetzen und demnach beispielsweise diverse Veranstaltungen – allen voran *Battles* – organisieren oder zumindest organisatorisch mitwirken. In diesem Zusammenhang sei auf das Kapitel *B-Boying ist Battle* verwiesen.

Während nun eine Vielzahl an Personen als *szeninterne Trainer* fungieren und einige wenige Personen zudem als *Organisatoren* tätig sind, setzen sich andere B-Boys und B-Girls der Wiener Szene wiederum auf wissenschaftlicher Ebene mit dem Thema B-Boying auseinander. Dahingehend sei die Arbeit von Mayer (2015) erwähnt, in der anhand von qualitativen Interviews Einblicke in die Welt der Wiener B-Boying-Szene gewährt werden, als auch auf die Magisterarbeit von Geismayr (2010) verwiesen, der die Hip-Hop-Kultur und das damit verbundene Element des B-Boying auf den Aspekt einer *Chance für die offene Jugendarbeit* hin untersucht. Diese Arbeiten leisten einen wertvollen Beitrag, um das Verständnis und die Wahrnehmung der (Wiener) B-Boying-Kultur in der breiteren Öffentlichkeit zu schärfen.

#### 4.1.4 Unterschiedliche Formen der Beziehungen

Wie bereits in den einleitenden Worten dieses Kapitels erwähnt, widmet sich das abschließende Unterkapitel den unterschiedlichen Beziehungsformen, wie sie – soweit sie in den Feldaufenthalten beobachtet werden konnten – unter den am Training teilnehmenden Personen vorherrschen. Unter *Beziehung* werden einer Definition des *Dudens* zu Folge eine „Verbindung“ sowie der „Kontakt zwischen

Einzelnen oder Gruppen“ verstanden. (Duden online, 2016) Diese Verbindungen zwischen den einzelnen TänzerInnen weisen im Falle der Wiener B-Boys und B-Girls unterschiedliche *Intensitäten* auf, die im Folgenden näher behandelt werden. Nachdem sich die Beobachtungen lediglich auf das Trainingsgeschehen der TänzerInnen konzentrierten, basieren Erkenntnisse zum einen auf den Beobachtungen als auch auf diversen Gesprächen, in denen über Freundschaften, gemeinsame Unternehmungen sowie über unterschiedliche Crewzugehörigkeiten und damit verbundene Aktivitäten berichtet wurde.

### **Ein B-Boy trainiert selten allein**

Den Beobachtungen zu Folge erscheint ein großer Teil der trainierenden Personen alleine am Training. Die Mehrzahl an Personen begibt sich relativ rasch an den jeweiligen *Trainingsplatz*, wie er Kapitel *B-Boying ist Tanz* unter dem Aspekt einer *Tanzplatzordnung* besprochen wird.

Während nun einige dieser B-Boys und B-Girls ihr Tun die meiste Trainingszeit über auf sich selbst konzentrieren, und dabei eher selten in tänzerische Interaktion mit anderen Personen gehen, finden sich andere wiederum in Kleingruppen von zwei bis drei Personen ein. Diese Form der Beziehung entspricht meines Erachtens einer *Trainingspartnerschaft*, der zufolge die Personen für die Dauer eines Trainings intensiver miteinander interagieren, sich gegenseitig motivieren, unterstützen, beraten, austauschen und sich unter anderem auch abwechselnd vortanzen. Diese gegenseitigen Vermittlungsprozesse, in der die *Gruppe als Trainer* fungiert, werden im Kapitel *B-Boying ist Training* ausführlich behandelt. Die meisten dieser zuvor angesprochenen Gruppen scheinen schon seit einem längeren Zeitraum zu bestehen und womöglich auch außerhalb des B-Boying-Trainingsgeschehens Kontakt zu pflegen, weshalb die Beziehungsform einer mehr oder weniger intensiven und über das regelmäßige Training hinausgehenden *Freundschaft* entspricht. Mitunter bezeichnete ein Protagonist die Gemeinschaft der Wiener Szene gar als *Familie*, wie die folgende Aufzeichnung zeigt:

„Der Trainer erzählt ihnen [Anm.: den am Kurs teilnehmenden Kindern] dann von offenen Trainingsmöglichkeiten in den Jugendzentren, dann trainieren die dort mit, und dann sind sie wieder weg.“, so B-Boy Robi. „Das heißt, die identifizieren sich nicht mit der Kultur des Breakens, des Hip-Hops, sondern sehen das als Sport, oder als Hobby. Aber wir sind hier eine Familie“, sagt er [B-Boy Dan], „wir gehen nachher gemeinsam was trinken, oder spielen Playstation.“ (Aufzeichnung vom 21.11.2015)

Die Gesprächsaufzeichnung und die darin enthaltene Kritik verdeutlicht aber auch, dass sich einzelne Personen bzw. Neulinge anfangs weniger an der Gemeinschaft als vielmehr an den Trainingsinhalten interessiert zeigen. Demgegenüber stehen aber einige Beobachtungen, in denen sich jüngere B-Boys und B-Girls zusammen mit gleichaltrigen Personen zu kleinen Trainingsgruppen formieren, und damit in gewissem Maße Trainingspartnerschaften oder gar Trainingsfreundschaften eingehen. Hinsichtlich der *Szene als Familie* sei an dieser Stelle angemerkt, dass viele der AkteurInnen über die jeweils anderen Personen genauer Bescheid zu wissen scheinen. In zahlreichen Gesprächen hat sich gezeigt, dass einzelne TeilnehmerInnen über Namen, Herkunft, berufliche und familiäre Situationen, und vor allem über Dauer und Erfolge des B-Boying-Daseins anderer Personen informiert sind.

Die intensivste Form von Beziehung spielt sich den Aufzeichnungen zu Folge in den verschiedenen *Crews* ab, der zufolge sich – wie im Kapitel *Crews und deren Mitglieder* angeführt – einzelne B-Boys und B-Girls zu einer gemeinsamen Tanzgruppe formieren. Die Gruppen bestehen meist über eine längere Zeitdauer von mehreren Jahren, in denen eine Vielzahl an gemeinsamen Aktivitäten unternommen wird. Die B-

Boys und B-Girls dieser Formationen scheinen intensive Freundschaften zu pflegen. Mitunter erscheinen Crewmitglieder gelegentlich gemeinsam mit anderen Mitgliedern zusammen am Training, oder treffen vor Betreten der Räumlichkeiten in dem jeweiligen Vorhof oder Vorplatz des Trainingsortes zusammen, um sich gemeinsam auf die bevorstehende Trainingssession einzustimmen. Im Kapitel *B-Boying ist Training* wird der Aspekt des gemeinsamen Abhängens und Chillens näher betrachtet. Im Gespräch mit einem Crewmitglied hat sich herausgestellt, dass sich vereinzelt Mitglieder sogar eine gemeinsame Wohnung teilen. In einer anderen Situation wiederum bot ein Tänzer einem anderen für den kommenden Tag seine Expertise als Installateur für dessen private Wohnung an. Ein andermal wiederum wurde ein befreundeter Tänzer um Hilfe für den bevorstehenden Wohnungssumzug gebeten.

Nachdem zuvor die verschiedenen Formen von Beziehungen sowie die unterschiedlichen Intensitäten aufgezeigt wurden, mit denen diese Beziehungen – die von einer bloßen Trainingspartnerschaft über intensiver geführte Freundschaften bis hin zur *Szene als große Familie* reichen – gelebt werden, wird im Folgenden nun ausführlich auf das Thema *Crews* und *Crewmitglieder* eingegangen.

#### 4.1.5 *Crews und deren Mitglieder*

Innerhalb der Wiener B-Boying-Szene formierten bzw. formieren sich einige B-Boys und B-Girls zu sogenannten *Crews*, wie zum Beispiel *United Minds Crew*, *The Only Kingz* oder *Unique Artists*. Das neben den diversen *Crews* der Wiener Breaking-Szene noch unzählige weitere *Crews* in Österreich bestehen, zeigt Von Schrader (2009, S. 116ff) in ihrer Magisterarbeit über Hip-Hop in Österreich. Beispielgebend sei auf die folgenden nationalen *Crews* verwiesen: *Moving Shadows*, *Nobulus*, *Prodigy Crew*, *Unknown Artists Crew*, *UnFUG Crew*, *24-7 Family*, *Female Artistics*, *Innsbrooklyn Rockers*, „*B2D*“ *Crew*, *B-Boy Soul Tribe Crew*, *B-Boy Death Squad Crew*, *Rize Rockaz Crew*.

Die einzelnen *Crews* der Wiener Szene haben den Aufzeichnungen zu Folge eine Vielzahl gemeinsamer Aktivitäten, die von der Teilnahme an einem (inter-)nationalen Battle, indem gemeinsame *Routines* getanzt werden, bis hin zur Organisation und Veranstaltung eines eigenen, lokalen Battles reichen. Dem Tanzen einer gemeinsamen Choreographie, auch *Routine* genannt, geht letztlich ein zeitintensives Einstudieren voraus, das – wie die folgende Gesprächsaufzeichnung zeigt – von gesonderten Trainingszeiten und -vereinbarungen geprägt ist:

B-Boy Tibo ist ein Teil der *United Minds Crew*, zusammen mit Noren, Kyro, usw. Dan battlet gerne gemeinsam mit der Crew, denn da kann man *Routines* tanzen, und originelle Choreos einstudieren. [...] Wo sie ihre *Routines* einstudieren frage ich Dan. „Mittwochs, im Mex-Treff [Anm.: Jugendzentrum Leopoldstadt], da haben wir einen eigenen Raum und trainieren gemeinsam.“ Dan hat bereits sieben oder acht *Crews* gehabt. Seit 2002 ist er am Breaken. (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

Der Unterschied zwischen der Szene und den einzelnen *Crews* liegt meines Erachtens in der Intensität der zwischenmenschlichen Beziehungen. So wird eben ein zeitlich hoher Aufwand betrieben, um gemeinsame Choreographien einzustudieren, gemeinsame Aktivitäten zu unternehmen und gegebenenfalls Events zu veranstalten. Diese Beziehungen gehen – so der Eindruck aus den Gesprächen – auf lange und intensive Freundschaften zurück, aus denen teilweise wiederum *Crews* hervorgehen:

Früher hatte er [B-Boy Chris] eine Crew mit ein paar Freunden, die sich dann aber aufgelöst hat, und mittlerweile bildet er mit den Beiden [Er zeigt auf zwei B-Boys im Raum] und weiteren Personen die *Unique Artists Crew*. (Aufzeichnung vom 23.11.2015)

B-Boy Niko war in dieser Anfangszeit auch dabei. Er war gemeinsam mit ihm [Dan] in seiner ersten Crew, den Killing Socks. Dan erzählt von Zeiten, in denen jeder Bezirk eine Crew hatte, und wo um Territorien gebattlet wurde. Aber jetzt sei alles friedvoller, Leute bringen sich gegenseitig etwas bei. (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

Umgekehrt können vermutlich aber auch Freundschaften aus den gemeinsamen Unternehmungen einer Crew entstehen, wie das folgende Beispiel der Crew *Team Austria* zeigt.

Er [B-Boy Hadi] breakt bereits seit 10 Jahren. Auf seiner Weste lese ich die Aufschrift „Team Austria“. Die gleiche Weste haben auch B-Boy Kyro und B-Boy Fero bereits getragen. Ich frage ihn ob das Team Austria eine Bedeutung hat? Er erzählt mir von der Initiative von B-Boy Freak. Dieser hat das Team Austria ins Leben gerufen, und durch Sponsor Red Bull einheitliche Team-Outfits organisiert. Hadi aka B-Boy Hadi war wie auch B-Boy Savo, B-Boy Kyro und andere, einer der Crewmitglieder von Team Austria, die Österreich beim BOTY Central Europe 2015 vertrat. Im Internet wird das Team Austria als „erstes österreichisches Allstar-Team“ bezeichnet, in dem „Tänzer aus 5 österreichischen Crews zusammen kamen“ (Grigo, 2015). (Aufzeichnung vom 9.11.2015)

Des Weiteren sei auf die folgenden Facebook-Posts verwiesen, deren Beiträge und Kommentare das zusammenschweißende Erlebnis eines Crew-Battles – in diesem Falle jenes des *BOTY Central Europe 2015* und der teilnehmenden Crew *Team Austria* – verdeutlichen. Abbildung 1 und Abbildung 2 zeugen von einem gemeinsamen *Posen* der Crew-Mitglieder, das von befreundeten Facebook-Usern entsprechend kommentiert wird. Nachdem die unten angeführten Posts auf geschlossene Facebook-Gruppen zurückgehen, deren Inhalt nur für MitgliederInnen sichtbar ist, wurden Namen und Gesichter aus Gründen des Datenschutzes unkenntlich gemacht. (Baller, 2014)



Abbildung 1: Gemeinsames Posen mit Mitgliedern der Crew *Team Austria*

Quelle: Facebook (2015a)



Abbildung 2: Gruppenfoto der Crew Team Austria samt Kommentare

Quelle: Facebook (2015b)

Beiträge wie „Halbfinale war geil ihr habts reingehaut“, „Bruder wir haben euch alles gegönnt i[hr] wart hardcore Team“ oder „Michi ich liebe dich Bruder..... über alles.....!!!!!!“ „Bin stolz auf Dich(!!!!) und auf Deine Freunde“, „Bombeeeeeeeeeeeee!!!!“, „BIG UP boys“, „austria will rule the world“, „Nice pic yoo and 3rd place cool“ (ebd.), die von einzelnen Teammitgliedern, aber auch Fans, AnhängerInnen, FreundInnen, bekannten Personen gepostet und kommentiert wurden, zeugen von der verbindenden Wirkung eines solchen Erlebnisses. Über soziale Medien werden Aktivitäten der Crew veröffentlicht und gemeinsame Erlebnisse einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Dieser Aspekt erfährt im Kapitel *Social Media: Austausch und Selbstinszenierung im WWW* eine weitere Behandlung.

### Gemeinsame Reisen

In Bezug auf gemeinsame Unternehmungen hat sich in diversen Gesprächen gezeigt, dass auch die B-Boys und B-Girls der Wiener Szene ausgedehnte Reisen in andere B-Boying-*Hochburgen* unternehmen. Den Erzählungen nach handelt es sich oftmals um nationale bzw. internationale Battles, die meist von mehreren B-Boys und B-Girls oder auch von MitgliederInnen einer Crew zusammen *bereist* werden. Die folgende Aufzeichnung zeugt von solch einer gemeinsamen Unternehmung. Ziel dieser *Reise* war das am 5.12.2015 in der *Poolbar* der Stadt Feldkirch in Vorarlberg veranstaltete *Risk Battle*:

Am Hauptbahnhof angekommen, treffe ich zufällig auf B-Boy Luis, der Nahe der Taxistände – mit einer kleinen Tasche neben ihm – steht. Ich rufe ihm zu, „He Luis!“, stelle mein Fahrrad ab und wir begrüßen uns. „Was machst denn du hier?“, frage ich ihn. Er fährt nach Vorarlberg, sagt er. „Ajaa“, sage ich, „seit kurzem fahren die Züge nach Vorarlberg über den Hauptbahnhof“, antworte ich. „Nein“, sagt er, er wartet auf den Bus, denn gemeinsam mit Freunden fährt er privat nach Vorarlberg, denn dort findet ein Battle statt. Mit dem privaten Bus kommt es eben günstiger als mit dem Zug. (Aufzeichnung vom 4.12.2015)

Als ein weiterer Beleg für die internationale Umtriebbarkeit Wiener B-Boys und B-Girls und den damit verbundenen gemeinsamen *Trips*, sei auf ein Gespräch aus den Feldaufenthalten verwiesen. In diesem Gespräch wurde von einem in Stuttgart stattfindenden 2:2 *Battle* erzählt, dass von mehreren B-Boys der Wiener Szene gemeinsam besucht wurde. Der Wiener B-Boy Dan erhielt außerdem eine Einladung, als *Judge* (engl. für *Wettkampfrichter*) zu fungieren:

Am Samstag nehmen sie an einem Battle in Stuttgart teil, erzählt B-Boy Dan. Er ist Teil der Jury, ein verantwortungsvoller und schwieriger Job, sagt er. [...] Bei dem Battle handelt es sich um ein 2:2 Battle, B-Boy Kyro und B-Boy Fero sind auch dabei. Die beiden treten gemeinsam auf. (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

Eine weitere Reise führte mehrere B-Boys der Wiener Szene in die Schweiz. So waren bzw. sind einzelne B-Boys der Wiener Szene Teil der Crew *Team Austria*, die die Nation Österreich beim internationalen Wettbewerb *BOTY Central Europa 2015* in Zürich vertrat.

## 4.2 B-Boying ist Tanz

Ich zu B-Boy Jan: „Breaken ist schon ein unglaublich athletischer Sport. Man wirbelt mit dem Körper permanent durch den Raum und durch die Luft, dreht sich am Kopf, bewegt sich im Handstand vor und zurück, macht Drehungen in Überkopfpositionen ...“ Daraufhin sieht er mich etwas entsetzt an und sagt: „Uuuuuuh. Breaken ist kein Sport! Das ist Tanz. Ja, Tanz.““ (Aufzeichnung vom 6.10.2015)

Diese einleitende Gesprächsaufzeichnung entspringt einer der ersten Feldaufenthalte und verdeutlicht die Bedeutung von *Breaking als Tanz*. Dieses Verständnis von *B-Boying* wird von vielen am Training teilnehmenden Personen geteilt und verleiht der Kategorie aus diesem Grund ihren Namen.

Die nun folgenden Unterkategorien orientieren sich inhaltlich an der Frage, welche Bedingungen für die B-Boys und B-Girls erfüllt werden müssen, um der Bewegungsform des *Breaking als Tanz* nachgehen zu können. Einerseits braucht es dafür nämlich *Räume*, die gewisse *Anforderungen* erfüllen müssen und damit verbunden auch einer entsprechenden Raumverwaltung bedürfen die – wie im Folgenden gezeigt wird – fast ausschließlich von den AkteurInnen der Szene übernommen wird. Des Weiteren wird in diesem Kapitel auf den bedeutsamen Aspekt der *Musik* eingegangen, die letzten Endes als Quelle der Inspiration in eine tänzerische Form gebracht und in Bewegung umgesetzt wird. Die letzte Unterkategorie widmet sich den konkreten Tanzinhalten sowie den unterschiedlichen Tanzstilen und klärt damit die Frage, was genau da jetzt getanzt wird.

### 4.2.1 Räume und Anforderungen an den Raum

Der Beobachtungszeitraum für die Feldforschung war auf die Monate Oktober bis Dezember 2015 angesetzt. In diesem Zeitraum wird den Auskünften der AkteurInnen zu Folge ausschließlich in Jugendzentrum oder privat gemieteten Räumlichkeiten trainiert. Über private Trainingsräume bzw. privat angemietete Trainingsräume können im Zuge dieser Arbeit allerdings keinerlei Aussagen getroffen werden. Meine Feldaufenthalte konzentrierten sich, wie bereits im Kapitel *Die AkteurInnen*

erwähnt, auf die Jugendzentren *Ser-Haus* und *Jugendzone 16* als auch auf das Kulturzentrum *WUK*. Neben diesen dreien bestehen in der Wiener B-Boying-Szene den Aussagen diverser TänzerInnen zu Folge noch die Trainingsorte der *Tanzstelle* sowie des *Mex-Treffs*. Im Unterschied zu den erstgenannten Trainingsorten ist das Training in der *Tanzstelle* nicht kostenfrei und daher (mit Stand von 7.2.2016) ein Trainingsbeitrag von 2,50€ pro Training oder eine Monatskarte um 15€ zu beziehen. Aus dieser Information heraus lässt sich die erste und eine nicht unwesentliche Anforderung an Trainingsräume formulieren, nämlich jene der *Kostenfreiheit*. Die von mir beobachteten Trainingsorte der B-Boys und B-Girls sind kostenfrei zugänglich, was für viele TänzerInnen ein entscheidendes Kriterium darstellt. Das regelmäßige Training darf einfach nichts kosten, wie aus der folgenden Aufzeichnung hervorgeht:

Die Musik ist abgedreht, die letzten Personen machen sich bereit zum Gehen. B-Boy Kyro stellt seinen Rucksack neben mir ab. „Wie geht’s?“, frage ich ihn. „Es muss gehen, und bei dir, alles klar?“, gibt er die Frage zurück „Ja, alles klar. Ob er bzw. seine Crew United Minds auch einen Raum mieten, frage ich ihn. „Nein, wir haben alle kein Geld. *Der* [zeigt auf B-Boy Harun] hat Geld.“, antwortet er. (Aufzeichnung vom 9.11.2015)

Wie bereits im Kapitel *Die AkteurInnen* erwähnt, gibt es unter den TänzerInnen etliche Studierende aber auch arbeitslose Personen, die sich ein mit Kosten verbundenes, regelmäßiges und mehrmals wöchentliches Training nicht leisten können (oder wollen) und daher auf die kostenlosen Trainingsmöglichkeiten gewisser Jugendzentren zurückgreifen.

Ob er [B-Boy Gigi] auch in der *Tanzstelle* sei, frage ich ihn. „Nein“, antwortet er, „dort sind die Räume zwar lange und schmaler, du hast Spiegel. An und für sich gute Räume, aber es wird nicht gelüftet, und sobald mehrere Leute dort trainieren, schwitzt du, der Boden wird feucht, du rutschst am Boden“, und, nein, das sei Nichts, ergänzt er. Außerdem zahle er nicht fürs Tanzen, er habe überhaupt in seiner B-Boying-Zeit kaum Geld für das Training ausgegeben. (Aufzeichnung vom 23.11.2015)

Wie aus der vorherigen Aufzeichnung hervorgeht, ist auch dieser zitierte B-Boy nicht bereit, *Geld* fürs Training auszugeben. Mitunter enthält dieses Zitat eine Anspielung auf eine weitere und besonders bedeutsame Anforderung an den Faktor Raum, nämlich jenen der *Tanzbodenbeschaffenheit*.

B-Boy Tibo klagt über den Parkettboden, der an gewissen Stellen nachgibt, wodurch Headspins schwieriger werden, da der Boden nicht eben genug ist. (Aufzeichnung vom 8.10.2015)

Anders als in anderen Bewegungskulturen benötigen die B-Boys und B-Girls nämlich vor allem einen *tanzbaren Boden*, idealerweise einen guten Parkettboden, auf dem sich die vielen Dreh-, Sprung- und Gleitbewegungen problemlos ausführen lassen. Die Größe dieser Tanzflächen variiert von Trainingsort zu Trainingsort. Die größte Tanzfläche weist meiner Einschätzung nach die *Jugendzone 16* auf, gefolgt von jener des *WUK*. Die kleinste Fläche bietet hingegen das Jugendzentrum *Ser-Haus*, wobei sich den Beobachtungen zu Folge paradoxerweise an diesem Ort die größte Zahl an BreakerInnen aufhielt. Die Anzahl an TänzerInnen im Verhältnis zur Raumgröße sowie der damit verbundene Umgang mit der (zu) kleinen Raumgröße findet im Unterkapitel *Raumverwaltung und Selbstorganisation* unter dem Aspekt der *Tanzplatzordnung* nochmals Erwähnung.

Nachdem in den wärmeren Jahreszeiten den Erzählungen einzelner AkteurInnen zu Folge einerseits auch im öffentlichen Raum trainiert wird und zudem auch sogenannte *Streetshows* abgehalten werden, bedarf es einer gewissen *Umfunktionierung* dieser öffentlichen Räume, sodass beispielsweise ein Straßenbelag der Wiener Mariahilferstraße tanzbar gemacht wird. Dieser Aspekt sowie die Tatsache, dass in warmen Jahreszeiten auch auf öffentliche Plätzen – beispielsweise der Wiener Donauinsel – *gebreakt* und *trainiert* wird, findet im nachfolgenden Unterkapitel eine ausführlichere Behandlung.

Neben einer *tanzbaren Fläche* oder einem *tanzbar gemachten Untergrund* besteht noch eine weitere ähnlich wesentliche Anforderung an den Raum für B-Boying. Dieser betrifft die *Musik- oder Soundanlage*. Wie bereits erwähnt dient im B-Boying die Musik als eine Quelle der Inspiration. Allerdings ist alles Musik nichts, wenn sie nicht über entsprechende Musikanlagen abgespielt werden kann. Dahingehend sind die jeweiligen Trainingsorte mit qualitativ unterschiedlichen Anlagen ausgestattet. Das *Ser-Haus* weist dahingehend die beste Anlage aus, denn in den vier obigen Deckenecken des Raumes ist jeweils eine leistungsstarke Passivbox angebracht, die allesamt einen klanglich hervorragenden Sound abliefern. Das bedeutet, dass die Boxen auch bei höherer Lautstärke nicht übersteuern und damit zu knacken, krachen oder zu rauschen beginnen. Angesteuert werden diese Boxen über einen kleinen *DJ-Raum*, indem eine jede Person ihr *Abspielgerät* (MP3-Player, Smartphone, CD, usw.) anschließen kann. Im *WUK* als auch in der *Jugendzone 16* hingegen wurde die Musik lediglich aus einem tragbaren und somit leicht her- und wegzuräumenden Radiorecorder, der umgangssprachlich auch als *Boombox* oder *Ghettoblaster* bezeichnet wird, abgespielt. Um welchen genauen Typ es sich dabei handelt, kann nicht eindeutig gesagt werden, dennoch sei mit dem *Ghettoblaster* des Typs *RV-NB 10* von *JVC* auf einen der Geräten sehr ähnlichen verwiesen. Wie im *Ser-Haus* ist es im *WUK* als auch in der *Jugendzone 16* ein Einfaches, das eigene Audiogerät anzuschließen um den Raum mit seiner präferierten Musik zu beschallen. Vielleicht lässt sich – den Aspekt der *Musikanlage* abschließend – die hohe Anzahl an trainierenden B-Boys und B-Girls im *Ser-Haus* trotz kleinerer Tanzfläche gegenüber den anderen Trainingsorten mit der Tatsache begründen, dass die Musikanlage des *Ser-Hauses* den mit Abstand besten und *fettesten Sound* abliefern. (Vielleicht liegt die Begründung aber auch in den günstigeren Trainingszeiten oder dem günstig gelegeneren Standort versteckt.) Dass nämlich die Qualität der Audiogeräte oder Soundanlagen als auch die darüber abgespielte Musik von Bedeutung und damit Thema einzelner B-Boys und B-Girls ist, zeigt die folgende Aufzeichnung:

Später erzählt er [B-Boy Sebi] mir, dass er 1-2x im Monat ins WUK kommt und zwar „zum Auspowern“. Denn die Atmosphäre gefällt ihm nicht. Er bevorzugt andere Musik. Die Musik ist ihm außerdem zu laut und die Qualität der Boxen mies, denn die Boxen dröhnen und rauschen ständig. [Anm.: die Boxen *übersteuern*] (Aufzeichnung vom 5.11.2015)

Mitunter wird der Aspekt der klanglichen Qualität als auch jener des individuellen Musikgeschmacks nochmals im Unterkapitel *Musik ist Alles* aufgegriffen. Ein weiterer Punkt in Bezug auf die abgespielte Musik bezieht sich auf die Frage, *wer* denn die Musik an den verschiedenen Trainingsorten bestimmt. Diese Frage nach den konkreten Personen, die ihre Abspielgeräte an die jeweiligen Soundanlagen anschließen ist keine unbedeutende, nachdem der abgespielten Musik etwas *Heiliges* anhaftet. Den Beobachtungen nach darf die Musik eben nicht von jedermann gelenkt werden. Dieses Thema findet im Kapitel *Selbstorganisation und die Frage nach hierarchischen Strukturen* seine Fortsetzung.

Mit den zuvor besprochenen Aspekten der Kostenfreiheit, des Tanzbodens sowie jener der Musikanlage sind wohl die *zentralen oder basalen* Anforderungen des B-Boying-Daseins geklärt. Abschließend sei erwähnt, dass die verschiedenen Trainingsorte neben den sanitären Anlagen auch Räumlichkeiten im Sinne von *Nebenräumen* oder *Innenhöfen* anbieten, die einerseits als Rückzugsorte für das im Kapitel *B-Boying ist Training* besprochene gemeinsame *Abhängen* und *Chillen* dienen, oder auch einfach nur als Umkleieräume genutzt werden.

#### 4.2.2 Donauinsel, Streetshows und die Umfunktionierung von Raum

Zuvor wurden die unterschiedlichen Anforderungen und Voraussetzungen, die das B-Boying an die verschiedenen Trainingsorte und die damit verbundenen Trainingsräume stellt, besprochen. Das Medium *Raum* kann und muss für die Wiener B-Boying-Szene allerdings noch aus einer anderen Perspektive betrachtet werden. Denn der Aspekt des *Raumes* bezieht sich nicht ausschließlich – wenn auch zu einem großen Teil – auf die Trainingsorte in den Jugendzentren. Mitunter wurde in den Gesprächen nämlich auch eine *Halfpipe auf der Donauinsel* erwähnt, die von den B-Boys und B-Girl in der wärmeren Jahreszeit als Trainingsort genutzt wird:

B-Boy Nadim erzählt mir, dass im Sommer immer auf der Halfpipe auf der Donauinsel trainiert wird, und weniger in den Jugendzentren. (Aufzeichnung vom 21.11.2015)

Neben der *Donauinsel-Halfpipe* als Warmwetter-Trainingsspot ziehen einige B-Boys und B-Girls mit ihren jeweiligen *Crews* auf öffentlichen Plätzen des Wiener Stadtlebens sogenannte *Streetshows* ab. Demnach werden eben beliebte und starkfrequentierte Orte des Wiener Einkauf- und Verkehrslebens zur Demonstration des tänzerischen Könnens ganzer *Crews* bzw. einzelner *Crew-MitgliederInnen* genutzt. Das folgende Youtube-Video (Rob019, 2006) bezeugt eine solche *Streetshow*, wie sie am Wiener Stephansplatz abgehalten wurde: <https://www.youtube.com/watch?v=m65G0pjmhB0>

Wenn nun ein langjähriges Mitglied der Wiener B-Boying-Szene – wie das nachfolgende Zitat zeigt – von U-Bahnbögen und Parks erzählt, in denen B-Boys und B-Girls in *früheren Zeiten* ihrem Training nachgingen, so bietet es sich an dieser Stelle an, die Relevanz einer *Raumeroberung* bzw. *Umfunktionierung von Raum* für die Wiener B-Boying-Szene zu klären. Den Aufzeichnungen zu Folge werden in der Wiener B-Boying-Szene mitunter auch öffentliche Räume angepasst und entgegen ihrer herkömmlichen Funktion verwendet. Diesbezüglich sei auf eine Gesprächsaufzeichnung aus den Feldaufhalten verwiesen:

Sie wurden [früher] belächelt und ihnen wurde mehr oder weniger klar gemacht, dass sie hier nichts zu suchen hätten. „Aah, was will der Zigeuner da?, haben sie gesagt. [...] Heute ist das ganz anders, damals hat uns niemand etwas beigebracht, in den Jugendzentren. Wir haben überall getanzt, in Parks, auch in U-Bahn-Stationen, verlassenem Gebäuden, usw. Es gab ja nirgends Räume zum Tanzen. Das kam erst später. [...] Heute profitieren die B-Boys und B-Girls von der offenen Trainingsatmosphäre, wo jeder jedem etwas beibringt.“, erzählt B-Boy Niko, „Früher wäre es nicht möglich gewesen, dass man innerhalb von drei Jahren das erreicht, was B-Boy Fero in drei Jahren erreicht hat, bereits an Battles teilnimmt und sogar gewinnt.“ (Aufzeichnung vom 3.12.2015)

Wie lange er [B-Boy Yasin] schon tanzt, frage ich ihn, worauf er mir antwortet: „17 Jahre.“, mit dieser Erfahrung weiß er eben, ob etwas gut aussieht. Wie er dazu [zum Breaken] gekommen ist, frage ich weiter. Bei ihm im Park haben früher immer ein paar Leute getanzt bzw. gebreakt, erzählt Yasin. (Aufzeichnung vom 5.11.2015)

Dieses Zitat verdeutlicht, dass es also *früher* Orte, Räume und Plätze gab, die weniger als *Ort der Erholung* (Parkanlagen) oder als *Warte- und Durchgangsbereiche* (U-Bahnstationen) gesehen wurden, sondern – wie B-Boy Niko klarmacht – zum Breaken genutzt wurden. Allerdings sah sich diese Generation an BreakerInnen um B-Boy Niko mit ausgrenzendem Verhalten und einer ordentlichen Portion Abneigung der damaligen, arrivierten B-Boys konfrontiert, die eben *Anfänger* in den offenen Trainingsmöglichkeiten nicht duldeten, sodass sich diese aus einer Notwendigkeit heraus um alternative *Plätze* fürs Breaken bemühen mussten. Inwieweit nun diese *alternativen Trainingsmöglichkeiten* auch heute noch existieren und als solche genutzt werden, kann an dieser Stelle aufgrund des ausgewählten

Beobachtungszeitraumes nicht allgemeingültig beantwortet werden. Aus diversen Gesprächen mit AkteurInnen der Wiener Szene geht hervor, dass sich das Geschehen heutzutage weniger an öffentlichen Orten als vielmehr in den Jugendzentren abspielt, nachdem, wie B-Boy Niko ausführt, „die B-Boys und B-Girls von der offenen Trainingsatmosphäre [in den Jugendzentren], wo jeder jedem etwas beibringt“ (ebd.), profitieren. Um also weitere Erkenntnisse über mögliche *alternative Trainingsorte* wie U-Bahnstationen einzelner AkteurInnen der Wiener Szene in Erfahrung zu bringen, bedarf es wohl tiefergreifender und umfangreicher Interviews sowie Beobachtungen, die über den Zeitraum Oktober – Dezember hinausgehen.

Wie bereits am Beginn dieses Unterkapitels festgehalten, hat sich in diversen Gesprächen mit Akteuren der Wiener Szene herausgestellt, dass es *da eine Halfpipe auf der Donauinsel gibt*, die in den wärmeren Monaten zum Breaken genutzt und somit – entgegen ihrem eigentlichen Zweck als *Ramp für* beispielsweise *Skater* und *BMX-Fahrer* – umfunktioniert wird. Denn der Bodenbelag der Halfpipe eignet sich, anders als beispielsweise unebener Asphalt, zum Tanzen. Dahingehend kann also für das B-Boying von einer *Umfunktionierung von Raum* gesprochen werden.

An dieser Stelle wird allen LeserInnen nahegelegt, dem folgenden *Youtube*-Link (Suicidal Lifestyle, 2014) zu folgen, um einen Eindruck von den Aktivitäten an *der Donauinsel-Ramp* zu bekommen: <https://www.youtube.com/watch?v=4oVIO07B2jk>

Die Aktivitäten der B-Boys und B-Girls auf der Donauinsel werden, wie die folgende Abbildung 3 zeigt, via soziale Medien, in diesem Fall via *Twitter*, einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht:



Abbildung 3: B-Boying-Training auf der Donauinsel-Ramp

Quelle: Twitter (2013)

Wie bereits am Anfang dieses Unterkapitels angesprochen, dienen öffentliche Plätze im B-Boying aber auch zur Demonstration von sogenannten *Streetshows*. Die Härte, Rauigkeit und Unebenheit des

Asphalts oder des Straßenpflasters wird von den AkteurInnen durch Linoleummatten ausgeglichen, sodass die B-Boys ihre Darbietungen abliefern können.

Dan macht im Sommer gemeinsam mit B-Boy Tibo und anderen B-Boys Streetshows, beim Praterstern, Stephansplatz und auf der Mariahilferstraße. [...] Früher sei es einfacher gewesen, öffentlich zu tanzen. Jetzt müsse man Streetshows, die er mit anderen B-Boys tanzt, anmelden. „Es kostet eh nicht viel, 5€ oder so, aber du bekommst nicht immer denselben Platz zum Tanzen. Das Problem ist, dass an gewissen Plätzen einfach keine Leute [Anm.: Zuschauer] sind. Und die Streetshows kannst auch nicht überall machen, weil der Boden nicht passt.“, erzählt er mir. Dan hat sich seinen Ellbogen vor einigen Jahren aufgrund eines unebenen Bodens und einer scharfen Kante des Kopfsteinpflasters ordentlich verletzt. „Wir haben auch hin und wieder Anzeigen bekommen und Strafe gezahlt, weil wir einfach so [ohne Anmeldung] aufgetreten sind.“ (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

Neben der *Bodenbeschaffenheit* kommt auch der *Soundanlage* und damit verbunden, der Soundqualität – wie bereits im Unterkapitel *Räume und Anforderungen an den Raum* angesprochen – ein hoher Stellenwert seitens der ProtagonistInnen zu. Selbstverständlich stellt es kein Hindernis dar, tragbare Soundanlagen an öffentlichen Plätzen zu installieren und zu dessen Klängen Darbietungen zu demonstrieren oder einfach nur zu trainieren. Dennoch kann an dieser Stelle behauptet werden, dass die musikalische Klangqualität der Soundanlage in den Jugendzentren *Jugendzone 16* oder *5er-Haus* weit mehr Motivation, Inspiration und Energie auf die BreakerInnen ausstrahlt, als es eine tragbare Soundanlage vermag. Allerdings bedarf diese Behauptung einer weitergehenden Befragung und Überprüfung unter den AkteurInnen der Szene.

Wenn nun der Eindruck entstanden sein sollte, dass sich die Nutzung des offenen Trainingsangebotes in den diversen Jugendzentren lediglich auf die Wintermonate reduziert, so belegen die Aussagen diverser B-Boys und B-Girls, dass die Trainingsräume der jeweiligen Zentren auch in der wärmeren Monaten genutzt werden:

Ich frage ihn [B-Boy Chris], ob er im Sommer auf der Halfpipe auf der Donauinsel trainiert, woraufhin er antwortet, dass er eher in den Jugendzentren tanzt. Denn im Sommer herrscht auch in den Jugendzentren Betrieb. (Aufzeichnung vom 23.11.2015)

#### 4.2.3 Die Raumverwaltung

Nachdem in den beiden vorangegangenen Unterkapiteln die unterschiedlichen und für das B-Boying bedeutsamen *Räume* und *Orte* beschrieben wurden, soll im Folgenden darüber aufgeklärt werden, wie die *Verwaltung* der Räume als auch die interne *Organisation* während eines Trainings abläuft. Die *Räume* beziehen sich in diesem Falle ausschließlich auf jene der im Zuge der Forschungsarbeit beobachteten Trainingsorte.

#### **Kommunikation von Ort und Zeit**

Zu Beginn soll erwähnt sein, dass die Trainingsmöglichkeiten in den unterschiedlichen Einrichtungen wie WUK, Jugendzone 16, 5er-Haus, usw. nicht einfach *immer schon da waren*. Diese Angebote sind keine Selbstverständlichkeit, wie sich durch einzelne Gespräche herausgestellt hat. Mitunter sind es vor allem die engagierten B-Boys und B-Girls der Szene, die sich aus eigenem Interesse um (kostenfreie) Räumlichkeiten für die Wiener Tanz- bzw. Breaking-Szene bemühen, und mit dementsprechenden Anliegen an die jeweiligen Institutionen herantreten. Von solch einer Initiative zeugt auch der mit Abbildung 4 dargestellte Facebook-Post, indem eine Userin die Nachfrage über eine zukünftige Trainingsmöglichkeit in einem Wiener Randbezirk klärt.



Abbildung 4: Organisation von zukünftigen Trainingsorten

Quelle: Facebook (2015c)

Wenn zuvor von im Internet beworbenen Trainingsräumlichkeiten für B-Boys und B-Girls die Rede war, so sei weiterführend gesagt, dass vor allem *Facebook* als Plattform genutzt wird, um die am B-Boying-Training interessierten Personen über aktuelle Trainingszeiten und Trainingsorte am Laufen zu halten. Die einzige beobachtete – oder besser gesagt *entdeckte* – *analoge Ankündigung* war ein Informationsblatt in A4-Größe, auf dem das offene B-Boying-Training im *WUK* samt Angabe der Trainingszeit beworben wurde. Passenderweise ist dieser Info-Zettel an der Eingangstür zum Trainingsraum angebracht, d.h. hat man die notwendigen Infos über die offene Trainingsmöglichkeit erhalten, so bestätigt dieser Zettel lediglich, dass man hier richtig ist. In Folge lässt sich festhalten, dass Informationen über Trainingsorte samt dazugehörigen Zeiten nahezu ausschließlich über das *Internet* kommuniziert oder *mündlich* tradiert werden. So habe auch ich als Feldforscher den Zugang zu den Trainingsorten über der Tanz-Szene angehörige Personen erhalten, die mich der entsprechenden *Facebook-Gruppe* hinzugefügt haben, in der wiederum die passenden Informationen kommuniziert wurden.

Neben den Informationen über Ort und Zeit tauschen sich die AkteurInnen in den spezifischen Facebook-Gruppen auch über (kurzfristig) abgesagte Trainingsmöglichkeiten sowie über die jeweiligen Semester- oder Sommerpausenzeiten aus.

Darüber hinaus werden Facebook-Gruppen auch dazu genutzt, um anstehende lokale, nationale oder internationale Battles bzw. Workshops anzukündigen und zu bewerben. Gemeinsame Reiseunternehmungen zu Battles – die für interessierte B-Boys und B-Girls wiederum mit einem entsprechenden Anreiseweg verbunden sind – werden mitunter auch auf Facebook organisiert und koordiniert. So sind immer wieder Anfragen zu lesen, in denen einzelne AkteurInnen nach einer Mitfahrgelegenheit zu entfernteren Events suchen. Seltener aber doch werden in dieser *virtuellen Gruppe* auch *Jobangebote* ausgeschrieben. So zum Beispiel wenn ein Jugendzentrum nach einer

Tanzlehrerin für Kinder sucht, oder eine Musikband auf der Suche nach *guten TänzerInnen* ein Casting ausschreibt. Mit den nachfolgenden Abbildungen 5 und 6 werden einige Facebook-Einträge zitiert, die beispielhaft die *digitale Organisationspraxis*, wie sie in den sozialen Medien abläuft, verdeutlichen:



Abbildung 5: Information über einen kommenden Popping- & Locking-Workshop

Quelle: Facebook (2016)



Abbildung 6: Organisation einer Mitfahrgelegenheit für ein kommendes Battle

Quelle: Facebook (2015d)

## Die Raumverwaltung

In diesem Kapitel wird die Frage geklärt, welche Personen für die Dauer eines Trainings die Verantwortung sowie Verwaltung der Trainings-Räumlichkeiten übernehmen, denn an den Trainingsorten sind bis auf die Ausnahme des *5er-Hauses* keine offiziellen Aufsichtspersonen, wie

beispielsweise JugendbetreuerInnen, anwesend. Wer also sind die Personen, die den B-Boys und B-Girls die Türen zu den Trainingsräumen aufsperrten, darauf achten, dass Türen und Fenster nach Trainingsende wieder verschlossen und die Lichter abgedreht sind?

In Bezug auf die Trainingsmöglichkeiten wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich engagierte B-Boys und B-Girls der Szene für kostenfreie Möglichkeiten in entsprechenden Jugend- und Kulturzentren einsetzen. Im Wesentlichen wird die Verwaltung der Trainingsräume des Jugendzentrums *Jugendzone 16* sowie des *WUK* von den B-Boys und B-Girls übernommen, wobei diese nicht gleich abläuft, wie im Folgenden gezeigt wird.

B-Boy Dan erscheint gegen 21.30 im WUK. Wieso er heute erst so spät erscheint, frage ich ihn. „Arbeit.“, antwortet er. Er arbeitet donnerstags manchmal bis 20.00 Uhr. Und er besitzt einen Schlüssel, mit dem er den Initiativraum am Ende des Trainings zu sperren muss, erzählt mir Dan weiter. Seit 2 Jahren hat er den Schlüssel, denn Juvivo [Anm.: der *Verein JUVIVO – Es lebe die Jugend!*] hat das an ihn übergeben. (Aufzeichnung vom 5.11.2015)

Dieser Aufzeichnung ist noch hinzuzufügen, dass mehrere regelmäßig am Training teilnehmende Personen einen Schlüssel besitzen. Im Falle, dass besagter schlüsselbesitzender B-Boy mal verhindert ist, spricht er sich seiner Aussage zu Folge mit *seinen Leuten* ab. Bei diesen *Leuten des Vertrauens* handelt es sich eben um szeneerfahrene und langjährige B-Boys die bereits ein gewisses Standing in der Szene genießen. Ähnlich verhält es sich nun auch bei der Verwaltung des Trainingsraumes der Jugendzone 16, wie die folgende Aufzeichnung zeigt:

Ich frage ihn [B-Boy Robi], wie es hier abläuft, denn es gebe da den Verein, DMC, der das hostet, usw. Er erklärt mir, dass DMC, bei dem er und B-Girl Lea dabei sind, sich um den Raum kümmern, d.h. Licht ab- aufdrehen, Soundanlage ab-aufdrehen, aufsperrten, zusperren, schauen, dass das Klo sauber bleibt, usw. Deshalb run by DMC. Man muss aber als Breaker nicht beim Verein dabei sein. Es ist nur so, dass das Jugendzentrum den Schlüssel nicht an einzelne Personen gibt. Als Verein haben sie den aber gekriegt. (Aufzeichnung vom 21.11.2015)

In einer weiteren Beobachtung wird die Situation um die Raumorganisation um wichtige Details ergänzt:

Nici und Mina, zwei Hip-Hopperinnen, kümmern sich um den Schlüssel, sie sind beim DMC Verein dabei. Sie erzählten mir dass sich zwei Hauptverantwortliche und sechs Unterverantwortliche darum kümmern, dass jedes Training von Personen des Vereins verwaltet wird, also aufsperrten, Licht an, Soundanlage an, usw. Mina erzählt mir, dass einzelne Crews keinen Schlüssel für das Jugendzentrum erhalten, „es kann nicht jeder kommen, und um einen Zugang ansuchen. Man muss als Verein gemeldet sein.“, erzählen sie mir. Die Haupt- und Unterverantwortlichen wechseln sich von Training zu Training ab. (Aufzeichnung vom 28.11.2015)

Hauptverantwortliche sowie einige unterverantwortliche Personen des Vereins DMC sind also im Besitz des Schlüssels für den Tanzraum der Jugendzone 16, und kümmern sich um die in der Aufzeichnung genannten Bereiche. Bei den *Hauptverantwortlichen* handelt es sich wie auch beim *WUK* um szeneerfahrene Personen, die ebenso ein gewisses Standing besitzen. Nachdem dem DMC-Verein TänzerInnen unterschiedlicher Stilrichtungen angehören, handelt es sich bei diesen unterverantwortlichen Personen nicht ausschließlich um langjährige der Szene angehörige B-Boys oder B-Girls.

Die folgende Information – die der offiziellen DMC-Vereins-Homepage entnommen ist – klärt über die Beweggründe und das Selbstverständnis für die Gründung des Vereins DMC, als ein „Verein für Tanz und Bewegung“ (DMC-Verein, 2013), auf:

DMC hat sich zur Aufgabe gemacht die Trainingssituation für den urbanen Tanz in Wien zu verbessern und Menschen unterschiedlichster Altersgruppen den Zugang zur Hip-Hop Szene zu erleichtern. Oft ist der Wunsch zu trainieren zwar vorhanden, aber das in Kontakt treten zu Szene bezogenen Events oder einem offenem Training (Open Floors) entpuppt sich meist als schwierig. Es fehlt der richtige Ansprechpartner. Vor allem Anfänger lassen sich von diesen Open Floors abschrecken, da ein freies Training weltweit so konzipiert ist, dass keine Trainer unterstützend als Lehrer dienen sondern das selbstständige Arbeiten vorrangig ist. Genau dort können wir als Verein unterstützend eingreifen, falls es notwendig sein sollte. (ebd.)

Der Verein DMC versteht sich also in diesem Falle mehr als ein *Ansprechpartner* und *Vermittler*, und weniger als Sportverein im traditionellem Sinne, der seinen MitgliederInnen mit TrainerInnen und FunktionärInnen als Ausbildungsverein und sportlicher Wegbegleiter zur Verfügung steht.

Anders als nun im *WUK* oder der *Jugendzone 16* übernimmt im Jugendzentrum *Ser-Haus* die Zentrumsleitung die Verwaltung des Raumes und damit jene Tätigkeiten, die zu Beginn dieses Unterkapitels beschrieben wurden. Dass die B-Boys und B-Girls im *Ser-Haus* mitunter ein gewisses Vertrauen und somit ein *besonderes Standing* bei der Zentrumsleitung genießen, zeigt die folgende Aufzeichnung:

Bevor ich den Trainingsraum betrete, komme ich kurz mit dem Jugendzentrumsleiter ins Gespräch. „Warum es heute so ruhig ist?“ frage ich. „Bei uns haben sich einige krank gemeldet, deshalb mussten wir alle Aktivitäten bis auf Breaking und ... [noch etwas, an das ich mich nicht erinnern kann] absagen, denn wir sind einfach zu wenige Leute. Beim Breaking aber müssen wir uns um nichts kümmern, die machen das selbst.“ (Aufzeichnung vom 17.11.2015)

Einerseits übernimmt also die Zentrumsleitung die Raumverwaltung, in dem sie Räume auf- und zusperrt, oder das Licht am Ende des Trainings abdreht. Auf der anderen Seite gibt es aber während des B-Boying-Trainings noch Elemente, um die sich Jugendzentrumsleitung nicht kümmern muss, denn „die machen das selbst“. (ebd.) Im Folgenden wird mit dem Unterkapitel *Die Selbstorganisation im B-Boying* auf diese noch nicht angesprochenen Aspekte bezüglich *Raum und Selbstorganisation* eingegangen.

#### 4.2.4 *Selbstorganisation und die Frage nach hierarchischen Strukturen*

Wenn nun von einer Selbstorganisation in der Wiener Breaking-Szene gesprochen wird, so bezieht sich diese im Konkreten auf die Organisation des individuellen *Tanzbereiches*, der jeder breakenden Person im Trainingsraum zu steht, als auch auf das *Abspielen von Musik* sowie das *Her- und Wegräumen* diverser Trainingsgeräte wie beispielsweise Turnmatten.

Dahingehend konnte für die AkteurInnen der B-Boying-Szene im Rahmen der Feldaufenthalte eine Selbstorganisation in Bezug auf Aufgabenverteilung und Organisationsstruktur beobachtet werden. Die folgenden Aufzeichnungen verdeutlichen die Bedeutung des selbstorganisierten Tuns in der Wiener B-Boying-Szene:

Heute bin ich einer der ersten Anwesenden beim Training im Ser-Haus. Ich stelle fest, dass der Mattenboden, der sonst immer unmittelbar neben der Tür ausgelegt ist, dieses Mal noch nicht vorhanden ist. Erst später, als auch B-Boy Stan mit seinem Scooter erscheint, holen ein paar Jungs Matten aus einem Nebenraum, der sich rechts von der Eingangstür befindet und mittels Tür vom Tanzraum abgegrenzt ist. Aus diesem Raum werden in etwa 7-8 Matten (Turnmatten) geholt und rechts von mir, wie sonst auch, vor dem Eingangsbereich zu einer 5x6m großen Mattenfläche ausgelegt. (Aufzeichnung vom 17.11.2015)

Dieses Beispiel zeigt, dass es keine Anweisungen eines Jugendleiters, eines szeneeinternen Profis oder sonstiger Autoritätsperson bedarf, um den Mattenboden auszulegen. Entgegen jedweder

fremdbestimmter Kommandos beginnt eine Person, Matten aus dem Nebenraum zu holen, woraufhin sofort ein paar weitere B-Boys hinzustoßen, um beim Aufbau des Mattenbodens zu helfen. Selbiges trifft auch auf das beim B-Boying so wichtige Medium Musik zu. Ohne Aufforderung stecken einzelne Personen ihr Musikspeichermedium wie Smartphone oder MP3-Player an die Soundanlage des jeweiligen Jugendzentrums an, sodass die B-Boys und B-Girls mit ihrem Tanztraining beginnen können.

Während des 2 ½ stündigen Trainings trat für einen kurzen Moment eine Musikpause ein. Alles steht für einen Moment still, niemand bewegt sich. Alle warten bis es mit Musik weitergeht. Marko geht Richtung DJ-Raum. Kurz darauf erklingt Musik. (Aufzeichnung vom 9.11.2015)

Musik wird am Beginn des Trainings von Annas MP3-Player oder Smartphone über die Lautsprecher abgespielt. Irgendwann dazwischen steckt Savo seinen MP3Player an. Von da an wird *seine Musik* über die Boxen abgespielt. (Aufzeichnung vom 3.12.2015)

Die Frage die sich nun stellt ist, ob es in der Wiener B-Boying-Szene so etwas wie hierarchische Strukturen gibt. Unter den B-Boys und B-Girls der Wiener Szene scheint es in Bezug auf das Thema *Organisation* nämlich so etwas wie einen *unausgesprochenen Konsens* über gewisse Aufgaben, Tätigkeiten oder Zuständigkeiten zu geben. Die Aufgaben- und Tätigkeitsbereiche beziehen sich den Beobachtungen nach auf die bereits besprochene Verwaltung der Räume, sowie auf das Abspielen der Musik. Dies übernehmen nahezu ausschließlich die erfahreneren, szeneeinternen Profis denen wohl ein gewisser *Status* zugesprochen wird.

Möglicherweise gibt es aber noch andere Bereiche, in denen dieser *Status* eine Rolle spielt, und in denen innerhalb der B-Boying-Szene eine unausgesprochene Einigkeit über die Verantwortlichkeit dieser Bereiche und damit verbundener Tätigkeiten besteht. Aus den Beobachtungen heraus können allerdings nur die zuvor genannten ausgemacht und in Folge dem Thema der *Hierarchie* zugeordnet werden.

Wenn nämlich jemand einen Wechsel und Austausch des Musikabspielmediums (Smartphone, MP3-Player, CD) und damit verbunden auch oftmals eine Veränderung des Musikstils vornimmt, dann ist es sozusagen nicht irgendjemand, der da die zu hörende Musik beendet und eine Neue abspielen lässt. Bei diesen Personen handelt es sich ausschließlich um jene aus dem erlauchten Kreis der erfahrenen B-Boys oder B-Girls, denen vielleicht auch mehr Anerkennung zugesprochen wird. Insofern scheint die Antwort auf die Frage, wer die Personen sind, die sich um den Raum bzw. die Musikauswahl kümmern, in einer gewissen Form von *Hierarchie* begründet zu sein. Die Musik ist im B-Boying wohl etwas Heiliges. Also darf eben nicht irgendwer einfach irgendetwas abspielen. Anscheinend benötigt es in der Szene eben ein gewisses *Standing*, um Veränderungen an der abgespielten Musik vornehmen zu dürfen.

### **Die Tanzplatzordnung**

Ein weiterer vielleicht nicht unwesentlicher Aspekt zum Thema *Hierarchie* bezieht sich auf die Raumpositionierung der BreakerInnen während eines Trainings, d.h. auf den Standpunkt, den diese für die Dauer einer Trainingseinheit – und wie später gezeigt wird auch darüber hinaus – einnehmen. So wie es in der Schule eine bestimmte *Sitzordnung* gibt, scheint es auch unter den B-Boys und B-Girls eine gewisse *Raumordnung* oder *Tanzplatzordnung* zu geben. In Bezug auf den jeweiligen Trainingsbereich scheinen die BreakerInnen gewisse Orte im Raum in unterschiedlichem Ausmaß für ihr Training zu bevorzugen, und letztlich für sich zu beanspruchen.

Im Prinzip hat jede Person im Raum einen kleinen Bereich, den diese über die gesamte Trainingsdauer nutzt. Nachdem diese Bereiche nicht vorreserviert sind, haben *grundsätzlich* jene Personen, die früher

am Trainingsort eintreffen, die größere Auswahl an verfügbaren Trainingsplätzen. Jede Person kann sich dort positionieren, wo sie eben mag. Je voller der Raum aber wird, desto geringer ist dann die Auswahl an freien Trainingsbereichen oder -plätzen, sodass sich der B-Boy oder das B-Girl eben dort positioniert, wo noch am ehesten Platz ist. Nachdem die Raumgröße im Verhältnis zur Anzahl der TänzerInnen oftmals zu klein ausfallen kann – was passiert wenn eben eine hohe Anzahl an BreakerInnen am Training teilnimmt – müssen sich gelegentlich zwei oder aber auch drei BreakerInnen einen gemeinsamen Tanzbereich teilen, d.h. sie wechseln sich innerhalb ihrer Zone mit ihren Darbietungen regelmäßig ab. Allerdings bedarf es im B-Boying aufgrund der hohen Belastungsintensitäten sowieso ausreichender Pausen, weshalb damit niemand Probleme zu haben scheint. Während also eine Person tanzt, rasten sich die anderen aus. Ähnlich beschreibt es auch Nohl (2003, S. 301), der in der deutschen B-Boying-Szene Forschungen angestellt hat:

„[...] Dann beginnt das Training. Die Jugendlichen tanzen einzeln. Scheinbar ohne Absprachen wechseln sie einander in einer Art Reißverschlussprinzip ab. Drei der Tänzer machen jeweils Felgen und kreisende Kopfstände am Boden. Wer am Rande steht, holt erneut Luft und ruht sich so ein wenig aus. Dann fängt er wieder mit den einleitenden tänzelnden Schritten nach rechts und links einen neuen Break an. [...]“ (Nohl, 2003, S. 301)

Dieses permanente Abwechseln läuft sehr harmonisch ab. Sobald eine Person fertig ist, zieht sich diese zum Rand zurück, und die nächste Person knüpft nahtlos mit ihrem Training an. Wenn nun am Beginn von einer grundsätzlich *freien Platzwahl* die Rede war, so muss dem nun hinzugefügt werden, dass es auch so etwas wie eine bereits erwähnte *Sitzordnung* oder *Tanzordnung* zu gibt, was bedeutet, dass unter den B-Boys und B-Girls eine unausgesprochene Einigkeit darüber besteht, wer welchen Platz im Raum einnimmt. Ähnlich einer *Platzkarte*, aber mit der Ausnahme, dass diese Karte physisch nicht existiert. Mitunter gibt es unter den TänzerInnen aber auch jene, die den Beginn des Trainings zwar meist am selben Ort, d.h. an *ihrem* Platz, beginnen, diesen Ort allerdings mit fortlaufender Trainingszeit wechseln. Oftmals konnte beobachtet werden, dass gewisse Personen mehrere Bereiche im Raum für ihr Tun nutzen.

Übertritt eine breakende Person nun in ihrem tänzerischen Handeln und mit ihren Bewegungen mehr oder weniger unbeabsichtigt für einen gewissen Zeitraum den jeweiligen Tanzbereich und damit den Bereich einer anderen Person, kann dies – wie die folgende Aufzeichnung zeigt – eine Zurechtweisung durch eine erfahrenere Person zur Folge haben, die sich in ihrer Tanzzone *angegriffen* fühlt:

Später tanzt er [B-Boy Jan] seine typisch „fließenden Bewegungen“, auf seinem üblichen Platz. Es wirkt als wäre er total bei sich. Gelegentlich kommt er in B-Girl Annas Tanzbereich. Diesmal braucht er ganz schön viel Platz, denke ich mir. In diesem Moment ruft Anna scharf: „Jan!“ und zeichnet mit ihrer Hand eine imaginäre Linie (entlang der Mittellinie), die wohl die Grenze darstellen soll, worauf Jan mit einem „Sorry!“ reagiert und sich ein paar Meter zurück bewegt. Anna macht Jan damit klar, wo sein Bereich ist. (Aufzeichnung vom 17.11.2015)

Die Frage die sich nun stellt ist, wer welchen Platz im Raum für sich beansprucht. Den zahlreichen Beobachtungen zu Folge positionieren sich die erfahrenen und sceneinternen Profis – beispielsweise B-Boy Kyro, B-Boy Luis, B-Boy Noren, B-Boy Sadin, usw. – sowohl im Trainingsraum des 5er-Hauses als auch in jenem des WUK – also jenen an Orten an denen sie eben regelmäßig erscheinen – jeweils nahe der Raummitte. Gelegentlich wechselt beispielsweise B-Boy Kyro seine Trainingszone, d.h. er verlässt seinen Bereich nahe der Mitte. Eine weitere Gruppe an erfahrenen und langjährigen B-Boys und B-Girls positioniert sich für ihr Training im WUK unmittelbar neben dem Eingangsbereich, und im 5erHaus im linken hinteren Eck des Raumes. In beiden Fällen handelt es sich um Orte, die für alle Personen gut

einsehbar sind. Betritt jemand den Raum, so fällt dessen Blick den Beobachtungen zu Folge oftmals auf diese Orte. Diesen Trainingsorten der Profis stehen die weniger einsehbaren Trainingsbereiche der ungeübteren B-Boys und B-Girls gegenüber. So positioniert sich etwa eine Gruppe an jüngeren, unerfahreneren TänzerInnen in einem Trainingsraum *hinten rechts* im Raum. Bevor also der Blick einer den Raum betretenden Person dort landet, muss vom Eingangsbereich aus betrachtet durch den ganzen Raum und über alle Personen hindurch- bzw. eben hinweggesehen werden, um das Tun dieser Personen verfolgen zu können.

Anders als bei den zuvor genannten Gruppen und deren Tanzbereiche im Raum verhält es sich beim szeneeinternen *King*, der bereits ein deutlich höheres Alter als die anderen BreakerInnen aufweist, und aufgrund seiner internationalen Erfolge ein hohes Standing in der Szene genießt. Nachdem dieser oftmals erst später ins offene Training der BreakerInnen einsteigt, scheint er seinen Trainingsbereich jedes Mal neu auszuwählen, abhängig davon, wo noch am ehesten ausreichend Platz für einen weiteren Tänzer vorhanden ist. Während des Trainings wandert er zudem des Öfteren durch den Raum und variiert seine Trainingszone.

Die Frage, die sich nun resümierend stellt ist, ob diese *Tanzplatzordnung* einer hierarchischen Struktur folgt. Oder ist es lediglich Zufall, dass sich die szeneeinternen Profis vor allem im und um den *Mittelpunkt des Raumes* (bzw. des Geschehens) aufhalten und mitunter auch – mit einer stolzen Portion Selbstbewusstsein ausgestattet – ihren Ort wechseln und sozusagen überall ihr Können demonstrieren, während die jüngeren und unerfahrenen B-Boys und B-Girls eher in den Ecken des Raumes trainieren, die meines Erachtens weniger gut einsehbar sind. Wenn man sich die vorhergehenden Überlegungen ansieht, kommt man nicht umhin, diese Raumaufteilung in gewisser Weise als hierarchische Anordnung zu interpretieren.

#### 4.2.5 *Musik als Treibstoff für den B-Boying-Motor*

Dieses Unterkapitel widmet sich den für das B-Boying ungemein wichtigen und vielschichtigen Aspekten der *Musik*. Wie der Titel bereits verrät, liefert *Musik* in einem metaphorischen Sinne *den Treibstoff für den inneren Motor* eines B-Boys oder B-Girls, der den Körper letztlich zum Schwingen oder *zum Grooven* und damit in Bewegung bringt. Die Bedeutung der Musik wurde in den vorangegangenen Kapiteln bereits an verschiedenen Stellen angesprochen. Zum einen betraf dies die unterschiedlichen Ausstattungen der Jugendzentren in Bezug auf Soundanlage und deren Qualität. Mitunter wurde dabei festgehalten, dass ein *guter Klang* entscheidenden Einfluss auf die künstlerischen Darbietungen eines Akteurs innerhalb einer Trainingssession nehmen kann. An anderer Stelle wiederum wurde betont, dass es sich bei der abgespielten Musik während den B-Boying-Trainings nicht um *irgendeine Musik* handelt, die außerdem nicht *von irgendjemanden* bestimmt wird, sondern sich die szeneeinternen erfahrenen B-Boys und B-Girls für die Musikauswahl verantwortlich zeichnen.

Im Folgenden wird nun auf den Aspekt des *Anpassens von Bewegungen an die Musik* eingegangen, um im Anschluss die verschiedenen Funktionen, die Musik für B-Boys und B-Girls erfüllt, aufzuweisen. Wenn nun bereits des Öfteren davon die Rede war, dass es während eines Trainings bedeutsam ist, welche Personen welche Musik abspielen, so wird außerdem geklärt, um welche Musik und Musikstile es sich den Aussagen der ProtagonistInnen zu Folge handelt. Abschließend wird gezeigt, welche unterschiedliche Zugänge einzelne B-Boys und B-Girls zu der für sie so bedeutsamen Musik haben und auf welchen Ebenen sich diese mit der Musik auseinandersetzen.

## Musik ist Alles

Ich erkläre ihm [B-Boy Gigi], was ich studiere und dass ich eben gerade an meiner Abschlussarbeit schreibe. Ich sage ihm, dass ich das Breaken mit anderen Bewegungskulturen wie Skateboarden, Freestyle-Surfen, Parkour, usw. vergleichen möchte, denn ich glaube, dass es viele Zusammenhänge gibt aber auch Unterschiede. Er überlegt kurz, während er seine Schuhe wechselt, blickt dann auf, und sagt: „Na die Musik. Im Skaten oder Surfen, da spielt die Musik keine Rolle. Beim Breaken ist die Musik alles.“ (Aufzeichnung vom 23.11.2015)

Die Bedeutung, die der Musik im B-Boying zukommt kann, in Anlehnung an das obige Zitat, wohl nicht treffender formuliert werden. Nachdem der Begriff *Alles* auch einfach alles einschließt und sehr allgemein gehalten ist, wird in diesem Unterkapitel vorerst auf den Aspekt der *Anpassung und Abstimmung von Bewegungen im Einklang zur Musik* eingegangen werden.

In zahlreichen Gesprächen wurde immer wieder das *Anpassen-von-Bewegungen* an die Musik, das *Eins-Sein* mit der Musik als auch ein *Sich-leiten-lassen* von der Musik angesprochen. Dies verdeutlichen die nachfolgend zitierten Aufzeichnungen:

Ich komme mit B-Boy Sebi [einem langjährigen Akteur der Szene] ins Gespräch. Wichtig ist ihm: Beim Breaking geht es nicht um das WAS, sondern um das WIE! [...] Für ihn zählen nicht die schweren Moves sondern der Style. [...] „Ich lasse mich von der Musik leiten. Was eben dazu passt.“ (Aufzeichnung vom 5.11.2015)

„Im Battle ist es eben wichtig, dass man eins ist mit der Musik, dass man sich von nichts aus dem Konzept bringen lässt und einfach sein Ding durchzieht. Man merkt das [als Judge aber auch als Zusehender], wenn sich jemand irritieren lässt.“, erzählt B-Boy Theo. (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

Dahingehend spricht auch ein weiterer Akteur der Wiener B-Boying-Szene von einem *Eins-Sein* mit der Musik, die diesen während des Tanzens alles um sich herum vergessen lassen:

Er [B-Boy Theo] erzählt außerdem, dass er seine Arme nicht ausstrecken kann, wenn er Vortags einen bestimmten Move gemacht hat. Da kriegt er dann seine Arme einfach nicht mehr vor. Sein Körper sei kaputt. Aber wenn er dann als *Judge* seine tänzerische Vorstellung macht, da vergisst er alle Schmerzen und ist eins mit der Musik. Da ist auch so viel Adrenalin da, dass er alles um sich vergisst. (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

Die Wichtigkeit der Anpassung und das Abstimmen von Bewegungen zur Musik muss an dieser Stelle nochmals betont werden. Denn letztlich bildet der *Move* den *Wesenskern des B-Boying*, wie er im nachfolgenden Unterkapitel unter dem Aspekt der konkreten Tanzinhalte besprochen wird, der im Sinne von *rhythmusbezogenen Bewegungen* auf die jeweilige Musik abgestimmt werden muss. In diversen Gesprächen hat sich herausgestellt, dass diese *allen Bewegungen zu Grunde liegt*, und sich die Bewegungen und Darbietungen der B-Girls und B-Boys nach ihr ausrichten. Dieser Stellenwert der Musik wird in der Arbeit von Mayer (2015, S. 26) bestätigt, wenn die Frage nach *dem Wichtigsten im Breaking* von einem Akteur der Wiener Szene wie folgt beantwortet wird: „Also ganz wichtig... an oberster Stelle sollte die Musik kommen. [...] Das was du fühlst. Also Sachen machen auf die du nie gekommen wärst, wenn keine Musik gelaufen wäre, sondern die Musik hat einfach das aus dir herausgeholt [...]“.

In Bezug auf die Beobachtungen, die sich neben zweier in Wien abgehaltenen *Battles* zu einem großen Teil auf die soziale Praxis des Trainingsgeschehens konzentrierte, muss nun gesagt werden, dass es in den Trainings der AkteurInnen vor allem auch darum geht, Bewegungen oder Bewegungskombinationen aus unterschiedlichen Zugängen und Herangehensweisen heraus zu erarbeiten. (Siehe dazu Unterkapitel *Methodisches Vorgehen*.) Dass die Musik bei diesen Erarbeitungsprozessen eher sekundär ist, kann sich wohl jede Person vorstellen. Sobald diese erarbeiteten Bewegungen allerdings ein stabiles

Niveau in der Darbietung erreichen, gilt es für einen Breaker bzw. eine Breakerin, diese an die individuelle Musik anzupassen und im Einklang mit dieser darzubieten. Im Idealfall erreicht solch eine Darbietung dann innerhalb eines *Battles* und vor den Augen anderer B-Boys und B-Girls seine Höchstform. Dahingehend wird auf die folgende Aufzeichnung verwiesen:

Im Battle konzentriere er [B-Boy Dan] sich sehr stark auf die Musik, und ordne der Musik seine Bewegungen unter. Sein Talent sei eben seine Musikalität, sagt er. Er habe ein Gespür dafür und er setze sich auch stark mit Musikstücken auseinander. (Aufzeichnung vom 12.11.2015)

Der für das Battle besonders bedeutsame Aspekt des *Der-Musik-alles-unterordnen* findet im Kapitel *B-Boying ist Battle* nochmals Erwähnung. Zudem wird im Unterkapitel *Die Zeichensprache* auf mögliche Konsequenzen eingegangen, mit denen sich ein B-Boy oder B-Girl im Battle vonseiten des jeweiligen Gegenübers konfrontiert sieht, sofern er oder sie seine Bewegungen nicht an die Musik anpasst.

Nachdem zuvor der Stellenwert der Musik für das B-Boying aufgezeigt wurde, werden im Folgenden nun die verschiedenen Funktionen, die der Musik im Training der AkteurInnen zu kommen, erläutert.

### **Unterschiedliche Funktionen der Musik**

Wie bereits erwähnt dient den B-Boys und B-Girls Musik in erster Linie als eine Quelle der Inspiration für deren individuelle Bewegungskombinationen. Viele AkteurInnen teilen in ihren Erzählungen die Meinung, dass sich alle Bewegungen und Darbietungen an dieser orientieren. Dieser Aspekt wurde zuvor ausführlich besprochen.

In diversen Feldaufenthalten hat sich allerdings auch herausgestellt, dass Musik in der Wiener B-Boying-Szene dazu genutzt wird, um im Training *anzukommen*, quasi als *Einstimmungshilfe*. Diese Einstimmungsrituale haben sich auf unterschiedliche Art und Weisen geäußert. Einerseits konnte ein gemeinsames *Einstimmen mit Musik und Tschick* (umgangssprachlich für *Zigarette*; dieses Wortspiel muss einfach sein) beobachtet werden, dass sich mitunter im Innenhof eines Trainingsortes vor dem eigentlichen Trainingsbeginn ereignete, und sich damit weniger als Aufwärm- sondern mehr als ein *Einstimmungsritual* betrachten lässt:

Ich stelle mein Fahrrad ab. Fünf Leute, also B-Boys, sitzen vor dem WUK, hören Hip-Hop Musik, die über ein Smartphone abgespielt wird, und rauchen. Die scheinen sich auf das bevorstehende Training einzustimmen. (Aufzeichnung vom 12.11.2015)

An dieser Stelle wird auf das Kapitel *Begrüßungs- und Aufwärmrituale* verwiesen, in denen der Aspekt des Einstimmens als Teil diverser Aufwärmrituale sowie des gemeinsamen Abhängens (*ohne* als auch *mit* und *zur* Musik) nochmals aus einer anderen Perspektive heraus Erwähnung findet.

In anderen Situation wiederum hat sich gezeigt, dass sich einzelne TeilnehmerInnen als Teil des Aufwärmrituals mit Musik einzustimmen scheinen, wobei dies, wie die Praxis zeigt, auch auf unterschiedliche Art und Weisen geschieht:

Es ist 17:56 als ich den Raum betrete. Fünf Personen sind anwesend. B-Girl Anna spielt Musik über ihr Handy ab, nachdem das Training offiziell ja erst um 18:00 Uhr beginnt. Während andere noch mobilisieren und dehnen, ist sie bereits in Handstandpositionen bzw. Überkopffpositionen. B-Girl Rada macht wie auch die beiden B-Boys Soma und Andi sanfte Footwork-Bewegungen. B-Boy Derek wärmt sich mit Mobilisierungsübungen auf. (Aufzeichnung vom 17.11.2015)

Den zuvor genannten B-Boys und B-Girls genügen eben die Klänge des Smartphones, um sich zu diesen auf das bevorstehende Training einzustimmen und aufzuwärmen. In diesem Zusammenhang wurde der Musik unter anderem die Funktion einer (legalen) *Droge* zu gesprochen:

Nachdem ich festgestellt habe, dass die TänzerInnen im B-Boying hochintensiven Belastungen ausgesetzt sind, spreche ich B-Boy Harun auf die Bedeutung des Aufwärmens an. „Aufwärmen!“ sage ich, „das muss ja ewig dauern?“ Darauf B-Boy Harun: „Manche wärmen ne halbe Stunde auf, für andere aber ist die Musik wie eine Droge. Wenn sie die hören, kippen sie da voll rein. Die brauchen kein Aufwärmen, legen gleich los.“ (Aufzeichnung vom 6.10.2015)

Im Sinne eines Ankommens und Einstimmens *kippen* gewisse AkteurInnen durch die abgespielte Musik sofort in ihr Tanzen rein, wodurch ein klassisches Aufwärmen mit Mobilisationsübungen und einer sanften Aktivierung des Herzkreislaufsystems oftmals entfällt, und stattdessen mit drehenden oder gesprungenen Überkopfbewegungen *aufgewärmt* wird.

Wenn nun einzelne AkteurInnen im Training durch unterschiedliche Rituale – wie sie im Kapitel *Begrüßungs- und Aufwärmrituale* angesprochen werden – *angekommen* sind und der Trainingsbetrieb daher im vollen Gang ist, so kommt hier der Musik wohl eine weitere und vielleicht auch bedeutsamere Funktion zu, nämlich erneut jener des *Treibstoffs*. Die Musik als *Treibstoff* wurde in meinen Aufzeichnungen auch als *Trainings-Elixier* bezeichnet. Ohne Musik scheint im Training einfach nichts zu laufen:

Zwischendurch tritt eine der wenigen Musikpausen ein, nachdem vermutlich die Playlist durchgespielt war. Fast alle unterbrechen ihr Tun und warten bis es mit Musik weitergeht. Alles steht kurz und für einen Moment still. Irgendwie bewegt sich grad gar nichts. B-Boy Marko bewegt sich Richtung DJ Raum, kurz darauf erklingt Musik. Alle scheinen nun wieder erleichtert weiter tanzen zu können. (Aufzeichnung vom 9.11.2015)

Dieser Eindruck lässt sich mit einer weiteren Beobachtung bekräftigen. Als nämlich die Musik während eines Trainingsaufenthaltes aufgrund einer Durchsage der Jugendzentrumsleitung unterbrochen werden musste – womit viele der TänzerInnen ihr Tun abrupt unterbrechen – lautete ein beinahe flehender Zwischenruf eines Akteurs: „Please! Please don’t stop the music.“ (Aufzeichnung vom 9.11.2015)

Mitunter konnte in den Feldaufenthalten auch beobachtet werden, dass die Lautstärke der Musik an gewissen Trainingsorten, vor allem aber im Jugendzentrum *Ser-Haus*, mit zunehmender Trainingsdauer zunahm. Damit verbunden nahm meines Erachtens auch die *Intensität der Bewegungen* einzelner AkteurInnen zu, d.h. die Personen schienen sich so richtig *fallen zu lassen* und noch mehr in ihr Tun *reinzukippen*. Diese Momentaufnahmen erinnern an das von Csikszentmihalyi (2014) beschriebene *Flow-Erleben*, das einen Zustand höchster Konzentration beschreibt, in dem sich eine Person komplett in einer Tätigkeit verliert, darin *aufgeht* und damit alles andere um sich herum – wie beispielsweise Zeit, Müdigkeit oder Hunger – vergisst. Dahingehend passt auch die im Kapitel *Räume und Anforderungen an den Raum* zitierte Aussage eines B-Boys, dem die Lautstärke im *WUK* zu hoch ist, weshalb er eben zum *Auspowern vorbei kommt*. Mit diesem *Auspowern* geht ebenso eine gesteigerte Intensität der Bewegungen einher, die eben auf die pushende Funktion *guter*, oder aber in diesem Falle auch einfach nur *lauter*, Musik zurückzuführen ist.

Abschließend sei auf eine letzte beobachtete bzw. aufgezeichnete Funktion von Musik im B-Boying verwiesen, nämlich jener als Hintergrundmusik für diverse und von einzelnen Akteuren selbstgedrehten und bearbeiteten B-Boying-Videos. In den Videos, die der Wiener B-Boying-Szene entspringen, wurde

die Musik teilweise *mit aufgenommen*, weshalb die musikalische Qualität nicht sonderlich hoch ist. Allerdings gibt es auch professionellere Videos, in denen selbstgedrehtes Filmmaterial nachträglich und anhand von entsprechenden Computerprogrammen mit Musik unterlegt wurde. In diesem Zusammenhang sei auf das Kapitel *B-Boying ist Battle* verwiesen, indem der Aspekt des *Filmens und Videoschnitts* als Teil der Praxis ausführlicher behandelt wird.

### **Die Musikstile- Geschmäcker sind verschieden**

Im vorherigen Unterkapitel *Musik ist Alles* wurde bereits angesprochen, dass die individuellen tänzerischen Inhalte der AkteurInnen während des Trainingsgeschehens nicht ausschließlich der Musik untergeordnet werden. Denn gewisse Bewegungen und Bewegungskombinationen verlangen es, diese zu Beginn ohne Rücksicht auf Musik einfach mal zu erarbeiten und Schritt für Schritt einzustudieren.

Dieser, dem Einübungsprozess vorausgehende Aspekt des *Nicht-Reagierens* auf Musik oder des *Nicht-Anpassens* von Bewegungen an die Musik, spielt allerdings auch in Bezug auf den *unterschiedlichen Musikgeschmack* eine bedeutende Rolle. Wenn einer Person nämlich die gerade abgespielte Musik einfach nicht gefällt, so kann diese aufgrund des Missfallens auch auf das Trainieren und Erarbeiten von schwierigen Moves umsatteln, für die es eben keine spezielle Musik benötigt.

Im Gespräch mit B-Boy Dan sagt dieser: „Das Wichtigste ist das Tanzen und die Musik. Powermoves kannst du zu jeder Musik trainieren.“, und führt weiter aus, „Scheiß egal. Wenn mir die Musik nicht gefällt, dann mache ich Powermoves.“ (Aufzeichnung vom 12.11.2015)

In Bezug auf den Musikgeschmack meint B-Girl Anna: „Jeder hat eine andere Musik, zu der er sich gerne bewegt, aber auch Musik, zu der man sich nicht so gerne bewegt.“ (Aufzeichnung vom 9.11.2015)

An diesem Beispiel lassen sich zwei Aspekte festmachen. Anstatt nämlich zur Musik zu tanzen, *trainiert* der zitierte B-Boy schwierige und mitunter hochkomplexe *Powermoves*, aus dem einfachen Grund, weil ihm die Trainings-Musik nicht gefällt. Im umgekehrten Falle verleitet laute, pushende oder einfach nur *geile Musik* die Person auch dazu, das Einstudieren und Erarbeiten von schwierigen *Moves* hinten anzustellen und stattdessen einfach nur *zur Musik zu tanzen*. Statt zu trainieren wird dann eben *so richtig getanzt* oder – im Falle der B-Boys und B-Boys – *so richtig gebreakt*.

Letztlich laufen diese vorhergehenden Überlegungen auf die Tatsache hinaus, dass (Musik-)Geschmäcker eben verschieden sind. So fällt auch der Geschmack in Bezug auf *Style* unterschiedlich aus, was im Kapitel *B-Boying ist Style* ausführlich besprochen wird. Dem einen gefällt dies, dem anderen wiederum etwas gänzlich anderes. Hinsichtlich der abgespielten Musik ist es eher selten der Fall, dass sich alle Breaker und Breakerinnen vollständig zufrieden zeigen und sich mit der Musik vollends identifizieren können. Dahingehend zeugt auch die folgende Beobachtung von einem unterschiedlichen *Geschmacksempfinden*, was die Musikauswahl angeht:

Als nach einer ¼ h die Musik endet, warten alle auf den nächsten Song, aber der kommt nicht. B-Boy Sebi eilt zum GhettoBlaster und nach kurzer Zeit spielt wieder Musik. Sebi hat seinen MP3-Player angesteckt. Die Musik beginnt in Folge sehr ruhig, langsam, ohne Beat, völlig frei, worauf Marko sein Missfallen kundtut und ruft: „Ich bin nicht hier zum Schlafen! Ich will tanzen Mann!“ Hat sich ein wenig nach Kritik angehört, denke ich mir. (Aufzeichnung vom 21.11.2015)

Ein abschließender als auch überleitender Gedanke betrifft die *Passung* von individuellem Musikgeschmack zu individuellem *Tanzstil*. Aus den Beobachtungen heraus lässt sich die Vermutung formulieren, dass sich die tänzerischen Darbietungen einer Person oftmals *stimmiger* anfühlen, wenn

deren *eigene Musik* über die Lautsprecher abgespielt wird. Dieses *Stimmiger-anfühlen* oder diese *Passung* kann eben auch auf den individuellen Musikgeschmack zurückgeführt werden.

Kurz nach 18Uhr geht B-Girl Anna mit ihrem Handy in den DJ-Raum, steckt ihr Handy an und ab nun läuft ihre Musik über die Lautsprecheranlage. [...] Ich habe den Eindruck, dass Annas Bewegungen und Moves zu ihrer eigenen Musik besser aussehen, also flüssiger und leichtgängiger, als wenn sie zu einer ihr fremden Musik einer anderen Person tanzt. Irgendwie wirkt es jetzt stimmiger. Gleiches beobachte ich später bei B-Boy Savo, denn später läuft seine Musik über die Anlage, er singt sogar den Rhythmus mit. Als es in der Musik zu mehreren Breaks kommt, wirken Savos Bewegungen total auf die Breaks abgestimmt. Er dürfte seine eigene Musik sehr gut kennen. (Aufzeichnung vom 17.11.2015)

Nachdem sich allerdings, wie bereits erwähnt, ein erlauchter Kreis an Personen für die abgespielte Musik verantwortlich zeichnet, wähnen sich diese hinsichtlich ihrer künstlerischen Darbietungen im Vorteil, da sie ihre favorisierten Interpreten erklingen lassen können. Die Beobachtungen zeigen aber auch, dass deren Musiken und Musikgeschmäcker einen allgemein hohen Zuspruch finden.

Zuvor wurden nun die unterschiedlichen Vorstellungen über (Trainings-)Musik thematisiert. Nun stellt sich die Frage, um welche Musikstile es sich bei der an den unterschiedlichen Trainingsorten der Wiener B-Boying-Szene abgespielten Musik handelt. Die Antwort fällt dahingehend allerdings weniger ausführlich aus, als man anfangs meinen möchte. Fragt man nämlich bei den AkteurInnen während des Trainings nach, um welchen konkreten Musikstil es sich bei der gerade laufenden Musik handelt, so lautet die Antwort meist *Breakbeat*, aber auch *Hip-Hop*. In der entsprechenden Literatur lässt sich der *Hip-Hop-Musik* jedoch eine Unmenge an unterschiedlichen, ausdifferenzierten Stilen und Subgenres zu ordnen. Hodge (2010, S. 40f) nennt beispielsweise *Political Rap*, *Caribbean Rap*, *Reggaeton*, *Gangsta Rap*, *Old School Rap* als Subgenres der Hip-Hop Musik. In diesem Sinne versteht sich auch *Breakbeat*, als ein Genre der Hip-Hop-Musik. An dieser Stelle sei auf das Kapitel *Die Subkultur Breaking* verwiesen, in dem der für die Kultur des B-Boying bedeutsame Musikstil des *Breakbeats* bereits eine entsprechende Erwähnung fand.

### **B-Boys und B-Girls als Musiker und Musikanalytiker**

Nachdem in vorherigen Unterkapitel ein Versuch gewagt wurde, die Musik, wie sie an den verschiedenen Trainingsorten der Wiener B-Boying-Szene erklingt, zu bestimmen, wird in diesem Kapitel auf die verschiedenen, und in den Feldaufenthalten beobachteten, musikalischen Zugänge diverser AkteurInnen eingegangen.

Wenn nun bereits im Titel dieser Unterkategorie B-Boys und B-Girls als *Musiker* bezeichnet werden, so sei als erster Aspekt das ausgesprochen stark ausgeprägte *Rhythmusgefühl* vieler TänzerInnen angesprochen. Dieses Gefühl für Rhythmus und Beat zeigt sich einerseits und vor allem in vielen tänzerischen Darbietungen, indem Bewegungen exakt zum Beat und in Abstimmung mit den Breaks der Musik geformt und dargeboten werden. Dieses Gefühl für den Rhythmus zeigt sich aber auch in Situationen, in denen einzelne B-Boys und B-Girls mit Hilfe der Stimme verschiedene *Schlagzeugs-Sounds* imitieren. In diesem Sinne werden Rhythmen bestimmter Musiksongs laut vor- oder mitgesungen. So manch eine Person bedient sich, den Arm- und Kopfbewegungen zu Folge, zudem eines imaginären *Luftschlagzeugs*.

An dieser Stelle muss gesagt werden, dass mir als Feldforscher mit jahrzehntelanger, schlagzeugtechnischer Ausbildung solche Details nicht entgehen, weshalb auf den Aspekt des

*ausgeprägten Rhythmusgefühls* eingegangen werden muss. Denn dieser ist meines Erachtens nicht als Selbstverständlichkeit zu sehen. Neben den mit einem ausgeprägten Rhythmusgefühl ausgestatteten *LuftschlagzeugerInnen* konnten in der Wiener B-Boying-Szene auch einige *Hobby-Musiker* ausgemacht werden. Mitunter versuchen sich den Gesprächen zu Folge diverse ProtagonistInnen im Schlagzeugspielen und Trommeln, als auch im MCing und DJing. In der folgenden Aufzeichnung wird von einem zuvor genannten *Luftschlagzeuger* berichtet:

Bei der abgespielten Musik denke ich an Hip-Hop. Ich frage Felix, welche Musik das für ihn ist. „Breakbeat“ antwortet er. „Ich bin Schlagzeuger ...“, und noch bevor ich fortfahren kann entgegnet er, „Dann müsstest du das eh kennen.“ „Hip-Hop oder Breakbeats spiel ich eher selten“, antworte ich, „lediglich einmal habe ich ein paar Hip-Hop-Beats geübt.“ Woran man den Breakbeat erkenne, frage ich. Daraufhin sagt er: „Der Beat geht so: [und dann spielt er mir mit seinen beiden Armen einen Beat vor, in der Luft]“. Er erklärt mir, dass dieser durchgehende Beat typisch für Breakbeat sei und fürs Breaken geeignet ist. Ich erwähne, dass früher die Instrumentalteile verlängert wurden, sodass die Breaker mehr Zeit zum solistischen Tanzen hatten, und bei der laufenden Musik permanent gerappt wird. Er: „Genau, instrumentale Teile, und drüber wird gerappt.“ (Aufzeichnung vom 17.11.2015)

Dieses Zitat schafft zugleich auch die Überleitung für den in der B-Boying-Szene beobachteten Aspekt der *analytischen Auseinandersetzung mit Musik*. Wie bereits im Kapitel *Musik ist Alles* beschrieben, ist es im B-Boying von großer Bedeutung, seine Bewegung an die Musik anzupassen und dieser unterzuordnen. Aus diversen Gesprächen geht nun hervor, dass sich einzelne B-Boys und B-Girls intensiv mit der Musik auseinandersetzen. Zum einen zeigt sich dies im gelegentlich mir gegenüber erwähnten *Wissen um die Produktion* sogenannter *Breakbeats*.

Ich frage B-Boy Elias, um welche Musik es sich hier handle. Er überlegt kurz und antwortet mit „Breakbeat“. Woran man das erkenne frage ich ihn? Er überlegt. „Denn ich“, sage ich ihm, „erkenne oft keinen Unterschied zwischen Rap und Breakbeat.“ Er meint, es sei alles Hip-Hop. Beim Breakbeat sei es halt so, dass die Breaks nur instrumental wären. Genau in dem Moment wird solch eine Stelle gespielt, und er sagt zu mir, „merkst du, hier gibt’s keine Rap drüber.“ Er erzählt mir außerdem von *DJ Kool Herc* und der *Sugar Hill Gang*, die als Erste Breaks von beispielsweise Funknummern genommen und diese geloopt haben. Dadurch ergaben sich instrumentale Breaks, die die TänzerInnen für ihre Darbietung nutzten. Heutzutage sei vieles eben programmiert, also nicht mit Originalinstrumenten eingespielt, sondern am PC gemacht, und damit künstlich konstruiert und generiert. Das klingt seiner Meinung nach Scheiße. (Aufzeichnung vom 19.11.2015)

Zum anderen zeigt sich die *intensive Auseinandersetzung mit Musik* aber auch in einer *beobachteten* und in Gesprächen genannten Auseinandersetzung mit Musik auf zuhörender, analysierender Ebene, und damit nicht ausschließlich auf einer rein bewegungstechnischen Ebene. Dahingehend sei auf die folgenden Aufzeichnungen verwiesen, die in Bezug auf das Thema der *Musikanalyse im B-Boying* vermutlich für Klarheit sorgen:

„Aber man kann sich nicht nur am Schlagzeug orientieren, da gibt es viele Elemente, den Gesang, den Bass, die Glockenschläge dazwischen- hörst du sie? Da!- und so weiter, und wenn der Sänger vom Text her so was wie „dabadudaribididabidibuwaah“ spricht, dann kann man das mit den Tanzschritten auch so dazu tanzen. Anders als wenn man sich am Drumbeat orientiert: (1+)Bum (2)Zack (+3)Pause (+)Bum (4)Zack. Die Musik gibt auf unterschiedlichen Ebenen so viel her.“, meint B-Boy Theo. (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

Im Battle konzentrierte er [B-Boy Dan] sich sehr stark auf die Musik, und ordnete der Musik seine Bewegungen unter. Sein Talent sei eben seine Musikalität, sagt er. Er habe ein Gespür dafür und er setze sich auch stark mit Musikstücken auseinander. Ich frage ihn ob er die Takte zählt und somit weiß, wie lange welcher Abschnitt dauert, und wie eben ein Stück aufgebaut ist. „Nicht nur die Takte“, sagt er „auch der Gesang, die Melodie.“ (Aufzeichnung vom 12.11.2015)

[...] Gleiches stelle ich später bei Savo fest, denn später läuft seine Musik über die Anlage, er singt den Rhythmus mit. Beim Tanzen kommt es zu einem Break, und Savos Bewegungen sind total auf die Breaks abgestimmt. Er dürfte seine eigene Musik sehr gut kennen. (Aufzeichnung vom 17.11.2015)

Wenn nun im abschließenden Zitat davon die Rede ist, dass ein B-Boy seine Musik eben sehr gut kennen dürfte, so trifft dies wohl den Aussagekern dieses Unterkapitels. Denn diese Kenntnis über *ihre Musik*, also die individuell präferierte Musik, eröffnet sich einigen der B-Boys und B-Girls auf unterschiedliche Art und Weisen. Während einige lediglich als *Luftinstrumentalisten* im Rhythmus der Musik vor sich hin grooven, oder sich mitunter auch auf tatsächlichen Instrumenten versuchen, erlangen andere ihre Kenntnisse über bestimmte Musiken einfach nur durch genaues bzw. intensives *Hinhören* und *Zuhören*.

#### 4.2.6 *Der individuelle Tanzstil als Eigenkreation*

Nachdem die Aspekte *Raum* und *Musik* in vorangegangenen Kapiteln aus unterschiedlichen Perspektiven und Sichtweisen heraus erläutert wurden, wird nun auf die konkreten *Tanzstile* und die damit verbundenen *Freiheiten* als auch *Einflüsse* eingegangen. An dieses Kapitel anknüpfend klärt sich im darauffolgenden die Frage nach den konkreten Tanzinhalten, also *was* genau getanzt wird. Nachdem in Bezug auf *Tanzstile* und *Tanzinhalte* mitunter diverse Begrifflichkeiten verwendet werden, mit denen sich eine der B-Boying-Szene fremde oder unkundige Person wohl ein wenig vor dem Kopf gestoßen fühlen muss, wird im letzten Unterkapitel *Sprache, Spruch und Zeichensprache* des Kapitels *B-Boying ist Tanz* auf die szenespezifische Sprache und das damit verbundene Sprachvokabular eingegangen.

### **Tanzen und Freiheit**

Im Kapitel *Musik als Treibstoff für den B-Boying-Motor* ist in Bezug auf die Musik von einem individuellen Musikgeschmack als auch von unterschiedlichen und *individuellen Musikstilen* die Rede. Das Thema der *Individualität* wird im Kapitel *B-Boying ist Style* unter dem Aspekt des für die Bewegungen und Bewegungskompositionen eines B-Boys bzw. B-Girls relevanten *individuellen Styles* noch eine entsprechende Fortsetzung finden. Mitunter spielt nun *Individualität* auch hinsichtlich der beobachteten Tanzstile eine große Rolle.

Den Aufzeichnungen zu Folge lassen sich an den beobachteten Trainingsorten der Wiener B-Boying-Szene zwei grobe Tanzstile ausmachen. Einerseits gibt es die Minderheit der *Hip-Hopper*, von einigen Personen auch *Stand Up-Hip-Hopper* bezeichnet, wie sie bereits im Kapitel *Die AkteurInnen* angeführt wurden. Auf der anderen Seite lässt sich die überwiegende Mehrheit der TänzerInnen dem Tanzstil des *B-Boying* zuordnen. Allerdings sei an dieser Stelle gesagt, dass *B-Boying* nicht gleich *B-Boying* ist. In Kapitel *Die Subkultur B-Boying* wurde bereits ein Versuch unternommen, die vielen Facetten aufzuzeigen, aus denen heraus sich der Tanzstil *B-Boying* letztlich konstituiert. Mitunter gibt es in Bezug auf diesen Stil die absolute Freiheit, *hineinzupacken was man eben möchte*, um es mit den Worten eines B-Boys zu formulieren:

Für ihn [B-Boy Sebi] ist Breaking gleich Tanzen, also ein Tanz, und was ihm so gefällt ist, dass du da alles reinpacken kannst, was du willst und was dir gefällt, denn es ist dein Stil. (Aufzeichnung vom 5.11.2015)

Mit der Tatsache, dass ein B-Boy oder B-Girl in seinen bzw. ihren Stil *reinpacken kann, was man möchte*, ist meines Erachtens auch ein hohes Maß an Eigenverantwortung, Eigenengagement und vor allem Kreativität verbunden. Doch für einige AkteurInnen stellen das eigenverantwortliche und kreative

Gestalten von Bewegungen den essentiellen Grund des B-Boying-Daseins dar. Davon zeugt die folgende Aufzeichnung:

Nachdem sie mich auf meine Fragestellung in der Diplomarbeit anspricht, erzähle ich ihr von den Freestyle-Bewegungskulturen, und dass diese unter Jugendlichen einen hohen Zuspruch erleben. Daraufhin meint sie, dass sie [B-Girl Mara] das Kreative im Tanzen braucht, sie könnte niemals und unter keinen Umständen einfach nur laufen oder schwimmen gehen. Da würde ihr etwas fehlen. (Aufzeichnung vom 17.11.2015)

Als ein Regisseur seiner eigenen Bewegungsgestaltung lässt sich auch der im Folgenden zitierte B-Boy betrachten, der auch die im B-Boying gegebenen Möglichkeiten zur *freien Entfaltung und Entwicklung* seines *eigenen Stils* anspricht und der zudem – im wahrsten Sinne des Wortes – nicht *nach der Pfeife eines Trainers tanzen* könnte:

Ihm gefällt, dass man beim Breaken so viele Freiheiten hat. Er spielt auch Basketball, aber mit Freunden, für ihn wäre ein klassisches Basketballtraining im Verein nichts, denn da müsse man sich dem Trainer unterordnen. Er versteht aber, dass es solch ein geordnetes Training auch braucht, um als Team weiter zu kommen. Aber nach der Pfeife eines Trainers tanzen, das will er nicht. Früher habe er viel Computer gespielt, und dann aber gemerkt, dass er etwas anderes tun muss. (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

Aus diesen und weiteren Aufzeichnungen heraus lässt sich *der* Tanzstil im B-Boying als individuelle Eigenkreation in Abhängigkeit von der jeweiligen ihn tanzenden und kreierenden Person verstehen, weshalb dieses Kapitel zu Recht den Titel *Der individuelle Tanzstil als Eigenkreation* trägt. Dem Begriff *Style* wird in Bezug auf die Wiener B-Boying-Szene in einem eigenem Kapitel *B-Boying ist Style* noch ausreichend Raum gegeben.

Nachfolgend werden nun die unterschiedlichen Einflüsse, die auf den B-Boying-Tanzstil einwirken und von einzelnen AkteurInnen der Wiener Szene genannt wurden, eingegangen.

### **Die unterschiedlichen Einflüsse**

Was es für ihn sei, das Breaken, frage ich. „Das Bewegungsrepertoire. Du kannst alles kombinieren.“ Er selbst habe die Powermoves nicht so drauf, also die Akrobatik, deshalb konzentriere er sich mehr auf den Tanz. Er verbindet in seinem Stil eben verschiedene B-Boying-Elemente mit zeitgenössischem Tanz. (Aufzeichnung vom 12.11.2015)

Im Sinne des zuvor angesprochenen *Reinpackens-was-man-möchte* bzw. der *Freiheit*, die der individuellen Bewegungsgestaltung im B-Boying zu Grunde liegt, versteht sich auch die oben angeführte Aussage eines Protagonisten der Wiener Szene. Dieser *kombiniert* eben B-Boying-Elemente mit Elementen aus dem zeitgenössischen Tanz, nachdem er darin seine Stärken sieht.

In einem anderen Fall berichtete ein B-Girl von ihrem *Martial-Arts-Training*, das sie ihrer Erzählung nach wöchentlich besucht, womit sich zeigt, dass hinsichtlich der verschiedenen stilistischen Richtungen auch Kampfkünste wie eben *Martial-Arts* Einfluss auf den Tanzstil eines B-Girls oder B-Boys nehmen können. Diesbezüglich hat sich in weiteren Gesprächen gezeigt, dass viele unterschiedliche Bereiche auf den individuellen Tanzstil einwirken, die von der *Akrobatik* (beispielsweise in Form von Überschlägen, Salti, FlickFlacks), dem *klassischen Bühnentanz*, *Ballett*, *Capoeira*, *Freerunning* bis hin zur Kampfsportart *Judo* reichen. Die Vermutung liegt nahe, dass es noch wesentlich mehr Tanzformen, Kampfkünste, Sportarten oder sonstige Bewegungsformen gibt, deren Bewegungselemente in den Bewegungskompositionen einzelner AkteurInnen Einzug finden. B-Boys und B-Girls bedienen sich auf der Suche nach dem individuellen (Tanz-)Style vieler unterschiedlicher Bewegungskünste. Mitunter hat ein Akteur der

Wiener Szene auch von seinen *Theater-Produktionen* als auch *-Veranstaltungen* erzählt, in denen er die Kunstform des Theaters mit B-Boying verknüpft:

Er [B-Boy Sebi] selbst verbindet Breaking vor allem auch mit Elementen aus dem Theater. Im Gegensatz zu B-Boy Luis, der mit dem perfekten Breaking-Körper auf die Welt gekommen ist, sucht er seine Qualitäten in anderen Bereichen als den Powermoves. (Aufzeichnung vom 5.11.2015)

Aus dem obigen Zitat geht hervor, dass die unterschiedlichen Einflüsse und stilistischen Richtungen auch von den individuellen körperlichen Voraussetzungen abhängig sind. Jede Person hat mitunter auch Stärken und Schwächen. Während ein kleiner, leichter, beweglicher B-Boy ohne Schwierigkeiten einen – schwierigen und belastungsintensiven – *Powermove* nach dem anderen demonstriert bzw. demonstrieren kann, ziehen es andere Personen vor, ihren bewegungsinhaltlichen Schwerpunkt auf andere Bereiche zu legen. Dieser Aspekt wird im Kapitel *B-Boying ist Style* nochmals aufgegriffen und dient außerdem als Überleitung in das nächste Kapitel, in dem genauer auf die Frage nach den konkreten Tanzinhalten eingegangen wird.

#### 4.2.7 *B-Boying – Tanzinhalte*

Nachdem – wie im Kapitel *Die AkteurInnen* bereits ausgeführt – an den Trainingsorten der Wiener B-Boying-Szene auch *Hip-Hop-TänzerInnen* anwesend sind, wird darauf hingewiesen, dass sich die in diesem Kapitel beschriebenen *Tanzinhalte* ausschließlich auf die tänzerische Praxis der B-Boys und B-Girls konzentriert. Daher wird im Folgenden auf die Frage, *was denn nun eigentlich getanzt wird*, eingegangen. An anderen Stellen dieser Arbeit wird dann geklärt, *wie* man sich an diese tänzerischen Inhalte herantastet und im Rahmen des regelmäßigen Trainingsgeschehens erarbeitet. Außerdem wird geklärt, *wie* man es letzten Endes schafft, dem Ganzen seinen eigenen Stempel im Sinne eines *individuellen Styles* aufzudrücken. Im Vordergrund dieses Kapitels steht jedoch die Frage nach dem *Was*.

Bevor nun aber auf die tänzerischen Inhalte eingegangen wird, soll außerdem betont werden, dass diese nicht mit den im Kapitel *B-Boying ist Training* beschriebenen *Trainingsinhalten* gleichzusetzen sind, auch wenn es dabei selbstverständlich Parallelen und Überschneidungen gibt. Während sich nämlich die in diesem Kapitel beschriebenen *Tanzinhalte* ausschließlich auf die konkreten *B-Boying-Tanzelemente* beziehen, hat das *Training* viele verschiedene und andere Inhalte wie beispielsweise Dehnungs-, Mobilitäts- oder Kräftigungsübungen, die sich eben nicht als *Tanzinhalte* verstehen lassen. Dahingehend finden auch die im Training vielfach ausgeführten Bewegungen aus dem Bereich der *Akrobatik* – wie zum Beispiel Flick-Flacks oder Salti – ihre Anwendung letzten Endes in einem individuell gestalteten *Powermove*, der wiederum als tänzerischer Inhalt ein strukturelles Element des B-Boying darstellt.

#### **Die konkreten Tanzinhalte**

Im Wesentlichen handelt es sich bei den konkreten Tanzinhalten der trainierenden B-Boys und B-Girl um die zuvor erwähnten *strukturellen Elemente* des B-Boying, wie sie in einer *Begriffsklärung* im Kapitel *Die Subkultur B-Boying* bereits ausführlich beschrieben wurden, nämlich *Toprock*, *Footwork* (auch *Downrock* oder *Floorwork* bezeichnet), *Freezes* und vor allem aber *Powermoves*. Als tänzerische Bewegungsinhalte, wie sie von den Wiener B-Boys und B-Girls getanzt werden, lassen sich auch die Übergänge bzw. Verbindungen zwischen diesen Elementen verstehen, die Frost (2011, S. 39) als *Transitions* bezeichnet.

In den Aufzeichnungen finden sich unzählige Beschreibungen über die konkreten Tanzinhalte der B-Boys und B-Girls der Wiener Szene. Allerdings handelt es sich bei diesen Beschreibungen um wirre Versuche, die teils komplexen Schrittkombinationen, Überkopfbewegungen in Worte zu verfassen. Dahingehend sei auf das folgende Beispiel verwiesen:

B-Boy Felix macht häufig seine charakteristischen Toprock-Bewegungen. Schulter sind hochgezogen, Ellbogen sind abgewinkelt und werden abwechselnd vom Körper weggespreizt und dann wieder am Körper angelegt, der Kopf bewegt sich *im Rhythmus der Musik nickend* von links nach rechts, die Beine sind eher eng beieinander, immer wieder knickt er ein Bein ab. Auf seinen Füßen rutscht er von links nach rechts. Sein ganzer Körper scheint zu *grooven*. (Aufzeichnung vom 17.11.2015)

Umso leichter ist es allerdings, die beobachteten Bewegungen einfach nur beim *Namen* zu nennen. Im Falle des zuvor zitierten Versuchs, einen *Move* mit Worten zu beschreiben, ist es daher einfacher, diesen als *Salsa Step* zu benennen und zudem auf den folgenden *Youtube*-Videolink (Canal Bboy Paulinho, 2015) zu verweisen: <https://www.youtube.com/watch?v=uhpz5cA61Hk>. Anhand des Videos bekommt eine Person sofort eine klare Vorstellung über die konkrete Ausführung dieses *Toprock Basics*. An dieser Stelle muss allerdings klar gesagt werden, dass es mir als Laie vor allem am Beginn der Feldaufenthalte kein leichtes Unterfangen war, die Bezeichnung einzelner *Moves* über die sie ausführenden AkteurInnen oder durch zusehende Personen in Erfahrung zu bringen. Mitunter trägt nämlich nicht unbedingt alles einen Namen. Wenn eine Person der Wiener-Szene beispielsweise einen eigenen *Move* oder eine eigene Bewegungskombination kreiert, die auf keinen der bekannten *Moves* zurückzuführen ist, so muss dieser tänzerische Inhalt nicht zwangsweise eine Bezeichnung besitzen. Allerdings handelt es sich bei den getanzen und ausgeführten *Moves* der tanzenden AkteurInnen in den meisten Fällen um bekannte *Moves*, die man problemlos *googeln* kann, um sich anhand von *Youtube* und Co. ein genaues Bild – oder eher Video – zu machen.

In Bezug auf das *Breaking*-Tanzelement des *Powermoves* wurden in den Feldaufhalten die folgenden genannt: *Halo, Ninety, Windmill, Airflare, 2000, Munchmill, Barrelmill, Headspin, Backspin, Swipe*.

An dieser Stelle muss gesagt werden, dass diese kurze *Auflistung* lediglich einen kleinen Ausschnitt der tänzerischen Inhalte in Bezug auf *Powermoves* darstellt. Viele andere blieben mir als Feldforscher hinsichtlich der genauen Bezeichnung und des Namens verwehrt. Ein ständiges Nachfragen meinerseits hätte für die Feldatmosphäre unangenehme Unterbrechungen zur Folge gehabt.

Neben den zuvor aufgelisteten *Moves* des *Breaking*-Elements *Powermoves*, die in den Feldaufhalten beobachtet und deren genaue Bezeichnung in Gesprächen in Erfahrung gebracht werden konnten, wurden in einzelnen Gesprächen auch der *Indian-Step*, der *Rock-Step* sowie der *Pretzel* als Teile des *B-Boying*-Tanzelements *Toprock* erwähnt.

In der Literatur, und allen voran in szenespezifischen Onlinequellen, wird nun jedem der Elemente, also *Toprocks, Footwork, Freezes* und *Powermoves*, eine unglaublich hohe Zahl an verschiedenen *Moves* bzw. *Bewegungselemente* zugeordnet. Um nur ein Beispiel herauszunehmen, werden an dieser Stelle einige *Freeze*-Elemente aufgelistet: *Planche, Baby Freeze, Chair Freeze, Handglide Freeze, Hollowback, Invert, O Freeze, Pike, Turtle Freeze, Birthday Elbow, Flag, L-kick, V-kick, Shoulder Freeze* (Wikipedia Contributors, 2015).

Wie nun der sceneunkundige Laie feststellt, lässt sich allein mit der Bezeichnung eines spezifischen Bewegungselementes, beispielsweise *Baby-Freeze*, nicht viel anfangen, geschweige denn *vorstellen*. Das

Einziges was nun bleibt ist, sich via Internet-Videoportale – allen voran Youtube oder auch entsprechenden DVDs bzw. VHS-Kassetten, so sie noch existieren – ein *Bild* von diesen Bewegungselementen zu machen um in Folge eine Vorstellung zu bekommen, wie denn der jeweilige Move in der Praxis *in etwa aussehen könnte*. Als feldforschender, anfänglich Szene- und vor allem aber die Szenesprache-unkundiger Laie blieb mir dahingehend auch nicht viel anderes übrig, als mich mit den in den Feldaufenthalten genannten *Begriffen* und *Bezeichnungen* mittels Internetforen sowie Videoportalen auseinandersetzen und meine Kenntnisse und Expertise für die Bewegungs- und Tanzinhalte der B-Boying-Szene Schritt für Schritt zu erarbeiten und weiter zu entwickeln. Der, in Bezug auf die genannten *Bezeichnungen* und *Begrifflichkeiten*, angesprochene Aspekt einer *Szenesprache* wird im abschließenden Kapitel *Sprache, Spruch und Zeichensprache* ausführlich behandelt.

### **Die tiefere Bedeutungsebene eines Moves**

In Kapitel *Musik als Treibstoff für den B-Boying-Motor* wurde darauf hingewiesen, dass sich AkteurInnen aus einem musikanalytischen Zugang heraus zum Teil intensiv mit Musik auseinandersetzen und gegebenenfalls unterschiedliche musikalische Ebenen und Strukturen erkennen, an denen sich ihre jeweiligen Bewegungen und Bewegungskompositionen orientieren.

In vergleichbarer Weise, wie sich nun B-Boys und B-Girls mit der Musik auseinandersetzen, geschieht dies den Aufzeichnungen zu Folge auch mit den *Moves*, die allesamt den vier verschiedenen Breaking-Tanzelementen zuordenbar sind. Dahingehend klärte mich im Konkreten ein erfahrener B-Boy höheren Alters über die tiefere Bedeutung bzw. den tieferen Sinn des *Indian Step*, der sich als ein *Toprock Basic* versteht, auf. Seiner Meinung nach hat ein *Move* wie beispielsweise der *Indian Step* nicht nur eine Schrittkombination, die es zu tanzen gilt, sondern auf einer weiteren Ebene mitunter auch einen Hintergrund, eine tieferliegende Bedeutung. So geht den Aussagen des besagten B-Boys zu Folge der *Indian Step* – wie eigentlich schon der Name andeutet – auf die *Indianer* zurück. Inwieweit sich diese tiefere Bedeutung auf die tänzerische Darbietung auswirken kann, zeigt die folgende Aufzeichnung:

Als ein weiteres Beispiel tanzt er [B-Boy Theo] den Indian Step und meint, dass dieser auf die Indianer zurückgehe. Demnach tanzt er mir den Schritt einmal *normal* vor, und danach zeigt er, was er mit dem Einfluss der Indianer meint, und dann tanzt er, und ich habe den Eindruck, er bewegt sich als stolzer Indianer mit einem Tomahawk in der Hand um ein Lagerfeuer herum. Sieht völlig anders aus, denke ich mir, jetzt wo es mit einer tieferen Bedeutung aufgeladen ist. Ich sage ihm, dass es beim zweiten Mal eben komplett anders aussah und er entgegnet mir, dass das der Grund ist, warum es bei ihm gut aussieht, und bei anderen Scheiße. Und wenn Leute diese tiefere Bedeutung eben nicht bedenken und lediglich trainieren, dann wird das nie gut aussehen. (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

Diese Aufzeichnung über die tiefere Bedeutung eines *Moves* ist allerdings die einzige ihrer Art. Die Vermutung liegt nahe, dass sich einige AkteurInnen auf ähnlicher Weise einem bestimmten *Move* nähern und diesem in ihrem tänzerischen Tun einen tieferen Ausdruck und Sinn verleihen. Dem Aspekt der *tieferen Bedeutungsebene* kommt vor allem bei der Suche nach dem individuellen Style eine besondere Bedeutung zu. Denn im Sinne des *individuellen Styles* versuchen B-Boys und B-Girls jeder Bewegung einen persönlichen Stempel, eine individuelle Note zu verpassen. Dahingehend sei auf das Kapitel *B-Boying ist Style* verwiesen, in dem der Aspekt der tieferen Bedeutung eines *Moves* nochmals thematisiert wird.

## Faszination Powermove

Wie an anderer Stelle bereits erwähnt, *drehen* sich viele Inhalte im wahrsten Sinne des Wortes um das Breaking-Element des *Powermoves*. In Sinne der Kapitelbezeichnung üben *Powermoves* eine Faszination sowohl auf den, eine *Streetshow* beobachtenden, Laien als auch auf anerkannte B-Boys und B-Girls der Szene aus. Mitunter wird die Bedeutung und der Stellenwert von *Powermoves* in der Wiener B-Boying-Szene kontrovers betrachtet, weshalb diesen, wie nachfolgend noch gezeigt wird, auch ein gewisses Konfliktpotential anhaftet.

Bei der Auflistung der Breaking-Tanzelemente im Unterkapitel *Die konkreten Tanzinhalte* wurden die *Powermoves* bewusst hervorgehoben, nachdem sie als tänzerisches Highlight aufgrund ihrer akrobatischen und spektakulären Inhalte sowie den Drehungen um die verschiedenen Körperachsen wohl die größte Faszination auf einen unwissenden Zusehenden, auf Szene-Neulinge aber auch auf viele szenekundige B-Boys und B-Girls ausüben. Hinsichtlich der *Faszination* und vor allem aber der *Bedeutung* gehen die Meinungen innerhalb der Wiener B-Boying-Szene den Aufzeichnungen zu Folge stark auseinander, weshalb diesem Aspekt mit *Faszination Powermove* ein eigenes Unterkapitel gewidmet ist. Dahingehend lassen sich die meisten der in den Gesprächen genannten *Bezeichnungen* von *Moves* der Kategorie *Powermoves* zuordnen, wie sie im Unterkapitel *Die konkreten Tanzinhalte* beschrieben sind. All diese *Moves* waren Teil der tänzerischen Praxis der B-Boys und B-Girls und können damit als tänzerische Inhalte bezeichnet werden. Wie das Kapitel *Trainingspraxis* zeigt, gehen diesen teils hochkomplexen *Moves* intensive und oftmals monatelange Einübungsprozesse voraus.

Innerhalb der Szene werden die *Powermoves* allerdings sehr kontrovers betrachtet. Klarerweise üben die akrobatischen *Powermoves* mit ihren spektakulären Drehungen eine große Faszination und eine ungemein hohe Anziehungskraft aus. Für einen gewissen Personenkreis bilden diese *das Ziel schlechthin*, das es mit hartem, regelmäßigem Training und unter allem Umständen zu erreichen gilt, auch wenn damit Schmerzen, Verletzungen und gewisse B-Boying-typische Abnützungerscheinungen – wie sie im Kapitel *Belastungen im B-Boying: Risiken und Nebenwirkungen* noch beschrieben werden – verbunden sind.

Diesem Kreis der begeisterten *Powermoves-AnhängerInnen* steht den Aufzeichnungen zu Folge ein eher szeneerfahrener Personenkreis gegenüber, für den sich die Bedeutung eines *Powermoves* im Sinne eines *Powermove-ist-nicht-alles* bereits relativiert hat. Dahingehend sei auf die folgende Aussage verwiesen, in der ein anerkannter B-Boy der Szene seine Sicht auf die Dinge erklärt:

„Toprock, Footwork, Powermoves, Freezes. Die vier, wenn du die kannst und deinen eigenen Style hast. Uhh. Das ist es!“, meint B-Boy Dan. Wenn man in allen vier Bereichen was drauf hat, dann hat man’s als B-Boy geschafft. (Aufzeichnung vom 12.11.2015)

Dieses Zitat verdeutlicht zum einen die Bedeutung aller vier B-Boying-Elemente hinsichtlich der individuellen tänzerischen Bewegungsgestaltung eines B-Boys bzw. B-Girls. Vielmehr aber noch zeigt dieses in Bezug auf das kontroverse Thema *Faszination Powermove*, dass *Powermoves* eben nicht alles sind. Dennoch räumt ein anderer szeneerfahrener B-Boy an anderer Stelle ein, dass es in seinen B-Boying-Anfangsjahren auch für ihn die *Powermoves* waren, die ihn gepackt und für lange Zeit nicht mehr losgelassen haben. Auch für ihn stellten sie lange Zeit *das Ziel* dar, das es als B-Boy zu erreichen gilt. Dahingehend sei auf die folgende Aufzeichnung verwiesen:

Dem B-Boying-Event *Red Bull BC One* gegenüber äußert er [B-Boy Sebi] sich kritisch: „Akrobatik ist es, was dort passiert, oftmals fehlt der Tanz. Viele Zuseher sind einfach verblüfft von den

Powermoves. Und das ist es auch, womit Red Bull erfolgreich ist, mit der Attraktion, der Show. Leute sehen es, und wollen's nachmachen, die Powermoves. Aber Breaking ist nicht gleich Powermoves, da steckt viel mehr dahinter.“ Letztlich gibt er aber zu, dass er am Beginn seines B-Boying-Daseins auch unbedingt die bekannten Powermoves können wollte. (Aufzeichnung vom 5.11.2015)

Das Zitat zeigt, dass es im B-Boying nicht vorrangig um Akrobatik oder halbsbrecherische Moves geht, und Breaking eben keinem leistungsorientierten Sport entspricht, sondern dass im B-Boying *der Tanz* und damit *das Tanzen* höchste Priorität besitzt. Zum einen wird die Bedeutung der *Powermoves* von anerkannten Personen der Wiener B-Boying-Szene relativiert, und an anderer Stelle aber auch zugegeben, dass diese eine gewisse Faszination ausüben, derer sich nur wenige entziehen können.

In einem resümierenden Gedanken sei gesagt, dass B-Boys und B-Girls der Wiener Szene einerseits das Ziel verfolgen, sich selbst im Tanz zu finden sowie seine Persönlichkeit und Individualität als auch die Musik im und durch den *Tanz* auszudrücken. Auf der anderen Seite wiederum wird es kritisiert, wenn sich eine Person eben ausschließlich über *Powermoves* definiert und diesen sein ganzes Tun unterordnet. Deshalb lässt sich festhalten, dass es eben stärkere und auch weniger starke Meinungen und Vorstellungen darüber gibt, was einen *richtigen* B-Boy oder ein *richtiges* B-Girl ausmacht. Während die einen daher viel auf ihre Meinung halten und sich gewisse Rechte herausnehmen, über andere zu urteilen und andere zu kritisieren, nehmen es andere lockerer und überlassen es jeder Person, für sich selbst zu entscheiden, *was* diese in ihren *Tanzstil* hineinpackt. Dahingehend sei auf das Kapitel *Style – Geschmäcker sind verschieden* verwiesen, in dem dieser Aspekt nochmals aufgegriffen wird.

### **Die Tanzinhalte und -stile im Wandel der Zeit**

Ich frage Dan, wie die Aussage von Tibo zu verstehen ist, der sich heutzutage mehr Dynamik wünschen würde, da heute sehr technisch getanzt werde. „Naja, schau. Früher gab es ein paar Powermoves die jeder konnte, und dadurch war es eben das Tempo, durch das sie sich unterschieden haben und im Battle eben gewinnen konnten.“ Ich: „Also wer schafft mehr Turns, Umdrehungen beim 2000, usw.?“ „Genau. Wenn du dir die Videos anschaust, wie schnell die das machen, wie dynamisch. Wahnsinn.“ Heute sei es eben technischer, origineller und schwieriger. (Aufzeichnung vom 3.12.2015)

Aus diesem Zitat geht hervor, dass *die konkreten Tanzinhalte* und die damit verbundenen Tanzstile einem langfristigen und kontinuierlichen Wandlungsprozess unterstehen, der in diesem Sinne von der jeweiligen B-Boying-Generation beeinflusst und getragen wird. Die folgende Aufzeichnung entstammt einem Gespräch mit einem weltweit angesehenen und in Wien trainierenden B-Boy:

B-Boy Tibo erzählt von seiner Crew, der Suicidal Lifestyle Crew, die in den 90er Jahren die beste Crew gewesen sei. „Da gab es immer ein Plateau, auch zu Zeiten von B-Boy Storm, wo es [Anm. das Niveau] eigentlich nicht weiterzugehen schien.“, meint Tibo. Heute aber gäbe es keine Grenzen mehr, so viele Stile und Entwicklungen, aber jeder müsse sich finden, und „Seines“ finden, seinen Stil. Was er [B-Boy Tibo] heute ein bisschen vermisst, ist die Dynamik, also das Tempo der Bewegungen, dass könnte seiner Meinung nach höher, schneller sein. Anstatt des Tempos sei heute aber die Technik sehr ausgefeilt. B-Boy Luis ist seiner Meinung nach sehr gut. Ihm gefällt dessen Beweglichkeit, und die Dynamik seiner Bewegungen. (Aufzeichnung vom 28.11.2015)

Wie das mit dem *Vermissten der Dynamik* zu verstehen ist, wurde in der eingangs angeführten Aufzeichnung dieses Unterkapitels bereits geklärt.

In den vorhergehenden Zitaten ist die Rede davon, dass es früher lediglich *ein paar Powermoves* gab, weshalb sich BreakerInnen durch das Tempo der Ausführung unterschieden haben. Andererseits gibt

es, den Aussagen der BreakerInnen zu Folge, heutzutage *so viele unterschiedliche Stile und Entwicklungen*, wo außerdem die *Technik* gegenüber früheren Zeiten eine bedeutendere Rolle einnimmt.

Resümierend lassen sich die dem B-Boying zu Grunde liegenden *rhythmusbezogenen Bewegungen* als *stetig im Wandel* begreifen. Nachdem die B-Boys und B-Girls – wie im Kapitel *Die Gruppe als Trainer* näher ausgeführt wird – in einem immerwährenden Austausch über die Hip-Hop- bzw. B-Boying-Kultur, die Bewegungen und dem dazugehörigen (Bewegungs-)Wissen stehen, sind sie letztlich für die ständigen (Weiter-)Entwicklungen der Bewegungen und unterschiedlichen Tanzstile, die dem Breaking zu Grunde liegen, verantwortlich. Diesbezüglich sei auch auf die vielen verschiedenen Tanzstile, wie Electric Boogie, Popping, Locking, usw., wie sie bereits in Kapitel *Die Subkultur B-Boying* erwähnt wurden, verwiesen, die allesamt mal mehr und mal weniger Einfluss auf den individuellen Tanzstil eines B-Boys oder B-Girls nahmen und nehmen.

#### 4.2.8 *Sprache, Spruch, Zeichen- und Körpersprache*

In diesem Kapitel wird zu Beginn auf die scene-spezifische Sprache, genauer genommen auf das spezifische *Sprachvokabular* eingegangen, um daran anknüpfend auf den *Spruch* der B-Boying-Szene zu verweisen, soweit er unter den an den Trainingsorten vorherrschenden Bedingungen *beobachtbar* war und mitverfolgt werden konnte. Abschließend wird der Aspekt einer *Zeichen- und Körpersprache* behandelt.

##### **Die Sprache**

Wenn nun von einer scene-spezifischen *Sprache* die Rede ist, so bezieht sich diese vor allem auf das *spezielle Sprachvokabular*, wie es im vorhergehenden Kapitel über die *B-Boying-Tanzinhalte* bereits angesprochen wurde. Darunter werden die vielen szenetypischen Bezeichnungen der Bewegungen bzw. der *Moves* verstanden, wie sie in dieser Arbeit des Öfteren angeführt sind, sowie viele weitere Begriffe, Terminologien und Namen für Dinge, deren Bedeutung nur kennt, wer sich intensiver mit dem Breaking auseinandersetzt, oder auch Teil der B-Boying- Szene und somit Teil der Kultur ist. Diesbezüglich sei auf ein von Hansen und Swodenk (2008; zit. n. Frost, 2011, S. 84) beschriebenes Merkmal der Sprache vieler Jugendkulturen verwiesen, demnach eine hohe Anzahl an Begrifflichkeiten amerikanischer Herkunft in die Sprache der sceneangehörigen Jugendlichen einfließt. Selbiges trifft auf die Wiener B-Boying-Szene zu, und besitzt wohl auch für die globale B-Boying-Community Gültigkeit, denn sämtliche Bezeichnungen und Begriffe entspringen der international vernetzten Szene und haben eben eine weltweit gültige Bedeutung.

Beispielsweise benötigt es eines Fachwissens, um die Bedeutung der B-Boying-Elemente *Freezes*, *Toprocks*, *Powermoves*, usw., denen eine unglaublich hohe Anzahl an *Moves*, wie beispielsweise *Pretzel*, *Rock-Step*, *Baby-Freeze*, *Halo*, *2000*, *Ninety* zuordenbar ist, zu verstehen. Als feldforschender *Szene-Frischling* galt es vor allem zu Beginn der Feldaufenthalte, dieses spezielle Wissen erst einmal zu erarbeiten, um zu verstehen, dass es sich bei dem *Herumgespringe*, dem *Körper-am-Boden-wälzen-und-schieben*, dem *Körper-durch-die-Luft-schleudern* um eine Vielzahl an benennbare *Moves* handelt. Diesbezüglich wird eine Aufzeichnung der ersten Feldaufenthalte zitiert:

Überall werden Beine durch die Luft geschleudert, [...] der gesamte Körper dreht sich über den am Boden aufgesetzten Kopf, Personen scheinen ihre Körper über die Tanzfläche zu schieben,

zu wälzen. Die unmöglichsten Verrenkungen jeglicher Art werden gezeigt, Hände werden durch die rechte Kniekehle durchgestreckt, der Fuß des anderen Beins umfasst, mitgezogen, vorbei am Oberschenkel hin zur Brust. Die Person lässt sich fallen, [...] Was zum Teufel passiert hier? (Aufzeichnung vom 6.10.2015)

Mit zunehmender Beobachtungsdauer haben sich auch meine Kenntnisse über die vielen Bezeichnungen der dargebotenen Bewegungen erhöht, sodass gegen Ende der Feldaufenthalte sogar eine Diskussion über die Schwierigkeiten der Powermoves *Munchmill*, *Barrel Mill* und *Tap Mill* mitverfolgt und verstanden werden konnte.

### **Der Spruch**

Neben diesem B-Boying spezifischen Sprachevokabular konnte aber auch ein gewisser *Spruch* ausgemacht werden. Umgangssprachlich wird *derbes Gerede unter meist jugendlichen Personen* oftmals auch als *Spruch* bezeichnet. So herrscht eben in einer bestimmten Gruppe, unabhängig der Szene der sie angehört, ein *eigener Spruch*. *Was führen denn die für einen Spruch?* oder *Na die haben vielleicht einen Spruch drauf!* sind diesbezüglich oft gehörte Phrasen echauffierter Eltern. Vermutlich weist dahingehend auch die Wiener B-Boying-Szene auf Basis weniger Beobachtungsaufzeichnungen und einiger Erinnerungen an *schwachsinnige Zwischenrufe* einen szenetypischen Spruch oder Sprachumgangston untereinander auf.

Dass es sich bei den Wortwechseln unter den B-Boys – und vielleicht auch unter den B-Girls – ebenso um schwachsinnige, nicht ernst zu nehmende Gespräche handeln kann, zeigen die nachstehenden Aufzeichnungen aus den Feldaufhalten:

B-Boy Andi erscheint heut später am Training. Er begrüßt mich und B-Boy Sebi, der neben mir sitzt. „Uuuuh. Nice Shirt“, sagt Sebi zu Andi, „wo hast’s her?“. B-Boy Andi trägt ein anscheinend neues Adidas-Shirt, in Übergröße, also es ist ihm viel zu groß, aber es passt zu seinem Stil. Seine Antwort kann ich nicht ganz verstehen, B-Boy Sebi reagiert mit den Worten, „Nimm ihn mal mit du Wixer.“ Daraufhin zeigt ihm Andi den Mittelfinger und grinst. (Aufzeichnung vom 12.11.2015)

Während ich mit B-Boy Harun rede, hebt B-Boy Stan, der unmittelbar neben uns sitzt, seine linke Pobacke vom Sitz und furzt in unserer Richtung. Es folgt eine kurze Gesprächspause. Ich wirke wohl ein bisschen irritiert. Dann blicke ich zu Stan, und dann wieder zu Harun. Harun kommentiert mein kurzes Hinübersehen, „Kennst keinen Furz?“ Und beide beginnen zu lachen. (Aufzeichnung vom 9.11.2015)

Nach Verlassen des Gebäudes ergibt sich ein Gespräch mit Jan und Stan. Stan schiebt wiederholt Kommentare in Richtung Jan, bezeichnet ihn als B-Boy Schlagobers, usw. Er klopft sich auf die Schenkel und lacht. Woher kommt die Bezeichnung, frag ich mich. So wie er es sagt, klingt es irgendwie belustigend aber auch abwertend. [...] Jan tut, als wäre es ihm egal, er lächelt. Kann man nicht ernst nehmen, denke ich mir. (Aufzeichnung vom 9.11.2015)

Nachdem zuvor versucht wurde, dem Spruch der B-Boying-Szene, soweit es aufgrund der Lautstärke im Raum und in Gesprächen vorgekommen ist, nach zu fühlen, wird im Folgenden auf eine weitere Facette von *Sprache* in Bezug auf jene der Wiener B-Boys und B-Girls eingegangen, nämlich auf die der *Zeichen- und Körpersprache*.

### **Die Zeichen- und Körpersprache**

Neben dem zuvor aufgezeigten und mit amerikanischen Bezeichnungen aufgeladenen *Sprachvokabular* sowie dem Aspekts des *Szene-Spruchs* lässt sich noch eine weitere Besonderheit in der Kommunikation der BreakerInnen festhalten, nämlich jene der *Zeichensprache*. Die Zeichensprache als ein weiterer

Aspekt dieses Unterkapitels findet allerdings weniger im Training als viel mehr im *Battle*, also im Wettkampf oder *Wettanz*, ihren Einsatz. Während des Beobachtungszeitraumes wurden in Wien zwei Battles abgehalten, auf denen diese *Zeichensprache* auch erstmals wahrgenommen wurde. Folglich wurden dann auch in den Trainingsaufenthalten Elemente der Zeichensprache beobachtet, wenn auch in viel subtilerer Weise als es in den Battles praktiziert wurde. Über die genauen Bedeutungen der unterschiedlichen Elemente dieser Sprache gab es allerdings erst in Gesprächen mit verschiedenen B-Boys der Szene eine entsprechende *Aufklärung*. Um nun eine Vorstellung von dieser beobachteten Zeichensprache zu bekommen, wird die folgende Aufzeichnung aus einem Battle angeführt:

B-Boy Felix battlet gegen B-Boy Marko. Felix startet mit Toprocks. B-Boy Marko scheint die Bewegungen von Felix genau zu verfolgen. Lässig steht er da, die Hände vor dem Oberkörper verschrenkt, schulterbreit, die Kopfhaltung und der Gesichtsausdruck sagen so viel wie „Was ist das??“, „Komm schon, ist das alles?“, „Was willst du damit?“. Wirkt total provokant, denk ich mir. Aber das soll es vermutlich. Provozieren. Felix ist mittlerweile zu den Powermoves übergegangen, er wirkt schon müde. B-Boy Marko packt einen imaginären Notizblock und Kugelschreiber aus, und tut so als würde er etwas notieren. Was das wohl bedeutet? (Aufzeichnung vom 19.11.2015)

Mehr aus einem Zufall heraus als durch konkretes Nachfragen fand diese pantomimische Handlung, also das *Auf-einen-imaginären-Notizblock-schreiben*, in einer darauffolgenden Trainingseinheit Erwähnung:

Beim Battle sei es überhaupt sehr schwer, frei zu tanzen, erzählt mir B-Boy Dan, „denn du musst ja auch den Gegner im Blick haben, der dann anzeigt [und dabei tut Dan so, als würde er etwas auf einen Notizblock schreiben], dass das alles aufgeschrieben ist, was du da tanzt.“ „So als wäre dein Tanz auswendig gelernt. Der passt nicht zur Musik.“, ergänzt Dan. „Oder wenn dein Gegner zeigt, dass du etwas kopiert hast [also *Biten*, und dabei führt er seine beiden Unterarme mehrmals zu- und wieder auseinander], oder ... [er macht mit einer Hand ein Blablablazeichen oder wie immer man es beschreiben möchte]“, und dann zeigt er noch ein anderes Zeichen. „Auf diese Zeichen muss man reagieren, aber gleichzeitig weitertanzen.“, erzählt B-Boy Dan. (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

Aus dieser Aufzeichnung gehen viele wichtige Informationen hervor. B-Boy Dan demonstriert eine Vielzahl an pantomimischen Handlungen oder darstellerischen Gesten, die sich allesamt als Kommentare über den Tanz eines bestimmten B-Boys oder B-Girls verstehen, der/die einem im Battle gegenübersteht. In diesem zuvor geschilderten Falle beziehen sich die Handlungen auf die 1:1 Situation in einem organisierten Wettkampf. Mitunter können sich aber auch im Training kleinere Battles ergeben, also Duelle, der nach sich plötzlich zwei AkteurInnen mit ihren Darbietungen wettstreiten. Auch in diesen kleineren, spontanen Wettkämpfen kommen diese pantomimischen Zeichen zum Einsatz. Im Kapitel *Free und Style* wurde bereits ausführlich auf die für das Battle so wichtige Bedeutung des *Sich-Nichts-anmerken-lassen*, des *Weitermachen* und *Haltung bewahren* eingegangen. Und genau auf diesen Punkt zielen die pantomimischen Gesten dieser Zeichensprache ab. Das heißt, man versucht mit allen Mitteln der Kunst, die/den tanzende/n GegnerIn aus dem Konzept zu bringen. Mitunter schließt dies auch alle Mittel der Provokationskunst mit ein. Wenn also ein Gegner während eines Battle den imaginären Notizblock auspackt und dem gerade tanzenden Gegenüber vorwirft, nach einem aufgeschriebenen Ablaufplan zu tanzen, so darf sich der B-Boy unter keinen Umständen aus dem Konzept bringen lassen, und muss eben versuchen *Haltung zu bewahren*. Im Idealfall liefert die gerade tanzende Person eine entsprechende Antwort oder Reaktion in tänzerischer Form ab und demonstriert damit ihre darstellerische und künstlerische Stärke. Diese *Antwortreaktion in tänzerischer Form* ist es, die ein Beispiel für die *Körpersprache* im B-Boying darstellt. Wenn also von provozierenden Gesten seitens der im Battle gegenüberstehenden Person die Rede ist, so fällt die jeweilige tänzerische Reaktion

der gerade tanzenden Person unter den Aspekt der *Körpersprache*. In Bezug auf das *Haltung-bewahren*, *Sich-Nichts-anmerken-lassen*, *Coolheit* und *Abgebrühtheit demonstrieren*, äußern sich die körperlichen Bewegungsreaktionen einer Person eben in deren *Körpersprache*. Diese *Körpersprache* hat aber über das *Battle* hinaus auch eine hohe Bedeutung für das Trainingsgeschehen der B-Boys und B-Girl. Dahingehend ließ sich in etlichen Trainingssituationen ein *Coolness demonstrieren* oder *Haltung bewahren* anhand der *Körpersprache* einzelner AkteurInnen festmachen. Um nur ein Beispiel herauszunehmen, sei auf die folgende Aufzeichnung einer Trainingssituation verwiesen:

B-Boy Harun tanzt unmittelbar vor mir zur Musik, macht seinen Move, kippt aber zu früh um, geht aber direkt danach in andere Bewegungen über. Am Ende macht er einen Schritt auf Niko zu, drückt seine Brust stolz heraus, sein Kopf ist schief geneigt, er spreizt die Arme wie Drachenflügel aus, Zeigefinger und kleiner Finger sind ausgestreckt, dann greift er sich auf den Hosenschritt und macht eine Kopfbewegung in Richtung Niko die so viel bedeutet wie, „Is was?“. Spannend. Er behält die Achtung und Würde. Verzieht keine Miene. Über seinen Fehler des zu frühen Umfallens haben seine weiteren Bewegungen erfolgreich hinweggetäuscht. (Aufzeichnung vom 3.12.2015)

Wie die vorige Aufzeichnung zeigt, gibt es auch im Training immer wieder Situationen, in denen *AkteurInnen* anhand der *Körpersprache* klare Signale an die sie umgebenden und eventuell beobachtenden Personen aussenden.

Um an dieser Stelle auf die bereits angesprochene *Zeichensprache* zurückzukommen, so scheint es dahingehend eine Vielzahl an Gesten zu geben, die im Bedarfsfall – also in einem *Battle* – *ausgepackt* werden können. Die folgenden wahrgenommenen pantomimischen Handlungen gehen auf Beobachtungen zurück und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Es handelt sich dabei lediglich um eine Auswahl, wie sie in den Feldaufnahmen beobachtet werden konnte, und die lediglich einen Einblick in die Diversität dieser *Zeichensprache* gibt. Der Kreativität scheinen bei der Entstehung solcher und neuerer Gesten keine Grenzen gesetzt zu sein. Als pantomimische Handlungen lassen sich das bereits beschriebene *Zücken des Notizblocks*, *Das Hinzeigen aufs Ohr*, *Das Klopfen auf die Pobacke*, *Das Übereinanderlegen der Unterarme* sowie *Das Hinzeigen aufs Auge* formulieren. Im folgenden Zitat werden diese Gesten mit den Worten eines B-Boys erklärt:

Ich rede mit B-Boy Dan über die „Zeichensprache“ im *Battle* und was es da so für Kommentare gibt. Er erklärt mir: Der *Notizblock* bedeutet: „He, du hast dir alles genau aufgeschrieben und genau einstudiert, bei dir ist nix *Freestyle*“. *Das Hinzeigen auf das Ohr* mit einem Zeigefinger bedeutet, „Hör auf die Musik, Mann.“. *Das Klopfen auf die Pobacke* bedeutet „Craaash! Du bist umgefallen und hast den *Move* unbeabsichtigt unterbrochen, nicht gestanden.“. *Das Übereinanderlegen der Unterarme* bedeutet „Du hast dir das abgeschaut und machst es nach!“ *Das Zeigen auf ein Auge* bedeutet „Schau mich an!“. (Aufzeichnung vom 3.12.2015)

Wenn dieser B-Boy in Bezug auf die Geste *Schreiben auf einen imaginären Notizblock* von „He, du hast dir alles genau aufgeschrieben und genau einstudiert, bei dir ist nix *Freestyle*“. (ebd.), spricht, dann zielt diese Geste und die damit verbundene Kritik auf die vorbereite, unspontane, unfreie Darbietung von zuvor festgelegten Bewegungen und *Moves* des B-Boys oder B-Girls ab. Es handelt sich also um die Darbietung eines *Sets*, das in Kapitel *Die Subkultur B-Boying* bereits eine Erklärung fand. Allerdings gilt – den Aussagen der BreakerInnen zu Folge – für das Tanzen eines *Sets*, dass dieses an die jeweilige Musik und Situation angepasst und adaptiert werden muss. Zückt nun der/die in einem *Battle* gerade pausierende BreakerIn den imaginären *Notizblock*, so kann es sich bei der Darbietung der gerade tanzenden Person eben um die vorgefertigte und im Vorhinein ausgecheckte Darbietung eines *Sets*

handeln, dass eben nicht zur Musik passt oder einfach nicht angepasst wird. Dahingehend sei die folgende Aufzeichnung zitiert:

Dan erzählt mir von *Sets*, die man eben hat, und die man auf die jeweilige Musik anpassen kann. „Denn wenn du tanzt, dann weißt du schon was als nächstes kommt, in deinem Set.“ Dan zeigt mir sein Set zu dem gerade abgespielten Song. Er meint, dass es zur Musik passen muss, und dass man es eben dementsprechend anpassen muss. (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

In dieselbe Kerbe schlägt auch die Kritik der Geste *Das Hinzeigen aufs Ohr*. „Hör auf die Musik, Mann!“, meinte B-Boy Dan in einem vorhergehenden Zitat. (Aufzeichnung vom 3.12.2015) In sämtlichen Gesprächen betonten diverse TänzerInnen, dass die Musik an oberster Stelle steht. Das heißt, alle Bewegungen richten sich nach der Musik, werden an diese angepasst und ordnen sich der Musik unter. Wenn sich nun jemand nicht von der Musik leiten lässt, wird die Person mit der entsprechenden Geste darauf aufmerksam gemacht.

Anders als das *Notizblock schreiben* oder das *Hinzeigen auf das Ohr* zielt die Kritik der pantomimische Geste *Das Klopfen auf die Pobacke* auf das Scheitern eines B-Boys ab, wenn also eine Person im Battle einen Move *nicht steht* und somit unfreiwillig abbrechen muss. Um die Bedeutung des darstellerischen Kommentars mit den Worten von B-Boy Dan zu umschreiben: „Craaash! Du bist umgefallen und hast den Move unbeabsichtigt unterbrochen, und nicht gestanden.“ (Aufzeichnung vom 3.12.2015) Diesen Abbruch darf man allerdings nicht als einen kompletten Abbruch und ein Beenden der Darbietung verstehen. Ganz im Gegenteil versucht nämlich ein B-Boy oder B-Girl solch einen Moment des Scheiterns zu kaschieren, den Fehler so unauffällig wie möglich zu überspielen und in die nächsten Bewegungen überzugehen. Ganz im Sinne eines *Haltung-bewahren* und *Sich-nichts-anmerken-lassen*. Der Körper muss dahingehend eine klare *Sprache* sprechen und eine entsprechende Reaktion zeigen. Ganz im Sinne eines *Scheiß drauf, weiter geht's* müssen die körperlichen Bewegungen Unbekümmertheit und Coolness demonstrieren.

Die darstellerische Geste *Übereinanderlegen der Unterarme* bezieht ihre Kritik wiederum auf das *Biten*, das *Klauen*, auch als *Fladern* bezeichnet. „Du hast dir das abgeschaut und machst es nach!“, so die Aussage von B-Boy Dan. (Aufzeichnung vom 3.12.2015) Dahingehend sei auf das Unterkapitel *Biten als absolutes No-Go* verwiesen, in dem die Bedeutung des Bitens bereits näher ausgeführt wird.

Die letzte von mir in den Feldaufenthalten wahrgenommene darstellerische Handlung ist *Das Hinzeigen aufs Auge*, was so viel bedeutet wie: *Sie mich an, komm schon, sieh mich an!* Während also eine Person in einem *Battle* gerade am Tanzen ist – und womöglich hochkonzentriert versucht, eine gute Darstellung im Einklang mit der Musik zu liefern – und dabei ganz bei sich zu sein scheint, wird sie von dem/der pausierenden Gegenüber heraus- und aufgefordert, ihm oder ihr in die Augen zu sehen. Als wäre es eben nicht schon schwer genug, eine coole Show abzuziehen, verlangt die herausfordernde Person noch nach Blickkontakt, im Sinne eines provokanten *Schaffst du es, weiter zu tanzen und dabei meinen Blick zu erwidern, ha?*

Im Sinne der *Zeichensprache* soll abschließend auf eine weitere Gesprächsaufzeichnung verwiesen werden, in der ein erfahrener Akteur von einer provozierenden *Körpersprache* des Gegenübers im *Battle* spricht:

“[...], und wenn dich jemand provoziert, und er dich beispielsweise auffordert, ihn anzusehen während du tanzt, dann darfst du dich nicht aus dem Konzept bringen lassen. Und viele lassen sich aber durch *Körpersprachen* des Gegners wie z.B. „He, schau mich an!“, „Du hast es

geklaut!“, „Du hast dir alles aufgeschrieben!“, usw. aus dem Konzept bringen und aus dem Tanz bringen. Wenn man aber voll in der Musik drinnen ist, und wichtig, genug Selbstvertrauen hat, dann lässt man sich nicht rausbringen. Wenn jemand tänzerisch stärker ist als du, aber weniger Selbstvertrauen hat, dann hat er schon verloren. Mit genügend Selbstvertrauen kannst du Leute, die theoretisch eigentlich besser tanzen als du, besiegen.“ (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

### 4.3 B-Boying ist Style

Nachdem bereits an verschiedenen Stellen dieser Arbeit von Individualität, einem individuellen tänzerischen Stempel, dem individuellen musikalischen Geschmack als auch von individuellen Stärken und Schwächen gesprochen wurde, wird zu Beginn dieses Kapitels auf den Aspekt des *individuellen Styles*, wie er sich im Tanz der AkteurInnen äußert, eingegangen. Wie das darauffolgende Kapitel *Der Kleidungs-Style* zeigt, manifestiert sich Style auch im individuellen *Kleidungsstil* der B-Boys und B-Girls der Wiener-Szene. Abschließend wird auf den Aspekt einer *style*-vollen Selbstinszenierung im WWW eingegangen.

#### 4.3.1 Style – Ein Definitionsversuch

Als wir über Style sprechen überlegt B-Boy Theo lange, im Versuch, mir seine Sicht zu erklären und meint dann: „Du kannst 100 Personen fragen, was Style bedeutet, und jede wird dir etwas anderes sagen“. (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

Wie aus dem obigen Zitat hervorgeht, lässt sich der Begriff *Style* als auch dessen Bedeutung für die unterschiedlichen AkteurInnen der Wiener B-Boying-Szene nicht ohne Weiters auf eine einfache Definition herunterbrechen, denn letztlich hat jede Person eine persönliche Vorstellung darüber, was *Style* für das eigene und individuell künstlerische Handeln im B-Boying bedeutet. Somit wird mit diesem Kapitel ein Versuch unternommen, die Bedeutung des *Styles* aus verschiedenen Perspektiven heraus und auf Basis diverser Gesprächsaussagen für die B-Boys und B-Girls der Wiener Szene zu klären.

Wie bereits im Kapitel *Der individuelle Tanzstil als Eigenkreation* festgehalten, kommt dem Aspekt der *Freiheit* sowie der Möglichkeit einer *eigenständigen und kreativen Entwicklung des eigenen Tanzstils* im B-Boying eine hohe Bedeutung zu. In seinen eigenen Stil kann eben alles Mögliche *reingepackt* werden, wodurch sich auch die bereits angeführten Einflüsse unterschiedlicher Künste und Bewegungskulturen erklären. Wenn nun von einem *Reinpacken-was-man-möchte* oder *der Möglichkeit einer kreativen Selbstgestaltung* im Hinblick auf die Entwicklung des *individuellen Styles* die Rede ist, so steht dennoch die Frage im Raum, was denn nun diesen *individuellen Style* ausmacht. Ab wann hat etwas oder jemand *Style*?

Im Versuch einer Definition von *Style* näherzukommen, sei auf die folgende Aussage eines Protagonisten der Wiener Szene verwiesen:

Dass Moves leicht aussehen müssen, sage ich zu B-Boy Dan und er antwortet: „Das ist es, es muss leicht aussehen, aber alles Leichte ist eigentlich schwer. Aber das ist das Schwere, dass man es leicht aussehen lässt.“ Später spricht Dan auch davon, dass es darum geht *Wie* etwas aussieht. „Es geht darum *Wie* du etwas machst, und nicht *Was*. *Wie* das aussieht ist wichtig.“ (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

Wie das obige Zitat zeigt, geht es bei einer tänzerischen und stilvollen Darbietung in erster Linie um das *Wie* der Bewegungen, und weniger um das *Was*. In Bezug auf die Frage nach dem *Wie-etwas-aussieht*,

liefert der zitierte B-Boy eine einfache und klare Antwort, nämlich *leicht*. Demnach hat *etwas* oder *jemand* Style, wenn die Bewegungen mit einer gewissen *Leichtigkeit* und *Lockerheit* dargeboten werden.

### Leichtigkeit und Lockerheit

„Beim Luis schaut alles so leicht aus. Wie der auf seinem Ellbogen herumhüpft und einen Flare nach dem anderen hinlegt. Org.“, sag ich zu B-Boy Dan worauf dieser meint: „Ja, weil er macht, dass es leicht aussieht.“ (Aufzeichnung vom 12.11.2015)

Bei der Darbietung eines *Moves* steht also weniger der Schwierigkeitsgrad als vielmehr *die Art und Weise*, wie es gezeigt wird im Vordergrund. Die Art und Weise, *wie etwas dargeboten wird*, wird allgemein als Style bezeichnet. Eine tänzerische Darbietung muss eben einfach *stylish aussehen* und *Style haben*, so der allgemeine Tenor der B-Boys und B-Girls.

Wichtig ist B-Boy Sebi: Beim Breaking geht es nicht um das *Was*, sondern um das *Wie!* Gelegentlich fungiert er als Judge, für ihn zählen nicht die schweren Moves sondern der Style. Er erkennt ob jemand stundenlang an einer Bewegung gearbeitet hat bzw. sich mit einer Bewegung auseinandergesetzt hat. (Aufzeichnung vom 5.11.2015)

Aus dem obigen Zitat geht hervor, dass man eben „erkennt ob jemand stundenlang an einer Bewegung gearbeitet hat.“ (ebd.) Bis also tänzerische Bewegungen die zuvor erwähnte *Leichtigkeit* erhalten, bedarf es einer intensiven, langfristigen, um nicht zu sagen jahrelanger Auseinandersetzung mit den jeweiligen *Moves*.

In dieser *intensiven Auseinandersetzung* mit Bewegungsinhalten des B-Boying ist eine weitere Antwort auf die Frage, *ab etwas* oder *jemand* Style hat, enthalten. Denn diese zeitlich lange und intensive Auseinandersetzung mit einer Bewegung zielt letzten Endes darauf ab, dem Ganzen seine *persönliche Note* zu geben oder einen *individuellen Stempel* aufzudrücken.

### Der persönliche Stempel

Das Entwickeln von *etwas Eigenem* bzw. das Hinzufügen einer *persönlichen Note* zeichnet sich als ein wesentliches Kriterium des Styles ab. Den BreakerInnen scheinen dahingehend nahezu unbegrenzte Möglichkeiten zur Verfügung zu stehen, um sich als *B-Boy* oder *B-Girl* selbst zu verwirklichen und seinen Stil zum Ausdruck zu bringen. Klarerweise entstehen auch im B-Boying immer wieder neue Bewegungen und Bewegungskombinationen. Dennoch greift jede breakende Person auf die irrsinnige Menge an bereits vorhandenen Moves zurück, aus denen es aber im Sinne des eigenen Stils *etwas Eigenes* zu machen gilt:

Und das, was er mir eben gezeigt hat, sei der Schritt so wie in viele machen, aber dann müsse man was eigenes draus machen, und dann tanzt B-Boy Theo den Move noch einmal und macht eine wellenförmige Bewegung mit den Armen und Händen dazu. Das sei eben sein Style, den er da reinlegt. (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

Dahingehend hebt auch die folgende Gesprächsaufzeichnung die Bedeutung einer *persönlichen Note* hervor, wenn etwa von einem *Seine-Persönlichkeit-da-rein-geben* die Rede ist:

[...] „Die konnten etwas, was wir nicht kannten, und so haben wir uns das gegenseitig gelernt. Und dann hat man versucht, was Eigenes daraus zu machen, dass es eben nicht gleich aussieht, sondern dass man seine Persönlichkeit da rein gibt.“, erzählt B-Boy Theo. (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

In diesem Sinne lässt sich auch verstehen, weshalb im Unterkapitel *Die konkreten Tanzinhalte* und mit Bezug auf das Einstudieren und (Nach-)Tanzen eines bekannten Moves von einem „wie denn der

jeweilige Move in der Praxis in etwa aussehen könnte“ (ebd.) die Rede ist. Denn im Sinne eines eigenen Stempels versucht jeder B-Boy und jedes B-Girl dem Ganzen eine persönliche Note aufzusetzen, weshalb ein Move nie *gleich* aussehen kann bzw. sollte.

In der folgenden Aufzeichnung nennt ein szeneerfahrener B-Boy zwei Aspekte, an denen er einen *guten B-Boy* bzw. ein *gutes B-Girl* erkennt. Diese Aspekte scheinen für die Szene eine allgemein gültige Bedeutung zu besitzen. An dieser Stelle sei nochmals auf das Kapitel *Musik als Treibstoff für den B-Boying-Motor* verwiesen, in dem bereits von einem *Anpassen-der-Bewegungen-an-die-Musik* die Rede war. Dessen Bedeutung wird mit diesem Zitat nochmals hervorgehoben:

Für B-Boy Theo spielt Musik die zentrale Rolle beim Breaken. Theo hat zwei Aspekte, nach denen er einen guten Breaker ausmacht. Einen guten Breaker erkennt man erstens, wenn dieser tanzt, und du die Musik nicht hörst, aber anhand seiner Bewegungen sagen kannst, um welche Musik es sich handelt. Zweitens, wenn du nur den Schatten des Tänzers siehst, und trotzdem sagen kannst, wer tanzt. Und das könne man bei vielen nicht, da alle den gleichen Move machen, aber keine Individualität rein legen. (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

In Bezug auf das *Entwickeln von etwas Eigenem* sei außerdem auf die folgende Interview-Aussage eines Wiener B-Girls verwiesen, die die Bedeutung des eigenen Styles nochmals verstärkt:

„Also so hab ich irgendwo meinen eigenen Stil, der jetzt unverkennbar ist. Und ich glaub, das ist das, was wirklich im Breaken zählt. Dass du dich von anderen wirklich unterscheiden kannst. Ich mein, das ist ja eh in jeder Szene irgendwie so, aber gerade beim Breaken, beim Tanzen ... also es sind viele Elemente, oder vor allem die Basics sind ja alle gleich, aber da geht's wirklich darum so viel Knowledge zu sammeln, so viel selber irgendwie reinzupushen, reinzuhiefen, dass was Eigenes entsteht. Etwas ganz Markantes.“ (Mayer, 2012, S. 20f)

Auf die Frage ob und ab wann denn etwas oder jemand Style hat, lassen sich nun abschließend ein paar Aspekte zusammenführen. So muss nämlich die Darbietung einer Person unabhängig vom Schwierigkeitsgrad der Bewegungsinhalte einerseits *leicht* und *locker* aussehen, als auch eine persönliche, bewegungscharakteristische *Note* vorweisen. Demnach sollte also *die individuelle Persönlichkeit* im Tanz einer Person erkennbar sein. Allerdings bedingen sich in diesem Falle die beiden Kriterien. So muss eben der selbstgestaltete und mit einer persönlichen Note ausgestattete Tanzstil eine gewisse Lockerheit in der Darbietung aufzeigen. Umgekehrt muss aber auch ein mit der nötigen Leichtigkeit dargebotener Tanz einen individuellen Stempel aufweisen. Die Aspekte der *Lockerheit* sowie der *persönlichen Note* scheinen somit eine symbiotische Beziehung einzugehen.

### **Biten als absolutes No-Go**

Wenn zuvor an vielen Stellen das *Entwickeln von etwas Eigenem* angesprochen wurde, so wird mit diesem Unterkapitel auf den Aspekt des *Kopierens* eingegangen. *Biten* – von einem Akteur auch als *Fladern* (umgangssprachlich für *Klauen*) bezeichnet – bezieht sich nämlich auf das *Nachmachen* und *Kopieren* eines Stils einer anderen Person. So werden *Bewegungen* und *Bewegungskompositionen* eines B-Boys oder B-Girls nicht einfach nur nachgemacht, sondern auch der zu Grunde liegende *Style* übernommen. Und dieses *Übernehmen* oder *Kopieren* eines anderen *Styles* lässt sich für das B-Boying als ein *absolutes No-Go* bezeichnen. Wie im Kapitel über die *Zeichensprache* bereits gezeigt wurde, muss eine Person im Falle des *Bitens* dementsprechende Reaktionen und Kommentare anderer B-Boys und B-Girls über sich ergehen lassen.

Ich frage B-Boy Harun: „Schaust du dir die Moves der anderen ab, machst du die nach?“ „Nein, das macht man nicht, und darf man nicht. Wenn man das genauso nach macht, das wär dann

biten [bedeutet *Kopieren*].“, so seine Antwort. [Dabei legt er die Unterarmrückseite auf die Unterarmvorderseite des anderen Arms.] „Beim Breaken geht’s um den individuellen Style. Jeder will seinen Eigenen entwickeln. (Aufzeichnung vom 6.10.2015)

Das exakte Nachmachen wird von diesem B-Boy als *Biten* bezeichnet, wie es im Breaking verpönt ist. Den Beobachtungen zu Folge wurde die pantomimische Geste des *Übereinanderlegens der Unterarme* im *Battle* gelegentlich angewendet.

In einem weiteren Gespräch über die Bedeutung des *Bitens* wird dessen Existenz allerdings in Frage gestellt:

Auf die Frage was für ihn *Biten* ist, antwortet B-Boy Dan: „*Biten*, also fladern, gibt’s das überhaupt? Ich bin skeptisch. Wenn ich jemanden beim Tanzen sehe, der dabei aussieht wie ein Bestimmter [ein anderer B-Boy], das ist für mich *biten*.“ (Aufzeichnung vom 12.11.2015)

Worauf die Aussage dieses erfahrenen B-Boys neben der eigenen Vorstellung und Definition von *Biten* außerdem hinausläuft, ist die Tatsache, dass eine *Kopie* eben nie gleich aussehen kann, denn jede Person sieht anders aus, trägt unterschiedliche Sachen, ist kleiner oder größer, usw. Eine spannende Ansicht, die von keiner anderen Person bestätigt oder widerlegt wurde. Dennoch wird diese hier angeführt, da sie die kontroversen Sichtweisen auf das Thema *Biten* innerhalb der Szene bezeugt.

#### 4.3.2 *Style – Geschmäcker sind verschieden*

Mit diesem Kapitel wird auf die Geschmacksvielfalt der B-Boys und B-Girls in Bezug auf den individuellen Style eingegangen. Anfangs wird die Frage geklärt, woher die AkteurInnen ihr Feedback über ihre individuellen, stilvollen Darbietungen beziehen, um darauffolgend auf das Thema *Geschmacksunterschiede und Konflikte* einzugehen.

#### **Außensicht der ExpertInnen und inneres Feedback**

Wenn im vorhergehenden Kapitel ausführlich über Aspekte des individuellen Styles aus unterschiedlichen Perspektiven heraus geschrieben wurde, so stellt sich nun die Frage, woher eine tanzende Person ihr Wissen oder ihre Bestätigung bezieht, die dem eigenen tänzerischem Tun das Prädikat *Style-voll* attestieren. Dahingehend muss erwähnt werden, dass sich die im Folgenden genannten Möglichkeiten des Feedbacks auf die Trainingspraxis und die damit verbundenen Erarbeitungsprozesse der AkteurInnen beziehen.

Hinsichtlich des individuellen Feedbacks wurde beobachtet, dass B-Boys und B-Girls einerseits auf die Expertise ihrer KollegInnen, und damit auf eine gewisse *Außensicht von ExpertInnen*, als auch auf so etwas wie ein *inneres Feedback* vertrauen. Um eine Vorstellung über die Bedeutung der *Außensicht* zu erhalten, sei auf die folgende Aufzeichnung verwiesen:

Etwas nach mir erschien B-Boy Fero. Diesmal tanzt er rechts von B-Boy Dan. Fero übt seine Moves, vor allem anstrengende Bodenelemente, wo er immer wieder den Übergang in den Kopfstand versucht. Dazwischen führt er Gespräche mit Dan, um sich zu vergewissern, „ob es den gut aussieht“. (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

Später zieht sich B-Boy Dan seine schwarzen Nike-Schuhe an, und tanzt. Anschließend fragt er B-Boy Niko, ob es [Anm. der Tanz] gut aussehe. Die beiden reden miteinander. (Aufzeichnung vom 3.12.2015)

Der trainierende B-Boy erkundigt sich somit bei einem *Experten* nach dem Aussehen, dem *Style* seiner Bewegungen und vertraut damit auf die *Außensicht* eines anderen B-Boys. Derartige Nachfragen, wie

beispielsweise ob denn etwas gut aussieht, konnten des Öfteren beobachtet werden. Bei den Experten oder Expertinnen handelt es sich meines Erachtens meist um den nachfragenden Personen vertraute ExpertInnen, weshalb eben nicht *irgendwer* hinzugezogen wird.

An dieser Stelle muss erwähnt sein, dass selbstverständlich auch anerkennende Kommentare, Zurufe und Gesten diverser AkteurInnen der Darbietung eines B-Boys *Style* zu sprechen können, und damit in gewisser Weise als Feedback dienen. Dennoch verstehen sich diese aus dem Affekt heraus gehandelten Freudbekundungen anders als der zuvor beschriebene Aspekt der *Außensicht durch ExpertInnen*, weshalb diese im Kapitel *Geteilte Freude an Momenten des Gelingens* eine entsprechende Erwähnung finden.

Neben dieser Außensicht greifen B-Boys und B-Girls vor allem aber auch auf ihr *inneres Feedback* zurück, also auf ihr eigenes Empfinden und Gefühl. Denn dieses lässt sie – wie die folgende Aufzeichnung zeigt – spüren, ob etwas „gut ist oder Scheiße.“ (Aufzeichnung vom 5.11.2015)

Ich frage ihn, ob er denn heute pausiert, worauf dieser [B-Boy Yasin] antwortet: „Ich tanze daheim.“ „Warum?“, frage ich nach. Er: „Ich tanze lieber alleine. Da kann ich mich besser auf mich konzentrieren und Sachen langsam trainieren.“ Ob er daheim Spiegeln oder Kamera verwendet, um sich vergewissern, dass etwas *Style* hat, frage ich ihn. „Das fühlt man, ob es gut ist oder Scheiße.“, und fügt dem hinzu „Ich merke einfach, wenn sich etwas gut anfühlt“. (Aufzeichnung vom 5.11.2015)

Aus den Aufzeichnungen geht hervor, dass viele Personen ihrem eigenen, künstlerischen Tun als kritischer oder kritischster Beobachter, Bewerter oder gar Richter gegenüber stehen. Dieses als *inneres Feedback* bezeichnete Vertrauen in die eigene Expertise lässt einen B-Boy oder ein B-Girl eben erkennen, ob die eigenen Darbietungen gut oder nicht gut aussehen, *Style* oder keinen *Style* haben. Dahingehend lässt sich auch in der folgenden Aufzeichnung ein *B-Boy als kritischer Beurteiler seiner selbst* erkennen:

B-Boy Hadi trainiert mehrere Male einen bestimmten Move. Die Mütze fliegt dabei jedes Mal vom Kopf. Ob das Teil des Moves ist, frage ich mich. Er scheint nicht zufrieden zu sein, denn er schüttelt häufig den Kopf. Als mich Hadi anblickt, werfe ich ihm einen anerkennenden Blick zu und mache ein Daumen-Hoch Zeichen. Doch er schüttelt den Kopf und verzieht das Gesicht zu einer Grimasse, die mir sagt: „Nein. Das passt noch nicht.“ (Aufzeichnung vom 5.11.2015)

Neben diesem inneren Gefühl, das einer Person Rückmeldung über das eigene Tun gibt, findet mitunter auch das Hilfsmittel der *Videoaufzeichnung* ihren Einsatz. So werden mittels *Smartphone* oder *Camcorder* die eigenen tänzerischen Darbietungen aufgenommen und letztlich mit kritischem Blick angesehen bzw. ausgewertet. Dieses methodische Hilfsmittel findet allerdings als Teil der Trainingspraxis im Kapitel *Methodisches Vorgehen* nochmals Erwähnung.

### **Geschmack als etwas Subjektives**

Zuvor wurden mit der *Außensicht von Expertinnen* sowie dem *inneren Feedback* zwei verschiedene Möglichkeiten angesprochen, anhand derer die AkteurInnen Feedback über ihr eigenes tänzerischen Tun einholen. Wie bereits der Titel dieser Kategorie bzw. Unterkategorie verrät, handelt es sich bei diesen Bewertungen um *individuelle Meinungen*, die einem subjektiven und individuellen Geschmacksempfinden entspringen. Aus diesem Grunde gibt es in den Aufzeichnungen bzw. den protokollierten Aussagen diverser ProtagonistInnen immer wieder auch Widersprüche, was den *Style* einer Person betrifft. Denn während B-Boy A Gefallen an den Darbietungen einer anderen Person äußert, und den Bewegungen das Attribut *Style* attestiert, bemängelt B-Girl B an derselben Person den fehlenden *Style*.

Um es nun auf den Punkt zu bringen, scheint es in Bezug auf die Geschmacksvielfalt und das damit verbundene subjektive Geschmacksempfinden allerdings am Wichtigsten zu sein, dass sich eine Person anhand ihrer Bewegungen und ihres individuellen Styles selbst findet, und damit lediglich den eigenen Ansprüchen gerecht wird und den eigenen Geschmacksnerv trifft. Auch wenn im Sinne einer *Außersicht durch ExpertInnen* immer auch Meinungen anderer Personen eingeholt werden, ist es am Ende der eigene Geschmack und die eigene Vorstellung von *Style*, die in den individuellen Bewegungskompositionen zur Sprache kommt.

### **Die Frage nach dem Was als Konfliktfeld**

Wenn nun zuvor auf den Aspekt der *Geschmacksvielfalt* eingegangen wurde, so lässt sich dieser um die Tatsache erweitern, dass es dennoch auch gewisse Vorstellungen über *die Inhalte eines B-Boying-Daseins* gibt. Wie bereits im Kapitel *Der individuelle Tanzstil als Eigenkreation* erwähnt, erlauben es die Freiheiten im B-Boying, die Tanzinhalte selbst zu bestimmen, seine eigenen Bewegungskompositionen zu kreieren und damit seinen einzigartigen *Style* zu finden. Denn letztlich geht es den Aussagen diverser ProtagonistInnen um *das Wie der Bewegungen* und weniger um das *Was*. Wenn nun aber einzelne szeneerfahrene Akteure konkrete Vorstellungen über Inhalte des B-Boying-Daseins äußern, dann scheint dem *Was* im B-Boying nicht ganz die anfangs zugesprochene Freiheit zu kommen. In gleicher Weise wie es der Geschmacksvielfalt zu Folge unterschiedliche Vorstellungen vom *Style* einer Person gibt, scheint es auch in Bezug auf die Tanzinhalte verschiedene Vorstellungen und Meinungen zu geben.

„Toprock, Footwork, Powermoves, Freezes. Die vier, wenn du die kannst und deinen eigenen Style hast. Uhhh. Das ist es!“, meint B-Boy Dan. (Aufzeichnung vom 12.11.2015)

Wie aus dieser Aussage hervorgeht, *sollte* man als B-Boy in seinem Tanz Moves aus *allen vier Breaking-Tanzelemente* können, womit es in Bezug auf die Tanzinhalte neben der Frage *Wie etwas aussieht* also doch auch gewisse Vorstellungen über das *Was getanzt wird* zu geben scheint. Dahingehend zeigt auch das nachfolgende Beispiel, dass es in der *B-Boying-Szene* nicht egal ist, *was* jemand macht. Mitunter wurden in Feldaufenthalten nämlich einzelne Akteure ausgemacht, die ihren tänzerischen Fokus nahezu ausschließlich auf das Breaking-Element *Powermoves* – wie es im Unterkapitel *Faszination Powermove* ausführlicher behandelt wird – legen. In diesem Sinne äußerte ein szeneerfahrener B-Boy seine Kritik und seinen Unmut den *unvollkommenen* B-Boys gegenüber, die sich lediglich der *Akrobatik* und den *spektakulären Moves* widmen, und alles andere vernachlässigen. Der nachfolgend zitierte Versuch eines erfahrenen B-Boys, sich in das Training und die Inhalte einer anderen Person einzumischen, endet letztlich in einer verbalen Auseinandersetzung über die Auslegung von *Breaking* und den damit verbundenen Inhalten:

Dann erzählt mir Nadim vom Streitgespräch zwischen ihm und Theo, denn Theo hätte ihm gesagt, dass er, Nadim, auch Footwork und Toprock trainieren müsse. Aber das wolle er nicht, ihm gefällt es nicht, also warum sollte er. Wenn es ihm, Theo, gefalle, an Toprock und Footwork zu arbeiten, soll er es doch machen, denn er schreibt Theo auch nicht vor, dass er an seinen Powermoves arbeiten soll. Als ich Nadim sage, dass Dan mal meinte, dass man als Breaker an allen vier Bereichen [Toprock, Footwork, Powermoves, Freezes] arbeiten und gut sein sollte, um ein kompletter B-Boy zu sein, nennt mir Nadim ein paar Profi-Breaker, wie beispielsweise Cico, die eben ohne Toprocks auskommen. „Cico dreht sich 28x um die eigene Achse. Wer soll das überbieten?“ In dem Moment kommt Theo vorbei, und versucht, das Streitgespräch von zuvor zu beruhigen, so mein Anschein, denn seine Worte schlagen anfangs einen versöhnlichen Ton an. „Du hast mich falsch verstanden.“, sagt Nadim. „Nein, ich weiß schon, du bist New School und so, du willst Akrobatik. Aber du musst auch Toprock und Footwork trainieren.“ „Muss ich nicht“, entgegnet Nadim. Theo passt es anscheinend überhaupt nicht, dass Nadim

ihm seine Meinung sagt, denn anschließend kritisiert Theo, dass er, Nadim, die ganze Zeit denselben Move trainiere und immer den gleichen Fehler mache. „So oft habe er ihm, auch auf der Halfpipe schon gesagt, was er tun muss, aber er macht immer noch den gleichen Fehler.“, wirft ihm Theo vor. Nadim sei 22 Jahre alt, und kein kleines Kind mehr, dem man ständig den gleichen Fehler ausbessern muss, und immer wieder die gleichen Hinweise geben muss. Nadim wende sich ständig an jemanden, um nach Tipps zu fragen, er soll doch aufhören, sich wie ein kleines Kind zu verhalten. Dann begibt sich Theo zu seinem Platz zurück. Nadim sagt mir, dass er einfach Zeit brauche, um den Move hinzukriegen, die Kritik von Theo scheint er gelassen zu nehmen. (Aufzeichnung vom 21.11.2015)

Mit den Worten „du musst auch Toprock und Footwork trainieren“ (ebd.) versucht der erfahrene B-Boy den Ungeübten über die ihm fehlenden Breaking-Elemente aufzuklären bzw. zurechtzuweisen. Außerdem wird B-Boy Nadim fehlendes Können oder gar fehlender Willen, sich in allen Bereichen des B-Boying zu versuchen und zu entwickeln, angekreidet. Demgegenüber vertritt der kritisierte B-Boy die Meinung, dass es eben sein Tun, und sein Tanzstil ist, den er nach seinen Vorstellungen gestaltet. Und wenn er kein Gefallen am Trainieren von Elementen des *Toprock* oder *Footwork* findet, sei dies seine Entscheidung.

Die Auseinandersetzung zwischen den beiden B-Boys war die einzige beobachtete dieser Art. Dass Diskussionen, Konversationen unter den B-Boys und B-Girls aufgrund des hohen Trainingslautstärkepegels und meiner Rolle als nicht aktiv teilnehmender Beobachter nur eingeschränkt wahrnehmbar waren, macht es schwierig, allgemeingültige Aussagen über die Einzigartigkeit solcher Vorkommnisse zu treffen. Für hitzige und emotional aufgeladene Diskussionen sprechen Körpersprache, als auch Gestik und Mimik allerdings eine klare Sprache – Beispiel: Person A zeigt mit dem Finger auf Person B, usw. –, die mir als Beobachter sehr wohl ins Auge fällt, auch wenn der Wortwechsel *nicht beobachtet* werden kann.

Diese Aufzeichnung als auch die vorangegangene bezeugen allerdings, dass es neben dem individuellen Geschmack auch individuelle Vorstellungen und Meinungen in Bezug auf die konkreten Inhalte gibt, die von so manchen Personen stärker oder eben weniger stark vertreten und kommuniziert werden.

Letztlich scheint also der *individuelle Style* in Bezug die Einzigartigkeit der Bewegungskompositionen doch auch an gewisse Vorstellungen über die Tanzinhalte gebunden zu sein. Im Konkreten gilt es den Meinungen einiger B-Boys zu Folge, auf tänzerisch-inhaltlicher Ebene in allen vier Tanzelementen des B-Boying *vertreten* zu sein und in diesen Bereichen *Etwas-Eigenes* zu machen, um als mehr oder weniger *kompletter* B-Boy oder B-Girl das Prädikat *Stylvoll* zu erlangen. Doch wie bereits am Beginn des Kapitels *Style – Ein Definitionsversuch* erwähnt, stellt dies nur eine Meinung unter vielen anderen dar. Es scheint jedoch in Bezug auf die zuvor erwähnte Vorstellung einen breiteren Konsens innerhalb der Wiener B-Boying-Szene zu geben.

#### 4.3.3 Über verschiedene Zugänge *Etwas-Eigenes* zu kreieren

Wenn nun in den beiden vorhergehenden Kapiteln – in Bezug auf die Tanzinhalte und dem *individuellen Style* – von einem *persönlichen Stempel*, einer *persönlichen Note* und einem *Etwas-Eigenes-drauß-machen* die Rede war, so sollen im Folgenden verschiedene Möglichkeiten und Zugänge aufgezeigt werden, anhand derer die jeweiligen AkteurInnen etwas *Eigenes* entstehen lassen können.

Mitunter kann eine Bewegung oder ein Move auch mit einer tieferen Bedeutung aufgeladen werden, um der eigenen Darbietung als Konsequenz einen individuellen Ausdruck zu verleihen, wie es bereits im

Kapitel *Die tiefere Bedeutungsebene eines Moves* angesprochen wurde. B-Boys und B-Boys bedienen sich eben ihrer individuellen Stärken, Schwächen bzw. ihres mehr oder weniger vorhandenen (Hintergrund-)Wissens, als auch der jeweiligen Interessen, wie die im Kapitel *Der individuelle Tanzstil als Eigenkreation* bereits angeführten Einflüsse aus den Bereichen des *Judo, Theater, Ballett*, usw. zeigen. In diesem Sinne lässt sich auf die folgende Aufzeichnung verweisen:

B-Boy Jan erzählt mir, dass er seit 3 Jahren breakt, und auch Workshops besucht. Ursprünglich kommt er aus dem Bühnentanz, Ballett. Er wirkt auf mich extrem motiviert, vorwärts zu kommen, und seinen eigenen Stil zu entwickeln. [...] „Wichtig“, so erklärt er mir, „sind die Basics, denn wenn du die hast, kannst du Bewegungen zusammenhängen, und selber Sachen kreieren.“ (Aufzeichnung vom 6.10.2015)

Wie aus dem Zitat hervorgeht, werden *Sachen* – im Sinne von Bewegungen – selber kreiert. In Bezug auf diese Eigenkreationen werden deshalb einige *Zugänge* vorgestellt, wie sie in den Feldaufenthalten beobachtet oder genannt wurden, und anhand derer im B-Boying eben *etwas Eigenes* entstehen kann. Diese möglichen Zugänge stellen allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit und sollen einmal mehr lediglich einen Einblick in das Handwerk des B-Boying gewähren.

### **Der Zufall**

Nachdem B-Boy Fero eine Abfolge von Moves getanzt hat, erkundigt er sich bei B-Boy Dan, wie das *ausgesehen* hat. Die beiden reden über Bewegungen. Anscheinend dürfte Fero den Kommentaren der anderen zu Folge auf eine *coole* Bewegung gekommen sein, denn Dan gibt mir zu verstehen, dass das ein Beispiel für eine zufällige, neuartige Bewegung ist, die in ein Set hineinkommen kann. (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

Während also in diesem Falle ein B-Boy an seinen Bewegungen arbeitet und sich ob dessen *Style* der Expertise eines szenenerfahrenen B-Boys bedient, gelingt diesem aus einem Moment des Zufalls heraus eine neue und anscheinend *coole* Bewegungskombination. In diesem Sinne scheint es im regelmäßigen Training durch das konsequente *An-Sich-Arbeiten* immer wieder auch einfach nur *Zufallsmomente* zu geben, in denen plötzlich eine neue Bewegung oder Bewegungskombination entsteht.

Dass diese Zufallsmomente nicht unbedingt von der eigenen Person ausgehen müssen, zeigt die folgende Aufzeichnung:

B-Boy Dan erzählt mir, dass er Moves auch manchmal von seinen Kindern im Tanzkurs gezeigt bekommt. Denn die Kinder zeigen ihm etwas und wollen wissen, wie ein bestimmter Move geht. Dabei zeigen sie aber *Fehler* im Sinne einer Variation, einer Abwandlung von der genauen Schritt- und Bewegungsabfolge, die aber gut und originell aussieht, und die er dann ausprobiert. So kommt er beispielsweise auch auf neue Ideen. (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

Anders als im vorhergehenden Zitat, indem ein Akteur sein *eigenes Zufallsprodukt* kreiert, zeichnen sich in diesem Falle die Kinder des Tanzschulkurses für eine neue und unbewusst erzeugte Bewegung verantwortlich, die letztlich der *kursleitende B-Boy* als solches erkennt und in seine eigenen tänzerischen Darbietungen einarbeitet.

### **Der Notizblock als Ideenspeicher**

Später gibt er [B-Boy Jan] mir seine Kamera in die Hand, und ich filme ihn für eine Minute. Ich gebe ihm die Kamera zurück, er sieht es sich sogleich an, lächelt und antwortet auf meine Frage, ob es denn passt, mit hochgezogenen Augenbrauen: „Ooh, there are some good Takes!“. [...] Gegen Ende, als Jan bereits seine Jacke angezogen hat und sein Training somit abgeschlossen ist, sehe ich einen A5 großen, linierten Block auf *seinem Platz* liegen. Ich frage ihn, ob er sich viele Sachen notiere, worauf er mir antwortet: „There are so many things to learn.“ Bei den

Aufzeichnungen, so B-Boy Jan, handelt es sich um Ideen für Moves, Bewegungen, die er sich aufschreibt. Generell schreibe er sich sehr viel auf, erzählt er mir. (Aufzeichnung vom 21.11.2015)

Wie die vorhergehende Aufzeichnung zeigt, gibt es in der Wiener B-Boying-Szene einzelne Personen, die ihr Tun immer wieder auch auf Video aufzeichnen. Entgegen dem zuvor erwähnten Aspekt des *Bewegungs-Zufallsmoments* notieren einzelne B-Boys und B-Girls diverse Gedanken auch in einen *Notizblock*, der – wie aus der Aufzeichnung hervorgeht – mitunter als *Ideenspeicher* funktioniert. In diesem *Speicher* werden im Falle von B-Boy Jan sämtliche Gedanken zu Bewegungen und Bewegungsausführungen notiert, um diese zu einem späteren Zeitpunkt praktisch um zu setzen. Meines Erachtens handelt es sich dabei weniger um einen aus der Bewegung heraus entstandenen Einfall sondern mehr um einen analysierenden Denkprozess, aus dem heraus letztlich Ideen für Bewegungen notiert und in Folge umgesetzt werden.

#### 4.3.4 *Kleidungs-Style und individueller Look*

Wenn in vorangegangenen Kapiteln auf den individuellen Musikgeschmack als auch auf die Geschmacksunterschiede hinsichtlich der Tanzinhalte sowie dem Style eingegangen wurde, so wird zu Beginn dieses Kapitels das Thema *Kleidung* und der damit verbundene Aspekt der *Funktionalität* angesprochen, um im Folgenden über die Relevanz eines *Kleidungs-* und *Körper-Styles* im Sinne des *individuellen Looks* (engl. für *Aussehen*) zu sprechen.

##### **Kleidung und Funktionalität**

Im Gegensatz zu klassischen Sportarten wie beispielsweise Fußball, Basketball und den damit verbundenen einheitlichen Kleidungs Vorschriften – beispielsweise in Form von Teamdressen – gibt es in der Wiener B-Boying-Szene keinen einheitlichen *Dresscode*. Die einzige dahingehende Ausnahme bezieht sich auf den gemeinsamen Auftritt der Crew *Team Austria*, bei der einige AkteurInnen der Wiener Szene mitwirkten und das Land Österreich beim internationalen *Battle of the Year Central Europa 2015* in Zürich vertrat. Denn für diesen Auftritt bemühte sich der Initiator dieser Gruppe im Sinne eines *stylistischen Auftretens* um eine einheitliche Kleidung, die zum Teil vom Getränkehersteller *Red Bull* gesponsert und finanziert wurde.

Ganz im Gegensatz dazu kleidet sich ausschließlich jede Person am offenen Trainingsgeschehen nach Belieben. Die Kleidung muss lediglich eine gewisse Funktionalität erfüllen, wie sie im folgenden Unterkapitel beschrieben wird.

Die meisten B-Boys und B-Girls ziehen sich in den vorhandenen Umkleieräumen der entsprechenden Jugend- und Kulturzentren um, bevor mit dem Aufwärmen bzw. dem Training begonnen wird. Die Straßenbekleidung wird somit gegen die Trainingsbekleidung getauscht, wobei auch die Straßenbekleidung keine einheitlichen Kleidervorschriften erkennen lässt. Demzufolge erscheinen viele AkteurInnen mit entsprechendem Rucksack oder Tasche zum Training, der oder die neben der Tanzbekleidung auch noch weiteres *Equipment* – wie es im gleichnamigen Kapitel erwähnt wird – enthalten.

Vielfach tanzen die AkteurInnen in Jeans und Jogginghosen als auch in kurzen, knielangen Shorts. Wichtig scheint für das B-Boying und in Bezug auf die Hosen vor allem eine ausreichende Bewegungsfreiheit zu sein. Mitunter wurde auch beobachtet, dass jeantragende AkteurInnen oftmals

keinen Gürtel tragen, denn dieser wäre bei den vielen Bodenbewegungen und -drehungen wohl eher hinderlich, und würde zudem auf Lendenwirbeln als auch auf die Beckenknochen *drücken*.

Ob ihn denn die Adidas-Hose beim Tanzen nicht einenge, beispielsweise wenn er [B-Boy Harun] einen Spagat ausführen möchte, frage ich ihn. „Neeein.“ antwortet er, „die ist perfekt fürs Tanzen.“ (Aufzeichnung vom 17.11.2015)

Als Oberteil wird aufgrund der höheren Trainingsraumtemperatur oftmals ein T-Shirt oder Tanktop getragen, wobei sich gewisse B-Boys im Verlauf einer Trainingseinheit mit zunehmender Raum- bzw. Körpertemperatur als auch bei gesteigerter und höherer Lautstärke gelegentlich ihrer Oberteile entledigen und mit nacktem Oberkörper tanzen. Anstelle eines der jeweiligen Körpergröße entsprechenden und passenden T-Shirts tragen einzelne B-Boys und B-Girls neben T-Shirts in Übergröße auch diverse Sport-Shirts bzw. Sport-Shirts in Übergröße, beispielsweise Baseball- oder Basketball-Shirts. Oftmals zeugen vor allem die T-Shirts aufgrund diverser Sprüche und B-Boying-spezifischer Aufdrucke von einer gewissen *Originalität* und *Individualität*.

Während nun ein Teil der Personen in kurzärmeligen Shirts trainiert, zeigt sich der andere Personenteil mit Pullover, Weste, Jogginganzugoberteil oder Kapuzenpulli bekleidet. Der Grund dafür scheint den Beobachtungen zu Folge vor allem an den auftretenden *Reibungskräften* zu liegen. Wenn nämlich gewisse Punkte im Rücken-, Schulter- oder Handbereich einer Person als Drehpunkte für beispielsweise akrobatische Powermoves dienen, so herrschen bei entsprechenden Drehgeschwindigkeiten am jeweiligen Körperangriffspunkt entsprechende Reibungskräfte, die mitunter auch zu Hautverbrennungen führen können und letztlich auch immer wieder führen.

An dieser Stelle wird dem Leser bzw. der Leserin geraten, sich auf entsprechender Videoplattform – allen voran Youtube – ein *Bild* verschiedener Powermoves zu machen, um eine Vorstellung über die Belastung für Rücken-, Schulter- und Handbereiche zu bekommen. Als Beispiel sei auf den folgenden Youtube-Link (Manno, 2011) verwiesen, in dem *B-Boy Cico* als ein Profi der internationalen B-Boying-Szene unterschiedliche Powermoves, unter anderem *Munchmill*, *Ninety*, *2000* demonstriert: <https://www.youtube.com/watch?v=D7-sESfLk4>

Durch entsprechende Bekleidung werden daher die am Körper einwirkenden Reibungskräfte reduziert. In den Feldaufenthalten konnte immer wieder beobachtet werden, dass sich einzelne AkteurInnen den Ärmel eines Pullovers über die Handinnenfläche ziehen, um auf diesen Stück Stoff diverse Überkopfdrehungen – wie sie etwa beim Powermove *Ninety* vorkommen – auszuführen. Aus den zuvor genannten Gründen wird also gelegentlich auch bei hohen Raum- und vermutlich auch Körpertemperaturen mit dickem Pullover und eventuell noch darüber liegenden *dünnen Trainingsjacken* trainiert und getanzt. Allerdings muss gesagt werden, dass viele der B-Boys und B-Girls auch über B-Boying-spezifische *Ausrüstungsgegenstände* verfügen, wie sie im Kapitel *Equipment* angeführt sind. Beispielsweise findet anstelle des *Pulloverärmels* oftmals ein spezieller *Handflächenschoner* seinen Einsatz.

Anstelle des Pullovers oder einer Weste wird aber auch ein Kapuzenpullover getragen und dies meist nicht ohne Grund. Denn gewisse Bewegungen oder Bewegungskombinationen sehen vor, dass der Kopf Bodenkontakt hält, nachdem auf diesem Teile des Körpergewichts bis zum gesamten Körpergewicht auf dem Boden hin- und her bewegt werden. Auch in diesem Fall treten unter Umständen hohe Reibungskräfte auf, wobei durch entsprechende Wärmeentwicklung die Haare *versenkt* werden können.

Um dem vorzubeugen, wird eben einfach die Kapuze über den Kopf gestülpt, sodass der Stoff die Reibungskräfte verringert.

Anstelle der Kapuze dienen vor allem aber auch die typischen und B-Boying-spezifischen *Mützen*, auf deren Vorderseite ein Lederfleck oder dergleichen aufgenäht ist. Dieser Lederfleck dient vor allem beim Powermove *Headspin* und den vielen Variationen dieses Moves als Drehpunkt. Inwieweit sich die vielen Kopfdrehungen auf die Kopfbehaarung auswirken, wird im Kapitel *Belastungen im B-Boying: Risiken und Nebenwirkungen* angesprochen. Mitunter wurde aber auch beobachtet, dass einzelne B-Boys und B-Girls anstelle der Mütze entweder ein Bandana (engl. für *Hals-* oder *Kopftuch*), eine Kappe, oder eine Kombination aus Kopftuch samt darüberliegender Mütze oder Kappe tragen. Diese scheinen den Aufzeichnungen zu Folge mehr die Funktion eines *stylishes Accessoires* zu erfüllen. Kopfdrehungen lassen sich eben am besten über spezifische Mützen oder gelegentlich auch herkömmliche Mützen ausführen. Dem *Cap* (engl. für *Kappe*) als Accessoire wird von einigen AkteurInnen aber auch ein hoher Stellenwert beigemessen, denn mitunter gibt es auch Personen, die für das Training ein eigenes *Cap* mitbringen. So wird vor dem Trainingsbeginn vom *Straßen-Cap* auf das *Trainings-Cap* gewechselt.

Meines Erachtens erfüllen Kopfbedeckungen im B-Boying allerdings auch eine weitere Funktion, indem diese nämlich die *kahle Stelle* – in unterschiedlich starken Ausprägungsgraden – am Kopf einzelner Akteure verdecken. Der Aspekt der *kahlen Stelle* findet im Kapitel *Belastungen im B-Boying: Risiken und Nebenwirkungen* eine entsprechende Erwähnung, da nämlich vor allem die Kopfdrehungen ihre Spuren hinterlassen können. Inwieweit das *Cap* von AkteurInnen jedoch *bewusst* und tatsächlich aus Gründen der *Ergebniskosmetik* getragen wird, kann nicht gesagt werden. Dennoch soll darauf hingewiesen werden, dass sich eine auffallend hohe Anzahl an B-Boys vor, während und nach dem Training mit *Cap*, Mütze oder Bandana bekleidet zeigt.

Als ein weiteres wichtiges Kleidungsstück versteht sich das Schuhwerk, das im Falle der AkteurInnen der Wiener B-Boying-Szene ausschließlich sportlichen Freizeitschuhen, sogenannten *Sneakers*, entspricht. Dahingehend ließen sich Schuhe der Marken *Adidas*, *Reebok*, *Nike*, *Converse*, *New Balance*, *Puma*, *Li-Ning*, und *Asics* ausmachen. Nahezu alle TeilnehmerInnen erscheinen zum Training auch in Straßenschuhen, die oftmals den besagten *Sneakers* entsprechen, und wechseln für das Training auf das jeweilige Trainings-Paar. Vereinzelt weisen die Trainingsschuhe ungemein hohe Verschleißerscheinungen und Auflösungstendenzen auf, die von Löchern über Risse bis hin zu sich ablösenden Schuhsohlen reichen. So richtig *abgefucked*, könnte man meinen. Hinsichtlich des Schuhwerks scheinen *Sneakers* vor allem aufgrund der flachen und glatten Sohle bevorzugt zu werden.

### **Kleidungs- bzw. Körper-Style und der individuelle Look**

Um zu Beginn den Stellenwert des *Styles* in Bezug auf die Kleidung eines B-Boys oder B-Girls zu klären, sei auf die folgende Aufzeichnung verwiesen:

Wie mir sein Outfit gefällt, fragt mich Harun, „das hat Style oder?“, ruft er mir zu. „Fred Perry?“, frage ich. „Ich liebe Fred Perry.“, antwortet er. „Die Kleidung scheint dir wichtig zu sein.“, sage ich. „Immer Style. Alles Style.“, ruft er mir zu und grinst. (Aufzeichnung vom 3.12.2015)

Ob nun dieses „Immer Style. Alles Style.“ (ebd.) in dessen Bedeutung und in Bezug auf die äußere Erscheinung eines B-Boys oder B-Girls tatsächlich von allen AkteurInnen geteilt wird, kann nicht allgemeingültig beantwortet werden. So wie auch Bewegungen individuell kombiniert und ausgeführt werden, scheinen bei einzelnen *AkteurInnen* auch Kleidungsstücke im Sinne des *individuellen* und

*einzigartigen Looks* zusammen komponiert zu werden. Mitunter konnte eben beobachtet werden, dass gewisse Personen sehr wohl auf *stylische Kleidung* achten, bei der – wie die folgende Aufzeichnung zeigt – alles aufeinander abgestimmt zu sein scheint:

B-Boy Harun zieht sich neben mir um. Er trägt eine violette Adidas-Jogginghose, die er gegen seine türkisfarbene Trainingsjogginghose wechselt. Bevor er seine Trainingsschuhe anzieht, zeigt er mir die Inneneinlage seiner schwarzen Pumaschuhe, die die gleiche Farbe wie seine Jogginghose aufweist, nämlich Türkis. Er blickt mich an und kommentiert dies mit den Worten „Style!“, dabei nickt er selbstsicher mit dem Kopf. (Aufzeichnung vom 17.11.2015)

B-Boy Savo trägt auch sehr stylische, noble Kleidung beim Tanzen. D.h. während andere sportliche Kleidung tragen, beispielsweise Jogginganzüge, trägt er *Zara*-Strickpullis oder edel aussehende Longsleeve-Shirts mit passender Hose. Die Haare sind perfekt gestylt. (Aufzeichnung vom 17.11.2015)

Einige Personen scheinen also mehr Wert auf ihre äußere Erscheinung zu legen als andere, womit sich einzelne Personen im Sinne eines *einzigartigen Looks* von anderen TänzerInnen abzuheben scheinen. Ganz im Sinne des individuellen Styles, der sich bei einzelnen B-Boys und B-Girls zudem auch im Körper-Style äußert.

In Bezug auf den *Körper-Style* und im Sinne eines *individuellen Looks* wurden bei einzelnen B-Boys und B-Girls nämlich Tattoos an Unterarme und im Nackenbereich, als auch diverse Piercings sowie Ohrenschmuck, wahrgenommen. Neben diesen wurden noch Halsketten als Körperschmuck ausgemacht.

Der individuelle Look zeigt sich den Aufzeichnungen zu Folge aber auch in auffallenden und *stylischen* Frisuren, die vom lockigen *Afro-Look* über *Dreadlocks* bis hin zum *blondierten Streifen am Kopf* reichen. Abschließend sei nochmals gesagt, dass das äußere Erscheinungsbild in Form des Kleidungs- bzw. Körper-Styles bei manchen AkteurInnen einen höheren Stellenwert einnimmt als bei anderen Personen, denen wiederum lediglich die Funktionalität – wie sie im Unterkapitel *Kleidung und Funktionalität* angesprochen wurde – von Bedeutung zu sein scheint. Hauptsache, man kann sich gut darin bewegen.

#### 4.3.5 *Social Media: Austausch und Selbstinszenierung im WWW*

An unterschiedlichen Stellen dieser Arbeit wurden bereits Aspekte eines *Austauschens* und *Selbstinszenierens* über Facebook und Co. angesprochen. Der Austausch bezog sich dabei einerseits auf die im Kapitel *Die Raumverwaltung* beschriebene Kommunikation von Ort und Zeit in Bezug auf die offenen Trainingsmöglichkeiten der Wiener B-Boying-Szene. Neben dem *Wo* und *Wann* in Bezug auf das Training bzw. einem *Wann nicht* – so es denn zu einer kurzfristigen Absage eines Trainings kommen sollte – werden die AkteurInnen unter anderem auch über kommende *B-Boying-Workshops*, *Battles*, diverse *Tanzkurse* oder sonstige *Veranstaltungen* informiert. Außerdem dienen die sozialen Medien auch als digitale Börse, um gemeinsame Fahrten oder Mitfahrgelegenheiten zu organisieren und anzubieten. Dahingehend herrscht also ein reger Informations-Austausch, der zudem die einzelnen B-Boys und B-Girls miteinander vernetzt. Mitunter führen – wie im Kapitel *Die ersten Schritte* ausgeführt – vor allem jüngere B-Boys und B-Girls ihr anfängliches und ursprüngliches Interesse auf *Youtube-Videos* zurück, deren Inhalte sie zum *Ausprobieren* inspiriert und animiert haben.

An anderer Stelle – siehe dazu Kapitel *Crews und deren Mitglieder* – wurde auf die *Inszenierung* gemeinsamer Crew-Erlebnisse eingegangen. Demnach bieten Crew-Mitglieder ihre Foto- und Video-Aufnahmen, als Zeugnisse der gemeinsamen Unternehmungen, auf entsprechenden Profildseiten

(Facebook, Twitter, Instagram, usw.) einer breiten Öffentlichkeit an. FreundInnen, Bekannte und sonstige interessierte Personen werden damit über die diversen B-Boying-Aktivitäten am Laufen gehalten.

Dahingehend lässt sich auch der im Kapitel *Donauinsel, Streetshows und die Umfunktionierung von Raum* zitierte *Twitter-Post* als eine Form von *Inszenierung* über das Internet verstehen, indem ein Mädchen stolz über die *Aktivitäten ihres B-Boys* an der Donauinsel *zitschert*, und demnach ein passendes Foto samt persönlichen Kommentar *postet*.

Im Folgenden wird nun anfangs ausführlicher auf die verschiedenen Formen der Selbstinszenierung der Wiener B-Boying-Szene eingegangen, um daran anknüpfend auf den szeneeinternen Austausch einzugehen. Der Austausch bezieht sich allerdings nicht auf die bereits angesprochenen Aspekte der Organisation und Kommunikation von Veranstaltungen, sondern auf den Austausch von B-Boying-spezifischen und szeneeinternen Wissen bzw. Bewegungswissen. Einerseits werden nämlich Bilder und Videos aus Gründen einer Selbstinszenierung hochgeladen, die einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Andererseits dienen diese Videos anderen Personen als Inspirationsquelle sowie als Lehrmaterial. An dieser Stelle sei auf die Unzahl an B-Boying-Tutorials der Videoplattform *Youtube* verwiesen, von der sich der Leser bzw. die Leserin selbst ein entsprechendes *Bild* machen kann.

### **Selbstinszenierung im WWW**

Im Wesentlichen konzentriert sich die Selbstinszenierung der B-Boys und B-Girls auf Videoportale wie beispielsweise *Youtube*, soziale Netzwerke wie *Facebook*, *Twitter*, sowie diverse *Online-Foren* und in vereinzelt Fällen *private Internetseiten*, auf denen sich Einzelpersonen oder gelegentlich auch ganze Crews präsentieren. Beispielgebend soll auf die folgenden Websites diverser österreichischer, mitunter aber auch Wiener ProtagonistInnen sowie Crews, verwiesen werden: <http://www.daniecell.com/home.html> (Itandehui, 2012), <https://www.facebook.com/theonlykingz/> (The Only Kingz, 2013), <http://www.B-Boy-vasi.com/> (Iancu, 2012), <http://funkymike.wix.com/prodigyy-crew> (Prodigy Crew, 2014).

Im Zuge der Recherchen über die Wiener B-Boying-Szene wurden zahlreiche *Youtube*-Videos einzelner AkteurInnen ausfindig gemacht, die im Rahmen von großangelegten Battles, beispielsweise *Red Bull BC One* oder *BOTY* – siehe dazu Kapitel *Die Subkultur B-Boying* –, aber auch kleineren, lokalen und szeneeintern bekannten Battles wie *Just-to-get-a-rep*, *Break-some-Noize*, *Risk-Battle* oder das *Fantastic4Battle* aufgezeichnet und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Dass das Interesse an einer Veröffentlichung der Videos nicht ausschließlich vom Veranstalter ausgeht, zeigen diverse Facebook-Posts, in denen danach gefragt wird, ob und wann denn Videos der Veranstaltung veröffentlicht werden bzw. verfügbar sind. So postet etwa ein User: „video of top 16?“ (Facebook-Konversation vom 06.12.2015), womit allen involvierten Personen klar ist, dass es eine Anfrage über ein Video der 16 finalen TänzerInnen des Battles gibt. Die Antwort lässt dabei nicht lange auf sich warten: „In process - we have recorded the whole night - it takes some time to sort it out“ (Facebook-Konversation vom 7.12.2015).

Während auf der einen Seite Videos diverser Battles über den oder die Veranstalter online gehen, werden andererseits auch Privatvideos von den tanzenden AkteurInnen selbst ins Web gestellt und einer breiten ZuseherInnenschaft zugänglich gemacht. Diesbezüglich spricht auch Frost (2011, S. 98), dass auf

Videokanälen wie beispielsweise *YouTube* „die eigenen Trainingsvideos, die neuesten Battle-Aufnahmen und Trailer gezeigt“ werden.

Neben den Videos zeugen vor allem die vielen Fotos der AkteurInnen – allen voran die Profilbilder in den sozialen Medien – von einer gewissen Selbstinszenierung. Bei den Bilderinhalten handelt es sich um Freezes, also eingefrorene Posen, aber auch um teils verschwommene Momentaufnahmen waghalsiger Moves die davon zeugen, dass sich die Person gerade *in Action* befindet. Wie im Kapitel *Crews und deren Mitglieder* bereits angeführt, befinden sich unter den Bildern aber auch Belege gemeinsamer Unternehmungen, die von lokalen Partys bis hin zu größer angelegten Reisen auf nationale oder internationale Battles reichen. Die Kommentier-Funktionen der jeweiligen Medien (Youtube, Facebook, Twitter und Co.) ermöglicht – ob durch *PN* (kurz für *persönliche Nachricht*) oder einfach nur dem *Gefällt-mir* Button – der ZuseherInnenschaft, die Aktivitäten und Darbietungen zu beurteilen, und die Selbstinszenierung der jeweiligen Person auf eine *höhere Ebene* zu bringen.

### **Videos – Austausch im WWW**

Ungeachtet der beschriebenen *Selbstinszenierung* erfüllen vor allem Videos eine weitere wichtige Funktion, nämlich als Lehr- und Lernmaterial. *Selbstgedrehte* Videos, die – wie im vorherigen Kapitel angesprochen – einer breiten Öffentlichkeit einerseits das eigene Können bezeugen, dienen einem gewissen Personenkreis auch als Lernmaterial, im Sinne eines gegenseitigen *Austausches* innerhalb der Szene. Gaffer (2001; zit. n. Frost, 2011, S. 65) sieht in den unterschiedlichen Medien wie Fernsehen, Film, Video oder Printmedien, neben den offenen Trainings, dem *Each one teach one-Prinzip* oder Breakdance-Kursen, eine weitere Möglichkeit, sich „mithilfe autodidaktischen Lernens und aktiver Rezeption Skills anzueignen“. Dahingehend berichten auch AkteurInnen der Szene, dass sie sich den Stil, die Bewegungen und *Moves* diverser Vorbilder über VHS-Kassetten bis hin zu Youtube-Videos teilweise stundenlang angeschaut haben, um diese nachtanzen zu können. Diesbezüglich verstärkt die folgende Aufzeichnung aus den Feldaufenthalten die Bedeutung des autodidaktischen Lernens:

Als B-Boy Dan auf alte Tapes und vor allem die Videos, die via Kazaa und Napster in den Internet-Anfangszeiten gedownloadet wurden, zu sprechen kommt, sagt er: „Da musstest du einen Tag oder einen halben Tag warten, bis du ein Video downgeloadet ghabt hast. Heute klickst du drauf, siehst dir’s an, und schaust danach halt ein anderes an.“ Er habe sich mit anderen eben nur auf ein Video konzentriert und sich lange damit beschäftigt, „weil da gab’s noch nicht so viel und du musstest lange warten, bist’ das nächste gehabt hast.“ (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

Ich frage ihn [B-Boy Felix], wie er sich seine Moves beigebracht hat, ob ihn jemand die Sachen gezeigt hat oder so. „Durch das Internet, ich schau mir die Videos an und mach es nach.“, antwortet er. (Aufzeichnung vom 23.11.2015)

Mit der Funktion als Unterrichtsmedium dienen Videos in der B-Boying-Szene neben Szene-Events und Szene-Treffpunkten als eine weitere Möglichkeit des szeneeinternen Austausches. (Frost, 2011, S. 98) Dahingehend bilden sozialen Medien wie beispielsweise Facebook als auch die diversen Videokanäle heutzutage die passenden Plattformen. Während es die heutige Technologie erlaubt, Videos auf schnelle und unkomplizierte Weise über das Internet untereinander auszutauschen, standen AkteurInnen in internetfreien Zeiten keinerlei digitale Möglichkeiten zur Verfügung. Die VHS-Kassette war dabei mit Abstand das höchste der Gefühle. Damals wie auch heute sind es neben den Aufnahmen vor allem aber die Szene-Events und Szene-Treffpunkte, in denen Bewegungswissen ausgetauscht wird. (ebd.)

Der zuvor erwähnte Austausch geschieht also vor allem auf Szene-Treffpunkten, was aus zahlreich angeführten Beispielen aus dem Trainingsgeschehen der Wiener B-Boying-Szene bereits hervorgeht, aber auch auf Szene-Events. Dahingehend erzählte ein älterer, arrivierter B-Boy vom gegenseitigen, persönlichen Austausch von Bewegungswissen:

Er [B-Boy Theo] sei 38 Jahre, und habe in der Generation von Tibo mit dem Breaken begonnen, also in den 90er Jahren. Da habe es noch kein Youtube gegeben, „und weiß du, da hat man etwas gelernt, und sich dann per Gelegenheit mit Leuten anderer Crews ausgetauscht. Die konnten etwas, was wir nicht kannten, und so haben wir uns das gegenseitig gelernt. Und dann hat man versucht, was Eigenes daraus zu machen, auf dass es eben nicht gleich aussieht, sondern dass man seine Persönlichkeit da rein gibt, seine Individualität.“, erzählt B-Boy Theo. (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

Dieses Beispiel soll die Bedeutung des direkten, unmittelbaren und persönlichen Austausches im B-Boying gegenüber den digitalen Medien nochmals verdeutlichen. Ob nun diese persönliche Form des direkten Austausches in internetfreien Zeiten gegenüber den heutigen Zeiten – die auch dem digitalen Zeitalter unterliegen – eine größere Rolle gespielt hat, kann auf Basis der Beobachtungen nicht beantwortet werden. Wie allerdings im Kapitel *B-Boying ist Tanz* gezeigt wird, kommt es auf den offenen und informellen Trainings der Wiener B-Boying-Szene permanent zum direkten und persönlichen Austausch von Bewegungswissen.

#### **4.4 B-Boying ist Training**

An unterschiedlichen Stellen dieser Arbeit wurde bereits betont, dass den Darbietungen der B-Boys und B-Girls oftmals langjähriges konsequentes Training und damit ein gezieltes *An-sich-und-seinen-Bewegungen-arbeiten* vorausgeht. In diesem Sinne begründet sich diese Kategorie aus der folgenden Aufzeichnung:

Ich frage ihn [B-Boy Andi], was Breaken für ihn bedeutet. Er überlegt etwas länger und meint entschlossen: „Training. Viel, viel Training.“ (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

Das Kapitel *B-Boying ist Training* widmet sich nun voll und ganz der Trainingspraxis. Nachdem zu Beginn auf die unterschiedlichen *Begrüßungs- und Aufwärmrituale* eingegangen wird, beschreibt das nächste Kapitel die genauen *Trainingsinhalte*. Nachfolgend werden schließlich *Die Gruppe als Trainer, Methodisches Vorgehen, Geteilte Freude an Momenten des Gelingens* sowie *Socializing im B-Boying* als Aspekte eines sozialen Miteinanders im B-Boying vorgestellt. Die abschließenden Kapitel behandeln das für die Bewegungspraxis der B-Boys und B-Girls notwendige *Equipment* als auch die im B-Boying vorhandenen körperlichen Belastungen und die damit verbundenen Begleiterscheinungen.

##### *4.4.1 Begrüßungs- und Aufwärmrituale*

#### **Die unterschiedlichen Begrüßungsrituale**

Im Folgenden wird auf die szenetypischen Begrüßungsrituale der Wiener B-Boys und B-Girls eingegangen und sogleich eine Aufzeichnung aus dem ersten Feldaufenthalt zitiert:

Ich bin einer der ersten Anwesenden. Noch weiß ich nichts über das Verhalten der B-Boys. Soll ich mich bei den Leuten vorstellen? Stattdessen nehme ich am Rand der Tanzfläche Platz, leg meine Sachen ab und warte. Fast alle nach mir erscheinenden B-Boys grüßen mich auf die gleiche Art und Weise: Abstreifen der Handinnenflächen, und anschließendes Zusammenschlagen der Fäuste. Jene B-Boys und B-Girls, die sich besser zu kennen scheinen,

werden *intensiver* begrüßt, also Umarmungen, Schulter an Schulter und danach Zusammenschlagen der Fäuste, gelegentlich auch gegenseitige Wangenküsse. (Aufzeichnung vom 6.10.2015)

Dieser zuvor beschriebene Gruß, also das Abstreifen der Handinnenflächen und das darauffolgende leichte Zusammenschlagen bzw. Berühren der Fäuste, lässt sich als der *Standardgruß* der Wiener B-Boying-Szene bezeichnen. Das diese Grußform, die nebenbei erwähnt auch in der Wiener Skateboard-Szene Teil der sozialen Praxis ist (Fischer, 2013, S. 89), nicht ausschließlich in der *Wiener B-Boying-Szene* Anwendung findet, zeigt die Arbeit von Langnes und Fasting (2014, S. 9) über die norwegische Breaking-Szene: „The most standardized greeting routine involved two people simultaneously slapping their palm and fists together, some would add a hug, and the female breakers were often given kisses on the cheek.”

Sobald nun eine Person den Trainingsraum betritt, erfolgt als nächstes das *Drehen einer Runde durch den Raum*, bei dem jede/r Anwesende meist auf die zuvor beschriebene Art und Weise begrüßt wird. Dieses durch den Raum gehen und alle Anwesenden begrüßen gleicht einem Ritual, das alle B-Boys und B-Girls der Wiener Szene unabhängig vom Trainingsort gleichermaßen ausführen. Dabei ist es auch fast immer der Fall, dass die anwesenden B-Boys oder B-Girls bereits am Tanzen sind. Meist unterbrechen diese dann ihr Tun, um die Begrüßung des Neuankömmlings zu erwidern, und dem Gegenüber die Hand zu reichen oder eben mit einer intensiveren Begrüßung zu begegnen. Beim Begrüßen werden, wie das obige Zitat zeigt, keine Ausnahmen gemacht und niemand ausgelassen. So auch ich nicht als unbekannter Nicht-Tänzer in meinem ersten Feldaufenthalt. Also unabhängig davon, ob man eine am Training anwesende und nicht unbedingt mittrainierende Person kennt, wird diese von allen begrüßt. Dass international betrachtet sehr wohl auch selektiv vorgegangen und entschieden werden kann, ob und wie man anderen TeilnehmerInnen bei der Begrüßung gegenübertritt, zeigt die Forschungsarbeit von Langnes und Fasting (2014, S. 9).

In Bezug auf die Begrüßungsart lassen sich mehrere unterschiedliche Formen und Variationen beobachten, die davon abzuhängen scheinen, wie gut man eine Person kennt und wie stark bzw. intensiv die Beziehung zu dieser Person ist. Die Begrüßungsformen reichen dabei vom Zusammenführen der jeweiligen rechten Schulter der sich begrüßenden Personen, dem der Standardgruß vorausgehen oder auf den dieser folgen kann, über gegenseitige Umarmungen und dem darauffolgenden Standardgruß oder umgekehrt, bis hin zu gegenseitigen Wangenküssen. *Von Bruder zu Bruder*, oder *von Sister zu Sister* sozusagen. Eine leichte Variation des für die Szene typischen Grußes ist das darauffolgende auf die Brust klopfen, wobei an jene Stelle der Brust geklopft wird, an der sich das Herz befindet. Dieses *Klopfen* entspricht meist nur einer leichten Berührung, sofern die Brust dabei überhaupt berührt und die Bewegung damit eher nur angedeutet wird. Selten aber doch erfolgt als Begrüßungsform auch das formelle Hand-Geben.

In diversen Gesprächen wurde versucht, Näheres über die Bedeutung des Klopfens auf die Brust bzw. auf die Stelle des Herzens in Erfahrung zu bringen, doch nur wenige AkteurInnen maßen dieser Form eine tiefere Bedeutung zu. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich bei dieser Begrüßungsform um einen Ausdruck für *tief mit dem Herzen verbundene Freundschaft* handelt. Nach Langnes und Fasting (2014, S. 9), die Forschungen in der norwegischen B-Boying-Szene anstellten, bezeichnen einige der norwegischen B-Boys das Begrüßungsritual „as a symbol for the heart, friends from the heart, while others mumbled that the ritual could be an expression of the “peace, love and unity” ideal in the hip-hop culture.“ Inwieweit sich diese symbolische Bedeutung, die auf diversen Interviewaussagen fußt, mit

der Bedeutung für die Wiener B-Boying-Szene deckt, bleibt offen. Der weitere Vergleich dieser Arbeit eröffnet zudem die Vermutung, dass die Begrüßungsformen der Wiener B-Boys und B-Girls ebenso dazu dienen, dem jeweiligen Gegenüber Respekt und Anerkennung entgegen zu bringen. (Langnes & Fasting, 2014, S. 9) Diesbezüglich sei auf Beobachtungen von *geteilten Gelingsemotionen* verwiesen, in denen gelungene Darbietungen eines B-Boys oder B-Girls unter anderem auch durch gegenseitiges *Abklatschen mittels Standardgruß*, wie er zuvor beschrieben wurde, kommentiert und gefeiert werden. Somit findet der szeninterne Gruß in miteinander erlebten und gefeierten Gelingensmomenten also auch Anwendung, um einer anderen Person Anerkennung beizupflichten. Daher die Vermutung, dass der Standardgruß einer anderen Person gegenüber *Respekt* und *Anerkennung* demonstrieren soll.

B-Boy Gigi kommt in den Raum, wie alle anderen zuvor macht auch er eine Runde durch den Raum und begrüßt alle BreakerInnen. (Aufzeichnung vom 17.11.2015)

Ich drehe meine Runde und begrüße alle Anwesenden mit der typischen Begrüßung. Einige klopfen sich nach Zusammenstoß unserer Hände bzw. Fäuste mit der rechten Hand auf die linke Brust. Beim gegenseitigen Begrüßen anderer Personen fällt mir auf, dass sich einige inniger begrüßen, d.h. umarmen, oder rechte Schulter auf rechte Schulter aneinander tun. Frauen werden meist genauso wie Männer auf die typische Art und Weise begrüßt. Savo erscheint später, begrüßt Frauen mit Küsschen links und Küsschen rechts. Beim Verabschieden – die Ersten verlassen das Training gegen 21Uhr – dreht jeder eine Runde durch den Raum um sich bei allen zu verabschieden. (Aufzeichnung vom 5.11.2015)

Aus diesem Zitat gehen weitere Details in Bezug auf den szenetypischen Gruß hervor. So läuft etwa die Verabschiedung gleich wie die Begrüßung ab. Genauso wie man zu Beginn des Trainings alle anwesenden Personen begrüßt, verabschiedet man sich vor dem Verlassen des Trainings auch wieder von den AkteurInnen. Des Weiteren erfahren B-Girls in den meisten Fällen keine gesonderte Form der Begrüßung. So begrüßen sich einerseits die Tänzerinnen untereinander auf eine der zuvor genannten Arten oder werden eben auf eine dieser Formen von den männlichen Personen begrüßt. Die wenigen Ausnahmen verstehen sich als formales Hand-Geben sowie das allseits bekannte *Küsschen-links und Küsschen-rechts*, die Langnes und Fasting (2014, S. 9) für die norwegischen B-Girls als „kisses on the cheek“ formulieren.

Der nachfolgend zitierte *Auftritt* bildet eher die Ausnahme und weniger die Regel:

Etwas später erscheint B-Boy Noren mit dem Scooter. Er steigt nicht ab, sondern fährt von Person zu Person und begrüßt jeden Einzelnen. Auch wenn er von einer Person zur anderen nur einen halben Meter mit seinem Gefährt zurücklegt, oder sogar weniger. Ein Fuß bleibt stets am Scooter. Was für ein Auftritt denke ich mir. (Aufzeichnung vom 9.11.2015)

Das vorherige Beispiel erinnert mich als Beobachter an den Auftritt eines erhabenen, hoch zu Ross herbeikommenden Ritters, der stolz durch die Menge reitet. Mit diesem vielleicht nicht ganz ernst zu nehmenden Vergleich werden dennoch Parallelen zu den Scooter- und Longboard fahrenden B-Boys der Wiener Szene gezogen. So erschienen neben B-Boy Noren noch zwei weitere B-Boys mit deren Scooter bzw. mit dem Longboard beim Training. Dabei *cruisten* die Akteure mit ihren Sportgeräten durch den Raum und begrüßten alle anwesenden Personen, oder verabschiedeten sich von diesen. Während die Scooter fahrenden B-Boys bei jeder Person einen Zwischenstopp einlegten, unterbrach der Longboarder seine Fahrt nicht.

## Die verschiedenen Aufwärmrituale

Zuvor wurden mit dem *Standardgruß* und einigen weiteren Begrüßungsarten die unterschiedlichen Begrüßungsrituale vorgestellt. Im Folgenden wird nun auf die beobachteten Aufwärmrituale der B-Boys und B-Girls der Wiener Szene eingegangen.

Nachdem nun viele der Personen – wie im Kapitel *Kleidungs-Style und individueller Look* erwähnt – mit dem Trainingsbeginn von der Straßen- auf die Tanzkleidung gewechselt haben, gilt es für die AkteurInnen, den Körper auf die bevorstehenden Belastungen vorzubereiten und dementsprechend aufzuwärmen. Dieses gestaltet sich den Beobachtungen zu Folge von Person zu Person unterschiedlich. So bereiten sich etwa einzelne AkteurInnen anhand von *Mobilitäts-, Kräftigungs- und Dehnungsübungen* ausgiebig auf das bevorstehende Training vor. Mitunter kann dieses intensive Aufwärmritual bei einzelnen TänzerInnen schon auch mal eine halbe Stunde an Zeit einnehmen. Diese Zeit scheinen andere B-Boys und B-Girls wiederum lieber gleich in tänzerische Trainingsinhalte zu investieren, sodass nach einem kurzen *Schulterkreisen* gleich mit Handstand-Bewegungen – wenn nicht sogar mit *Powermove-Elementen* – losgelegt wird. Von einem intensiven *Gleich-los-legen* zeugt auch die folgende Gesprächsaufzeichnung:

„Aufwärmen!“ sage ich, „das muss ja ewig dauern?“ Darauf B-Boy Harun: „Manche wärmen ne halbe Stunde auf, für andere aber ist die Musik wie eine Droge. Wenn sie die hören, kippen sie da voll rein. Die brauchen kein Aufwärmen, legen gleich los.“ (Aufzeichnung vom 6.10.2015)

Der zitierte B-Boy formuliert es wohl treffend wenn er die Musik als eine Art *Droge* bezeichnet, die einzelne AkteurInnen ohne sich großartig aufzuwärmen direkt in das Tanzen übergehen lässt, womit diese voll in die Musik, das Tanzen, und damit ins Training *reinkippen*. Dahingehend konnten in den Feldaufenthalten zahlreiche BreakerInnen ausgemacht werden, die sich weniger mit *Mobilitäts- oder Dehnungsübungen* beschäftigen, sondern ihren Trainingseinstieg mit sanften *Toprock* oder *Footwork-Elementen* finden. Damit entspricht das Aufwärmen mehr einem *tänzerischen Ankommens-Prozess*. Diese tänzerischen Aufwärmrituale scheinen mehr einem *Am-Trainingsort-ankommen* oder einem *In-das-Tanztraining-reinfinden* zu dienen. In diesem Sinne lässt sich wohl auch das *mentale Vorbereiten*, bei dem einzelne B-Boys mit geschlossenen Augen auf dem Boden liegend oder sitzend beinahe meditativ für einen Moment ganz bei sich sind, als eine Art *Einstimmungs-Prozess* verstehen. Ein mentales *Einstimmen* auf und *Reinfinden* in das bevorstehende Training sozusagen.

Selbstverständlich werden diese genannten Aufwärm-Elemente von den B-Boys und B-Girls auf unterschiedliche Art und Weise miteinander kombiniert, woraus eben individuelle Aufwärmrituale entstehen. Während einige Personen zu Beginn mit gegen die Wand gespreizten Beinen an ihrer Hüft-Beweglichkeit arbeiten und sich darauffolgend mit sanften Tanzelementen – wie beispielsweise *Toprock-Moves* – in das Tanzen *rein zu fühlen* scheinen, legen andere Personen mit leichten *Footwork-Elementen* los, um sich daran anknüpfend mit geschlossenen Augen und am Rücken liegend für einige Minuten auf die Musik und auf das Tanzen zu fokussieren. Der Musik scheint somit auch in Bezug auf die unterschiedlichen *Aufwärmrituale* eine bedeutsame Rolle zuzukommen. Denn mitunter lassen es sich einzelne BreakerInnen nicht nehmen, gleich mit intensiven tänzerischen Trainingsinhalten loszulegen, wenn der Musikstil als auch die Lautstärke für sie *passt*. Den Beobachtungen zu Folge trifft dies vor allem auf später am Training erscheinende AkteurInnen zu, wenn der Trainingsbetrieb nämlich voll im Gang ist, und die Lautstärke der Musik als auch die Raumtemperatur bereits den nächsten Level erreicht hat.

Als ein weiteres Aufwärmritual lässt sich abschließend das *gemeinsame Einstimmen mit Musik und Tschick* verstehen, wie es im Kapitel *Musik als Treibstoff für den B-Boying-Motor* unter dem Aspekt der *unterschiedlichen Funktionen von Musik* bereits Erwähnung fand. Dieses gemeinsame Einstimmen kann auch als ein *gemeinsames Abhängen* bezeichnet werden, bei dem sich mehrere Personen vor dem eigentlichen Trainingsbeginn im Vorhof als auch in den Trainings-(Neben)räumen zusammenfinden, und sich – begleitet von Musikklingen aus dem Smartphone sowie der ein oder anderen *Zigarette* – gemeinsam auf das bevorstehende Training *einstimmen* oder *vorbereiten*. Dieser Aspekt erfährt als Teil eines *gemeinsamen Abhängens* im Kapitel *Socializing im B-Boying* nochmals eine entsprechende Erwähnung.

#### 4.4.2 Trainingsinhalte

Dieses Kapitel bezieht sich auf die konkreten Tanzinhalte, wie sie mit dem Kapitel *B-Boying – Tanzinhalte* zu einem großen Teil schon angedeutet wurden. Neben dem Trainieren bereits erwähnter *Breaking-Elemente*, wie *Toprock*, *Footwork*, *Freezes* und *Powermoves* konnten allerdings noch viele weitere Trainingsinhalte ausgemacht werden, wie sie im Folgenden beschrieben werden.

#### **Regenerative Inhalte**

Wenn Dehnungsübungen im vorangegangenen Kapitel als Teil verschiedener Aufwärmrituale genannt wurden, so sei an dieser Stelle gesagt, dass sich Dehnen im Allgemeinen auch als wesentlicher Part des Trainings und damit als Trainingsinhalt verstehen lässt. Immer wieder finden sich Personen in Dehnpositionen ein, um an der Beweglichkeit bestimmter Körperregionen zu arbeiten, allen voran an der Hüftbeweglichkeit. Während dabei einerseits *die Wand als Hilfsmittel* dient, konnten unter anderem auch Dehnübungen mit Partnerhilfe beobachtet werden. Dem *Dehnen* kommt gelegentlich auch der Wert einer *regenerativen Trainingseinheit* zu, indem nämlich der gesamte Trainingsaufenthalt mit verschiedenen Dehnungsübungen gestaltet wird. Im Sinne einer regenerativen Trainingseinheit kann dahingehend auch das passive und pausierende Verhalten einiger B-Boys und B-Girls betrachtet werden. Dahingehend sei die folgende Aufzeichnung zitiert:

Einige Breaker sind bereits am Tanzen, andere gerade am Aufwärmen. B-Boy Stan und B-Boy Harun sitzen nebeneinander als ich meine Jacke ablege. Auf die Frage ob sie denn heute nicht tanzen antworten sie, dass heute Ruhetag sei. [...] „Heute ist ein Ruhetag nötig.“, sagt Harun. (Aufzeichnung vom 8.10.2015)

Während einige Personen als Teil eines anstrengenden Trainings zwischendurch immer wieder Pausen einlegen, verstehen andere das gesamte *Training* als Pause, womit die Anwesenheit lediglich auf Gründe des *Sich-Austauschens*, wie es im Kapitel *Die Gruppe als Trainer* angesprochen wird, oder eines *Socializens* und *gemeinsamen Abhängens*, wie in Kapitel *Socializing im B-Boying* beschrieben, zurückzuführen ist.

#### **Akrobatik**

In Bezug auf die im Kapitel *Der individuelle Tanzstil als Eigenkreation* genannten Einflüsse aus unterschiedlichen Bewegungskulturen wurden einzelne AkteurInnen dabei beobachtet, wie sie *Rondats*, *Flick-Flacks*, *Salti* oder andere Elemente aus dem Bereich der Akrobatik trainieren. In weiterer Konsequenz finden diese Trainingsinhalte oftmals Einzug in so manchen Tanzstil einzelner BreakerInnen.

## Die Breaking-Tanzelemente

Wie bereits eingangs erwähnt, nehmen die strukturellen Elemente des B-Boying den Schwerpunkt der Trainingsinhalte ein. Die verschiedenen *Powermoves* stechen dabei besonders hervor, nachdem diese eine besondere Anziehung und *Faszination* auf die B-Boys und B-Girls ausüben, wie sie bereits im Kapitel *Faszination Powermove* angesprochen wurde. Mitunter dienen *Powermoves* einzelnen AkteurInnen auch als eine Quelle der Inspiration und Motivation, der nach am Ende eines langen Erarbeitungsprozesses die Komplexität eines *Powermoves* als tänzerisch entschlüsselt gilt, was sich letztlich in einer gekonnten Darbietung spektakulärer Moves wie dem *Airflare*, *Halo*, usw. äußert. Der Weg dorthin scheint für so manche/n BreakerIn ein langer und steiniger zu sein. Davon zeugen auch die vielen Trainingsmomente, in denen sich AkteurInnen einzelne Bewegungen eines *Moves* über viele Einheiten hinweg anzueignen versuchen, und dabei immer wieder auch Rückschläge einstecken müssen.

Neben den *Powermoves* werden selbstverständlich auch Moves der anderen *Tanzelemente* trainiert. Dahingehend arbeiten und feilen die AkteurInnen zum Teil an einzelnen und spezifischen *Moves*, wie beispielsweise dem *Pretzel* als Teil des Breaking-Elements *Toprock*, oder etwa am *Airchair*, der den *Freezes* zugeordnet wird, oder auch an selbstkreierten Moves, die eben keine Namen besitzen. Mitunter wird aber auch an tänzerischen Darbietungen gearbeitet, in denen einzelne Moves miteinander verbunden werden, sodass unter anderem auch an den *Übergängen* zwischen Moves der verschiedenen Elemente, wie beispielsweise vom *Toprock* zu einem *Footwork-Move*, gearbeitet und gefeilt wird. Ziel ist selbstverständlich eine *style-volle* Darbietung.

## Spiel und Spaß

Gewisse Inhalte des Trainings lassen sich wohl am besten mit den Worten *Spiel und Spaß* beschreiben, weshalb diesen eine eigene Kategorie gewidmet ist. Der Spaß bezieht sich dabei auf das tänzerische Spiel, das AkteurInnen in bestimmten Situationen des Trainings miteinander eingehen. Diese tänzerischen Interaktionen scheinen dabei meist aus einem Moment der Spontaneität und des Zufalls zu entstehen. Um nun eine Vorstellung über diese spaßigen Inhalte zu bekommen, sei die folgende Begebenheit angeführt, die sich gegen Trainingsende eines Feldaufenthaltes unter mehreren B-Boys ergab:

Ein Handschuh, der eigentlich für Drehungen auf den Handinnenflächen gedacht ist, wird plötzlich zum Spielzeug. Der der ihn hat bzw. zugeworfen bekommen hat, tanzt bzw. breakt in der Mitte der Gruppe. Vier Personen auf meiner Seite, vier bis fünf auf der gegenüberliegenden Seite. Die Breaker lachen und amüsieren sich, applaudieren sich gegenseitig zu, feuern sich gegenseitig mit Posen an [...], und kommentieren die Darbietungen mit „Shiiiiit.“, „Ooooh!“ [...] Bei dem Spiel, das sich aus dem Nichts heraus entwickelt hat, zeigt jeder, der im Besitz des Handschuhs ist, etwas vor. Am Ende folgt ein Freeze, und wenn möglich, eine elegante und originelle Übergabe des Handschuhs an den Nächsten. Je origineller, desto mehr „Oooohs!“, desto mehr Kommentare wie „Shit!“, „Yeeeahh!“, „Yees!“ und desto mehr Gelächter machen sich unter den Teilnehmenden breit. Irgendwie kann man die Jungs nicht ernst nehmen. (Aufzeichnung vom 12.11.2015)

Dieses *Spiel mit dem Handschuh* entspricht meines Erachtens keinem standardisierten und B-Boying-spezifischen Spiel. Während sich diese Personengruppe zu Beginn aus Gründen des gemeinsamen Abhängens und Quatschens bildete, begann ein B-Boy aus einem spontanen Moment heraus, einer anderen Person den *Handschuh* zuzuwerfen, worauf diese bei der *Handschuh-Annahme* sofort in eine *stylische Darbietung* überging, um am Ende den Handschuh an einen anderen Akteur weiterzugeben.

Ein vergleichbares *Spiel* ergab sich in einem anderen Aufenthalt mit einer *Headspin-Mütze*, die später gegen ein *Cap* eingetauscht wurde. Allerdings waren dabei lediglich zwei Personen beteiligt, wie die folgende Aufzeichnung belegt:

Am Ende ergibt sich ein Spiel zwischen B-Boy Dan und B-Boy Kyro mit dessen Mütze. Kyro versucht Dans Trick nachzumachen. Er wirft die Mütze in die Luft und fängt sie mit dem Fuß auf, um sie anschließend wieder mit dem Fuß hochzuschleudern, sodass die Mütze im Idealfall mit dem Kopf aufgefangen wird und auf dem Kopf liegen bleibt. Geil, denke ich mir. Kyro probiert es mit seiner Mütze und diese landet tatsächlich einmal am Kopf, aber sie sitzt nicht richtig auf. Die beiden lachen. Auch Fero verfolgt die Aktion anfangs mit. Dann zeigt Dan etwas mit der Mütze, schafft es nicht. Dann wieder Kyro. Und dann Dan mit seiner Kappe und es klappt. Mal landet die Mütze am Kopf, am Rücken, auf der Schulter oder einfach nur irgendwo am Boden. Die beiden scheinen Spaß zu haben. (Aufzeichnung vom 3.12.2015)

Dass es bei diesen spontanen und lockeren *Spiele*n bzw. *tänzerischen Interaktionen* nicht unbedingt eines *Gegenstands* bedarf, zeigt die nachfolgende Aufzeichnung:

B-Girl Mara und B-Girl Rada gehen während des Trainings in Interaktion, scheinen ein lustiges Spiel zu spielen. Mara hält während des Tanzens ihren Kopf in Händen und schüttelt ihn aber auch den Rest des Körpers heftig, so als wäre etwas darinnen, dass sie verrücktspielen lässt. Rada lacht, übernimmt dann Maras Bewegungen und führt sie weiter. Die beiden grinsen sich immer wieder an. Dieses Tanzspiel hält für ein paar Minuten an. (Aufzeichnung vom 17.11.2015)

Diese Momente des Trainings, in denen AkteurInnen in spielerische und tänzerische Interaktionen miteinander gehen, konnten immer wieder beobachtet werden. Mitunter geht es dabei allerdings nicht ausschließlich um *Spaß* oder um ein *Herumblödeln*, womit dieses Miteinander mehr einem bewussten tänzerischen Austausch, wie er im Kapitel *Die Gruppe als Trainer* ausgeführt wird, entspricht.

Abschließend sei das Einstudieren und Erarbeiten gemeinsamer *Routines* erwähnt. Diese Routines verstehen sich als Choreographien, wie sie von den Mitgliedern einer Crew entwickelt und einstudiert werden, und auf entsprechenden Veranstaltungen – wie beispielsweise Battles oder Streetshows – demonstriert werden. Diese Prozesse des gemeinsamen Erarbeitens und Einstudierens von *Choreographien* konnten in den Feldaufenthalten nicht beobachtet werden. Den wenigen Aussagen zu Folge finden diese Prozesse weniger als Trainingsinhalte am offenen Trainingsgeschehen der Wiener B-Boying-Szene statt, sondern mehr in einem gesonderten Trainingsraum einer Crew oder eventuell in den privaten Räumlichkeiten eines Crewmitgliedes.

#### 4.4.3 *Die Gruppe als Trainer*

Wie im vorhergehenden Kapitel ausgeführt, verbringen B-Boys und B-Girls einen großen Teil des Trainings damit, sich selbst Bewegungen – also Freezes, Toprocks, Powermoves, usw. – anzueignen, an den Moves und dem individuellen Ausdruck zu arbeiten, den Style zu verfeinern, oder aber auch die verschiedenen einzelnen Trainings-Elemente im Sinne einer längeren tänzerischen Darbietung miteinander zu verbinden und letztlich durchzutanzten. Während zuvor auf die verschiedenen Trainingsinhalte eingegangen wurde, wird im Folgenden die Frage nach den dahinterstehenden Vermittlungsprozessen geklärt, wie sie in den Feldaufenthalten beobachtet wurden.

Dahingehend sei einleitend die Interviewaussage eines deutschen Breakers aus der Arbeit von Frost (2011, S. 64) angeführt, die in ihrer Bedeutung auch für die Wiener B-Boying-Szene Gültigkeit besitzt:

„Ein ganz wichtiges Element von Breakdance oder Hip-Hop ist, dass man eigentlich gar niemanden braucht, also keinen offiziellen Lehrer, sondern dass sich alle irgendwas selber beibringen“.

Im Laufe des Trainings stellen sich den Beobachtungen zu Folge eine Vielzahl an unterschiedlichen Vermittlungsprozessen ein, die die AkteurInnen dabei unterstützen, individuelle Fortschritte im Erlernen oder im Weiterentwickeln einer Bewegung zu machen. Allgemein formuliert werden die jeweiligen Tanzinhalte samt dazugehörigem Tanzstil einer breakenden Person durch *gemeinsame* und *gegenseitige Vermittlungsprozesse* auf die nächste Ebene gebracht. Wie aus dem vorhergehenden Zitat hervorgeht, bedarf es dabei keiner offiziellen *Lehrer* oder *Trainer*. Denn letztlich übernimmt *die Gruppe als Trainer* die inoffizielle Funktion eines *Vermittlers* bzw. einer *Vermittlerin*, in der sich einerseits „alle irgendwas selber“ (ebd.) als auch *alle irgendwas gegenseitig* beibringen.

### **Die offene Trainings- und Vermittlungskultur – Keine Selbstverständlichkeit**

Dass diese, weiter unten mit Beispielen belegte, *offene Trainings- und Lernkultur* der Wiener B-Boying-Szene keinen Anspruch auf Selbstverständlichkeit besitzt und nicht immer schon *einfach da war*, zeigt die folgende Gesprächsaufzeichnung:

B-Boy Niko erzählt mir davon, dass B-Boy Dan, er und weitere Breaker, Teil der zweiten oder dritten Generation an Wiener B-Boys waren, und in der Szene der älteren B-Boys der 00er-Jahre-Generation in den Jugendzentrum keineswegs freundlich und empfangsbereit aufgenommen wurden. Sie wurden [früher] belächelt und ihnen wurde mehr oder weniger klar gemacht, dass sie hier nichts zu suchen hätten. „Aah, was will der Zigeuner da?, haben sie gesagt. [...] Heute ist das ganz anders, damals hat uns niemand etwas beigebracht, in den Jugendzentren. Wir haben überall getanzt, in Parks, auch in U-Bahn-Stationen, verlassenen Gebäuden, usw. Es gab ja nirgends Räume zum Tanzen. Das kam erst später. [...] Heute profitieren die B-Boys und B-Girls von der offenen Trainingsatmosphäre, wo jeder jedem etwas beibringt.“, erzählt B-Boy Niko. (Aufzeichnung vom 3.12.2015)

Wie aus diesem und weiteren Zitaten hervorgeht, widersetzt sich das B-Boying-Training einem konventionellen, fremdgeleiteten Training. Demnach wurde an anderer Stelle bereits ein B-Boy mit den folgenden Worten zitiert: „Aber nach der Pfeife eines Trainers tanzen- das will er nicht.“ (Aufzeichnung vom 10.12.2015) In diesem Sinne lassen sich die tänzerischen Aktivitäten der AkteurInnen der Wiener B-Boying-Szene als ein selbstbestimmtes und aus der eigenen Motivation heraus individuell gestaltetes Treiben bezeichnen, indem die Gruppe oftmals als Trainer auftritt. Dies bezeugen auch zahlreiche Aufzeichnungen aus den Feldaufenthalten:

B-Boy Marcel macht unmittelbar vor mir Handstände, und versucht in den Einarmhandstand zu wechseln. Dabei balanciert er sein Körpergewicht langsam auf seinen rechten Arm, allerdings gelingt ihm dies nicht wirklich, er verliert das Gleichgewicht und landet wieder in der Ausgangsposition, dem aufrechten Stand. B-Boy Stan sieht dem Jungen zu und scheint diesem danach einen Hinweis oder Tipp zu zurufen. Später ruft er lautstark „Bam, Bam, muss mehr Spannung!“ in Richtung Marcel. Stan zeigt auch eine Armbewegung vor, die vermutlich als Hilfestellung gemeint ist. (Aufzeichnung vom 17.11.2015)

Diesmal stoße ich erst später zum Training dazu, und bin gleich mittendrin. Die Matten sind bereits ausgelegt. B-Boy Stan gibt B-Boy Chris gerade Rückmeldung zu einer Überkopfdrehung. Chris nickt und versucht die Drehung nochmal, B-Boy Stan sieht im zu, nickt dabei mit dem Kopf. Danach zeigt Stan eine Armbewegung vor, auf die B-Boy Chris dem Anschein nach achten soll. Ich mache eine Runde und begrüße alle Anwesenden. Stan ruft zu Chris: „Aus der Schulter! Mehr aus der Schulter!“ (Aufzeichnung vom 23.11.2015)

## Vom Meister zum Schüler

Wie nun zahlreiche Beispiele aus den Beobachtungen belegen, werden bei individuell auftretenden Schwierigkeiten, wie sie beispielsweise beim Erlernen eines Moves auftreten, meist beiläufig und aus einem blinden Selbstverständnis subtile *Tipps* und *Bewegungshinweise* durch anwesende Personen angeboten. Es ist bewusst von einem *Angebot* die Rede, denn wenn ein B-Boy spontane *Korrekturhinweise* gibt, scheinen die betroffenen B-Boys selbst darüber entscheiden zu können, ob sie sich auf die Lehrsituation einlassen wollen – was meist der Fall ist – oder aber auch nicht. Bei Letzterem wird ein Bewegungshinweis dann einfach ignoriert, womit keine weiteren Interaktionen auftreten. Oftmals aber wird ein Hinweis von dem betroffenen B-Boy anerkennend angenommen, und in weiterer Konsequenz versucht, den Hinweis praktisch umzusetzen. Nachdem die unmittelbare und direkte Umsetzbarkeit meist nicht gleich auf Anhieb klappt, gehen die beiden B-Boys eine Lehr-Lernsituation ein, die in Bezug auf die *Zeitdauer* – wie die folgenden Beobachtungen belegen – *sehr kurz* als auch verhältnismäßig *lange* ausfallen kann.

B-Boy Robi versucht zu Beginn einen Move [den Swipe], den später auch B-Boy Nadim trainiert. Er versucht, seinen Körper über die Arme zu „schmeißen“, das heißt er stützt auf beiden Armen auf, dann dreht oder schwingt ein Arm über den Körper, und der Körper soll nachdrehen. Darauf folgt die nächste Drehung. Es gelingt ihm allerdings nur ein Armschwung, danach fällt sein Körper zu Boden. Marko, der in der hinteren linken Ecke bei Theo trainiert, begibt sich zu B-Boy Robis Platz, und deutet ihm eine Armbewegung an. Robi nickt bejahend mit dem Kopf und sagt: „Ich bin viel zu steil.“ (Aufzeichnung vom 21.11.2015)

Das obige Beispiel ist eines von vielen, indem Personen für einen *kurzen Moment* in Interaktion gehen, und in der einer Person knappe aber vielleicht entscheidende Hinweise gegeben werden. Demgegenüber stehen eben auch längere und intensivere Versuche einzelner AkteurInnen, eine andere Person beim Training zu unterstützen.

Er [B-Boy Fero] gibt anderen Leuten wie Juno, aber auch B-Boy Erik und B-Boy Denis Hinweise. „Hüfte, Hüfte, Hüfte. Achte auf die Hüfte!“, ruft er Denis zu. Gegen Ende kommt es nochmal zu einer Interaktion zwischen Fero und Denis. Es geht wieder um die Hüfte, denn Denis trainiert den Swipe, und Fero sagt ihm mehrmals wie wichtig es ist, dass die Hüfte oben bleibt. Denis deutet an, dass er [B-Boy Fero] es vorzeigen soll. Dann zeigt Fero den Swipe vor, mit deutlich rausgestreckter Hüfte. Denis macht's nach. „Genau so!“, ruft Fero. (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

Hadi versucht innerhalb von einer halben Stunde immer wieder den *Ninety* zu machen. Er bricht die Bewegung immer an derselben Stelle ab, also sobald die zweite Hand auf dem Boden aufsetzt. Aufgeben scheint ihm nicht in den Sinn zu kommen, denke ich mir. Nach dieser halben Stunde treffen sich die Blicke von Hadi und Tibo. [Die beiden blicken einander für gefühlte zwei, drei Sekunden an.] Hadi kriegt ein zugerufenes „Good!“ von Tibo zu hören. Dann hebt Tibo den rechten Arm und gibt Hadi zu verstehen, dass er den Arm weiter rausstrecken soll. Ein kurzer Wortwechsel folgt. Hadi nickt ob des Hinweises dankend. Er versucht erneut, den *Ninety* auszuführen. Nach einigen Versuchen verfolgt Tibo mit seinem Blicken die Ausführungen und ruft: „Good!“ (Aufzeichnung vom 28.11.2015)

Niko gibt Juno einen Bewegungshinweis zu einem bestimmten Move. Laut Harun ist es der *Drill* oder *Thrill*. Später erhält Juno auch Hinweise von Harun und Luis, zudem zeigen sie ihm die Bewegungen vor. „Du darfst nicht den Fehler machen und zu früh mit der zweiten Hand aufsetzen. Zuerst ausdrehen und dann die Hand dazu!“, sagt Harun zu Juno. [...] „Jaaaa, genau!“, ruft er. „Hast du's gemerkt?“, fragt er. Und Juno setzt gleich nochmal auf. (Aufzeichnung vom 3.12.2015)

B-Boy Erik zeigt B-Boy Jan eine Art Körperwelle, die für mich wie ein Grundelement von Eriks Bewegungen wirken. Was bei Erik so leicht und locker aussieht, wirkt bei Jans Nachmachen

(noch) steif. Jan lächelt nach einer Weile des gemeinsamen Vorzeigens und Übens, und begibt sich dann auf seinen Platz gegenüber von Erik, wo er sogleich die Bewegungen übt, wiederholt und dabei stets lächelt. (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

Die vorhergehenden Aufzeichnungen werden hier stellvertretend für eine Vielzahl an Feldbeobachtungen zitiert, in denen sich die AkteurInnen untereinander gegenseitig Hilfestellungen, Tipps und Bewegungshinweise geben. Was aus diesen Beispielen außerdem hervorgeht ist die Tatsache, dass es meist die erfahrenen B-Boys oder B-Girls sind, sozusagen die Meister oder Profis der Szene, die den ungeübteren TänzerInnen Hinweise geben. Diesbezüglich schreibt auch Frost (2011, S. 30), dass anerkannte Personen der Szene Vorbilder darstellen und sich in diesem Sinne als Führungsfiguren behaupten können. Eine Führungsfigur fungiert des Weiteren „als anerkannter Lehrer und kann sein Wissen und seine Meinung weitergeben.“ (ebd.) In den Feldaufenthalten ließ sich eine bestimmte, erfahrenere Personengruppe ausmachen, die ausnahmslos jeder Person bereitwillig und jederzeit in zuvor beschriebener Art und Weise Hilfe und Unterstützung anzubieten schien, sofern es sich ergab und notwendig war. Soweit die Annahme. Dass diese von mir interpretierte allgegenwertige Hilfsbereitschaft allerdings nicht immer der Fall ist, zeigt die nachfolgende Gesprächsaufzeichnung:

Theo zeigt Felix einzelne Teile des Moves vor, in langsamen Bewegungen, Felix macht es nach, Theo korrigiert ihn. „Falsch. Schau [her].“, sagt Theo. Das *Vorzeigen-Nachmachen* dauert eine gefühlte ¼ Stunde, Theo findet dazwischen auch lobende Worte „Ja, gut!“. Am Ende – Felix ist verschwitzt, was man an seinem durchgeschwitzten T-Shirt und seinem Kopfschweiß erkennt – hat Felix den Move mehrere Male korrekt durchgetanzt, im langsamen Tempo. Theo nickt anerkennend mit dem Kopf, befindet sich in der Hocke, folgt gespannt Felix' Bewegungen, dann wird abgeklatscht, mit dem üblichen B-Boying-Gruß. Gegen Ende des Vorzeigens mischt sich auch Marko ein, und sagt „Nein. Schau her. Du musst den Fuß da her bringen, sonst kommst du nicht durch.“ Dann nimmt sich Marko wieder aus der *Szene* raus, und tanzt seine eigenen Sachen. In den letzten *Vorzeige-Minuten* schließt sich auch Rada dem Treiben an, indem sie beginnt, einzelne Schritte nachzumachen, woraufhin Theo sich ihren Schritten widmet. In dem Moment trainiert Felix weiter, und wie zuvor schon beschrieben, gibt Marko ihm Rückmeldung, während Theo sich Rada widmet und sie korrigiert. [...] Mein Gedanke dazu: Aus der 1-1 Unterrichtssituation entwickelt sich kurzfristig ein 2-2. Danach löst sich die Situation auf, Rada tanzt weiter ihre Schritte, Felix begibt sich wieder auf seinem Platz unmittelbar vor dem DJ-Raum. (Aufzeichnung vom 23.11.2015)

In einem darauffolgenden Gespräch wird die vorherige Beobachtung um entscheidende Aspekte ergänzt:

Nachdem der *Unterricht* abgeschlossen ist, frage ich Felix, wie es dazugekommen ist, dass Theo ihm etwas beibringt und demonstriert? „Das war das erste Mal, dass er mir was zeigt, vielleicht weil ich vergangene Woche auf dem Battle teilgenommen habe. [Indem Theo in der Jury saß.]“ Er habe ihm noch nie etwas gezeigt, erzählt er überrascht und ziemlich stolz, es sei das erste Mal. Und Theo sei schließlich ein King, der ist schon viele Jahre dabei. Ob er Theo gefragt hat, ihm etwas zu zeigen? „Nein, der ist einfach auf mich zugekommen.“ Und dabei wirkt er verblüfft, aufgeregt, und stolz. „Hat das Footwork-Element einen Namen?“, frage ich ihn. „Ja, Pretzel.“ [Anm. engl. für *Brezel*], antwortet er. „Pretzel?“, frage ich, „sieht die Schrittkombination am Boden aus wie die Form eines Pretzels?“ Darauf antwortet er: „Den gibt's überall unter dem Namen, der heißt auch in den USA ‚Pretzel‘.“ Cool, denke ich mir. Soviel zum Thema, man muss das Vokabular, die Sprache der B-Boys kennen. Ob nun die Bewegung am Boden die Form eines Brezels beschreibt, erfahre ich nicht. Ich frage ihn, wie er sich seine Moves beigebracht hat oder noch immer beibringt, ob ihn jemand die Sachen gezeigt hat, usw. „Durch das Internet, ich schau mir die Videos an und mach es nach.“ (Aufzeichnung vom 23.11.2015)

Aus dieser Aufzeichnung geht hervor, dass es unter B-Boys und B-Girls sehr wohl auch gewisse *Bedingungen* gibt, um eine andere Person im Sinne des *Die Gruppe als Trainer* in ihrem Tun zu

unterstützen. In dem vorherigen Beispiel war es die Voraussetzung: Wenn jemand hart arbeitet und regelmäßig trainiert, dann hat er/sie es sich verdient, etwas gezeigt, gelernt oder vermittelt zu bekommen. Mitunter handelt es sich in dieser Lehr-Lern-Situation nicht um kurz gehaltene Bewegungshinweise – wie sie unter den Wiener BreakerInnen häufig zu beobachten sind – sondern um einen aufwendigen Vermittlungsprozess, indem einem Akteur ein kompletter Move nahegebracht wurde.

### **Die Gruppe im Austausch – Gegenseitiges Coachen**

In gewisser Hinsicht lassen sich in dem anfangs als *Buntes-chaotisch-wirkendes-Durcheinander* bezeichneten Treiben – so mein Eindruck zu Beginn der Feldaufenthalte – eine *klare Struktur* und ein *klarer Ablauf* erkennen. Denn neben diesem eher hierarchisch ablaufenden Vermittlungskonzept, in dem der erfahrene und geübte B-Boy sein Wissen an einen ungeübteren weitergibt, im Sinne von Meister-Schüler oder Trainer-Athlet, gibt es allerdings auch noch das Agieren auf gleicher Ebene. Dieses bezieht sich auf das *gegenseitige Coachen* der erfahrenen Szeneprofis, das den Beobachtungen nach eben einen anderen Charakter als die vorhergehenden Beispiele aufweist. Zuvor handelte es sich um Beispiele, in denen ein geübterer B-Boy um den genauen Bewegungsablauf eines *Moves* weiß, und dieses Wissen an einen Ungeübteren weitergibt, und zudem Erfahrung im Vermitteln bzw. Erarbeiten hat. Außerdem scheint den Vermittelnden klar zu sein, welcher konkrete Hinweis dem ungeübteren B-Boy oder B-Girl weiterhelfen kann. Beim *gegenseitigen Coachen* der Profis ist selbstverständlich auch dies der Fall, dennoch entspricht das Coachen mehr einem *Beraten*, wie man diese oder jene Bewegung eben angehen bzw. verbessern könnte. Vielleicht schafft die folgende Aufzeichnung Klarheit über diese, meine Ansicht:

B-Boy Fero und B-Boy Luis [Anm.: Beide sehr erfahrene B-Boys der Szene] coachen sich gegenseitig. Luis sieht Fero zu, und umgekehrt. Fero stellt ein paar Fragen zu seinen eigenen Bewegungen und Luis sagt etwas wie „möglichst nahe beim Körper“, „die Hand sollte da näher zum Körper“. B-Boy Gigi [ebenso ein B-Boy Profi der Wiener-Szene] verfolgt Feros Darbietung. Einmal fragt auch Gigi nach, aus welcher Position er [B-Boy Fero] denn dort hingelangt sei [im Sinne von: welche Bewegung ist dem Freeze vorausgegangen]. Fero überlegt kurz, und zeigt dann die Gesamtbewegung vor, um dann festzustellen, „aus dieser Position“. (Aufzeichnung vom 23.11.2015)

Diese Begebenheit entspricht nicht der Ausnahme, sondern wurde im Laufe der Feldaufenthalte öfters wahrgenommen. Allerdings war es zum einen von der Lautstärke als auch von meiner Positionierung bzw. meinem Beobachtungspunkt im Raum abhängig, ob das Miteinander der BreakerInnen in Bezug auf *gegenseitiges Coachen* bzw. *die Gruppe als Trainer* genauer, also auch akustisch, mitverfolgt werden konnte. Oftmals hatte es den Anschein, als würden sich gewisse B-Boys und B-Girls gemeinsam über eine bestimmte Bewegungsabfolge oder ein Bewegungsproblem, das es zu lösen gilt, eher beraten und austauschen, als sich untereinander konkrete Handlungsanweisungen und Tipps zu geben. Jedoch handelt es sich dabei um eine Vermutung, nachdem Gespräche unter den AkteurInnen aufgrund des hohen Lautstärkepegels der Musik akustisch meist nicht verstanden werden konnten. Die folgende Gesprächsaufzeichnung aus einem Feldaufenthalt hebt nochmals die Bedeutung, die dem *Austausch* untereinander zukommt, hervor:

Er [B-Boy Theo] sei 38 Jahre, und habe in der Generation von B-Boy Tibo mit dem Breaken begonnen, also in den 90er Jahren. Da habe es noch kein Youtube gegeben, „und weiß du, da hat man etwas gelernt, und sich dann per Gelegenheit mit anderen Leuten (oder Crews) ausgetauscht. Die konnten etwas, was wir nicht kannten, und so haben wir uns das gegenseitig

gelernt. Und dann hat man versucht, was Eigenes daraus zu machen, dass es eben nicht gleich aussieht, sondern dass man seine Persönlichkeit da rein gibt.“, erzählt B-Boy Theo. (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

Man tauscht sich in der B-Boying-Szene dem obigen Zitat zu Folge eben „per Gelegenheit mit anderen Leuten (oder Crews) aus“. (ebd.) Dahingehend lässt sich der für die Bewegungskultur der Wiener B-Boys und B-Girls bedeutsame Aspekt *Die Gruppe als Trainer* um jenen der *Die Gruppe im Austausch* erweitern.

Dieser gegenseitige Austausch findet diversen Beobachtungen nach sowohl in den Breaking-Trainings als auch auf den nationalen und internationalen Battles statt, wie einige Erzählungen bezeugen. So ist auch in Bezug auf den Verein *Hip Hop Kulturkreis Wien*, der das *just-to-get-a-rep-Battle* am 19.11.2015 in Wien organisiert hat, von einem Verein die Rede, der kreativen Menschen eine Plattform bieten möchte, um sich unter anderem gegenseitig auszutauschen. (Hip Hop KulturKreis, 2015) Dass sich der *Austausch* nicht nur auf das zuvor genannte Bewegungslernen bezieht sondern eine viel tieferliegende Dimension durch den Austausch von Wissen über die Kultur des Hip-Hop und des B-Boying besitzt, zeigen die nachfolgend genannten Autoren. Nach Frost (2011, S. 29) konzentriert sich das Austauschen nicht nur auf das Erarbeiten oder Weitergeben von Fertigkeiten sondern auch auf die mündliche Tradierung von Wissen über die Kultur. Diesbezüglich schreiben auch Hitzler und Niederbacher (2010, S. 19), dass sich „die Szene natürlich nicht im individuellen Erleben, sondern eben in der Kommunikation darüber bzw. in de[n] darauf basierenden Interaktion[en]“ konstituiert. Das Zusammenkommen der SzenemitgliederInnen dient dem Austausch von Wissen sowie dem gegenseitigem Vermitteln von *Skills*, also Fertigkeiten und Fähigkeiten, so Frost (2011, S. 19). Die Bedeutung des *gegenseitigen Austauschens* für die B-Boying-Szene kann nicht überbetont werden, denn nur in Folge des „Austausch[es] zwischen den >alte[n]< schwarzen Breakern und den >jungen< puertoricanischen Kids“ konnte beispielsweise das ursprüngliche B-Boying-Handwerk weitergegeben werden. (Pavicic, 2007, S. 99) In Bezug auf die Feldaufenthalte ließ sich lediglich das Austauschen und Weitergeben von *Wissen über Bewegungen* beobachten.

B-Boy Sebi interagiert mit B-Girl Anna. Er tanzt, dann tanzt sie. Die beiden werfen sich anerkennende Blicke zu, Anna applaudiert. Zwischendurch höre ich (anerkennende) *Uuuuhhh*-Rufe. Später erklärt mir Sebi, dass sie sich nicht gebattlet haben, sondern dass sie sich gegenseitig Moves gezeigt haben: Er tanzt etwas vor, Anna reagiert und zeigt ihm etwas ähnliches, die beiden tauschen sich gelegentlich aus und wechseln Worte. (Aufzeichnung vom 5.11.2015)

B-Boy Jan zeigt B-Boy Sebi – einem langjährigen und erfahrenen B-Boy der Szene – eine Bewegung. Sebi nickt und macht die Bewegung nach. Auf mein Nachfragen, ob Jan ihm gerade einen Move beigebracht hat erzählt mir Sebi, dass er von Jan wissen wollte, wie er einen bestimmten Move macht, den er selbst schon so ähnlich gemacht hat. Aber er wollte eben wissen, wie Jan in ausführt. In diesem Fall war's wohl eher ein *Austauschen*, denke ich mir. (Aufzeichnung vom 5.11.2015)

Abschließend sei an dieser Stelle gesagt, dass in den Feldaufenthalten eine Vielzahl von Momenten festgehalten wurde, in denen pausierende oder nichttanzende Personen miteinander zu reden schienen. Inwieweit sich die B-Boys und B-Girls dabei beispielsweise über das Wissen um die Herkunft, die Geschichte eines *Moves*, oder aber auch über die Hip-Hop- und B-Boying-Kultur unterhielten und austauschten, konnte in den Feldaufenthalten *nicht beobachtet* werden. Was jedoch aus unzähligen Feldaufzeichnungen hervorgeht ist, dass ich als Beobachter – und rückblickend betrachtet als anfangs unwissender B-Boying-Forscher – in vielen persönlichen Gesprächen mit einzelnen AkteurInnen über die Inhalte und (Bewegungs-)Elemente der B-Boying-Kultur aber auch über die Hip-Hop-Kultur *aufgeklärt*

wurde. Ob nun über die Bedeutung des *Indian Step* (siehe Kapitel *Die tiefere Bedeutungsebene eines Moves*), die Wurzeln des Hip-Hop im amerikanischen Ghetto (siehe Kapitel *Die Hip-Hop Kultur*), die Zeichensprache im Battle (siehe Kapitel *Sprache, Spruch und Zeichensprache*) oder über die im Training laufende Musik bzw. die Musikstile (siehe Kapitel *Musik als Treibstoff für den B-Boying-Motor*). Diese Gespräche und Gesprächsinhalte verstärken die Bedeutung des *gegenseitigen Austausches* und der damit verbundenen *Weitergabe von (Bewegungs-)Wissen* aus der Breaking-Kultur sowie der Hip-Hop-Kultur im Allgemeinen.

### **Positive Atmosphäre und szeneinterne Nachwuchsarbeit**

Mit der das Kapitel abschließenden Kategorie *Atmosphäre und positives Klima* wird einmal mehr auf die sozialen Strukturen der Wiener B-Boying-Szene, und da vor allem auf das *Miteinander und Gegeneinander* als bedeutsame Aspekte der sozialen Praxis, Bezug genommen.

Den bisherigen Beobachtungen und angeführten Aufzeichnungen zahlreicher Trainingseinheiten nach lässt sich die Atmosphäre der Wiener B-Boying-Szene als eine sehr offene bezeichnen, in der die zentralen Werte des Hip-Hops – „Respekt, Toleranz und friedlicher Wettstreit“ (Gallina, 2010, S. 9) – gelebt zu werden scheinen. Dieses Klima ist geprägt von gegenseitiger Wertschätzung, Respekt, Anerkennung der Leistungen anderer, von einer oftmals zu beobachtenden und in dieser Arbeit bereits ausführlich behandelten Hilfsbereitschaft, andere zu unterstützen, und mitanzupacken, auch wenn es dabei bloß um etwas Banales wie dem Herräumen der Soundanlage oder dem Aufbau des Mattenbodens geht. So etwas wie Schadenfreude scheint in dieser Trainingswelt keinen Platz zu haben. Soweit es eben beobachtbar war, lässt sich die Szene als frei von jedweder Form von Aggression oder Gewalt gegenüber anderen Personen bezeichnen. Sofern Aggressionen und damit verbundene starke Emotionen gezeigt werden – was immer wieder der Fall ist – konzentrieren sich diese allein auf die eigene Darbietung einer Person bzw. auf die Unzufriedenheit über diese und in Folge auf eine Unzufriedenheit mit sich selbst.

Demnach scheinen auch die gemeinsamen Trainingssessions der Wiener B-Boying-Szene von einer „Aura der Positivität“, um es mit den Worten von Fischer (2013, S. 106) zu beschreiben, umgeben zu sein, in der niemand davor scheut, seine Darbietungen unabhängig des Könnensniveaus – also ob Anfänger oder Szeneprofi – vor anderen zu zeigen. Dieser *gmiadlichen, entspannten, gechillten* oder aber auch *stressfreien Atmosphäre* bedarf es wohl auch, um das Miteinander aber auch Gegeneinander – wie es eben vorkommt wenn sich zwei AkteurInnen im Rahmen des Trainings aus einem spontanen Moment heraus miteinander battlen – vieler B-Boys und B-Girls unterschiedlicher (Bewegungs-)Biografien auf engem Raum möglich zu machen. Eine von gegenseitigem Neid, gegenseitiger Schadenfreude und von erbitterten *Konkurrenzkämpfen untereinander* geprägten Atmosphäre würde wohl die vielen beobachteten Formen des Miteinanders, wie beispielsweise der kollektiven Freude an intensiven Gelingensemotionen anderer TänzerInnen, unmöglich machen. Schließlich lebt die Szene von gegenseitigen Vermittlungsprozessen, in denen die erfahrenen BreakerInnen ihr Wissen und ihre *Skills* (engl. für *Fertigkeiten*) mit den weniger erfahrenen Personen teilen. Ganz im Sinne des von Rappe und Stöger (2015, S. 23f) beschriebenen und von Frost (2011, S. 64f; S. 79) bestätigten *Each one teach one-Prinzips*, in der die älteren B-Boys und B-Girls ihre (Bewegungs-)Erfahrungen und ihr (Bewegungs-)Wissen an die jüngeren Kids aus freiem Antrieb heraus weitergeben. Auch wenn es in den Beobachtungsaufenthalten und den vielen Gesprächen nicht explizit an- oder ausgesprochen wurde, herrscht den Aufzeichnungen zu Folge auch in der Wiener B-Boy Szene das Prinzip des *Each one teach*

one vor. Frost (2011, S. 64) spricht der Altersheterogenität, die sozusagen eine Voraussetzung für dieses spezielle Vermittlungs- und Lernprinzip bildet, eine wichtige Bedeutung für die B-Boying-Szene zu, denn letztlich fungieren die älteren oder erfahrenen TänzerInnen gelegentlich und aus freiem Willen heraus als *Lehrer, Trainer* und *Trainingspartner*, also ganz im Sinne eines *die Gruppe als Trainer*. Im Idealfall teilen diese erfahrenen Personen ihr (Bewegungs-)Wissen, ihr Knowledge sowie ihre Erfahrungen mit den jüngeren oder unerfahrenen TänzerInnen. Nach Frost (ebd.) „stellt das each one teach one-Prinzip die szeninterne Nachwuchsarbeit dar“. Als szeninterne Nachwuchsarbeit lässt sich dahingehend wohl auch die Praxis der Wiener B-Boys und B-Girls bezeichnen. Zahlreiche bereits angeführte Aufzeichnungen aus den Beobachtungen bezeugen diese Ansicht.

#### 4.4.4 Methodisches Vorgehen

Nachdem zuvor die Bedeutung der *Gruppe als Trainer* geklärt wurde und in vielen Beispielen dargelegt werden konnte, dass *gegenseitiges Coachen* als auch der *fachliche Austausch* untereinander wichtige Bestandteile der sozialen Praxis der Wiener B-Boys und B-Girls sind, wird nun auf einen weiteren Aspekt dieser Praxis eingegangen, nämlich das beobachtete *methodische Vorgehen*.

Und wenn du denkst es geht nicht mehr, dann nimm dir einfach den Heizkörper her.  
(Aufzeichnung vom 12.11.2015)

Diese, das Kapitel einleitende, persönliche Notiz aus einer der Feldaufenthalte liefert mit dem *Heizkörper* einen ersten Hinweis, dass sich B-Boys und B-Girls der Wiener Szene unter anderem diverser *Hilfsmittel* bedienen, die sie in ihren *methodischen* Erarbeitungsprozessen unterstützen.

An unterschiedlichen Stellen dieser Arbeit wurde bereits das zu Beginn der feldforschenden Tätigkeiten eigentümlich wirkende *Bewegungs-Miteinander* bzw. *-Nebeneinander* der AkteurInnen erwähnt. So etwa, wenn beispielsweise im Kapitel *Sprache, Spruch, Zeichen- und Körpersprache* von einem *Herumgesprünge*, einem *Körper-am-Boden-wälzen* oder einem „Überall-werden-Beine-durch-die-Luft-geschleudert“ (Aufzeichnung vom 6.10.2015) die Rede ist. In diesem „chaotisch wirkenden Bewegungs-Nebeneinander der AkteurInnen“, um es mit den Worten von Kolb (2015, S. 36) zu beschreiben, als auch in den selbstgesteuerten Aneignungs- und Vermittlungsprozessen lassen sich eine Vielzahl an Methoden erkennen.

Als Beispiele seien an dieser Stelle das *Visualisieren* und gedankliche Vorstellen von Bewegungen, das langsame *Üben* komplexer Armbewegungen *unter vereinfachten Bedingungen*, beispielsweise an der Wand, das *Trainieren von Basics* wie dem Handstand, der als Voraussetzung für zahlreiche, schwierige (Power-)Moves oder Freezes dient, das *Üben von Teilbewegungen vor der Gesamtbewegung*, als auch der *Einsatz von Hilfsmittel* genannt.

#### **Visualisierung von Bewegungen**

In eher seltenen Momenten konnte unter anderem beobachtet werden, wie einzelne Personen Bewegungen gedanklich durchzugehen schienen. Diese beobachteten *Visualisierungsprozesse* erinnern an diverse Momentaufnahmen von Liveübertragungen aus dem Skisport, in denen die SkirennläuferInnen kurz vor dem Start mit geschlossenen Augen und entsprechenden Arm- und Handbewegungen den bevorstehenden Kurs oder Lauf visualisieren. Diesbezüglich wird die folgende Aufzeichnung angeführt:

Nach anfänglichen Toprocks und Footwork, die wohl dem Aufwärmen gedient haben, macht er [B-Boy Sadin] jetzt Powermoves. Ich beobachte, dass Sadin Bewegungen des Powermoves nochmal gedanklich durchgeht. Die Arme beschreiben um seinen Kopf und Oberkörper herum langsame Bewegungen. Dabei wirkt er konzentriert. Sein Blick ist auf den Boden gerichtet. (Aufzeichnung vom 17.11.2015)

Bestätigt wird der Einsatz von *Mental-Übungen* – wie dem zuvor beschriebenen *Visualisieren von Bewegungen* – in einem Gespräch mit B-Boy Niko:

Dahingehend sagt Niko: „1000mal. Ich sage immer das man es 1000mal machen muss, bis man es kann, und ein Gefühl für die Bewegung hat.“ „Man muss sich im Kopf die Bewegung vorstellen und das was man machen will. Also wenn ich den Move mache [den Aus-dem-Ellbogen-rausdrücken-Move, so nenne ich ihn], dann stell ich mir das zuerst vor und dann achte ich beim Ausführen auf den ausgestreckten Arm und so.“ (Aufzeichnung vom 3.12.2015)

### **Einsatz von Hilfsmittel**

Mit dem Einsatz von Hilfsmittel reduzieren die AkteurInnen den Beobachtungen zu Folge die Komplexität einzelner Bewegungen, wodurch diese unter vereinfachten Bedingungen langsam(er) und kontrolliert(er) geübt werden können.

Am Beginn dieses Kapitels wurde bereits die Zuhilfenahme eines *Heizkörpers* angesprochen. Diesbezüglich wird auf die folgende Beobachtung verwiesen, in der der Heizkörper kurzerhand zur Balancierhilfe umfunktioniert wird:

B-Boy Marko geht mit B-Boy Nadim in meine Richtung. Marko legt sich unmittelbar neben den Heizkörper auf den Boden, knickt den Ellbogen ab, stützt sich mit seinem Gewicht darauf und hält sich mit der anderen Hand am Heizkörper fest. In dieser Freeze-Position verweilt er für eine halbe Minute. Scheint eine Art *Vorübung* zu sein, denke ich mir, denn während er in der Position bleibt, sagt er zu Nadim, wie dieser sich am Heizkörper festhalten soll. Nadim macht es im Anschluss nach. Er kann sich irgendwie halten, also seinen Körper über den Ellbogen balancieren. Wahnsinn. Mit der anderen Hand klammert er sich am Heizkörper fest. Bei Marko hat das allerdings weniger verkrampft ausgesehen. Marko zu Nadim: „Du darfst dich nicht festziehen, du musst locker lassen.“ Sieht sehr schwierig aus, denke ich mir. Das Heizkörperrohr dient also als Balancierhilfe für den Freeze. (Aufzeichnung vom 12.11.2015)

Als ein weiteres Hilfsmittel beim Erlernen von Bewegungen dienen den BreakerInnen die Wände im Raum. Einerseits wurde die Wand als Balanciermittel verwendet, um Hand- und Kopfstände in unterschiedlichen Variationen, also beispielsweise Einarmhandstand oder Kopfstand ohne Zuhilfenahme der Arme als *Vorübung* für den *Headspin*, zu trainieren. Demgegenüber findet die Wand auch beim Erlernen komplexer (Überkopf-)Bewegungen bzw. vor allem beim *Erarbeiten von Powermoves*, in denen der gesamte Körper auf dem Kopf, dem Rücken, der Hand oder über die Schulter oftmals hochdynamisch um eine bestimmte Körperachse dreht oder in einer bestimmte Ebene rotiert, häufigen Gebrauch. Diesbezüglich bietet es sich an, sich auf der Videoplattform Youtube ein Bild diverser Powermoves wie dem *Munchmill*, *Halo*, *Windmill*, *2000*, *Ninety*, *Headspin*, usw. zu machen, um eine Vorstellung über die Komplexität solch einer Bewegung zu bekommen. Die Kompliziertheit und Schwierigkeit eines solchen Powermoves bezeugend sei auf die folgende Aussage verwiesen:

[...], da habe er [B-Boy Dan] eine Version des Mills gesehen, die abartig war. Für ihn sind das sauschwere Moves. Er spricht von Windmill, Barrel Mill, Munchmill, Tapmill, usw. Ich sage Dan, dass ich dachte, dass Munchmill und so schwieriger seien. „Den Schwung holt man sich über die Arme“, meint Dan. Er spricht auch von Tombstone, Halo, usw. und wie schwierig all diese Moves sind. (Aufzeichnung vom 3.12.2015)

Letztlich geht es bei diesen schwierigen *Moves* darum, den Körper zu Bewegungsbeginn durch entsprechende Beschleunigung in Rotation zu bringen und die Rotationsgeschwindigkeit in Folge aufrecht zu halten, mitunter aber auch abrupt abzubremesen oder gegenteilig die Energie der Rotationsbewegung zu nutzen, um in einen anderen, darauffolgenden *Move* zu gelangen. Nachdem diese hochkomplexen Bewegungen über viele in Sekundenschnelle und gleichzeitig ablaufende Körperteil-Bewegungen gesteuert werden, wird nun die *Wand* genutzt, um einzelne Bewegungen im Sinne eines *Wo-muss-welcher-Körperteil-hinbewegt-werden* langsam und kontrolliert durchzuspielen. Die Personen befinden sich dabei oftmals im aufrechten Stand, und mit dem Rücken oder der Bauchseite gegen die Wand gelehnt. Teilbewegungen werden aus dieser Position heraus einerseits im langsamen Tempo und kontrolliert aber auch schnell und explosiv – wie es für schnellkräftige Bewegungen eben typisch ist – geübt. Als Beispiel für eine derartige Bewegung sei das explosive Abdrücken mit der Hand genannt, dass notwendig ist, um dem Körper ausreichend Schwung für eine Drehung um die Längsachse mitzugeben.

B-Girl Lea unterhält sich mit B-Boy Robi, worum es dabei geht kann ich nicht verstehen. Vermutlich um einen *Move*. Während sie mit B-Boy Robi redet, werden Bewegungen an der Wand durchgegangen. (Aufzeichnung vom 21.11.2015)

B-Boy Marko gibt B-Boy Nadim Bewegungstipps. Dabei demonstriert er die Bewegung an der Wand. Er, Marko, streckt immer wieder einen Arm schnell in die Höhe, was genau er damit sagen möchte, kann ich nicht verstehen. (Aufzeichnung vom 21.11.2015)

Dann wieder befindet sich B-Boy Derek im Kopfstand, seine Beine bzw. der Körper lehnt dabei an der Wand. Ein langsamer Aufbau für die Zielbewegung *Headspin*, denke ich mir. Auch B-Boy Georg kommt mal auf meine Seite rüber und trainiert Handstände an der Wand. Selbiges macht auch Malie einmal im gegenüberliegenden Raumbereich. Aufschwingen in den Handstand und versuchen die Position mit wenig Zuhilfenahme der Wand zu balancieren. (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

Mitunter findet die Wand aber auch häufigen Einsatz, um entsprechende Muskelbereiche zu dehnen. Diesbezüglich wird auf das Kapitel über die verschiedenen *Trainingsinhalte* verwiesen.

Als Hilfsmittel kommen in der Wiener B-Boying-Szene aber auch vereinzelt *Camcorder*, *Fotokamera*, *GoPro* oder *Smartphone* zum Einsatz. Dahingehend fand die unterschiedliche Verwendung von Videos bereits im Kapitel *Über verschiedene Zugänge Etwas-Eigenes zu kreieren* als auch im Kapitel *Social Media: Austausch und Selbstinszenierung im WWW* unter verschiedenen Perspektiven Erwähnung. Anhand der zuvor erwähnten *Geräte* zeichnen einzelne AkteurInnen ausgewählte Bewegungen bis hin zum gesamten Training auf. Während nun einige Personen eine *Vor-Ort-Analyse* vornehmen und ihre Bewegungen unmittelbar darauf einem entsprechenden Veränderungsprozess unterziehen, werten andere B-Boys und B-Girls das Daten- oder Filmmaterial erst nach dem Training aus, sozusagen in *Heimarbeit*.

Unmittelbar neben meinem Beobachtungsplatz tanzt B-Boy Jan. Jan filmt sich mit seiner *Camcorder* immer wieder selbst, „um sich selbst Rückmeldung zu geben“, sagt er mir später. Er legt die Kamera am Boden oder auf einem Sessel ab, drückt auf den *Rec*-Knopf, begibt sich auf seinen Tanzplatz, hält kurz inne, und beginnt zu tanzen. Die einzelnen Darbietungen dauern gefühlt zwischen einer und zwei Minuten. Zwischendurch sieht er sich seine gefilmten Darbietungen an. Ich frage ihn, worauf er in seinen Videos achtet. Beispielsweise habe ihm bei einem *Move* die gestreckte Hand nicht gefallen, weshalb er den rechten Arm beim nächsten Mal lieber abwinkelt, sagt er. (Aufzeichnung vom 6.10.2015)

Während der zuvor zitierte B-Boy die kurzen Videosequenzen einer *Sofort-Analyse* unterzieht, behält es sich der nachfolgend angeführte B-Boy vor, das gesammelte Videomaterial *daheim* zu betrachten und über Inhalte zu reflektieren:

Seit fünf Jahren zeichnet er fast jedes Training auf, erzählt mir B-Boy Sebi. Er benutzt eine GoPro, die er auf einer Klopapierrolle platziert. Dies hat er auch schon in anderen Trainings gemacht. Die Videos sieht er sich nachher zu Hause an und reflektiert dabei über seine Moves. (Aufzeichnung vom 5.11.2015)

### **Coachingpoints – Wissen um Schlüsselmomente einer Bewegung**

Neben dem Einsatz von Videoaufnahmen und der dazugehörigen Analyse scheint es im Allgemeinen ein hohes Wissen um die (theoretisch) korrekte Ausführung von Bewegungen zu geben. Dieses Wissen zeigt sich vor allem in Momenten, in denen einzelne B-Boys oder B-Girls komplexe Powermoves erarbeiten und trainieren. Diesbezüglich bietet es sich an, den Begriff *Coachingpoints* zu verwenden, der sich allerdings nicht nur auf das Coachen einer anderen Person bezieht sondern auch auf das eigene Tun. Mitunter ist es Teil der Praxis, dass einzelne B-Boys und B-Girls als Teil des Erarbeitungsprozesses eines schwierigen Moves nur einzelne Elemente der Zielbewegung tanzen können. Obwohl diese die Gesamtbewegung somit noch nicht ausführen können, wissen einige aber sehr wohl über die vielen *Teilaspekte* und *Schlüsselmomente* einer Bewegung Bescheid, die in dieser Arbeit als *Coachingpoints* verstanden werden, und die es beim Erlernen zu beachten gilt. Diesbezüglich sei auf die folgende Aufzeichnung verwiesen:

Ich frage B-Boy Harun, worauf es bei dem Move, den Juno gerade erarbeitet, dem Drill oder Ninety, ankommt, und er antwortet: „Uh, da gibt es viel. Viel, worauf man achten muss!“, und dann zählt mir B-Boy Harun viele verschiedene Aspekte auf, die man beachten muss.“ Ich denke mir, er hat sich schon intensiv mit der Bewegung auseinandergesetzt. Er selbst arbeitet auch am selben Move, schafft ihn aber noch nicht ganz. Er kann Juno die Bewegung zum Teil vorzeigen, und in Bezug auf einzelne Bewegungspunkte benennen, worauf zu achten ist. (Aufzeichnung vom 3.12.2015)

Welche Hinweise er Juno gegeben hat, frage ich B-Boy Fero, und er zeigt bzw. sagt mir, worauf er [Juno] achten muss, „Der Kopf und das Bein geben den Schwung, das muss gleichzeitig passieren.“ Danach erzählt er mir auf mein Nachfragen, dass er anfangs immer einzelne Elemente eines Moves trainiere, dass man aber irgendwann die Gesamtbewegung trainieren bzw. die einzelnen Bewegungen zusammensetzen müsse. (Aufzeichnung vom 3.12.2015)

Neben den angesprochenen *Coachingpoints* findet in dem vorhergehenden Zitat eine weitere methodische Maßnahme Erwähnung, nämlich dass dem Trainieren von Einzelbewegungen ab einem bestimmten Zeitpunkt das *Trainieren der Ziel- und Gesamtbewegung* folgen muss. Letztlich ist es – wie auch in vielen anderen Sport- und Bewegungskulturen – in der B-Boying-Szene wichtig, das (Bewegungs-)Ziel nicht aus den Augen zu verlieren und sich als AkteurIn ab einem gewissen Punkt letztlich in der Gesamt- und Endbewegung zu versuchen.

### **Vorzeigen und Nachmachen – Lernen am Modell**

Als eine weitere wichtige Methode lässt sich jene des *Vorzeigen-und- Nachmachens* bezeichnen, *Lernen am Modell* sozusagen. Nachdem es mir als Beobachter aufgrund der Umgebungslautstärke oftmals verwehrt blieb, die Gespräche der B-Boys und B-Girls untereinander zu verstehen, konnten kaum Situationen ausgemacht werden, in denen eine Person tatsächlich darum gebeten bzw. aufgefordert wurde, eine bestimmte Bewegung vorzuzeigen. Erwähnung findet diese Methode deshalb nicht

aufgrund konkreter Anfragen sondern auf Basis zahlreicher Situationen, in denen das Vorzeigen und Nachmachen ein selbstverständlicher Teil der Praxis zu sein schien. Die folgende Aufzeichnung zeugt von solch einem Moment:

Vom anderen Ende des Raumes aus beobachte ich B-Girl Malie, wie sie gerade an einem Teilelement des *Windmills* übt. Während meiner Unterhaltung mit B-Boy Dan sehe ich, wie B-Boy Pana auf Malie zukommt und ihr anscheinend Bewegungshinweise gibt. Malie liegt am Rücken, und versucht mit gestreckten Beinen Schwung zu holen, um dann möglichst lange auf dem Rücken zu drehen, mit angezogenen Beinen. B-Boy Pana geht auf sie zu, und zeigt dann auf ein Bein, das anscheinend flach über den Boden geführt werden muss, und dann auf das zweite Bein, das danach in eine gewisse Richtung bewegt werden sollte – seinen in die Luft gezeichneten Arm- und Handbewegungsbeschreibungen nach. Malie probiert sichtlich, seine Anmerkungen umzusetzen. Dann korrigiert Pana sie nochmals. Malie probiert wieder. Dann spricht Pana kurz zu ihr, bricht aber seine Unterredung ab, um dann plötzlich auf den Boden zu gehen und es einfach vorzuzeigen. Malie nickt mit dem Kopf. Pana zeigt es zwei, dreimal vor. Und Malie macht es nach. „Aaaah!“, sagt mir ihre Körpersprache, während sie sich mit einer Hand auf die seitliche Stirn tippt. Anscheinend hat es Klick gemacht. Sie nickt sichtlich erfreut und bedankt sich. (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

### **Trial-and-Error**

Neben den zuvor beschriebenen Methoden ist selbstverständlich auch die *Trial-and-Error-Methode* (engl. für *Versuch-und-Irrtum-Methode*) Teil der gängigen Praxis der Wiener B-Boys und B-Girls. Bei dieser Art der Herangehensweise versuchen die B-Boys und B-Girls die Gesamtbewegung vor dem Trainieren von Einzelbewegungen auszuführen, womit sämtliche methodische Zwischenschritte vermieden und umgangen werden. Immer und immer wieder wird dabei versucht, einen *Move* in seiner Gesamtheit zu tanzen, wobei diese Versuche oftmals von einem frühzeitigen Abbruch begleitet sind. Dennoch ist es wohl ein wichtiger Teil des Erlern-Prozesses und des Einstudierens einer Bewegung, einen bestimmten *Move* in seiner Gesamtheit zu trainieren bzw. zu erfassen, um als Konsequenz gewisse Bewegungserfahrungen zu sammeln. Davon zeugt die folgende Gesprächsaufzeichnung:

Der unbedingte Wille, einen *Move* zu lernen, verlange eben auch eine gewisse Überwindung, und eine gewisses Risiko. „Aber“, so B-Boy Fero, „man reduziert das Risiko durch das Erlernen einzelner Teilelemente eines *Moves* oder durch das Üben der Basics [wie beispielsweise Handstand]. Trotzdem muss man aber ab einem gewissen Punkt ein bestimmtes Risiko nehmen und den *Move* probieren. [...] Aber letztlich arbeitet man sich Schritt für Schritt, und oftmals über einen längeren Zeitraum, an den *Move* heran.“ (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

Ob diese *Trial-and-Error-Methode* gegenüber einem gezielterem Vorgehen im Sinne eines *Vom Leichten zum Schwierigen* den längerfristigen Erfolg garantiert, sei dahingestellt. Fakt ist, dass es im B-Boying der Wiener Szene auch immer wieder die *Brechstange*, und damit verbunden das *Ausführen der Gesamtbewegung*, benötigt. Auch, wenn die jeweilige Zielbewegung meist noch nicht *gestanden* werden kann. Den Aufzeichnungen nach verfolgt eben jede breakende Person einen individuellen Zugang beim Erlernen von *Moves*, genauso wie jede Person auf unterschiedlichen Wegen einen individuellen *Style* zu entwickeln versucht. Abschließend sei in Bezug auf die Methode des *Trial-and-Error* auf die folgende Beobachtungsaufzeichnung verwiesen:

Nadim trainiert den *Swipe*. Immer und immer wieder nimmt er die Ausgangsposition ein, dann wird die Drehung eingeleitet. Doch es gelingt ihm nicht, sich um die Längsachse zu drehen. Er knickt frühzeitig ein. Er scheint viele Wiederholungen nach dem *Trial-and-Error-Prinzip* zu machen, doch der *Move* scheint ihm einfach nicht zu gelingen. Seit wie vielen Trainingseinheiten trainiert er den nun schon, frag ich mich. Marko gibt ihm Tipps. Dabei demonstriert er [B-Boy Marko] die Bewegung im aufrechten Stand langsam an der Wand.

Marko streckt immer wieder einen Arm schnell in die Höhe, was er damit sagen möchte?, frage ich mich. Gegen Ende gehe ich auf Nadim zu und frage ihn, was bei diesem Move nicht klappt, oder was er umsetzen muss. Er sagt mir, dass sein nachvorschwingender Arm zu weit weg vom anderen Arm aufsetzt, d.h. er muss näher zum anderen Arm bzw. die Hand muss näher bei der anderen Hand aufsetzen. Sein Körper muss auch mehr Spannung haben, denn er bricht meist ein, kann also die Spannung nicht halten, sagt er mir. (Aufzeichnung vom 21.11.2015)

#### 4.4.5 *Geteilte Freude an Momenten des Gelingens*

In den Feldaufenthalten konnte eine Vielzahl an Trainingssituationen beobachtet werden, in denen das *Gelingen einer Darbietung* eines B-Boys oder B-Girls von diversen anwesenden Personen miterlebt wurde. Dieses Miterleben oder Mitfühlen im Moment des Gelingens zeigte sich in einer breiten Vielfalt an Verhaltensformen der B-Boys und B-Girls. Die Bandbreite reicht dabei von *würdigenden Blicken, Zusprüchen, Zurufen, Abklatschen, Umarmungen* bis hin zu frenetischem und ausgelassenem *Jubel*, auch wenn Letzteres weniger im Training als vielmehr im *Battle* der Fall war.

B-Boy Kyro tanzt eine Kombination von schwierig aussehenden Powermoves. Marko kommentiert mit „Yeaah!“-rufen und klatscht anschließend mit ihm ein. (Aufzeichnung vom 9.11.2015)

B-Boy Tibo dreht sich in Überkopfposition auf seinem Ellbogen. Waaaahnsinn, denke ich mir. Kommentar der Anderen: Ein lautes „Ooooooohh!“ geht durch den Raum, viele B-Boys unterbrechen ihr Tun, ihre Blicke sind auf Tibo gerichtet. Marko nickt mit dem Kopf und kommentiert mit: „Org.“ Kyro ballt die Hände und ruft: „Gib ihm!“ Viele anerkennende Blicke. Viele Anwesende schütteln den Kopf, meines Erachtens aufgrund der Unbegreifbarkeit, dass so was möglich ist. (Aufzeichnung vom 12.11.2015)

B-Girl Anna schafft einige coole Bewegungen, darunter Kombinationen von Powermoves. Mehrere Personen im Raum applaudieren und nicken anerkennend mit ihren Köpfen. (Aufzeichnung vom 17.11.2015)

B-Boy Charles übt – in Tanktop und Jeans bekleidet – Footwork und Powermoves. Ich hab nicht gesehen, was er gerade gemacht hat als plötzlich mehrere Personen ihr Tanzen unterbrechen und Richtung Charles applaudieren. „Woow!“-Rufe gehen dabei durch den Raum. (Aufzeichnung vom 21.11.2015)

B-Boy Marko kommentiert die Darbietung eines anderen B-Boys mit den Worten: „Shit, Shit, Shit!“, ein andermal: „Yeah, Mann!“ (Aufzeichnung vom 21.11.2015)

B-Boy Chris tanzt mit einem anderen, ihm befreundeten [so der Anschein] B-Boy. Die beiden pushen sich gegenseitig, klatschen nach Beenden eines Tanzes miteinander ab, und danach zeigt der andere etwas her. Chris ist gut drauf, denke ich mir. [...] Der andere B-Boy mit dem er sich abwechselt, kommentiert sichtbar begeistert die Darbietungen von Chris „Uuuuh, yeah.“ „Yess.“, nickt anerkennend mit dem Kopf und setzt direkt an Chris' Vorstellung mit seiner eigenen fort. (Aufzeichnung vom 23.11.2015)

Jan kommt lächelnd und „Waaahnsinn“-sagend auf Dan zu, und zeigt ihm seine Anerkennung. Die beiden umarmen sich [vor Freude], führen die jeweilige rechte Schulter zusammen. Denn B-Boy Dan hat einfach einen coolen Move gezeigt. Später applaudiert Dan auf Jans Darbietung. (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

Die zuvor angeführten Aufzeichnungen aus den Feldaufenthalten verdeutlichen die Bedeutung der geteilten Freude an Gelingensmomenten und den dabei geteilten Gelingensemotionen. Die Auszüge der Beobachtungen zeigen aber auch, dass es sich bei den Ausdrucksformen der geteilten Freude meist um *Applaus, Zurufe, gegenseitiges Abklatschen*, und ausdrucksstarke *Kommentare* wie *Org, Shit, Wahnsinn* handelt. Zudem lässt sich erkennen: je eindrucksvoller die Darbietung, desto größer die Aufmerksamkeit unter den anwesenden Personen und desto ausgelassener und stärker die kommentierenden

Reaktionen der ZuseherInnen. Demnach verwundert es auch nicht, dass sich lauter und ausgelassener Jubel meist auf gelungene Darbietungen der szeneeigenen Profis beziehen.

### **Coolness und Sich-im-Griff-haben**

Aus den weiter oben zitierten Beobachtungen geht jedoch ein wichtiges Moment, das durchaus Teil dieser Praxis von geteilter Freude ist, nicht hervor. Nämlich, dass die ProtagonistInnen bzw. HauptakteurInnen, also jene Personen, um die sich in den Gelingensmomenten das Geschehen abspielt, sich emotional stets im Griff haben, Coolness demonstrieren und so tun, *als wäre jetzt eigentlich nix Großartiges passiert*. Ausgelassene Freude über eine coole Darbietung bzw. über das Gelingen eines schwierigen Moves war auf Seiten der im Mittelpunkt des Geschehens stehenden Personen selten zu beobachten. Dahingehend sei auf das Kapitel *B-Boying ist Battle* verwiesen, in dem der für das *Wetttanzen* bedeutsame Aspekt des *Haltung bewahren* und *Sich-Nichts-anmerken-lassen* eine ausführliche Erwähnung findet.

#### *4.4.6 Socializing im B-Boying*

An unterschiedlichen Stellen der Auswertung wurden bereits Situationen des B-Boying-Trainingsgeschehens geschildert, in denen die AkteurInnen ihr tänzerisches Tun aufgrund kurzer oder auch ausgiebigerer Pausen für einen gewissen Zeitraum unterbrechen. Dahingehend wurde bereits im Kapitel *Die Gruppe als Trainer* von pausierenden oder nichttanzenden Personen gesprochen, die sich miteinander zu unterhalten schienen. Mitunter fanden auch *Rauchpausen* eine entsprechende Erwähnung, die, wie in Kapitel *Räume und Anforderungen an den Raum* vermerkt, in den Innenhöfen als auch Nebenräumen diverser Trainingsorte abgehalten werden. Unter anderem wurde in diesem Zusammenhang bereits der Aspekt des gemeinsamen *Einstimmens mit Musik und Tschick* als ein beobachtetes *Aufwärmritual* genannt.

Im Folgenden werden nun diese und weitere Aspekte unter dem Titel eines *Socializing im B-Boying* näher ausgeführt. Die Bezeichnung des *Socializings* geht dabei auf die folgende Gesprächsaufzeichnung zurück:

Was Breaken für ihn ist, frage ich ihn [B-Boy Viena]. Er überlegt, und scheint mit der Frage ein bisschen überfordert zu sein, denn für ihn ist es vieles. Aber was er öfters und auch gleich zu Beginn sagt ist, dass es für ihn Training ist. Viel Training. Aber er mag vor allem auch das Socializen mit anderen der Szene daran. (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

### **Orte des Abhängens und Chillens**

Einer Definition des Cambridge Online-Wörterbuchs zu Folge (Cambridge Dictionaries Online, 2016) bezeichnet der Begriff *to socialize*, seine Freizeit mit Freunden oder anderen Personen zu verbringen und sich dabei zu amüsieren. Das Amüsieren wird in Bezug auf die Beobachtungen nicht unbedingt und ausschließlich auf das aktive Training und die damit verbundenen Vermittlungsprozesse bezogen, wie sie bereits ausführlich behandelt wurden, sondern vielmehr auf jene Situationen, in denen der *Spaß* und das *Herumalbern* unter den B-Boys und B-Girls sowie ein gemeinsames *Abhängen* im Vordergrund stehen. Dahingehend wurde bereits in Kapitel *Trainingsinhalte* auf den Aspekt tänzerischer und spaßiger Spiele eingegangen. In diesem Kapitel geht es allerdings weniger um das aktive Training und der damit verbundenen Arbeit am eigenen Können und dem eigenen Style, sondern vielmehr um das *Abhängen*, das *Chillen*, wie es beispielsweise beim gemeinsamen *Einstimmen mit Musik und Tschick* der Fall ist. Dem

Trainingsort kommt damit die Bedeutung einer *Oase des Ausgleichs* oder eines *Ortes des gemeinsamen Abhängens mit Freunden*, aber auch eines *Ortes für den gemeinsamen Drogen-Konsum* zu. (Tappe, 2011, S. 236f)

In den Aufzeichnungen wurde eine hohe Zahl an Situationen beschrieben, in denen sich meist zwei – aber gelegentlich auch mehr – am Rand der Tanzfläche befindliche und oftmals gegen die Wand lehrende, nebeneinander sitzende B-Boys oder B-Girls miteinander zu unterhalten scheinen. Mitunter sind solche Pausen auch notwendig, um sich von den Anstrengungen des Trainings oder einzelner Inhalte zu erholen. Dass die dabei entstehenden Gesprächsinhalte nicht immer ernst zu nehmen sind, zeigen diverse Zitate, wie sie im Kapitel *Sprache, Spruch, Körper- und Zeichensprache* unter dem Aspekt eines szeneeinternen *Spruchs* angeführt werden. Die Konversationen entsprechen ob ihrer spaßigen Kommentare demnach mehr einem *Herumalbern*.

Mitunter beziehen sich die Gesprächsinhalte aller Vermutung nach nicht ausschließlich auf das Thema *Breaking* sondern darüber hinaus auch auf allgemeine Themen. Davon zeugt beispielsweise auch das gegenseitige Wissen über das Alltagsleben so mancher AkteurInnen. In diesem Sinne kommt der Bedeutung des *Sozialisierens* wohl auch eine zu, in der es sich um ein banales *Miteinander unterhalten* handelt. Dahingehend passen auch die zahlreichen *Rauchpausen* ins Bild, die den Beobachtungen zu Folge vor dem eigentlichen Training, währenddessen, als auch am Ende des Trainings abgehalten werden. In meiner Rolle als nichtrauchender Beobachter ist es mir verwehrt geblieben, Näheres über die Gesprächsinhalte dieser Pausen, die meist außerhalb der Gebäude und in den jeweiligen Innenhöfen oder im Außenbereich der Jugendzentren abgehalten wurden, zu erfahren. Im Sinne Tappes (2011, S. 236f) können das *gemeinsame Herumsitzen, Rasten und miteinander Quatschen*, als auch die gemeinsamen Rauchpausen als ein *(Miteinander-)Rumhängen, Abhängen und Chillen* bezeichnet werden. Davon zeugen auch die folgenden Aufzeichnungen:

Ich stelle mein Fahrrad ab. Fünf Leute, also B-Boys, sitzen vor dem WUK, hören Hip-Hop Musik, die über ein Smartphone abgespielt wird, und rauchen. (Aufzeichnung vom 12.11.2015)

B-Boy Marko legt seine Jacke an und wechselt die Tanzschuhe mit den Straßenschuhen. Mit einer Zigarettenpackung in der Hand verlässt er den Trainingsraum für einige Zeit. Vermutlich geht er runter in den Innenhof rauchen. Die B-Boys Sadin, Savo und Fero gehen zwischendurch in den Nebenraum rauchen. Savo hält seine Zigarettenpackung bereit. (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

B-Boy Derek tanzt wenig bis kaum. Er dehnt wie so oft im Spagat gegen die Wand, übt Handstände und versucht, seinen Körper auf den abgewinkelten Ellbogen zu stützen. Aber die meiste Zeit sitzt er einfach nur da, schaut den anderen zu oder unterhält sich. (Aufzeichnung vom 17.11.2015)

Die Bewegungspausen einzelner AkteurInnen habe auch ich genutzt, um mit den Personen *abzuhängen* und das ein oder andere Gespräch zu führen. Allerdings haben sich die Inhalte dieser Gespräche vor allem auf Themen des Breaking konzentriert. Dennoch gab es auch Gespräche und Momente, in denen es in keiner Weise um das B-Boying ging. Als Beispiel sei an dieser Stelle das Gespräch mit B-Boy Nadim genannt, der mir persönliche Geschehnisse aus seinem Leben als Flüchtling eröffnete.

B-Boy Nadim breakt seit 1 ½ Jahren. Seit acht Monaten ist er in Wien. Er ist zu Fuß geflüchtet. [...] Seine Sprachkenntnisse hauen mich um, unglaublich was er in so kurzer Zeit gelernt hat. Wieso er so gut spricht, frage ich ihn. Er hat schon mehrere Deutschkurse gemacht, erzählt er mir. Außerdem lernt und redet er viel mit den Leuten hier. „Man muss ein Gefühl für die Sprache bekommen, man muss die Sprache spüren.“, erzählt er. (Aufzeichnung vom 12.11.2015)

Einzelnen AkteurInnen dienen die Trainingsorte der Wiener B-Boying-Szene somit auch als Orte des *Socializings*, an denen durch gemeinsames Abhängen und Rasten miteinander *herumgealbert*, aber auch das ein oder andere ernste Gespräch geführt wird. Mitunter werden in diesem Sinne auch Bekanntschaften oder Freundschaften gepflegt, wie sie unter dem Aspekt der unterschiedlichen *Beziehungsintensitäten* in Kapitel *Die AkteurInnen* bereits erwähnt wurden.

#### 4.4.7 *Equipment*

Im Folgenden werden mit dem Kapitel *Equipment* die diversen Ausrüstungsgegenstände der B-Boys und B-Girls genannt, wie sie im B-Boying-Training benötigt und eingesetzt werden. Diese Gegenstände verstehen sich weniger als *stylistische Accessoires*, weshalb diese nicht als Aspekt eines *stylistischen Kleidungsstils* unter dem Kapitel *B-Boying ist Style* behandelt wurden.

An dieser Stelle sei gesagt, dass mir als Feldforscher zu Beginn der Feldaufenthalte entging, welche hohen Belastungen und Kräften ein B-Boy- oder B-Girl-Körper aufgrund der (Power-)Moves ausgesetzt sein kann. Fasziniert von den oftmals mit müheloser Leichtigkeit dargebotenen, teils akrobatischen Bewegungskompositionen einzelner AkteurInnen – während im *Vordergrund* laute und *fetzig* Musik über die entsprechende Soundanlage zu hören war –, entgingen mir zu Beginn der Aufzeichnungen die auf den Körper einwirkenden Belastungen. Als dann während eines ersten Aufenthaltes plötzlich und für einen Moment die Musik aussetzte und erstmals bewusst das *Knarren* und *Krachen* des Bodens wahrgenommen wurde – ausgelöst durch die in der Luft herumwirbelnden, zwischendurch am Boden aufsetzenden und erneut schungholenden Körper einzelner AkteurInnen – oder zum ersten Mal ein lautes *Quietschen* von am Boden *radierender Haut* vernommen wurde, spätestens dann war mir klar, mit welcher ungemein hohen Kräften und Belastungen sich der Körper einer breakenden Person konfrontiert sieht. Dieser Aspekt findet im Kapitel *Risiken und Nebenwirkungen: Belastungen im B-Boying* eine entsprechende Fortsetzung.

Um nun dahingehend die Belastungen zu reduzieren und teils unvermeidbare Abnützungerscheinungen einigermaßen gering zu halten, wird von den AkteurInnen entsprechendes *Equipment* verwendet, wie es in diesem Kapitel beschrieben wird.

#### **Das Equipment**

Im Kapitel *Kleidungs-Style und individueller Look* wurde mit dem Aspekt der Funktionalität bereits erwähnt, dass so manche Kleidungsstücke eine für die Bewegungen notwendige *Funktion* erfüllen müssen. Beispielgebend sei auf den Pulloverärmel verwiesen, der beim Ausführen bestimmter (Power-)Moves die Haut vor Verbrennungen schützend als auch den Reibungswiderstand reduzierend über die Handinnenfläche gezogen wird. Dahingehend wird beispielsweise auch die Kapuze einer Weste bei einigen *Moves* über den Kopf gezogen, um Haut und Haar vor Verbrennungen zu schützen.

Anstelle dieser herkömmlichen und *umfunktionierten* Kleidungsstücke finden in der Wiener B-Boying-Szene allerdings auch professionelle, B-Boying-spezifische Ausrüstungsgegenstände – wie beispielsweise Ellbogenschoner oder Handgelenkschoner – ihren Einsatz. Im Internet werden diese Gegenstände unter anderem unter dem Begriff der *Accessoires* vermarktet. (Hergenröther, 2016)

Dabei handelt es sich, wie bereits angesprochen, weniger um *stylistische* als um *notwendige* Accessoires, die in ihrer den Körper schonenden Funktion einerseits die Belastungen und damit verbunden die

Verletzungsgefahr reduzieren, und als *Hilfsmittel* andererseits das Erlernen und Erarbeiten von gewissen *Moves* erleichtern und unterstützen.

Dahingehend finden sich einige B-Boys und B-Girls der Wiener Szene mit den folgenden *Accessoires* in der Tasche beim Training ein: *Headspin-Caps*, *Handgelenk-*, *Ellbogen-*, *Knie-* als auch *Fußgelenkschoner* sowie *Spin-Gloves* (Handschuhe für alle möglichen *Spins*, also *Drehungen*) und *Bandanas* (engl. für *Hals-* bzw. *Kopftücher*). Neben diesen Gegenständen kam einige wenige Male auch ein *Helm* beim Trainieren von *Headspins* zum Einsatz. Dieser schützt den Aussagen der ProtagonistInnen zu Folge einerseits vor *Haarverlust* und erleichtert andererseits das Erarbeiten und Erlernen des zuvor genannten Powermoves.

Während nun die diversen Gelenkschoner aufgrund ihrer belastungsreduzierenden Funktion in erster Linie die *Gelenke* und den damit verbundenen passiven Bewegungsapparat schützen, dienen diese wie auch die unterschiedlichen *Headspin-Caps* oder *Headspin-Mützen* als Schutz vor (Haut-)Verbrennungen. Wie aus zahlreichen Beobachtungen hervorgeht, dürfte sich ein gewisser *Haarverlust* bei einem intensiven B-Boying-Dasein trotz *Mütze* dennoch nicht vermeiden lassen. Neben dieser Schutzfunktion ermöglichen Mützen, Schoner, Jacken und Spin-Gloves aufgrund ihrer Material- und Oberflächenbeschaffenheit aber auch *reibungslösere* Dreh- und Gleitbewegungen, wie sie beispielsweise beim *Headspin*, *Ninety*, *2000*, u.v.m. notwendig und vorteilhaft sind.

Nachdem nun einige B-Boys oder B-Girls umfangreicher mit Schonern, Mützen und dergleichen ausgestattet sind als andere, ist es auch Teil der Praxis, dass diverse Gegenstände während eines Trainings an andere Personen verliehen und für eine gewisse Trainingszeit unter einander ausgetauscht werden.

Neben diesen *B-Boying-spezifischen* und oftmals *notwendigen Accessoires* konnten zudem noch andere Gegenstände ausgemacht werden, die mal mehr und mal weniger häufig eingesetzt werden. Dahingehend zeigte sich ein B-Boy gelegentlich mit *Faszien-Rollen* unterschiedlicher Größe am Training, die vor allem beim Aufwärmen ihren Einsatz finden.

#### 4.4.8 *Belastungen im B-Boying: Risiken und Nebenwirkungen*

Im vorhergehenden Kapitel wurde auf das B-Boying-spezifische *Equipment* und dessen Funktionen eingegangen, das in gewisser Weise als eine Notwendigkeit für die im B-Boying vorherrschenden Belastungen verstanden werden kann. Denn wie bereits aus dem vorherigen Kapitel *Equipment* als auch aus jenem der *Trainingsinhalte* hervorgeht, sehen sich B-Boys und B-Girls mit teils enorm hohen, körperlichen Belastungen konfrontiert. In diesem Kapitel wird anfangs auf die Aspekte der individuellen Voraussetzungen sowie der präventiven Maßnahmen eingegangen, um daran anknüpfend das Thema Verletzungen und Abnützungserscheinungen zu behandeln.

#### **Individuelle Voraussetzungen und präventive Maßnahmen**

Wie bereits im Kapitel *B-Boying – Tanzinhalte* angesprochen, bedienen sich die AkteurInnen bei der Kreation ihrer eigenen Bewegungskompositionen individueller Stärken und Schwächen. In Gesprächen wurde dahingehend beispielsweise die Stärke einer ausgeprägten *Musikalität* hervorheben, und an anderer Stelle auch von der persönlichen Stärke des *tänzerischen Ausdrucks* gesprochen, nachdem ein Akteur aufgrund seiner körperlichen Voraussetzungen weniger auf akrobatische Inhalte Wert legt. Mitunter scheinen im B-Boying mit den *Powermoves* die größten körperlichen Belastungen sowie das höchste Verletzungsrisiko einherzugehen.

Während nun manche AkteurInnen mit den körperlichen Eigenschaften *klein-leicht-beweglich* in Bezug auf das Ausüben von *Powermoves* von Natur aus über einen idealen B-Boying-Körper verfügen, scheinen andere BreakerInnen aufgrund einer höheren Körpergröße, einem höheren Körpergewicht oder mangelnder Beweglichkeit weniger begünstigt zu sein. Die individuellen Stärken und Schwächen, die wie bereits erwähnt die tänzerischen Bewegungsinhalte einer Person prägen, sind somit auch an gewisse, naturgegebene, physische Voraussetzungen gebunden. Allerdings lassen sich Faktoren wie Gewicht oder Beweglichkeit beeinflussen. In diesem Sinne arbeiten beispielsweise viele AkteurInnen anhand von Mobilitäts- und Dehnungsübungen regelmäßig an ihrer Beweglichkeit, um damit Voraussetzungen zu schaffen oder einfach nur zu erhalten. Unter anderem bedienen sich einzelne Personen beispielsweise Elementen aus dem *Yoga*, um Beweglichkeit herzustellen.

Als eine weitere Voraussetzung lässt sich außerdem eine ausgeprägte und belastbare Halte- und Stützmuskulatur bezeichnen, die sich den Aussagen einiger AkteurInnen nach einerseits durch das B-Boying selbst und das damit verbundene regelmäßige Training ausbildet, oder aber auch durch zusätzliches und gezieltes *Krafttraining* aufgebaut wird.

Mit der zuvor genannten *Herstellung und Erhaltung von Beweglichkeit* sowie dem *Aufbau einer* entsprechenden *Halte- und Stützmuskulatur* sind nur zwei Aspekte genannt, die sich neben dem Einsatz von *belastungsreduzierenden Accessoires* als vorbeugende Maßnahmen gegenüber Verletzungen betrachten lassen. Selbstverständlich können mit den beobachteten Aspekten eines *adäquaten Aufwärmprogrammes*, einer vom jeweiligen Können abhängigen und *passenden Auswahl an Trainingsinhalten*, oder einer geschickten *methodischen Herangehensweise* an belastungsintensive Moves, einer richtigen Gestaltung des Verhältnisses *Belastung-Erholung*, viele weitere Faktoren ausgemacht werden, anhand denen B-Boys und B-Girls der Wiener Szene (un-)bewusst das Verletzungsrisiko sinnvollerweise minimieren.

Trotz dieser präventiven Maßnahmen wurden in den Feldaufenthalten verletzte Personen wahrgenommen. Zudem fanden etliche Erfahrungs- bzw. Verletzungsberichte Erwähnung, wie sie im Folgenden angesprochen werden.

## **Verletzungen**

Neben diversen Zerrungen, Prellungen und Verstauchungen berichteten einige AkteurInnen in den Feldaufenthalten auch von langwierigen und zum Teil chronischen Sehnenscheidenentzündungen, von denen vor allem der Handgelenksbereich betroffen ist, was insofern nicht verwundert, als dass der Körper in einer Vielzahl an Moves über das Handgelenk Kontakt zum Boden hält. Daneben wurde auch von Leisten- und Schulterproblemen berichtet, wie die folgende Aufzeichnung zeigt:

Mit B-Boy Belo komme ich gleich ins Gespräch, denn ich habe ihn schon einen Monat lang nicht mehr gesehen und frage, was denn los war. Er erzählt von seinen Adduktorenproblemen. Er musste ein Monat pausieren. „Das, war eine harte Zeit!“, betont er. Heute Nachmittag war er bereits drei Stunden in LaVille Freerunning, seine Leidenschaft. Und nun ist er erschöpft beim B-Boying-Training. Kaum dass er eine ¼ h trainiert, hat sich die linke Leiste wieder bemerkbar gemacht, sagt er. (Aufzeichnung vom 28.11.2015)

Aufgrund dieser teils hartnäckigen Verletzungen sehen sich einzelne BreakerInnen gezwungen, das Breaken für einen gewissen Zeitraum auszusetzen, was den AkteurInnen zu Folge oft höhere Schmerzen bereitet als die Verletzung an sich. Einige Personen waren zwar am Training anwesend, konnten allerdings aufgrund langwieriger Verletzungen nicht aktiv am Trainingsgeschehen teilnehmen. Trotz

ärztlich verordneter Zwangspause finden sich dennoch verletzte B-Boys beim Training ein, um in einer passiven Teilnahme entweder gemeinsam mit anderen – im Sinne eines *Socializers* – BreakerInnen einfach nur abzuhängen, oder in *unterstützender Funktion* – und im Sinne eines *Die Gruppe als Trainer* – anderen Personen mit Tipps und Hinweisen zur Verfügung zu stehen. Mitunter ließen sich einzelne B-Boys trotz Verletzung aber nicht davon abhalten, den einen oder anderen Move zu tanzen.

Dem Thema *Verletzungen* lässt sich mit dem Aspekt der *Trainingsunfälle* ein weiterer hinzufügen. Nachdem nämlich viele TänzerInnen oftmals auf engem Raum nebeneinander trainieren, und sich meist auch mehrere Personen gleichzeitig in akrobatischen *Powermoves* versuchen, verwundert es, dass es den Aussagen der ProtagonistInnen praktisch *nie* zu Unfällen kommt. In einem seltenen Moment kam es allerdings während der Feldforschungen zu einem schmerzhaften Zwischenfall, indem ein Akteur den Fuß eines anderen B-Boys mit hoher Geschwindigkeit auf die Nase bekam, was glücklicherweise lediglich heftiges Nasenbluten nach sich zog. Derartige Unfälle gäbe es den Aussagen diverser Protagonisten aber „*eigentlich nie.*“ (Aufzeichnung vom 12.11.2015)

### **Abnützungserscheinungen: Die B-Boying-Kennzeichen**

Während nun gewisse Verletzungen wieder verheilen, hinterlassen andere dauerhafte Spuren. So auch im B-Boying. Wie bereits in Kapitel *Kleidungs-Style und individueller Look* angemerkt, hinterlassen vor allem die vielen *Am-Kopf-Drehungen* bei zahlreichen Akteuren eine *kahle Haarstelle* am Kopf. Die B-Boys scheinen davon mehr als die B-Girls betroffen zu sein. Bei dieser *kahlen Haarstelle* handelt es sich weniger um eine Glatze sondern meist um einen schmalen, haarlosen Streifen, der allerdings bei vielen Personen mit entsprechender Kopfbedeckung – also *Cap, Mütze* oder *Bandana* – abgedeckt ist. Neben dieser, von mir als *B-Boying-Kennzeichen* bezeichneten Abnützungserscheinung können noch weitere *Merkmale* festgehalten werden, wie beispielsweise ein *geschwollener Handballen*, oder *abgenützte Knochen* im Bereich des Ellbogengelenks. Während sich Ersteres auf viele Bewegungen, bei denen der Ballen als Drehpunkt für diverse Überkopfdrehungen dient – wie dem *Ninety* oder dem *2000* –, zurückführen lässt, haben *abgenützte Knochen* im Ellbogengelenksbereich ihren Ursprung in einer Unzahl an Moves, in denen der Körper über diese Knochen geschoben, gedreht oder hochgedrückt wird.

Diese Aufzählung von Abnützungserscheinungen stellt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und wird auch nicht aufgrund einer *Sensationslust* oder dergleichen seitens des Feldforschers genannt. Diese Abnützungserscheinungen finden Erwähnung, da sie Zeugnis eines unbedingten Willens, eines oftmals jahrzehntelangen und *knochenharten* An-sich-Arbeitens sind, indem einzelne AkteurInnen ihrem Körper scheinbar ohne Rücksicht auf Verluste – im wahrsten Sinne des Wortes- *alles* abverlangen, um letztlich das Ziel eines *einzigarten Styles* zu erreichen. Koste es was es wolle.

Das Kapitel abschließend sei auf die Aussage eines langjährigen, szeneerfahrenen und bereits älteren Profis der Wiener B-Boying-Szene verwiesen:

Er [B-Boy Theo] erzählt außerdem, dass er seine Arme nicht ausstrecken kann, wenn er Vortags einen bestimmten Move gemacht hat. Da kriegt er dann seine Arme einfach nicht mehr vor. Sein Körper sei kaputt. Aber wenn er dann als *Judge* seine tänzerische Vorstellung macht, da vergisst er alle Schmerzen und ist eins mit der Musik. Da ist auch so viel Adrenalin da, dass er alles um sich vergisst. (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

Diese Aufzeichnung fand bereits in Kapitel *Musik als Treibstoff für den B-Boying-Motor* unter dem Aspekt *Eins-Sein-mit-der-Musik* eine entsprechende Erwähnung. An dieser Stelle verdeutlicht dieses Zitat aber

auch, welche Auswirkungen jahrzehntelanges Breaken auf einen B-Boying-Körper haben kann. Abhalten lässt sich dieser B-Boy trotz körperlicher Probleme vom Breaken aber noch lange nicht.

#### 4.5 B-Boying ist Battle

Dem Aspekt der *Battles* wird mit dieser letzten und die Auswertung abschließenden Kategorie ein entsprechender Stellenwert beigemessen, wie er aus den Aussagen einzelner B-Boys und B-Girls hervorgeht.

Für ihn ist das Battle der Inbegriff von Breaking. Denn dort zeigt jeder Tänzer seinen wahren und individuellen Stil, der sich eben nicht im Tanzen einer ausgecheckten Choreographie offenbart. Das ist es auch, was ihn am BOTY [kurz für *Battle of the Year*] stört. „Da musst du als Crew eine Show mit einstudierten Choreos machen bevor’s zum eigentlichen Battle kommt.“, meint B-Boy Stan. (Aufzeichnung vom 8.10.2015)

Das *Battle* wird vom oben zitierten B-Boy mit *Breaking* gleichgesetzt, denn in den Wetttänzen erhalten die AkteurInnen die Möglichkeit, ihr Können und ihren *wahren Style* unter Beweis zu stellen. Dieser Aspekt findet nachfolgend eine ausführlichere Beschreibung. Während der Begriff *Battle* einerseits als Bezeichnung für eine *Veranstaltung* dient, wie es beispielsweise bei den in Wien beobachteten Battles, dem *Just-to-get-a-rep-Battle* als auch dem *Break-some-Noize-Battle* der Fall war, kann sich dieser auch auf einen konkreten *1:1-Wettanz* beziehen. So etwa, wenn beispielsweise B-Boy Kyro gegen B-Boy Luis in der zweiten Runde des *Break-some-Noize-Battle* gegeneinander *wetttanzen* und sich damit *battlen*.

An dieser Stelle muss allerdings erwähnt werden, dass sich die Feldaufenthalte im Wesentlichen auf das B-Boying-Trainingsgeschehen konzentrierten und weniger auf die *Battles* der Wiener Szene, nachdem im Beobachtungszeitraum und auch darüber hinaus eine geringe Anzahl an lokalen Wiener Battles organisiert wurden bzw. werden. Die im Folgenden angeführten Erkenntnisse entspringen somit den Beobachtungsaufenthalten zweier, im Zeitraum Oktober bis Dezember 2015 durchgeführten, lokalen Battles, weshalb die Allgemeingültigkeit auch mit einer gewissen Vorsicht zu betrachten ist.

Während nun zu Beginn auf die Aspekte des *Battle-Gedankens* sowie des *B-Boying als Kampfsport* eingegangen wird, bezieht sich das nachfolgende Kapitel auf das *ehrenamtliche Engagement* gewisser Szenemitglieder und die damit verbundenen organisatorischen Aufgaben als auch auf die Problematik des *Bewertens* von künstlerisch-tänzerischen Darbietungen im Rahmen von *Battles*.

##### 4.5.1 Der Battle-Gedanke

In einem Battle, das in vielen unterschiedlichen Wettbewerbsformaten ausgetragen werden kann wie es die Beispiele in Kapitel *Die Battle-Formate* zeigen, treten einzelne TänzerInnen bis hin zu ganzen Teams (sogenannte *Crews*) gegeneinander an. Letztlich geht es in einem Battle darum, besser als die andere Person zu sein, und damit eine bessere Darbietung oder bessere Show abzuliefern. Der Gegenüber muss dabei nach allen Regeln der (B-Boying-)Kunst übertrumpft, provoziert und aus dem Konzept gebracht werden. Wobei der Eindruck aus den beobachteten Battles jener war, dass auf der einen Seite zwar Provokationen, eine gewisse Abgebrühtheit (Coolness) und ein Ausdruck im Tanz lag, der den Eindruck erweckte, dass man den anderen übertrumpfen, herausfordern und überlegen sein möchte. Und auf der anderen Seite war da diese *positive Atmosphäre* zu erkennen, so wie auch im Training eine *Aura der Positivität* vorhanden ist. Diese Atmosphäre, die sich eher in den Wettkampfpausen bzw. im Anschluss an das offizielle Wettkampfeinstellte, zeichnete sich durch

die vielen gegenseitigen freundschaftlichen Gesten ab. Also Umarmungen, Einklatschen der Hände, Gratulationen über die demonstrierten Darbietungen des Gegenübers, wobei diese nicht ausschließlich dem Sieger vorbehalten waren. So wurden auch lobenswerte Bewegungskompositionen ausgeschiedener Personen entsprechend kommentiert. Dieses Verhalten zeugt von einem respektvollen, wertschätzenden und anerkennenden Miteinander der eigentlich gegeneinander antretenden B-Boys und B-Girls. (Frost, 2011, S. 67)

Im Falle der Veranstaltung *Just-to-get-a-rep-Battle*, das am 19.11.2015 im *WUK* abgehalten wurde, stellte sich während der Pausen und vor allem aber nach Ende des offiziellen Battles ein Austausch unter den teilnehmenden und auch zusehenden B-Boys und B-Girls ein. Ganz im Sinne eines *Each one teach one-Prinzips*. Und wenn nun zuvor davon gesprochen wurde, dass der Gegner bzw. die Gegnerin im Battle herausgefordert wird, so handelt es sich meines Erachtens nicht zwingend um ein negativ provozierendes Herausfordern. Vielmehr erweckte es den Eindruck, als dass der jeweilige Gegenüber motiviert und angespornt werden soll, um mehr zu zeigen, mehr zu riskieren.

### **Der Konkurrenzgedanke als Ansporn**

An dieser Stelle sei auf einen weiteren Aspekt verwiesen, der auf eine Aufzeichnung aus den Beobachtungen hervorgeht, dass nämlich B-Boys – und vielleicht auch B-Girls – bewusst nach der Herausforderung, also nach einer gewissen Konkurrenz suchen und aus diesem Antrieb heraus an internationalen Events, Battles, Workshops, usw., teilnehmen, an denen sie ihr eigenes Tun messen, vergleichen und vor allem weiterentwickeln können. Dahingehend sei die folgende Aufzeichnung angeführt:

B-Boy Kyro erzählt mir, dass es langsam aufwärts geht und dass sich immer mehr Leute, vor allem aber Kinder fürs B-Boying interessieren, was für die Szene wichtig ist. Denn wenn eben mehr und bessere Leute kommen, dann hebt das auch das Niveau in der Szene. [...] Die Szene in Wien sei eben klein, anders als in Frankreich, Deutschland oder Holland. „Das is Wahnsinn was dort passiert“, sagt Kyro. Ob er denn auch international unterwegs ist, Workshops besucht, frage ich ihn. Er würde gern, aber es kostet halt Geld, antwortet er. (Aufzeichnung vom 8.10.2015)

In gewisser Hinsicht braucht es also eine Konkurrenz, um sich als B-Boy oder B-Girl weiterzuentwickeln. Dass es in einem Battle aber nicht unbedingt um das *Besser-sein-als-der-andere* und um ein *Um-jeden-Preis-gewinnen-wollen* gehen muss, sondern vielleicht einfach nur eine gute Show abgeliefert werden soll, zeigt die folgende Aussage eines B-Boys, der sein Abschneiden bei einem finalen Battle als *persönliche Enttäuschung über seine eigene Darbietung* versteht. In diesem Falle wird *der Fehler* eben nicht am konkurrierenden Gegner oder in der Jury gesucht, sondern das eigene Tun wird kritisch betrachtet.

B-Boy Kyro über sein frühes Ausscheiden beim Final Battle: „Ich weiß nicht was da los war. Das war nicht ich.“ (Aufzeichnung vom 8.10.2015)

Allerdings muss an dieser Stelle gesagt werden, dass auch ein gegenteiliges Verhalten wahrgenommen wurde, dass nämlich einzelne B-Boys mir gegenüber ihren Unmut und ihre Kritik über ungerechte Jurywertungen kundtaten, die ihnen letztlich das Weiterkommen in die nächste Runde oder dergleichen versperrt hätten.

#### 4.5.2 *Battle als Kampfsport*

Im vorhergehenden Kapitel wurde in Bezug auf das Battle von einer Provokationskunst, einer Coolness und einer Portion Abgebrühtheit der sich battlenden Person gesprochen, die im Folgenden näher ausgeführt wird. Denn mitunter verstehen sich diese *Skills* neben einer *style-vollen, tänzerischen Darbietung* als eine absolute Notwendigkeit, um im tänzerischen Kampf gegen andere B-Boys oder B-Girls bestehen zu können.

##### **B-Boying als Kampfsport**

Im Sinne eines für das Battle notwendigen Maßes an Abgebrühtheit lässt sich die folgende Gesprächsaufzeichnung verstehen:

Im Gespräch mit B-Boy Theo hat dieser mir erklärt, dass er B-Boying als Kampfsport versteht, da man permanent gegen sich selbst kämpft, sich überwinden muss, sich weiterentwickeln muss und nur wenn man gegen sich selbst gewinnt, im Battle auch gegen andere gewinnen kann. Ob er mit diesem Kampf auch die Überwindung meint, sich jeden Tag aufs Neue zu motivieren und hart zu trainieren, frage ich ihn. „Ja“, antwortet er mir, [...] „Du musst dich selber besiegen um gegen andere siegen zu können. Und wenn dich jemand provoziert, und er dich beispielsweise auffordert, ihn anzusehen während du tanzt, darfst du dich nicht aus dem Konzept bringen lassen. Und viele lassen sich aber durch Körpersprachen des Gegners wie z.B. „He, schau mich an!“, „Du hast es geklaut!“, „Du hast dir alles aufgeschrieben!“, usw. aus dem Konzept bringen und aus dem Tanz bringen. Wenn man aber voll in der Musik drinnen ist, und wichtig, genug Selbstvertrauen hat, dann lässt man sich nicht rausbringen. Wenn jemand tänzerisch stärker ist als du, aber weniger Selbstvertrauen hat, dann hat er schon verloren. Mit genügend Selbstvertrauen kannst du Leute, die theoretisch eigentlich besser tanzen als du, besiegen.“ (Aufzeichnung vom 10.12.2015)

Demzufolge steckt wohl der größte Gegner in einem selbst, weshalb es hinsichtlich des Battles vor allem darum geht, sich selbst zu besiegen, um im tänzerischen Wettkampf gegen andere bestehen zu können. Selbstverständlich lassen sich in diesem Sinne auch sämtliche andere Bewegungskulturen und Sportarten als *Kampfsportarten* bezeichnen. Denn auch im Laufen, Schwimmen, Basketball, usw. muss sich eine Person regelmäßig aufs Neue für das tägliche Training motivieren, und oftmals einen *inneren Schweinehund* besiegen, um letztlich im Wettkampf bestehen zu können und erfolgreich zu sein. Wie aus dem vorigen Zitat allerdings hervorgeht, bezieht sich der Gedanke des Kampfsports im B-Boying weniger auf die tägliche Überwindung für das Training, sondern mehr auf die notwendige Portion Selbstvertrauen und Coolness, um im Tanz gegen andere zu bestehen. In diesem Sinne lautet die Botschaft: Haltung bewahren und nicht aus dem Konzept bringen lassen.

##### **Haltung bewahren**

In Kapitel *Sprache, Spruch, Körper- und Zeichensprache* wurde bereits ausführlich auf die Bedeutung der Körpersprache als auch auf die verschiedenen Provokationstechniken der *Zeichensprache* eingegangen, die vor allem im Battle eine entsprechende Anwendung finden. Wie bereits erwähnt, darf sich ein B-Boy oder B-Girl im Battle durch nichts aus dem Konzept bringen lassen, weshalb den provozierenden Gesten als auch dem tänzerischen Können des Gegenübers mit Coolness und Gelassenheit zu antworten ist. Also immer schön *Haltung bewahren*. Dies stellt wohl eine der größten Herausforderungen im B-Boying dar, wie das eingangs erwähnte Zitat verdeutlicht.

Misslingt ein Move allerdings während einer Darbietung im Battle, so darf sich ein B-Boy bzw. B-Girl durch den eigenen *Fehler* nicht aus dem Konzept bringen lassen und sich nichts anmerken lassen.

Diesbezüglich sei auf die Aussage eines B-Boys verwiesen: „Aber du kannst nicht einfach aufhören, du musst einfach weitermachen, und darauf reagieren.“ (Aufzeichnung vom 26.11.2015) So hat auch B-Boy Dan davon erzählt, dass man „sich nichts anmerken lassen darf, während eines Battle.“ (Aufzeichnung vom 3.12.2015) Dem *Weitermachen*, *Sich-Nichts-anmerken-lassen* und *Haltung bewahren* kommt damit vor allem im Battle eine wichtige Rolle zu. Sobald man dem Gegner oder der Gegnerin seinen Fehler oder sein Misslingen spüren lässt, hat man bereits verloren.

Selbstverständlich zielen Tänzer und Tänzerinnen im Battle darauf ab, eine gelungene Darbietung mit fehlerfreien Moves zu zeigen. Dahingehend hilft es, im Battle auf ein *Set*, also auf einstudierte Bewegungsabläufe, zurückzugreifen (siehe Kapitel *Bewegungsformen von B-Boying*). Diese Bewegungsabläufe müssen jedoch, wie die folgende Aufzeichnung zeigt, auf die jeweilige Musik angepasst werden:

Ich frage B-Boy Dan, wie das mit dem Freestyle im Battle ist, denn beim *Just-to-get-a-rep-Battle* vorige Woche hat mir B-Boy Kamon erzählt, dass er heute nur Freestyle getanzt hätte. „Was meint er damit“, frage ich ihn, „gibt’s auch fertige Programme oder so?“ Dan erzählt mir von *Sets*, die man eben hat, und die man auf die jeweilige Musik anpasst. „Denn wenn du tanzt, dann weißt du schon was als nächstes kommt, in deinem Set.“ Dan zeigt mir sein Set zu dem gerade abgespielten Song. Er meint, dass es zur Musik passen muss, und dass man es eben anpassen muss. „Aber beim Freestyle besteht halt die Gefahr, dass es nicht gut aussieht, alles so irgendwie. Also greift man beim Battle auf das zurück, was man trainiert.“ Beim Battle sei es überhaupt sehr schwer, frei zu tanzen, denn du musst ja auch den Gegner im Blick haben, und auf seine Kommentare reagieren. (Aufzeichnung vom 26.11.2015)

In den meisten Battles wird wie die Aussage zeigt, *Freestyle* getanzt, also völlig frei und ohne jeglichem Ablaufplan. Allerdings greifen die TänzerInnen auch auf sogenannte *Sets* zurück, und damit auf vorher einstudierte Bewegungsabläufe oder auch grobe Ablaufpläne, um dem Ziel einer gelungenen Darbietung näher zu kommen und die Gefahr, *dass alles irgendwie und eben nicht gut aussieht*, zu reduzieren.

#### 4.5.3 Organisation und die Problematik des subjektiven Geschmacks

##### **Beweggründe – Das Battle als Trainingsziel und dem szeneeinternen Austausch**

In Kapitel *Die Intensitäten des B-Boying-Daseins* wurde bereits das ehrenamtliche Engagement einzelner Akteure angesprochen, die sich aus einer persönlichen Motivation und Überzeugung heraus aktiv für die Wiener B-Boying-Szene einsetzen. Ziel dieses Engagements ist es, den Tänzerinnen einerseits eine Plattform für den gegenseitigen Austausch – auch über die Grenzen der Wiener Szene hinaus – anzubieten. Davon zeugt auch die folgende Aufzeichnung:

Er [B-Boy Stan] engagiere sich, weil er die Szene beleben will und mehr Leute dazu bringen will. Außerdem brauchen die Leute, also die B-Boys und B-Girls, regelmäßig Battles, „denn du brauchst Ziele, für die du trainierst.“, meint Stan. B-Boy Jan nickt dem zustimmend. (Aufzeichnung vom 9.11.2015)

Wie aus dem obigen Zitat hervorgeht, soll die Szene anhand von Szene-Events wie beispielsweise lokalen Battles belebt werden, um letztlich auch weitere Personen zum *Breaken* zu bewegen. Aus diesem Grund wurden bei den beobachteten B-Boying-Battles neben den *Erwachsenen-Battles* auch *Kids-Battles* angeboten, womit neben den erfahrenen AkteurInnen auch den Kindern eine Plattform für einen gegenseitigen Austausch geboten wird. Wenn zuvor von einem grenzübergreifenden Austausch die Rede war, so sei erwähnt, dass es sich bei dem am 10.10.2015 abgehaltenen *Break-some-Noise-Battle* um ein internationales Teilnehmerfeld handelte, an dem sowohl einzelne *BreakerInnen* als auch

gesamte Crews aus Frankreich, Ungarn und Deutschland vertreten waren. Beim *Just-to-get-a-rep-Battle* war hingegen lediglich ein Bundesländer-übergreifendes Feld an TeilnehmerInnen am Start.

Neben dem Aspekt des *Battles als Austauschplattform* geht aus dem obigen Zitat außerdem hervor, dass die Veranstaltungen als *Trainingsziele* noch eine weitere wesentliche Funktion erfüllen. Letztlich bietet der *Wettanz* den AkteurInnen die Möglichkeit, ihr oftmals hart erarbeitetes Können sowie ihren Style mit anderen Personen zu vergleichen und vor den Augen zahlreicher ZuseherInnen unter Beweis zu stellen. Denn, um es mit den Worten von Frost (2011, S. 67) zu formulieren, „nur hier können sie sich zeigen, beweisen und Respekt und Anerkennung erhalten.“

## Organisation

Im vorhergehenden Kapitel wurde bereits das ehrenamtliche Engagement diverser Protagonisten angesprochen. Mitunter werden, wie die folgende Aufzeichnung zeigt, auch aufwendige Förderanträge und Formulare ausgefüllt, um entsprechende finanzielle Mittel zu lukrieren.

Am Beginn des Trainings komme ich mit B-Boy Stan ins Gespräch. Er erzählt mir über die Szene in Frankreich, gegen die Wien minimal ausfällt, von Events die er in Wien organisiert hat, und bei der auch internationale Breaker bzw. Crews am Start waren. „12000€ EU-Förderung gab es für das Projekt, aber es steckt wahnsinnig viel Aufwand dahinter.“, erzählt er mir. Das Jahr darauf habe er dann nochmal ein kleineres Battle veranstaltet, und entsprechende Förderanträge geschrieben. Über das Förderprogramm Cash for Culture konnte er 1000€ als Fördermittel von der Stadt Wien lukrieren. (Aufzeichnung vom 8.10.2015)

Mit den finanziellen Möglichkeiten eines mit 12.000€ subventionierten Battles, wie es im Jahr 2013 im Wiener *Haus der Begegnung* veranstaltet wurde, konnte ein internationales Teilnehmerfeld eingeladen werden. Bei den TeilnehmerInnen bzw. Crews handelte es sich den Erzählungen nach um professionelle B-Boys und B-Girls, denen entsprechende Reisekosten und dergleichen finanziert wurden.

Neben den teilnehmenden AkteurInnen bedarf es beim Veranstellen eines Battles allerdings noch einer Vielzahl an weiteren Aspekten, die es zu beachten und zu organisieren gilt. Im Falle der beobachteten Battles wurden mit dem Initiativenraum des WUK – indem üblicherweise das Training stattfindet – die passende Location gefunden. So gestatten die Nebenräume dieses *Veranstaltungsortes* ein entsprechendes Umziehen, Aufwärmen bzw. *Eintanzen* während im größten Raum, der normalerweise als Trainingsraum dient, unter Anwesenheit der ZuseherInnen die einzelnen Battles ausgetragen werden können. Bei den ZuseherInnen handelte es sich einerseits um die Eltern der am Kids-Battle teilnehmenden Kinder als auch um den entsprechenden Freundes- und Bekanntenkreis der am Hauptbewerb antretenden B-Boys und B-Girls. An dieser Stelle sei nochmals auf das Kapitel der *Social Media* verwiesen, in dem diverse *Facebook-Gruppen* als virtuelle Kommunikationsplattformen genannt wurden. Dahingehend wurden auch die Informationen der beobachteten und in Wien veranstalteten Battles einerseits mündlich tradiert als auch via Internet beworben und verbreitet. Ist jemand, wie in meinem Fall, zur richtigen (Trainings-)Zeit am richtigen (Trainings-)Ort, oder ganz einfach in der richtigen *Facebook-Gruppe*, so erhält die Person die entsprechenden Informationen.

Selbstverständlich bedarf es bei einem Battle auch einer *fetten* Sound- und – sofern es die finanziellen Mittel erlauben – Lichtanlage. Ein mehr oder weniger professioneller *DJ* liefert dabei die B-Boying-Lebensgrundlage der *Musik*.

In den Battle-Aufenthalten verstand sich die organisierende Person gleichzeitig als Moderator, der einerseits die Stimmung im Raum durch entsprechende Ansagen anheizte, und andererseits durch das

Programm führte. Zweiteres beinhaltete das Ankündigen von bevorstehenden *Programmpunkten* samt dazugehörigen Anfangs-, End- und Pausenzeiten, das Vorstellen der sich battlenden Personen sowie das Verkünden der *Ergebnisse*. Um zu diesen Ergebnissen zu gelangen, bedarf es einer Jury, die die Darbietungen der sich battlenden AkteurInnen bewertet. In den beiden beobachteten Battles bestand diese Jury aus jeweils drei Personen. Bevor jedoch das Battle startete und die damit verbundene Hauptaufgabe des *Beurteilens* übernommen werden konnte, stellten sich die Judges in einer Art kurzen *tänzerischen Vorstellrunde* den TeilnehmerInnen vor. Mit diesem Ritual geben diese eine Art tänzerische Visitenkarte ab. Bei den beteiligten Judges handelte es sich ausschließlich um erfahrene, interne Profis der Wiener Breaking-Szene. Mitunter werden erfahrene und anerkannte B-Boys und B-Girls der Szene aber auch zu internationalen Battles eingeladen, um als *Teil der Jury* die Darbietungen der BreakerInnen zu bewerten. Diesbezüglich wird auf das Kapitel *Crews und deren Mitglieder* verwiesen, in dem dies bereits unter dem Aspekt einer *internationalen Umtrieblichkeit* genannt wurde. Das Bewerten an sich stellt den Aussagen einzelner Akteure zu Folge keine einfache Aufgabe dar, nachdem die Palette an Geschmäckern in Bezug auf den *Style* ausgeprägter nicht sein könnte. Damit scheinen die JurymitgliederInnen immer wieder vor schwierigen Entscheidungen zu stehen, wie sie im nachfolgenden Unterkapitel angesprochen werden.

### **Sieg oder Niederlage – Eine Frage des Geschmacks**

Wie bereits an vielen Stellen dieser Arbeit betont, verfolgen B-Boys und B-Girls mit hartem und regelmäßigem Training das Ziel des individuellen *Styles*, der letztlich dem eigenen Anspruch und den eigenen Vorstellungen von Geschmack gerecht werden muss. Im Battle sieht sich diese Geschmacksvielfalt mit dem Problem einer letztlich subjektiven Bewertung durch mehrere JurymitgliederInnen konfrontiert, die anhand ihrer Beurteilungen über Sieg oder Niederlage eines Akteurs bzw. einer Akteurin entscheiden.

Aus Gründen der Subjektivität ist es vor allem im Battle, den Aussagen diverser AkteurInnen zu Folge, kein Einfaches, die individuellen Darbietungen der TänzerInnen objektiv, geschweige denn *fair*, zu bewerten. Wie die folgende Aufzeichnung zeigt, ist es ab einem gewissen Leistungsbereich einfach eine Frage des (subjektiven) Geschmacks, wer letztlich als Sieger bzw. Verlierer das Parkett verlässt:

B-Boy Stan meint, dass Battles nie fair ablaufen, da die Jury immer Sympathien mit einzelnen Tänzern hat. „Der eine kennt den, der andere jenen, weshalb eine Person in der Gunst der Jury stehen kann, allein aufgrund der Bekanntschaft. Eine Jury kann auch nicht objektiv bewerten.“ Außerdem sei es generell schwer, Kunst, also Tanz, zu messen und zu vergleichen, so die Aussage von Stan. „Ab einem gewissen Bereich [Leistungslevel] ist es nur mehr Geschmackssache.“, meint B-Boy Stan. (Aufzeichnung vom 8.10.2015)

Die Darbietungen im *Tanz als Kunstform* lassen sich eben aufgrund der Geschmacksvielfalt, wie es in der obigen Aussage genannt wird, schwer miteinander vergleichen bzw. objektiv bewerten, und bieten den Erzählungen der AkteurInnen auch immer wieder ausreichenden Gesprächs- und Diskussionsstoff. Letztlich scheint Sieg oder Niederlage im Battle, wie zuvor erwähnt, vom subjektiven Geschmacksempfinden der Jury abhängig zu sein. Davon zeugt auch die nachfolgende Aufzeichnung:

B-Boy Luis ist seiner Meinung nach sehr gut. Ihm gefällt dessen Beweglichkeit, die Dynamik. Daraufhin komme ich auf ein bedeutendes Battle zu sprechen, indem B-Boy Kyro gegen B-Boy Luis gewonnen hat, woraufhin Tibo meint, dass ihm auch dort B-Boy Luis besser gefallen habe. „Aber es ist eben subjektiv.“, merkt B-Boy Tibo an, „Wenn du gewinnen willst, dann gehst du auf Battles, wo du der Jury gefällt.“ (Aufzeichnung vom 28.11.2015)

## Die beobachteten Battle-Systeme

Hinsichtlich der beobachteten und in Wien veranstalteten Battle-Events, dem *Just-to-get-a-rep-Battle* sowie dem *Break-some-Noize-Battle* kamen dabei unterschiedliche Systeme zum Einsatz. Nachdem es für die Durchführung und Organisation eines solchen Events keine Vorschriften gibt, werden „die jeweils genutzten Battle- und Bewertungssysteme vom Organisator frei gewählt“. (Frost, 2011, S. 71)

Dahingehend wurden im *Break-some-Noize-Battle* die Systeme *1 vs 1* als auch *Crew vs Crew* beobachtet. Während im *1 vs 1* beispielsweise eine Person gegen eine andere tanzt, um aufgrund des KO-Modus als Sieger in die nächste Runde aufzusteigen, treten im *Crew vs Crew* ganze Crews gegeneinander an, wobei die jeweils siegreiche Crew in die nächste Runde weiterkam, sodass am Ende eine Sieger-Crew feststand. So wurde sowohl das *Kids-Battle* – bei dem Kinder im *1 vs 1* sowie im *Crew vs Crew* gegeneinander tanzten – als auch das *Erwachsenen-Battle* anhand dieser beiden Systeme im KO-Modus ausgetragen. Letztlich *battlet* sich also ein B-Boy oder B-Girl mit einer anderen Person sowie eine gesamte Crew mit einer anderen Crew von Runde zu Runde, um am Ende als Sieger am Platz zu stehen.

Diesen *klassischen* Battle-Systemen, also *1 vs 1* und *Crew vs Crew*, steht das *Seven2Smoke*-System der Veranstaltung *Just-to-get-a-rep-Battle* gegenüber. Während in den zuvor genannten *1 vs 1-Battles* immer zwei unterschiedliche Personen gegeneinander antreten, und die jeweilige GewinnerIn in die nächste Runde aufsteigt, verhält es sich bei den *1 vs 1* Duellen des *Seven2Smoke*-Systems etwas anders, wie die folgende Aufzeichnung zeigt:

Eine Person A steht zu Beginn einer anderen Person B gegenüber. Unmittelbar hinter Person B befinden sich sechs weitere Breaker in einer Warteschlange. Die beiden B-Boys A und B *battlen* sich. Der Gewinner, von der Jury bestimmt, bleibt und erhält einen Punkt, der Verlierer ordnet sich in der Schlange ein. Anschließend *battlet* der Gewinner gegen den Nächsten in der Reihe. Der Gewinner bleibt wieder, und erhält einen Punkt, der Verlierer stellt sich in der Warteschlange an, usw. Sieger dieses Formates ist jener Breaker, der als Erster 7 Punkte erreicht. (Aufzeichnung vom 19.11.2015)

Der Vorteil dieses Battle-Systems scheint die Anzahl an tatsächlichen Wetttänzen pro Person zu sein. Während bei diesem System Personen unterschiedlichen Niveaus häufiger gegen andere Personen antreten können, kann für einen B-Boy oder ein B-Girl beim *klassischen Battle* bereits nach der ersten Runde Schluss sein. Beim *Seven2Smoke* hingegen hat jeder Breaker oder jede Breakerin die Möglichkeit, sich öfters mit anderen und verschiedenen Personen zu messen. Allerdings benötigt man bei dieser Form des Battles viel Ausdauer, um möglichst mehrere Wetttänze hintereinander für sich zu entscheiden, und damit Punkte zu sammeln. Zum anderen braucht es auch ein wenig Losglück, sodass nicht permanent die stärksten GegnerInnen gegen einen antreten und damit permanent anstrengende Moves gezeigt werden müssen. Dahingehend sei die folgende Aufzeichnung angeführt:

B-Boy Felix freut sich über 5 erreichte Punkte. Ich spreche Felix auf seine Performance an, denn mitunter haben seine Darbietungen teils verdammt anstrengend ausgesehen. Darauf meint er sichtlich stolz: „Ja, ich konnte 5 Punkte erreichen. Mein Problem war, dass ich eines gewonnen, eines verloren, dann wieder eines gewonnen, eines verloren, und dann plötzlich zwei hintereinander gewonnen habe, wo ich danach fix und fertig war.“ (Aufzeichnung vom 19.11.2015)

## Filmen und Videoschnitt als Teil der Praxis

Unter dem Aspekt der *Organisation* wurden zuvor die unterschiedlichen Faktoren eines Battles angesprochen. Diesen *Faktoren* – Raum, Licht, Musik, DJ, usw. – ist mit dem Vorhandensein von mehr

oder weniger professionellen Videoaufnahmegegeräten ein weiterer hinzuzufügen. Dahingehend wurde bereits in Kapitel *Methodisches Vorgehen* die Verwendung von GoPros und ähnlichen Geräten während des Trainings angesprochen. Mitunter kamen auf den beobachteten Battles neben Smartphone, GoPro und Co. auch professionelle Spiegelreflexkameras zum Einsatz. Im *Break-some-Noise-Battle* wurde sogar ein Quadcopter (Anm.: ein Luftfahrzeug mit vier Rotoren) mit Kamera verwendet, sodass die TänzerInnen von der Luftansicht aus aufgenommen werden konnten. Auf diversen Facebookseiten als auch während der offenen Trainings konnte eine gewisse *Nachfrage* nach dem Videomaterial festgestellt werden. Inwieweit nun diese fremdproduzierten Videos dem eigenen Videostudium einzelner AkteurInnen dienen, um in Folge Änderungen an ihren Auftritten, ihren Bewegungen bzw. ihrem Style vorzunehmen, kann auf Basis dieser Anfragen und dem Interesse nach Videos allerdings nicht beantwortet werden.

Ich frage ich ihn [B-Boy Stan] ob es bereits Videos vom *Break-some-Noise-Battle* gibt, woraufhin er sein Smartphone zückt und mir das Video auf Youtube zeigt. Ich frage ihn, wo er die Drohne ausleiht. Die Drohne gehöre ihm selber, erzählt er mir, denn er mag es Videos zu schneiden und mit Musik zu unterlegen. Nachdem er die Musikrechte nicht besitzt, darf er das Video nicht veröffentlichen und nur intern weitergeben. Er fragt nach meiner Mailadresse und sendet mir den Link. (Aufzeichnung vom 9.11.2015)

Um nun eine Vorstellung von solch einem *professionellen Video* zu bekommen, wird an dieser Stelle empfohlen, dem folgendem Youtube-Link (Slayx77, 2013) zu folgen: <https://www.youtube.com/watch?v=NwxnzndZEMc>

Dieses B-Boying-Video, das in aufwendiger Eigenregie durch einen Akteur der Wiener Szene produziert wurde, fasst das Treiben von ganzen *Crews* als auch von einzelnen B-Boys und B-Girls während eines Battles anhand von ausgewählten Filmsequenzen kompakt zusammen. Das Battle wurde im Jahr 2013 im Wiener *Haus der Begegnung* ausgetragen und von einer *B-Boying-Gemeinschaft*, die sich *Fantastic 4* nennt, organisiert. Wie bereits in Kapitel *Musik als Treibstoff für den B-Boying-Motor* erwähnt, wird das Videomaterial in aufwendigen Nachbearbeitungsprozessen geschnitten und mit passender Hintergrund-Musik unterlegt.

In gleichen Maße, wie nun einzelne BreakerInnen ihr Tun anhand von Bildern und Videos via Social Media im WWW mit einer breiten Öffentlichkeit teilen, werden auch die mehr oder weniger professionellen Videos diverser Battles im Internet einer breiten Szene bzw. *Fan-Gemeinde* zugänglich gemacht.

### **Ansehen und Respekt**

Die Teilnahmen an nationalen als auch internationalen Battles und den damit verbundenen gemeinsamen Reiseunternehmungen einzelner B-Boys als auch Crews der Wiener Szene, fanden bereits in Kapitel *Crews und deren Mitglieder* unter dem Aspekt einer internationalen Umtriebigkeit eine entsprechende Erwähnung. Mitunter werden diese Aktivitäten – wie das Kapitel der *Social Media* zeigt – oftmals mit einer breiten Fan-Gemeinde geteilt. In diesem abschließenden Kapitel sei nun erwähnt, dass vereinzelt B-Boys als auch Crews der Wiener Breaking-Szene nationale bzw. internationale Erfolge vorweisen. Über diese Erfolge zeigten sich die B-Boys und B-Girls der Wiener Szene in den zahlreichen Gesprächen bestens informiert. Bestimmte Personen genießen eben ein besonderes *Ansehen* innerhalb der Szene, das vor allem auf den einen oder anderen Erfolg diverser Battles zurückzuführen ist.

In Bezug auf eine erfolgreiche, internationale Umtriebigkeit wurde bereits im Kapitel *Crews und deren Mitglieder* von einem erfolgreichen Abschneiden der Crew *Team Austria* berichtet, die mit ihren Darbietungen den dritten Platz des *BOTY Central Europe 2015* in der Schweiz erreichte. Mitunter ist auch der aktuelle Gewinner des nationalen *Red Bull BC One Austria Cypher 2015* Teil der Wiener B-Boying-Szene.

Neben diesen Erfolgen genießt vor allem die internationale Erfolgsgeschichte des szeneeinternen Kings ein hohes *Standing*, nachdem dieser als Teil der ungarischen *Suicidal Lifestyle Crew* im Jahr 1999 sowohl das weltweit angesehene *BOTY* als auch das *IBE*, und im Jahr darauf den *UK Bboy Championships* gewann. Diverse Videos, Bilder, Facebook-Einträge, usw. bezeugen und informieren über die nationalen als auch internationalen Erfolge diverser ProtagonistInnen.

## 5 DISKUSSION UND AUSBLICK

Im einleitenden Kapitel dieser Arbeit wurde die Forschungsfrage formuliert, inwieweit B-Boying auf Basis der Beobachtungen als eine, den derzeit existierenden verschiedenen Freestyle-Bewegungskulturen vergleichbare Jugendkultur verstanden werden kann. Diese Frage wird nun im Folgenden geklärt. Nachdem der Methode der teilnehmenden Beobachtung jedoch Grenzen geboten sind, wird anhand der offen gebliebenen Fragen zudem ein Ausblick auf mögliche zukünftige Forschungsarbeiten gegeben.

Aus den Kategorien der Auswertung geht hervor, dass den Aspekten der *Freiheit*, dem *Freestyle* sowie dem *individuellen Style* in der Wiener B-Boying-Szene eine den *Freestyle-Bewegungskulturen* vergleichbare Bedeutung zukommt. Mit Blick auf die Entwicklungsgeschichte dieser Bewegungskultur erkennt man, dass B-Boying den ProtagonistInnen – vor allem in den Anfangsjahren – die gewaltfreie Möglichkeit bot, sich anhand eines individuellen und unverkennbaren Tanz-*Styles* mit anderen zu messen. Im Sinne des *Miteinander-messens* kommt den Battles im B-Boying eine hohe Bedeutung zu. Meines Erachtens zeigt sich im Breaking ein deutlich ausgeprägter Wettkampf- bzw. Wettanz-Charakter als in den bisher erforschten Freestyle-Bewegungskulturen. So finden diverse Wettkampfformate oder -veranstaltungen in den Arbeiten von Fischer (2013), Auer (2011) oder Unterrainer (2010) über die Skateboard-, Freerunning- als auch Snowboard Freestyle-Szene keine nennenswerte Erwähnung. Dennoch weisen diverse Skate-Contests, Freerunning-Competitions als auch Snowboard Freestyle-Events daraufhin, dass den Wettkämpfen auch in anderen Freestyle-Bewegungskulturen ein hoher Stellenwert zukommt, nachdem der individuelle Style eines Akteurs bzw. einer Akteurin vor den Augen der ZuseherInnen und TeilnehmerInnen im Sinne eines *Miteinander-Wettkämpfens* unter Beweis gestellt werden kann. Hinsichtlich der Bewertung einer tänzerischen Darbietung im Rahmen eines Battles stehen den Judges keinerlei *Haltungsnormen* und *Wertungsrichtlinien*, wie es beispielsweise im Kunstturnen oder Wasserspringen der Fall ist, zur Verfügung, womit vor allem die Attribute *Einzigartigkeit*, *Originalität*, *Einfallsreichtum* und ein gewisser *Tanz-Witz* als entscheidende Kriterien für ein erfolgreiches Abschneiden an einem Battle genannt werden können. Allerdings sehen sich die JurymitgliederInnen hinsichtlich des individuellen Styles mit einem *subjektiven Geschmacksempfinden* konfrontiert, weshalb die Bewertung von individuellen Darbietung keine leichte Aufgabe darstellt.

Das Training als auch darüber hinausgehende Aktivitäten der B-Boys und B-Girls verstehen sich wie auch jene der bereits erforschten Freestyle-Bewegungskulturen als frei von jeglichen institutionellen, vereinsgebundenen Strukturen. In diesem Sinne folgt auch das B-Boying-Trainingsgeschehen keinem konventionellen Training, in der eine Person als Leiter/in fungiert. Diese Freiheit von einem vereinsgebundenen Verständnis einer Trainingsteilnahme äußert sich zudem auch im langfristigen Bestreben eines jeden B-Boys und B-Girls, den eigenen, individuellen Style zu entwickeln. Den AkteurInnen werden damit keinerlei Vorschriften gemacht, was oder wie jemand zu tun bzw. zu trainieren hat. Dennoch scheint es den Auswertungen zu Folge und im Sinne eines *Ausnahmen-bestätigen-die-Regel* vereinzelt Personen zu geben, die sich das Recht herausnehmen, anderen vorzuschreiben *was* die Inhalte eines B-Boys oder B-Girls sein sollten, womit selbstverständlich auch der ein oder andere Konflikt im B-Boying vorprogrammiert ist.

Die Frage, wann und ob nun jemand oder etwas Style hat, lässt sich wie auch in den bereits erforschten Freestyle-Bewegungskulturen mit einer gewissen *Lockerheit*, *Leichtigkeit* und *Einzigartigkeit* – man denke an den in der Auswertung angesprochenen *persönlichen Stempel* bzw. die *persönliche Note* – der dargebotenen Bewegungskompositionen beantworten. Der eigene Style versteht sich zudem als die oberste Prämisse, um in der B-Boying-Szene und den damit verbundenen *Battles* erfolgreich zu sein. Inwieweit sich nun im Breaking der individuelle Style als ein Ausdruck eines besonderen B-Boying-Lebensstils verstehen lässt, wie es in den erforschten Freestyle-Kulturen der Fall ist, kann auf Basis der Feldforschungen nicht allgemeingültig beantwortet werden. Es lässt sich dahingehend festhalten, dass der individuelle Style über die tänzerischen Bewegungen hinaus auch für den *Kleidungs-* und *Körperstil* einen entsprechend hohen Stellenwert einnimmt. Wie das Kapitel *Die unterschiedlichen Intensitäten des B-Boying-Daseins* zeigt, engagieren sich einige AkteurInnen mehr als andere für die B-Boying-Szene und setzen sich zudem intensiver mit Inhalten des B-Boying auseinander. Die Tatsache, dass vor allem die erfahrenen Personen der Szene mit Tanzkursen und diversen Auftritten ihren Lebensunterhalt verdienen verstärkt die Vermutung, dass auch im B-Boying „die spezifische Form der Bewegung“ als ein immanenter Bestandteil und „Ausdruck eines nonkonformistischen Lebensstils“ betrachtet werden kann. (Kolb, 2015, S. 35) In diesem Zusammenhang sei nochmals auf das bereits im Kapitel *Die unterschiedlichen Intensitäten des B-Boying-Daseins* angeführte Zitat verwiesen: „[...] Weil, egal ob ich gehe, ob ich schlafe, ob ich... tut mir leid ob es sich jetzt blöd anhört, ob ich aufs WC gehe und ein Geschäft erledige... bin ich nur am Tanzen denken, ja. Ja, sobald ich Musik höre oder so und die Musik mir gefällt, denke ich automatisch an die Sachen, die ich mache.“ (Mayer, 2015, S. 18f)

Anders als in bisher erforschten Kulturen des Freestyles nimmt die Musik eine zentrale Rolle für die Bewegungen der AkteurInnen ein. Während der Musik in den Skateboard- (Fischer, 2013) oder den Freerunning-Sessions (Auer, 2011) vorrangig die Funktion einer Hintergrundmusik zukommt, und darüber hinaus die Wirkung eines selbstproduzierten Videos verstärkt, versteht sich ein Musikstück im B-Boying als das Leitmedium, dem alles tänzerische und künstlerische Tun unterliegt und an dem sich die Bewegungen und Bewegungskompositionen der B-Boys und B-Girls orientieren. Ob nun *freestyle*, im Sinne von spontan, improvisiert und unvorbereitet getanzt, oder mit einer Orientierung an ein sogenanntes *Set*, also mit einem groben Ablaufplan im Hinterkopf. Letztlich muss die tänzerische Darbietung einer breakenden Person an die Musik angepasst werden. In diesem Sinne lässt sich im B-Boying *Musik* als eine Quelle der Inspiration für die Bewegungskompositionen der AkteurInnen bezeichnen.

Während in den verschiedenen Freestyle-Bewegungskulturen wie beispielsweise Skateboarden, Snowboard Freestyle, New School Skiing, Freestyle Windsurfen, usw. vor allem die *Tricks* als Attraktionskerne in Erscheinung treten, sind es im B-Boying die *Moves* als im Einklang zur Musik dargebotene, rhythmusbezogene Bewegungen, die den Wesenskern dieser Bewegungskultur darstellen. Meines Erachtens gilt für die im B-Boying bedeutsamen *Moves* eine ähnliche Beschreibung, wie sie Kolb (2015, S. 34) als auch Gebauer et al. (2004, S. 78) für die *Tricks* formulieren. Während nun Kolb (2015, S. 34) die *Tricks* als „schwierige, komplizierte, und häufig riskante Dreh-, Gleit-, Roll-, Schweb-, Flug- und Sprungbewegungen“ beschreibt, sprechen Gebauer et al. (2004, S. 78) von „Bewegungen des Gleitens, Rollens und Drehens mit hohen Geschwindigkeiten, des Jonglierens mit dem Gleichgewicht und des Abhebens vom Boden beim Springen und Schweben“. Hinsichtlich der B-Boying-*Moves* kann dieser Beschreibung als *Dreh-, Gleit-, Sprung-, Roll- und Schweb-Bewegungen* hinzugefügt werden, dass viele der Bewegungen um unmöglich erscheinende Dreh-Achsen ausgeführt werden. Man denke dabei vor allem an das spektakuläre B-Boying-Element der *Powermoves*. Dass nun (Power-)Moves die zuvor erwähnte Lockerheit und Leichtigkeit in deren Darbietungen erreichen, bedarf es im B-Boying wie auch in den bereits erforschten Freestyle-Bewegungskulturen monatelanger bis hin zu jahrelanger Einübungsprozesse. In Bezug auf das mühsame Erarbeiten von *Bewegungen* spricht Kolb (2015, S. 34) von langwierigen und intensiven „Lernprozesse[n], bis die Ausführung eines Tricks in stylischer Form wie anstrengungslos, gleichsam natürlich, gelingt und ihm zudem eine besondere individuelle Ausdrucksform gegeben wird.“ Was Kolb (ebd.) für die bereits erforschten Freestyle-Bewegungskulturen formuliert, hat meines Erachtens auch für die Kultur des B-Boying seine Gültigkeit. Neben der aktiven und bewegungstechnischen Auseinandersetzung beschäftigen sich vereinzelt B-Boys und B-Girls zudem auch intensiv mit der historischen Entwicklung und Bedeutung eines *Moves*, um diesen im Tanz und im Sinne eines individuellen Styles den entsprechenden Ausdruck zu verleihen als auch mit der dazugehörigen, tiefergehenden Bedeutung *aufzuladen*.

In Bezug auf die Merkmalskategorie des *Social Organism* erwähnt Kolb (2015, S. 35), dass die Aktivitäten in Freestyle-Bewegungskulturen „in der Regel in Szenen, auch Crews genannt, statt[finden].“ Kolb (ebd.) setzt den Szene-Begriff daher mit jenem der Crew gleich. In diesem Zusammenhang muss für die Wiener B-Boying-Szene allerdings eine klare Unterscheidung dieser Begrifflichkeiten vorgenommen werden, denn im Gegensatz zu *der B-Boying-Szene* formieren sich einzelne Szene-MitgliederInnen zu *Crews*, sogenannten Tanzgruppen. Diese Gruppen-MitgliederInnen scheinen eine deutlich intensivere Beziehung einzugehen und auch intensivere Freundschaften zu pflegen als es unter den vereinzelt Szene-AkteurInnen der Fall ist, nachdem gemeinsame Reiseunternehmungen, Auftritte sowie Teilnahmen an *Battles* die Aktivitäten einer *Crew* prägen.

Hinsichtlich des sozialen Gefüges und der damit verbundenen Gruppenprozesse werden die erforschten Freestyle-Bewegungskulturen von Kolb (2015, S. 35) als *soziale Organismen* bezeichnet, die von gegenseitigen Vermittlungsprozessen, einer Gruppe als Trainer, einer geteilten Freude an intensiven Momenten des Gelingens, gemeinsamen Raumeroberungen als auch Reiseunternehmungen sowie einer gemeinsamen Sprache zeugen. Vergleichbar zeigt sich dahingehend die soziale Praxis der Wiener B-Boying-Szene wie sie mit den ausgewerteten Kategorien beschrieben wurde. Das Trainingsgeschehen zeichnet sich durch eine offene Trainings- und Willkommenskultur aus, in der die Gruppe als Trainer vermittelnd und *pushend* – im Sinne von motivierend, fordernd – in Erscheinung tritt, anhand eines gemeinsamen methodischen Vorgehens (Bewegungs-)Wissen austauscht, und Gelingensmomente mit gegenseitigen Freudbekundungen teilt. Darüber hinaus lässt sich das gemeinsame Chillen, Abhängen,

Herumalbern und Socializen als Teil dieser B-Boying-Trainingskultur verstehen, wie es in den bereits erforschten Freestyle-Bewegungskulturen ausgemacht werden konnte. Dem Austausch wird im B-Boying allerdings über das Trainingsgeschehen hinaus ein hoher Stellenwert beigemessen. Dahingehend verstehen sich neben den Szene-Events, wie Workshops und *Battles*, auch die sozialen Medien und Videoplattformen des WWW als Möglichkeiten, sich mit anderen AkteurInnen auszutauschen. Als weitere Aspekte der sozialen Praxis lassen sich an dieser Stelle die Begrüßungsrituale der Szene sowie die szeneeinterne Sprache, die sich durch ein spezielles Sprachvokabular und einem eigenen Spruch auszeichnet, ausmachen. An mehreren Stellen der Auswertung wurde darauf hingewiesen, dass es aufgrund der hohen Trainings-Lautstärke nicht möglich war, die Gesprächsinhalte der AkteurInnen mit zu verfolgen. Inwieweit es sich bei den Gesprächsinhalten also um einen derben *Dauerschwachsinn* (Fischer, 2013, S. 92) handelt, kann nicht allgemeingültig beantwortet werden, nachdem der Methode der teilnehmenden Beobachtung aufgrund der Lautstärke im Raum Grenzen gesetzt sind. Demnach bedarf es beispielsweise qualitativer Interviews, in denen entsprechende Informationen über die Gesprächsinhalte eingeholt werden können. Dahingehend wäre es in den informell geführten Gesprächen der Feldaufenthalte schlicht und einfach unpassend gewesen, permanent nachzufragen, was denn gerade gesprochen wurde. Anders als in den erforschten Freestyle-Kulturen kommt vor allem der *Körpersprache*, als Teil des individuellen tänzerischen Ausdrucks, als auch der *Zeichensprache*, wie sie sich vor allem in den B-Boying-Battles zeigt, eine besondere Bedeutung zu. In diesem Zusammenhang wurde in der Auswertung des Öfteren von *Haltung-bewahren*, *Sich-Nichts-anmerken-lassen* oder einem *Coolness-demonstrieren* und *Sich-im-Griff-haben* gesprochen.

Ob und inwieweit nun gemeinsamen Aktivitäten mühsame Vereinbarungsprozesse im Sinne eines *Ausmach-Wahnsinns* vorausgehen, wie sie Fischer (2013, S. 103ff) für die Skateboarding-Szene formuliert hat, kann auf Basis der Beobachtungen nicht beantwortet werden. Anders als im Skateboarden (Fischer, 2013) oder Freerunning (Auer, 2011) bedienten sich die B-Boys und B-Girls im Beobachtungszeitraum Oktober bis Dezember 2015 fixen Trainingszeiten an verschiedenen festgelegten Trainingsorten, weshalb für die B-Boying-Szene meines Erachtens weniger von einem *Ausmach-Wahnsinn* oder *mühsamen Vereinbarungsprozessen* die Rede sein kann. Inwieweit es jedoch in Bezug auf das *Warmwetter-Training*, das sich den Aussagen der AkteurInnen zu Folge an Orte des öffentlichen Lebens – wie das Beispiel der Donauinsel-Ramp zeigt – verlegt, zu mühsamen Aushandlungs- und Vereinbarungsprozesse kommt, bedarf einer weiteren Untersuchung und kann auf Basis der Forschungsergebnisse nicht beantwortet werden. Meines Erachtens sind vor allem die Mitglieder einer *Crew* aufgrund des Einstudierens gemeinsamer Choreographien und weiterer gemeinsamer Aktivitäten voneinander abhängig, weshalb es interessant wäre, die Gruppendynamiken und sozialen Prozesse einer *Crew* anhand von qualitativen Interviews als auch tiefergehenden Beobachtungen zu untersuchen.

Ein weiterer und wesentlicher Aspekt erforschter Freestyle-Bewegungskulturen betrifft die gemeinsamen Raumeroberungen sowie die Umfunktionierung von Räume. Wenn im Freerunning oder Skateboarding gewöhnliche Treppen, Handläufe oder Wände entgegen ihrer eigentlichen Funktion und im Sinne einer Umfunktionierung als Objekte betrachtet werden, die es zu überwinden, zu bespringen oder zu *berutschen* gilt, so sind es im B-Boying die öffentlichen Plätze, die als Bühnen für *Streetshows* dienen. Damit lässt sich auch für die Subkultur des Breaking eine, wenn auch weniger stark ausgeprägte, Umfunktionierung von Raum festhalten. In ähnlicher Weise, wie nun Orte mittels ausgeprägten Spürsinn auf deren Freerunning- oder Skateboarding-Tauglichkeit überprüft werden, muss im B-Boying auch die Bodenbeschaffenheit öffentlicher Plätze auf deren Breaking-Tauglichkeit hin gescannt werden, und mit

entsprechender Folie letztlich tanzbar gemacht werden. Während nun Wasserauffangbecken von den Skateboardern in mühsamer Eigenregie auf deren Skate-Tauglichkeit hin präpariert werden (Fischer, 2013, S. 134), bedarf es für die Streetshows der B-Boys und B-Girls diverser Gegenstände, wie Linoleummatten oder einer entsprechenden Soundanlage, die von den AkteurInnen selbst organisiert werden. Wenn jedoch Schwier (1998, S. 56) in Bezug auf die AkteurInnen der Freestyle-Kulturen aufgrund der konfliktbehafteten (Raum-)Eroberungszüge von *Widerstandskämpfern* spricht, und Fischer (2013, S. 137) die Skater gar als Straßen-Piraten bezeichnet, so muss an dieser Stelle gesagt sein, dass die Begriffe *Widerstandskämpfer* oder *Piraten* für die B-Boys und B-Girls der Wiener Szene meines Erachtens unpassend erscheinen. Vielmehr zeichnen sich die AkteurInnen im B-Boying durch einen wertschätzenden und respektvollen Umgang untereinander als auch anderen Personen gegenüber aus.

Im Zuge der gemeinsamen Raumeroberungen und -umfunktionierungen, als auch der unter dem Aspekt des *Social Organism* angesprochenen Reiseunternehmungen, wie sie für *Freestyle-Bewegungskulturen* eintreten, stellt sich unter den freestylenden AkteurInnen ein spezielles Wir- bzw. Gruppengefühl ein, das unter dem Aspekt eines *Gruppen- und Selbstkonzeptes* bereits Erwähnung fand. Inwieweit aber im B-Boying gemeinsame Erlebnisse „zum Gegenstand heroisierender rückblickender Erzählungen“ werden, kann auf Basis der Beobachtungen nicht beantwortet werden. (Kolb, 2015, S. 37) Was Fischer (2013) als aktives Mitglied einer Skater-Gruppe heraus formulierte, konnte ich lediglich anhand der virtuellen, sozialen Medien miterleben. Auf einer Vielzahl von *Fotos* und *Videos* diverser Aftershow-Partys zeugen die *gemeinsamen Posen* der teilnehmenden Personen von *heroischen* Ereignissen und Erlebnissen, die eben im Internet eine entsprechende Erzählung finden. Die Vermutung liegt daher nahe, dass sich unter den B-Boys und B-Girls der Szene, aber vor allem unter den breakenden MitgliederInnen einer Crew, ein spezielles Gruppengefühl einstellt. Dahingehend könnten entsprechende Interviews genauere Aufschlüsse über das Selbst- und Gruppengefühl der B-Boys und B-Girls geben.

Mit der Merkmalskategorie *Body und Performance* wurde der besondere Stellenwert des Körpers für Freestyle-Bewegungskulturen besprochen, nachdem dieser für die Bewältigung bestimmter Tricks oftmals *Aufs-Spiel-gesetzt* wird und ein hohes Verletzungsrisiko in Kauf genommen wird. Für so manchen Freestyler versteht sich ein gewisser Adrenalin-Kick als auch ein entsprechender Risiko-Level als Notwendigkeit. (Kolb, 2015, S. 39) So etwa, wenn ein Akteur von einem *antörnenden Nervenkitzel* spricht. (Auer, 2010, S. 96; zit. n. Kolb, 2015, S. 40) In diesem Sinne zeigt die Auswertung, dass AkteurInnen im B-Boying neben dem Verletzungsrisiko beim Ausüben gewisser (Power-)Moves vor allem auch lebenslange Abnützungserscheinungen in Kauf nehmen. Der für Freestyler oftmals notwendige Kick scheint im B-Boying aufgrund wohldurchdachter Herangehensweisen bei schwierigen Moves eine untergeordnete Rolle zu spielen. Bewegungen werden im Zuge des beschriebenen *methodischen Vorgehens* oftmals behutsam vorbereitet, sodass das Risiko von Verletzungen bewusst auf ein Minimum reduziert wird. In diesem Sinne bedienen sich B-Boys und B-Girls zudem diverser Hilfsmittel – wie die Zuhilfenahme des Heizkörpers zeigt – und verwenden entsprechendes Equipment, um Verletzungsgefahren zu reduzieren. Dem methodischen und durchdachten Vorgehen wird im B-Boying somit ein entsprechend hoher Stellenwert beigemessen. Demnach scheinen die AkteurInnen den Bewegungen im B-Boying mit gesundem Respekt zu begegnen. Trotz des durchdachten Vorgehens lassen sich aber auch im B-Boying schmerzhaft Zwischenfälle nicht vermeiden und scheinen „als unvermeidlicher Bestandteil der Bewegungspraxis selbstverständlich akzeptiert zu werden.“ (Kolb, 2015, S. 39) Um es mit den Worten von Kolb (ebd.) zu formulieren: „Verletzungen gehören für die Akteur[Innen] einfach dazu.“ So wie gewisse ProtagonistInnen bereits erforschter Freestyle-

Bewegungskulturen müssen auch einzelne B-Boys und B-Girls ihre Teilhabe an Bewegungsaktivitäten aufgrund schwerwiegender oder gar chronischer Verletzungen für einen längeren Zeitraum unterbinden. (Kolb, 2015, S. 40) Inwieweit nun der Eifer für riskante Moves im B-Boying durch aufmerksam beobachtende Personen steigt, wie es Kolb (2015, S. 40) für Freestyle-Bewegungskulturen formuliert, bedarf wohl einer Innensicht der AkteurInnen anhand von qualitativen Interviews, weshalb dieser Aspekt unbeantwortet bleibt.

Die oftmals riskanten und spektakulären Tricks der verschiedenen Freestyle-Bewegungskulturen werden mithilfe eines entsprechenden Video-Equipments dokumentiert und anhand diverser Social Media einer breiten ZuseherInnenschaft zugänglich gemacht. Dahingehend finden auch die Darbietungen der B-Boys und B-Girls auf Facebook, Youtube, Twitter und Co. eine entsprechende Verbreitung. Wie in den bisher erforschten Freestyle-Bewegungskulturen, so werden auch im B-Boying Video-Aufzeichnungen „zu kunstvoll strukturierten Videos mit passender Musik arrangiert“. (Kolb, 2015, S. 40) Videos dienen in der Szene einerseits als Austausch-Medium, und vielen Szene-Neulingen andererseits als eine Quelle der Inspiration, sich im Breaking zu versuchen. Außerdem lassen die Videos der Social Media Kanäle, so wie auch Fotos, ein gewisses Bedürfnis nach Selbstinszenierung erkennen.

In einer weiteren Merkmalskategorie wurde den Freestyle-Bewegungskulturen eine auffallende Dominanz von männlichen Teilnehmern attestiert. (Kolb, 2015, S. 41) In diesem Sinne sei auf Rode (2002, S. 10) verwiesen, die die Situation der Geschlechterverteilung in *der Hip-Hop-Szene* und damit auch für die Subkultur des *B-Boying* wie folgt beschreibt: „Im Hiphop werden für Frauen und Männer gleiche Bewertungsmaßstäbe angesetzt. Es scheinen alle gleich zu sein, vordergründig also eine sehr fortschrittliche und liberale Einstellung. Fakt ist aber, dass die gesamte Szene männerdominiert ist, was bedeutet, dass Frauen in der Hiphopszene eine gewisse Außenseiterposition einnehmen.“ (Rode, 2002, S.10) In vergleichbarer Weise sehen sich nun auch die B-Girls der Wiener Szene den B-Boys gegenüber zahlenmäßig unterlegen. Wenn sich die weiblichen Teilnehmerinnen in verschiedenen Freestyle-Bewegungskulturen jedoch mit genderspezifischen Vorurteilsstrukturen konfrontiert sehen, so trifft dies den *Beobachtungen* zu Folge in keiner Weise auf die Breakerinnen der Wiener B-Boying-Szene zu. Vielmehr zeugt der, in der Auswertung beschriebene, gegenseitige Austausch von einem harmonischen Bewegungs-Miteinander, in denen Vorurteile keinen Platz zu haben scheinen. Nachdem allerdings den verallgemeinerbaren Aussagen auf Basis der teilnehmenden Beobachtungen Grenzen gesetzt sind, bietet es sich an, die Innensicht der B-Girls anhand von vertiefenden Interviews zu erforschen, und die zuvor getätigten Aussagen zu überprüfen.

Der abschließende Aspekt bezieht sich auf die Bewegungsbiografien der Personen. Denn für Freestyle-Bewegungskulturen lässt sich festhalten, dass die Akteure bereits in jungen Jahren eine entsprechende Bewegungssozialisation erfahren, die sich im weiteren Verlauf einer umfangreichen finanziellen Unterstützung des Elternhauses wähnt. (Kolb, 2015, S. 42) Dahingehend können für die B-Boys und B-Girls der Wiener Szene nur vage Aussagen getroffen werden. Die Auswertung vermittelt lediglich den Eindruck, als dass sich eine hohe Anzahl an AkteurInnen im B-Boying geringer finanzieller Ressourcen bedient, und demnach die kostenfreien und offenen Trainingsmöglichkeiten diverser Jugendzentren aufsucht. Hinsichtlich der Bewegungssozialisation als auch einer möglichen familiären Unterstützung und Förderung bedarf es weitergehender Untersuchungen.

Resümierend lässt sich festhalten, dass B-Boying auf Basis der Forschungsergebnisse als eine weitere Freestyle-Bewegungskultur verstanden werden kann. Als Folge der theoretischen Auseinandersetzung

als auch der Ergebnisse der Feldaufenthalte lässt sich B-Boying, wie auch Skateboarden oder Surfen, als ein *Freestyle-Archetyp* bezeichnen. Das bedeutet, dass dem B-Boying keine Muttersportart oder Mutter-Bewegungskultur zu Grunde liegt. Mit Blick auf die bisher erforschten Bewegungskulturen zeichnet sich Breaking allerdings durch dessen Wurzeln zu der *Mutterkultur Hip-Hop* aus. Diese Beziehung der Bewegungskultur B-Boying zu anderen Hip-Hop-Subkulturen wie MCing, DJing und Writing scheint für Freestyle-Bewegungskulturen einzigartig zu sein. Entgegen den bereits erforschten Freestyle-Kulturen kommt der Musik im B-Boying allerdings eine zentrale Rolle zu, nachdem sich diese als eine Quelle der Inspiration für die Bewegungskompositionen der B-Boys und B-Girls versteht.

## 6 ZUSAMMENFASSUNG

Im vorhergehenden Kapitel konnte gezeigt werden, dass sich B-Boying – auf Basis der Ergebnisse aus der qualitativ ethnografischen Studie der Wiener B-Boying Szene – als eine den bisher erforschten Freestyle-Bewegungskulturen vergleichbare Kultur verstehen lässt. Neben der Beantwortung der dazugehörigen Forschungsfrage wurde mit der vorliegenden Arbeit außerdem das Ziel verfolgt, das Miteinander als auch das Gegeneinander der AkteurInnen der Wiener B-Boying-Szene im Sinne einer sozialen Praxis zu erforschen. Dahingehend werden im Folgenden die wesentlichen Kategorien der sozialen Praxis der B-Boys und B-Girls der Wiener Szene festgehalten.

Der zentrale Aspekt des Miteinanders bezieht sich auf die szeneinterne Vernetzung sowie den gegenseitigen Austausch. Im Sinne der Vernetzung wird eine Vielzahl von szenerelevanten Informationen, wie beispielsweise Trainingsorte und -zeiten, Events, Mitfahrgelegenheiten, Workshops, usw. über entsprechende soziale Medien kommuniziert. Auf diversen Plattformen findet zudem ein entsprechender Austausch von Bild- und Filmmaterial statt. Fotos als auch Videos zeugen von intensiven Gruppenerlebnissen in Form von Teilnahmen an Wetttänzen, gemeinsamen Streetshows als auch von gemeinsamen Reiseunternehmungen.

Neben den digitalen Möglichkeiten sind es vor allem die offenen Trainings als auch die Battles, in denen unter den AkteurInnen eine Vernetzung, und vor allem ein entsprechender Austausch im Sinne eines Miteinanders stattfinden. Dahingehend wurde in der Auswertung von gegenseitigen Vermittlungsprozessen, gemeinsamen Tanzen, gegenseitigem Coaching, geteilter Freude an Momenten des Gelingens, gegenseitigem Pushen und Motivieren als Teile einer offenen Trainings- und Vermittlungskultur berichtet. Zudem verstehen sich auch das gemeinsame Abhängen und Chillen vor, während, nach und über das Training hinaus sowie das tänzerisch-spielerische Herumalbern als Aspekte eines Socializing im B-Boying und damit als Teil des gemeinsamen Miteinanders.

Als ein weiterer Aspekt dieses Miteinanders lässt sich das ehrenamtliche Engagement einzelner AkteurInnen für die Szene betrachten, demnach gewisse Personen Battles organisieren, sich für Trainingsmöglichkeiten einsetzen, und zudem auch anhand wissenschaftlicher Arbeiten für eine Aufwertung sorgen als auch zu einer Vernetzung der Szene beitragen. Während ein *Battle* vor allem als eine Plattform für den gegenseitigen Austausch von (Bewegungs-)Wissen dient, zielt die Teilnahme einer Person im Sinne eines Gegeneinanders aber auch darauf ab, den anderen zu besiegen.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Alkemeyer, T. (2008). Sport als soziale Praxis. In: K. Weis & R. Gugutzer (Hrsg.), *Handbuch Sportsoziologie* (S. 220-229). Schorndorf: Hofmann-Verlag.
- Auer, A. (2011). *Urban Freestyle – Beweggründe jugendlicher Freerunner*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien.
- Banes, S. (2004). Breaking. In: M. Forman & M. A. Neal (Ed.), *That's the joint! The Hip-Hop Studies Reader* (S. 13-20). New York: Routledge.
- Bindel, T. (2008). *Soziale Regulierung in informellen Sportgruppen. Eine Ethnographie*. Hamburg: Czwalina Verlag.
- Botros, D. (2007). *Freestyle. Eine qualitative Annäherung an ein bewegungskulturelles Phänomen unserer Zeit*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien.
- Breidenstein, G., Hirschauer, S., Kalthoff, H., Nieswand, B. (2015). *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung*. (2. überarbeitete Auflage). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Csikszentmihalyi, M. (2014). *Flow and the Foundations of Positive Psychology. The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi*. Dordrecht: Springer.
- Fischer, P. (2013). *Räume, Riten, Rebellen – eine Milieustudie in der Wiener Skateboardszene*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien.
- Frost, F. (2011). *Eine Jugendkultur zwischen Lifestyle und Professionalisierung – Analyse der deutschen Breakdance-Szene*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Deutsche Sporthochschule Köln.
- Gallina, O. (2010). *Jugendmedienkultur Hip-Hop. Jugendkulturspezifische Mediennutzung und Medienkompetenz*. Hamburg: Diplomica Verlag GmbH.
- Gebauer, G., Alkemeyer, T., Boschert, B., Flick, U. & Schmidt, R. (2004). *Treue zum Stil. Die aufgeführte Gesellschaft*. Bielefeld: Transcript.
- Geismayr, T. (2010). *Die Hip Hop Kultur als Cance für die Offene Jugendarbeit: ein Einblick in die spirituell-künstlerische Tradition der B-Boy Community und das Zusammenspiel Offener Jugendarbeit und der Hip Hop Bewegung mit besonderem Bezug zum Bundesland Vorarlberg*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Fachhochschule Vorarlberg: Dornbirn.
- Girtler, R. (2001). *Methoden der Feldforschung* (4., völlig neu bearbeitete Auflage). Wien: Böhlau Verlag.
- Greif, S. (2008). *Coaching und ergebnisorientierte Selbstreflexion. Theorie, Forschung und Praxis des Einzel- und Gruppencoachings*. Göttingen: Hogrefe-Verlag.
- Hitzler, R. & Niederbacher, A. (2010). *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. (3., vollständig überarbeitete Auflage). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hodge, D. W. (2010). *The Soul of Hip Hop: Rims, Timbs and a Cultural Theology*. Downers Grove, IL: Inter Varsity Press.
- Holman, M. (2004). Breaking: The History. In: M. Forman & M. A. Neal (Ed.), *That's the joint! The Hip-Hop Studies Reader* (S. 31-40). New York: Routledge.

- Klein, G. & Friedrich, M. (2003). *Is this real? Die Kultur des Hip-Hop*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kolb, M. (2015). Freestyle-Bewegungskulturen. Moves, Tricks und Selbstmediatisierung. In: J. Erhorn & J. Schwier (Hrsg.), *Die Eroberung urbaner Bewegungsräume: SportBündnisse für Kinder und Jugendliche* (S. 31-46). Bielefeld: transcript Verlag.
- Krekow, S., Steiner, J., Taupitz, M. (1999). *HipHop-Lexikon. Rap, Breakdance, Writing & Co: Das Kompendium der HipHop-Szene*. Berlin: Lexikon-Imprint-Verlag.
- Langnes, T. F. & und Fasting, K. (2014). *Identity constructions among breakdancers*. International Review for the Sociology of Sport. DOI: 10.1177/1012690214526402.
- Lévi-Strauss, C. (1988). *Traurige Tropen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mayer, M. (2015). *B-Boying and B-Girling. Einblicke in die Welt des „Breakdance“*. Unveröffentlichte Bakkalaureatsarbeit. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.
- Nohl, A.-M. (2003). Interkulturelle Bildungsprozesse im Breakdance. In: J. Androutsopoulos (Hrsg.), *Hip-Hop: Globale Kultur – lokale Praktiken* (S. 297-321). Bielefeld: transcript Verlag.
- Pavicic, C. (2007). *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- Peters, C. (2011). Skating the City – Feldforschung auf der Kölner Domplatte. In: T. Bindel (Hrsg.), *Feldforschung und ethnographische Zugänge in der Sportpädagogik* (S. 144-156). Aachen: Shaker Verlag.
- Price, E. G. (2006). *Hip Hop Culture*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO.
- Rappe, M. & Stöger, C. (2015). Breaking oder die Verpflichtung, seinen eigenen Stil zu entwickeln. *Diskussion Musikpädagogik*, 65, 18-25.
- Rode, D. (2002). *Breaking. Popping. Locking. Tanzformen der Hip-Hop-Kultur*. Marburg: Tectum Verlag.
- Schloss, J. G. (2009). *Foundation. B-Boys, B-Girls, and Hip-Hop Culture in New York*. New York: Oxford University Press.
- Schuppener, S. (2005). *Selbstkonzept und Kreativität von Menschen mit geistiger Behinderung*. Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt.
- Schwier, J. (1998). *Spiele des Körpers. Jugendsport zwischen Cyberspace und Streetstyle*. (TrendSportWissenschaft, Bd. 2). Hamburg: Czwalina Verlag.
- Schwier, J. (2000). *Sport als populäre Kultur. Sport, Medien und Cultural Studies*. (TrendSportWissenschaft, Bd. 5). Hamburg: Czwalina Verlag.
- Schwier, J. (2008). Inszenierungen widerspenstiger Körperlichkeit - zur Selbstmediatisierung jugendlicher Sportszenen. *Zeitschrift für Sozialisationsforschung und Erziehungssoziologie*, 28 (3), 1, 271-282.
- Tappe, S. (2011). Eröffnung des sozialen Raumes durch das Skateboard. In T. Bindel (Hrsg.), *Feldforschung und ethnographische Zugänge in der Sportpädagogik* (S. 231-244). Aachen: Shaker.
- Unterrainer, S. (2010). *Die Situation von Frauen im Snowboard Freestyle – eine biografische Analyse*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien.

- Von Schrader, N. (2009). *Hip-Hop Tanz in Österreich*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Salzburg.
- Wieser, S. (2011). *Fussball Freestyle: weltweites Phänomen – Situation in Österreich. Mit einer einleitenden Stellungnahme zum Thema "Freestyle" als (bewegungs-)kulturelles Phänomen*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien.
- Wollny, R. (2007). *Bewegungswissenschaft: ein Lehrbuch in 12 Lektionen*. Aachen: Meyer & Meyer.
- Zentner, M. (1999). Ästhetik des HipHop. Szene-Insight am Beispiel einer Musikszene. In B. Heinzlmaier, B. Großegger & M. Zentner (Hrsg.), *Jugend Marketing. So setzen Sie Ihre Produkte in Szene* (S. 117-133). Wien: Ueberreuter.

## INTERNETSEITEN

- Baller, H. (2014, 7. März). *Wie zitiere ich korrekt aus Social Media*. Zugriff am 4. Jänner 2016 unter <http://www.kerstin-hoffmann.de/pr-doktor/2014/03/07/wie-zitiere-ich-korrekt-aus-social-media/>
- Blow, K. (1980). *The Break*. Zugriff am 26. Februar 2016 unter [http://ohhla.com/anonymous/kurt\\_blw/kurtis/breaks.blw.txt](http://ohhla.com/anonymous/kurt_blw/kurtis/breaks.blw.txt)
- Cambridge Dictionaries Online. (2016). *Socialize*. Zugriff am 10. Jänner 2015 unter <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/socialize>
- Canal Bboy Paulinho. (2015, 6. Februar). *Tutorial Salsa Step Bboy Paulinho*. Zugriff am 12. Februar 2016 unter <https://www.youtube.com/watch?v=uhpz5cA61Hk>
- DMC-Verein. (2013). *DMC - Verein für Tanz und Bewegung*. Zugriff am 8. Februar 2016 unter <http://www.dmc-verein.at/>
- Duden online (Hrsg.). (2016). *Beziehung, die*. Zugriff am 6. Februar 2016 unter <http://www.duden.de/rechtschreibung/Beziehung>
- Facebook. (2015a, 27. September). *Team Aus so schön ein Stück Heimat dabei gehabt zu haben*. Zugriff am 4. Jänner 2016 unter <https://www.facebook.com>
- Facebook. (2015b, 27. September). *nice !!*. Zugriff am 4. Jänner 2016 unter <https://www.facebook.com>
- Facebook. (2015c, 10. September). *An alle: Es gäbe die Möglichkeit*. Zugriff am 1. März 2016 unter <https://www.facebook.com>
- Facebook. (2015d, 3. Februar). *So people we still have 2 places*. Zugriff am 1. März 2016 unter <https://www.facebook.com>
- Facebook. (2016, 21. Januar). *EYYY POPPING & LOCKING*. Zugriff am 1. März 2016 unter <https://www.facebook.com>
- Grigo, P. (2015, 26. September). *Team Austria beim BOTY Central Europe 2015*. Zugriff am 4. Jänner 2016 unter <https://www.and8.dance/de/blog/team-austria-at-battle-of-the-year-cenral-europe>
- Hergenröther, Thomas. (2016). *Accessoires*. Zugriff am 18. Februar 2016 unter <http://www.bboy-shop.com/>
- Hip Hop KulturKreis. (2015, 19. November). *HipHop Thursday - "just to get a rep"*. Zugriff am 8. Jänner 2015 unter <https://www.facebook.com/events/767184453387356/>
- Iancu, V. (2012). *BBOY VASI*. Zugriff am 10. Dezember 2015 unter <http://www.bboy-vasi.com/>
- Ingram, T. (2012). *'Breaking Basics' Dance Workshop*. Zugriff am 29. Februar 2016 unter <http://www.bboyscience.com/breaking-basics-dance-workshop/>
- Itandehui, D. (2012). *Daniecell. Dancer – Choreographer – Instructor*. Zugriff am 10. Dezember 2015 unter <http://www.daniecell.com/home.html>
- Manno, C. (2011, 22. Oktober). *Bboy Cico – Powermove*. Zugriff am 16. Februar 2016 unter <https://www.youtube.com/watch?v=D7-sESfIlk4>

- Nguyen, K. (2012, 17. Dezember). *Wichtige und einfache Tanzelemente im Breakdance*. Zugriff am 28. Februar 2016 unter <http://www.bboy-style.de/wichtige-und-einfache-tanzelemente-im-breakdance/>
- Prodigy Crew. (2014). *Prodigy Crew. Professional Dance Artists*. Zugriff am 1. März 2016 unter <http://funkymike.wix.com/prodigyy-crew>
- Rob019. (2006, 3. Juli). *Break Dance Wien*. Zugriff am 5. März 2016 unter <https://www.youtube.com/watch?v=m65G0pimhB0>
- Robitzky, N. (2014). *Urbane Tanzkunst in Deutschland. Ursprünge und Anfänge*. Zugriff am 28. Februar 2016 unter <https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tan/20392918.html>
- Slayx77. (2013, 30. Dezember). *FANTASTIC 4 EDITION 2013*. Zugriff am 9. Februar 2016 unter <https://www.youtube.com/watch?v=NwxnzndZEMc>
- Suicidal Lifestyle. (2014, 26. Juni). *Get Ready! d:)*. Zugriff am 20. Jänner 2016 unter <https://www.youtube.com/watch?v=4oVIO07B2jk>
- The Only Kingz. (2013). *Verein The Only Kingz Crew*. Zugriff am 10. Dezember 2015 unter <https://www.facebook.com/theonlykingz/>
- Twitter. (2013, 15. Juni). *My babe while breakdance*. Zugriff am 20. Jänner 2016 unter <https://twitter.com>
- Wikipedia Contributors. (2015, 4. September). *Freeze (b-boy move)*. Zugriff am 29. Februar 2016 unter [https://en.wikipedia.org/wiki/Freeze\\_%28b-boy\\_move%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Freeze_%28b-boy_move%29)

## **ANHANG**

### **ERKLÄRUNG**

„Ich erkläre, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst habe und nur die ausgewiesenen Hilfsmittel verwendet habe. Diese Arbeit wurde weder an einer anderen Stelle eingereicht noch von anderen Personen vorgelegt.“

Christoph Milleschitz

## LEBENS LAUF

Christoph MILLESCHITZ

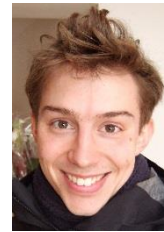
---

### PERSÖNLICHE DATEN

**geboren** am 02.08.1986 in Hainburg an der Donau

**Hauptwohnsitz** in Wien

**österreichische Staatsbürgerschaft**



### AUSBILDUNG

Sportinstructor für Haltungsprävention und Krafttraining

Musikvermittlungskonzept – Die Kunst der Stunde

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien  
UF Musikerziehung

Universität Wien  
Lehramtsstudium UF Bewegung und Sport

Segel- und Surflehrer-Ausbildung

Höhere Technische Bundeslehranstalt Wien 3, Rennweg  
Schwerpunkt Mechatronik und Automatisierungstechnik

2015

2015

2009 – bis heute

2008 – bis heute

2008

2001 – 2006

### BERUFSERFAHRUNG

Ferialarbeit

Neutrik AG

Borealis Polyolefine

Siemens SGP

Alphilfe in der Schweiz

Erntehilfe in Südtirol

Kabinenreinigung am Flughafen Wien

Segel- und Surflehrertätigkeit

Militärmusik Burgenland

2014 und 2015

2004

2003

2013

2012

2006 – 2013

2008

2007 – 2008

### PROJEKTERFAHRUNG und EXTRACURRICULÄRE ERFAHRUNGEN

Musikvermittlungsprojekt Passwort:Klassik

Mithilfe bei Veranstaltungen der Universität für Musik und darstellende Kunst

Wien: 3. Interdisziplinäres Arbeitsgespräch zur Heavy-Metal-Forschung,

Gesundheitstag

Schlagzeug-Privatunterricht

Schlagwerk-Referent beim Jungmusikertag Burgenland

### SONSTIGE TÄTIGKEITEN

Mitwirkung bei Orchesterprojekten: Junge Philharmonie Wien,

Salonorchester Divertimento Viennese, Akademisches Symphonieorchester

Wien, Klangvereinigung Wien, Camerata Viennensis

Mitwirkung bei Bandprojekten: Coffeshock Company, Spark . Light . Fire, Nelio