

FREDERIK DÖRFLER-TRUMMER

HIPHOP AUS ÖSTERREICH

LOKALE ASPEKTE
EINER GLOBALEN KULTUR

[transcript] Studien zur Populärmusik

Frederik Dörfler-Trummer
HipHop aus Österreich

Frederik Dörfler-Trummer (Dr. phil.), geb. 1984, ist freier Musikwissenschaftler und forscht zu HipHop-Musik und artverwandten Populärmusikstilen. Er promovierte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Seine Forschungen wurden durch zwei Stipendien der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) sowie durch den österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) gefördert. Neben seiner wissenschaftlichen Arbeit gibt er HipHop-Workshops an Schulen und ist als DJ und Produzent tätig.

Frederik Dörfler-Trummer

HipHop aus Österreich

Lokale Aspekte einer globalen Kultur

[transcript]

Gefördert im Rahmen des DOC- und des Post-DocTrack-Programms der ÖAW.
Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): PUB 693-G

FWF Der Wissenschaftsfonds.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Frederik Dörfler-Trummer**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld, unter Verwendung eines Plattencovers von Oliver Kartak

Lektorat: Petra Hannert, Jan Wenke

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5556-8

PDF-ISBN 978-3-8394-5556-2

<https://doi.org/10.14361/9783839455562>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Danksagung	7
1. Einleitung	9
1.1 Vorhaben und Zielsetzung	9
1.2 Forschungsstand und Motivation	11
2. Theoretische und methodische Ansätze	17
2.1 Anforderungen an die Analyse von HipHop-Musik	18
2.2 Begriffserläuterung: Transkulturalität und Glokalisierung	20
2.2.1 Transkulturalität und HipHop	20
2.2.2 Glokalisierung	21
2.2.3 Zusammenfassung: Transkulturalität & Glokalisierung	24
3. Geschichte der HipHop-Musik aus Österreich	25
3.1 Entstehung und Entwicklung der HipHop-Musik in den USA	26
3.1.1 HipHop in den 1970er Jahren	27
3.1.2 Old-School- und New-School-HipHop	30
3.1.3 <i>Golden era</i> des HipHops: Conscious/Political HipHop, Gangsta-Rap, Jazz-Rap	33
3.1.4 <i>West Coast</i> vs. <i>East Coast</i> , <i>Mainstream-Erfolge</i> und der <i>Siegeszug der South Coast</i>	35
3.2 Die vierphasige Einteilung der österreichischen HipHop-Geschichte	36
3.3 Ursprünge der österreichischen HipHop-Musik – Phase 1 (1981-1993)	37
3.3.1 Falco und die Erste Allgemeine Verunsicherung (E.A.V.)	37
3.3.2 Die ersten HipHop-Clubs und die Gruppe The Moreaus	44
3.3.3 Tribe Vibes & Dope Beats	46
3.4 Eine österreichische HipHop-Szene entsteht – Phase 2 (1992-1998)	49
3.4.1 Ghetto HipHop Sound System und Gainful Gallivants	51
3.4.2 Schönheitsfehler und die »Duck-Squad-Ära«	52
3.4.3 »Die Klasse von '95« – Total Chaos, Texta und Das Dampfende Ei	53
3.4.4 Das Vermächtnis und Ende von <i>Duck Squad Platten</i>	55
3.4.5 Aufkommen neuer (alter) HipHop-Labels und -Gruppen	56

3.4.6	Die aufkeimende HipHop-Szene in Linz	57
3.5	Zeit des Aufbruchs und Umbruchs – Phase 3 (1998-2004)	58
3.5.1	Die »Linzer Torte«	59
3.5.2	»On the rise«: heimischer HipHop am Ende des Millenniums	61
3.5.3	Das neue Millennium: die »boombastischen« Jahre	63
3.5.4	2002: Das Jahr des »Austro-Hop«	75
3.5.5	2003 bis 2005: Grundsteine der geographischen und stilistischen Ausdehnung	78
3.6	Wachstum, Professionalisierung, Diversifikation – Phase 4 (2005 bis heute)	80
3.6.1	Mundart-Rap, Gangsta-/Straßen-Rap, geographische Ausbreitung	81
3.6.2	Instrumental HipHop	86
3.6.3	Frauen und HipHop	90
3.6.4	Kommerzielle Erfolge und aktuelle Entwicklungen	100
3.6.5	Aussichten	105
4.	Glokale HipHop-Kultur: Analyse der österreichischen HipHop-Szene und ihrer Musik ...	107
4.1	Analyse diverser HipHop-Stile am Beispiel heimischer VertreterInnen	108
4.1.1	HipHop-Subgenres	108
4.1.2	BoomBap	110
4.1.3	Trap/Cloud-Rap	149
4.1.4	Gangsta-/Straßen-Rap (vs. Mundart- und Slangsta-Rap)	197
4.1.5	Fazit: HipHop-Stile	258
4.2	Das Lokale im Globalen: Glokalisierungsstrategien in der österreichischen HipHop-Musik	263
4.2.1	Musikalische Glokalisierung im österreichischen HipHop	264
4.2.2	Lokale Aspekte in österreichischen Rap-Texten	273
4.2.3	Fazit: das Lokale im Globalen	284
5.	Resümee	287
6.	Best of Listen österreichischer HipHop-Musik	293
6.1	Austrorap Top 21: Die essentiellen Tracks der 90er by Flip (Texta, Tonträger Records)	293
6.2	20 (+2) österreichische Rap Meilensteine by <i>The Message Magazine</i>	294
6.3	20 herausragende HipHop-Alben & -EPs aus Österreich (alphabetisch) by <i>Trishes (FM4 Tribe Vibes)</i>	294
7.	Quellenverzeichnis	297
7.1	Literatur	297
7.2	Video- und Audioverzeichnis	319
7.3	Zitierte Liedtexte	322
7.4	Interviews	326
Abbildungsverzeichnis	327	
Index	329	

Danksagung

Dieses Buch entstand mit der Unterstützung vieler Menschen, denen ich hier herzlich für ihre Zeit und Mitarbeit oder geleistete Vorarbeit danke und meine Anerkennung ausspreche.

An erster Stelle möchte ich alle MitarbeiterInnen des *Message Magazines* nennen, die auf ehrenamtlicher Basis seit mehr als zwei Jahrzehnten das Geschehen in der österreichischen HipHop-Szene dokumentieren und zugleich aktiv mitgestalten. Ohne die immense Fülle an Interviews und Artikel wäre die vorliegende Publikation in dieser Form nicht möglich gewesen.

Ebenso sind alle ehemaligen sowie aktuellen MitarbeiterInnen von *Tribe Vibes & Dope Beats* des Radiosenders FM4 für ihren Beitrag an dieser wichtigen Plattform für *HipHop made in Austria* hervorzuheben.

Dem *Message Magazine*, Stefan Trischler von *Tribe Vibes* sowie Philipp Kroll von *Texta/Tonträger Records* sei zudem für ihre Top 20 Listen österreichischer HipHop-Songs und -Alben zu danken, die am Ende dieser Arbeit nochmals einladen, sich weiterführend mit bedeutenden HipHop-Schaffenden und ihrer Musik zu beschäftigen.

Dem Team des *Skug Research Archive* österreichischer Populärmusik (SRA), dessen Datenbank eine wichtige Forschungsgrundlage darstellte, möchte ich hiermit ebenfalls für ihren unermüdlichen Einsatz an diesem wichtigen Archiv danken.

Darüber hinaus spreche ich allen meinen InterviewpartnerInnen meinen Dank für ihre Zeit und die interessanten Einblicke in ihre Arbeit bzw. die österreichische HipHop-Szene aus.

Von außerordentlich wichtiger Bedeutung für die Entstehung dieser Arbeit waren die Inputs und Hilfestellungen meiner Doktorväter und Gutachter Dr. Harald Huber und Dr. Michael Huber.

Genauso trug auch Petra Hannert mit ihrem enorm großzügigen Geschenk der zeitintensiven Erstkorrektur meiner Doktorarbeit einen sehr wichtigen Teil zur vorliegenden Arbeit bei.

Zudem würden Sie, werte LeserInnen, ohne meine Frau Christiane Trummer, die mir den gesamten Schaffensprozess über stets mit Rat und Tat zur Seite stand, dieses Buch nicht in Ihren Händen halten. Erst durch ihre Ermunterung, tatkräftige Unterstützung und bei Bedarf Kritik konnte diese Arbeit Wirklichkeit werden. Ich danke ihr

von ganzem Herzen und auch meinen Zwillingen Gabriel und Frederik, die mich für die Entstehung dieses Werkes viele Stunden entbehren mussten.

Last, but definitely not least gilt mein Dank allen österreichischen HipHop-Schaffenden, die HipHop-Musik aus Österreich so vielfältig und interessant machen.

1. Einleitung

The rise of rap and related genres appears, then, to be the single most important event that has shaped the musical structure of the American charts in the period that we studied [1960-2010; Anm. d. Verf.]. (Mauch et al. 2015)

HipHop¹-Musik ist nach der zitierten Studie »The evolution of popular music: USA 1960-2010« der Autoren Mauch, MacCallum, Levy und Leroi (2015) die wichtigste popmusikalische Erscheinung der letzten 50 Jahre in den USA. Es kann getrost gesagt werden, dass kaum eine musikalische Gattung die Populärmusiklandschaft (nicht nur in den USA) in den letzten Jahrzehnten derart prägte wie die in den 1970er Jahren in New York City als Teil der gleichnamigen Kultur entstandene HipHop-Musik. Bereits in den 1980er Jahren begann sich die HipHop-Kultur global auszubreiten und fand dabei ihren Weg auch nach Österreich. Spätestens mit Beginn der 1990er Jahre bildete sich hierzulande eine eigenständige und mittlerweile sehr vielfältige HipHop-Szene aus, deren Geschichte, ProtagonistInnen und Musik Gegenstand dieser Arbeit sind.

1.1 Vorhaben und Zielsetzung

HipHop-Musik aus Österreich kann mittlerweile auf eine jahrzehntelange Geschichte zurückblicken, die in dieser Dissertation erstmals ausführlich aufgearbeitet wird. Dabei stehen die ProduzentInnen und InterpretInnen dieser Musik sowie ihre geschaffenen Werke im Zentrum der Betrachtungen. Mithilfe der Werkzeuge der Musikanalyse werden zudem die musikalischen Charakteristika von HipHop-Musik anhand österreichischer Beispiele genauer untersucht. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf den

¹ »HipHop« kann auf unterschiedliche Weise geschrieben werden. Im Englischen wird er klein und auseinander bzw. mit Bindestrich geschrieben (*hip hop*, *hip-hop*). Im Deutschen finden sich Schreibweisen wie Hip-Hop, Hiphop, Hip Hop oder eben HipHop. In dieser Arbeit wird Letztere verwendet, da es meines Erachtens die Zusammengehörigkeit und gleichzeitige Eigenständigkeit der beiden Wörter widerspiegelt. Zudem kommt diese Schreibweise in zwei der wichtigsten HipHop-Medien für diese Arbeit (*The Message Magazine* und *Juice*) ebenfalls zur Anwendung.

lokalen Aspekten dieser globalen kulturellen Ausdrucksform, also auf möglichen »glokalen« Eigenschaften österreichischer HipHop-Musik.

Im ersten Kapitel werden die grundlegenden theoretischen und methodischen Ansätze dieser Arbeit sowie wichtige Begriffe wie Transkulturalität und Glokalisierung erläutert. Nach der Darstellung der sich aus diesen theoretischen Ansätzen ergebenden Methoden und Vorgehensweisen für diese Dissertation widmet sich das nächste Kapitel dem ersten zentralen Thema dieser Publikation, der Geschichte von HipHop-Musik aus Österreich. Seit den 1980er Jahren sind Einflüsse dieses Genres auch in der österreichischen Musiklandschaft zu erkennen. Die vorliegende Arbeit soll erstmals einen umfassenden Überblick über die mittlerweile mehr als 30-jährige Geschichte von HipHop-Musik aus Österreich geben. Dies geschieht vor allem anhand der Auseinandersetzung mit dem Werdegang wichtiger MusikerInnen und Gruppen (sowie deren musikalischen Produkten) der österreichischen HipHop-Szene² beginnend in den 1980er Jahren. *Welche Personen und Ereignisse formten die hiesige HipHop-Musiklandschaft? Wann wurden welche wichtigen Entwicklungsschritte in der österreichischen HipHop-Szene vollzogen (bspw. Rappen in der eigenen Sprache und im eigenen Dialekt)? Wohin entwickelt sich HipHop-Musik aus Österreich?* Für eine bessere Übersicht der geschichtlichen Entwicklungsschritte der österreichischen HipHop-Szene kristallisierte sich im Zuge der Forschungen ein vierphasiges Modell heraus, das dem historischen Teil der Arbeit (vgl. Kapitel 3) als Rahmen dient. Die Prozesse in diesen Phasen können grob umschrieben werden mit einer ersten Konsumtion und Imitation der aus den USA stammenden HipHop-Musik (1. Phase), an die sich eine beginnende Adaption anschließt (2. Phase), die dann über eine Art »Selbstfindungsprozess« (3. Phase) zur endgültigen Aneignung und teilweisen Eingliederung in das – von Edward Larkey (vgl. 1993) erstmals ausgiebig erforschte – Genre des »Austro-pop« führte (4. Phase).

Die musikalischen und personellen Entwicklungen innerhalb der österreichischen HipHop-Szene (speziell in den 2010er Jahren) sind auch noch ein wichtiger Bestandteil des zweiten Schwerpunkts der Arbeit, der sich der Analyse österreichischer HipHop-Musik widmet (vgl. Kapitel 4). Diese wird einerseits unter dem Blickwinkel der drei für die österreichische HipHop-Szene bedeutenden Subgenres BoomBap, Trap/Cloud-Rap und Gangsta-/Straßen-Rap (vs. Mundart-/Slangsta-Rap) untersucht sowie andererseits unter dem Aspekt der Glokalisierung. Es wird zu Beginn dieses Analysekapitels anhand von (Teil-)Musikanalysen und am Beispiel von drei der wichtigsten HipHop-Subgenres innerhalb der Szene der Frage nachgegangen, durch welche musikalischen Charakteristika sich diese verschiedenen Spielarten von HipHop definieren. In vielen Arbeiten zu HipHop werden den musikalischen Merkmalen dieser Musik gar keine oder kaum Beachtung geschenkt. Mithilfe der Musikanalyse soll der Kern von HipHop-Musik aus Österreich, nämlich die Musik selbst, erfasst und so ein Beitrag dazu geliefert werden,

2 Der Begriff HipHop bezeichnet eine Kultur, die sich aus bestimmten Formen von Kunst, Musik, Tanz, Mode etc. zusammensetzt. Zugleich wird auch die dazugehörige Musik als HipHop bezeichnet. Da ich meine Arbeit aus einem musikwissenschaftlichen Blickwinkel mit Fokus auf HipHop-Musik schreibe, verwende ich den Terminus HipHop immer im Hinblick auf das musikalische Element der Kultur. So bezieht sich der Begriff HipHop-Szene speziell auf die Musikschaffenden innerhalb dieser Szene.

diesem essentiellen Element eine größere Aufmerksamkeit im wissenschaftlichen Bereich zukommen zu lassen. *Wie unterscheiden sich die einzelnen Subgenres voneinander, was sind die definierenden Merkmale? Wo liegen die Ursprünge der einzelnen Subgenres, und wie sah ihre Entwicklung in Österreich aus? Wer sind die ProtagonistInnen dieser Stile, und welche Rolle spielen sie innerhalb der hiesigen HipHop-Szene? Neben dem Fokus auf die Musik selbst, fließen textliche Inhalte sowie der Rap-Flow genauso in die Analysen ein.*

Nachdem die visuelle Präsentation (Mode, Attitüde, Gestik etc.) im HipHop stets eine wichtige Rolle spielte, werden im Zuge der Untersuchungen (sofern möglich) auch die Musikvideos der analysierten KünstlerInnen und Songs betrachtet. *Können auch von der visuellen Präsentation des analysierten Materials Rückschlüsse auf das jeweilige Subgenre gezogen werden? Finden sich dort ebenfalls eventuelle lokale Bezüge?*

Bei den Musikanalysen steht im Hintergrund stets die Frage nach dem lokalen Bezug in der österreichischen HipHop-Musik bzw. wie global verbreitete Charakteristika der HipHop-Musik mit den lokalen (kulturellen) Gegebenheiten der MusikerInnen verknüpft werden. Diesem Forschungsinteresse wird schlussendlich im letzten Abschnitt der Arbeit unter dem Titel »Das Lokale im Globalen: Lokalisierungsstrategien in der österreichischen HipHop-Musik« (vgl. Kapitel 4.2) nochmals im Detail nachgegangen. Wie der Nebentitel der Dissertation bereits andeutet wird HipHop-Musik in dieser Arbeit als ein globales Phänomen betrachtet und dementsprechend stellen sich Fragen nach möglichen Verbindungen zwischen lokalen und globalen Aspekten dieser Musikgattung. *Lassen sich in Musik und Text Bezüge zum lokalen (kulturellen) Umfeld der österreichischen HipHop-KünstlerInnen finden? Wenn ja, wie äußern sich diese?*

Auch Themenkomplexe wie Politik, Migration oder die Frage nach weiblichen HipHop-Schaffenden und Feminismus im heimischen HipHop sind häufig auftretende Diskussionsgegenstände in den für diese Arbeit wichtigen Werken, Medien und Interviews mit HipHop-MusikerInnen und dadurch Thematiken, die in dieser Dissertation immer wieder auftauchen und speziell behandelt werden.

1.2 Forschungsstand und Motivation

Der 11. August 1973 gilt als die Geburtsstunde der HipHop-Kultur. An diesem Abend feierte der sogenannte Father of HipHop, Clive Campbell alias *DJ Kool Herc*, seine erste Party in der West-Bronx, bei der er seine neue *Merry-go-round*-Technik an den Plattenspielern vorstellte und damit den Grundstein für HipHop legte (vgl. Chang 2007, S. 67). Bis zu den ersten Tonträgern im Jahr 1979 blieb HipHop eine Jugendsubkultur, die außerhalb der Bezirke der Bronx und Brooklyn kaum jemandem ein Begriff war. Auch bis sich die Bezeichnung HipHop für diese neue Bewegung durchgesetzt hatte, dauerte es bis Anfang der 1980er Jahre. Steven Hager, Journalist und Schriftsteller, verwendete 1982 erstmals in seinem Artikel über *Afrika Bambaataa* namens »The Pied Piper of Hip Hop« in der *Village Voice* den Terminus Hip Hop in einem gedruckten Medium (vgl. Hager 2012). Nelson George, ein weiterer wichtiger HipHop-Journalist und -Historiker, hatte bereits 1978 einen Artikel für die *Amsterdam News* über einen Auftritt von *Kool Herc* geschrieben. Er verwendete damals aber noch nicht den Begriff HipHop, sondern bezeichnete die Musik als B-Beats und betitelte den Artikel dementsprechend als »DJ Herc

and his B-Beats« (vgl. George 2006, S. 45f.). Das B steht dabei für Break³ und spielt darauf an, dass *Kool Herc* nur die Break-Parts der aufgelegten Songs abspielte. Es ist auch noch nicht die Rede von einer Kultur, die aus mehreren künstlerischen Ausdrucksformen besteht (vgl. ebd., S. 46). Dass HipHop eine Kultur aufbauend auf DJing, Rapping, Breakdancing und Graffiti ist, wurde vor allem von *Afrika Bambaataa* propagiert, der 1974 mit der *Zulu-Nation* einen Zusammenschluss von DJs, Rappern, Breakdancern und Graffiti-Artists gründete (vgl. ebd., S. 37f.).

1984 wurden zwei der wichtigsten Bücher zu den frühen Jahren der HipHop-Kultur veröffentlicht: »Hip Hop: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music, and Graffiti« von Steven Hager und »Rap Attack: From African Jive to New York Hip Hop« von David Toop. Durch die Erweiterungen im Jahr 1992 und 2000 gilt Toops »Rap Attack« auch heute noch als ein Standardwerk für die (frühe) HipHop-Geschichtsforschung.

Der bereits erwähnte Nelson George leistete zum einen durch eine Vielzahl an Interviews und Artikeln in diversen Zeitschriften einen wichtigen Beitrag zur HipHop-Forschung. Zum anderen fasste er sein Wissen und seine Erfahrungen letztendlich 1999 in dem Buch »Hip Hop America« (Deutsch: »XXX: Drei Jahrzehnte HipHop«) zusammen, für das er den *American Book Award* gewann.

1994 veröffentlichte Tricia Rose, Professorin für Afrikanistik an der Brown University, mit »Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America« eine der wichtigsten Grundlagen für die US-amerikanische HipHop-Forschung. Sie geht nicht nur auf die Entstehung der Kultur, sondern auch sehr detailliert auf Rap-Texte und ihre politischen Inhalte bzw. Auswirkungen ein. Auch die starke Verbindung zur afroamerikanischen Gesellschaft und die Effekte von HipHop auf diese sind ein wichtiger Bestandteil der Monographie.

Roses Buch gilt als einer der ersten und wichtigsten Beiträge zu den amerikanischen *hip-hop studies*, die in ihrer heutigen Form jedoch erst 2004 durch den von Murray Forman und Mark Anthony Neal herausgegebenen Sammelband »That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader« begründet wurden. Mit der Vielzahl an Artikeln von namhaften WissenschaftlerInnen (u.a. von den bereits genannten David Toop und Tricia Rose) rund um verschiedene Themenbereiche die HipHop-Kultur betreffend wurde der Grundstein für die Entstehung des Fachbereichs der *hip-hop studies* an amerikanischen Universitäten gelegt.

Ein weiteres Standardwerk der HipHop-Geschichtsforschung und der *hip-hop studies* ist das 2007 erschienene »Can't Stop, Won't Stop – A History of the Hip-Hop Generation« von Jeff Chang. Diese Untersuchung der Geschichte der amerikanischen HipHop-Kultur setzt sich – wie im Titel schon angedeutet – sehr stark mit den Konsequenzen von HipHop für die afroamerikanische Gesellschaft auseinander. Durch die langjährige und ausführliche Recherche konnte Chang einen der akkuratesten Beiträge zur HipHop-Geschichtsforschung abliefern.

Einen etwas anderen und gerade deshalb sehr spannenden Blickwinkel für die Betrachtung der HipHop-Geschichte wählte Dan Charnas für sein 645 Seiten umfassendes

3 Das Break ist ein Songabschnitt, bei dem die Perkussionsinstrumente in den Mittelpunkt und Melodieinstrumente sowie Gesang in den Hintergrund rücken oder ganz aussetzen.

Opus »The Big Payback – The History of the Business of Hip-Hop« (2011). Der Autor gibt in diesem Buch interessante Einblicke in das Geschäft hinter der HipHop-Musik und stellt die meist im Hintergrund agierenden Personen der Labels und Plattenfirmen in den Mittelpunkt seiner Ausführungen.

Die hier genannten Werke sind nur eine kleine Auswahl der mittlerweile sehr großen Anzahl an Arbeiten zum Thema HipHop – meist mit Fokus auf die US-amerikanische Szene und ihre ProtagonistInnen. Sie stellen einige der wichtigsten Quellen dar, wenn es um die Erforschung der US-amerikanischen HipHop-Kultur geht. Neben diesen gibt es natürlich noch eine Vielzahl anderer, die sich mit diversen Aspekten der HipHop-Kultur (bspw. Breakdance oder Graffiti) auseinandersetzen.

All die angeführten Bücher beschäftigen sich jedoch praktisch ausschließlich mit HipHop in den USA. Sie sind für die Erforschung der österreichischen HipHop-Szene und ihrer Geschichte vor allem dahingehend interessant, dass HipHop in Österreich auf der US-amerikanischen Kultur aufbaut und ständig von dortigen Entwicklungen beeinflusst wurde und wird. Diese Werke sind wichtig, um zu verstehen, wie und woraus die HipHop-Kultur entstand und welche Prozesse sie durchmachte, bis sie von österreichischen MusikerInnen adaptiert wurde. Wenn es jedoch um Kernthemen dieser Dissertation geht, also die Untersuchung der lokalen Aspekte dieser globalen kulturellen Ausdrucksform und der musikalischen Charakteristika von HipHop-Musik, sind andere Werke von größerer Bedeutung.

Im Hinblick auf die angestrebten Musikanalysen von HipHop-Stücken sind speziell Adam Krims' »Rap Music and the Poetics of Identity« (2000) und Michael Rappes »Under Construction: Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik« (2010) zu nennen. Hinsichtlich des globalen Charakters der HipHop-Kultur ist etwa das Buch »Is this real?« (2003) von Gabriele Klein und Malte Friedrich zu nennen. Zu erwähnen wäre bezüglich der Erforschung der globalen Verbreitung der HipHop-Kultur noch das 2001 von Tony Mitchell herausgegebene Buch »Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA«. Dieses Werk mit 13 Beiträgen über diverse lokale Szenen von Europa bis Japan stellte erstmals die Globalisierung bzw. Glokalisierung der HipHop-Kultur (mit ihren unterschiedlichen lokalen Ausformungen) in den Mittelpunkt wissenschaftlicher Betrachtungen.

Engt man den Fokus auf die österreichische HipHop-Szene ein, gibt es bislang nur zwei Bücher, die diese zumindest überblicksmäßig behandeln. Im Jahr 2000 veröffentlichten Sascha Verlan und Hannes Loh »20 Jahre HipHop in Deutschland«, das samt den Überarbeitungen von 2002, 2005 und 2015 ein Standardwerk für die HipHop-Geschichte in Deutschland darstellt. In Form eines Interviews mit der Wiener Gruppe *Schönheitsfehler* wird dort ein Bild der österreichischen HipHop-Landschaft im Jahr 2000 gezeichnet (vgl. Verlan und Loh 2015, S. 525-542). 2013 erschien das sehr ambitionierte Buch »Wienpop: Fünf Jahrzehnte Musikgeschichte erzählt von 130 Protagonisten«, herausgegeben von Walter Gröbchen, Thomas Mießgang, Florian Obkircher und Gerhard Stöger. HipHop stellt natürlich nur einen kleinen Teil dieser Geschichte dar, aber durch die Interviews mit den HipHop-ProtagonistInnen der ersten Generationen liefert dieses Buch interessante Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte und den Anfängen der HipHop-Szene in Österreich.

In filmischer Hinsicht gibt die Dokumentation »A Hip Hop Story« von Markus Wailand aus dem Jahr 2002 einige sehr interessante Einblicke in die Geschichte österreichischer HipHop-Musik sowie zum damals aktuellen Stand der heimischen HipHop-Szene.

Die wichtigsten Informationsquellen bezüglich österreichischer HipHop-Musik bleiben jedoch die (Online-)Zeitschrift *The Message Magazine* sowie die wöchentliche Radiosendung auf FM4, *Tribe Vibes & Dope Beats*, von und mit Stefan Trischler alias *Trishes* und Alex Hertel alias *DJ Phekt*. Auch andere Magazine wie *The Gap*, *Noisey/Vice*, *Red Bull Music* sowie deutsche HipHop-Medien wie *Juice*, *Rap.de* oder *Hiphop.de* beschäftigen sich immer wieder mit österreichischer HipHop-Musik und deren ProtagonistInnen. Für das Thema dieser Arbeit spielen natürlich auch die Rap-Texte als Informationsquelle eine wichtige Rolle. Im Hinblick darauf ist speziell das SRA (*Skug Research Archiv* österreichischer Populärmusik) zu nennen, das durch die dort lagernden Tonträger sowie Zeitschriften und der auf ihrer Website www.sra.at zugänglichen Informationen aus ihrer Datenbank eine enorm wichtige Stütze bei der Erforschung österreichischer Popmusik im Allgemeinen darstellt. Das SRA war auch die wichtigste Quelle für Informationen bezüglich Veröffentlichungsdaten von Tonträgern sowie deren Labels.⁴

Aus akademischer Sicht stellt das Thema HipHop aus Österreich noch immer ein relativ junges Forschungsgebiet dar und wurde wissenschaftlich noch nicht ausgiebig untersucht. Es gibt bislang nur wenige Arbeiten, die sich mit HipHop aus Österreich beschäftigen. Darin wird dem österreichischen HipHop jedoch oftmals entweder nur ein kleiner Teil der Ausführungen gewidmet (vgl. Pernica 2003), oder die Kultur wird nur aus soziologischer Sicht mit Fokus auf *cultural studies* beleuchtet (vgl. Steiner 2006), oder aber es wird aus publizistischer Sicht die Beziehung zwischen österreichischem (bzw. speziell Wiener) HipHop und den Medien nachgezeichnet (vgl. Laub und Ziegler 2009). Die Diplomarbeit »Musikalische Phänomene der Wiener HipHop-Szene im Kontext der globalen HipHop-Kultur« (2001) von Elisabeth Paulovics ist eine der wenigen Arbeiten, die einen genaueren Blick auf musikalische Charakteristika des heimischen HipHop wirft. Auch sie betrachtet (wenngleich weniger im Detail) die »lokale Prägung« der Instrumentals und Texte von Wiener HipHop-Liedern (vgl. Paulovics 2001, S. 83-92). Als wichtige Vorarbeit für meine eigenen Forschungen zu HipHop aus Österreich soll noch Martin Gächters Diplomarbeit »Rap und Hip-Hop: Geschichte und Entwicklung eines afrikanisch-amerikanischen ›Widerstandsmediums‹ unter besonderer Berücksichtigung seiner Rezeptionsformen in Österreich« von 2000 genannt werden. Der Autor gibt einen sehr guten (politisch ausgerichteten) Überblick über die österreichische HipHop-Szene der 1990er Jahre und wurde deshalb in vielen der folgenden Diplomarbeiten zu österreichischem HipHop zitiert.

Ich hatte mich im Zuge meines Musikwissenschaftsstudiums zweimal genauer mit HipHop-Musik in Deutschland auseinandergesetzt. Dabei festigte sich in mir der Gedanke, auch HipHop in und aus Österreich wissenschaftlich zu ergründen. Deshalb entstand 2010/2011 meine Diplomarbeit mit dem Titel »Die Entstehung und Entwicklung von HipHop in Österreich: Etablierung der HipHop-Kultur in Österreich am Bei-

4 Waren im SRA die benötigten Informationen zu Tonträgern oder Labels nicht zu finden, wurde auf die Onlinedatenbank *discogs.com* zurückgegriffen.

spiel der vier wichtigsten Pioniere der dazugehörigen Musikrichtung«. Um den Rahmen der Diplomarbeit nicht zu sprengen, legte ich meinen Fokus auf die Anfänge der HipHop-Szene in Österreich. Am Beispiel vier der wichtigsten österreichischen HipHop-Gruppen der 1990er und Anfang der 2000er Jahre (*Schönheitsfehler*, *Total Chaos*, *Texta* und *Waxolutionists*) wurde die Entstehung und Entwicklung von HipHop-Musik in Österreich erläutert. Nicht nur wurden der Werdegang der einzelnen Gruppen demonstriert, sondern anhand von Musikanalysen ausgewählter Songs auch ihr Stil und dessen etwaige Veränderung über die Jahre ihres Bestehens. Die Vorläufer der HipHop-Szene wie *Falco*, *The Moreaus* oder die Radiosendung *Tribe Vibes & Dope Beats* auf FM4 wurden ebenfalls behandelt. Durch diesen Ansatz konnte ich bereits relativ viel über die österreichische HipHop-Musiklandschaft in Erfahrung bringen und in meiner Abhandlung darlegen. Die fünf für diese Diplomarbeit geführten Interviews mit Christoph Weiss (2010) und Christian Lisak (2010) von *Schönheitsfehler*, Clemens Fantur (2010) von *Total Chaos* sowie den Mitgliedern der Gruppen *Texta* (2011) und *Waxolutionists* (2010) stellen aufgrund der teilweise überschneidenden Thematik – vor allem hinsichtlich der Geschichte von HipHop-Musik aus Österreich – auch für diese Dissertation wichtige Quellen dar.

Zugleich wurden einige wichtige Themenbereiche in der Diplomarbeit unzureichend oder gar nicht behandelt. Etwa zur Vorgeschichte (dabei vor allem zur Rolle der ersten HipHop-DJs in Österreich wie *BTO Spider* und *Sugar B*) und auch zur HipHop-Szene in den 1990er Jahren blieben viele Fragen unbeantwortet. Darüber hinaus konnte in der Schrift in keiner Form auf die nachfolgenden HipHop-Generationen eingegangen werden. Bereits Ende der 1990er Jahre betrat eine neue Garde von österreichischen HipHop-AkteurInnen die heimische »HipHop-Bühne«, und seitdem befindet sich die hiesige Szene in einem stetigen Wachstum. Dieser Trend wird dadurch positiv beeinflusst, dass infolge neuer Technologien die Produktion von HipHop-Musik deutlich erleichtert wurde. Außerdem bietet das Internet durch Plattformen wie Youtube, Soundcloud, Bandcamp, Facebook, Instagram oder Twitter einfache Möglichkeiten des Austauschs mit Gleichgesinnten sowie der Vermarktung und Verbreitung des eigenen musikalischen Schaffens. Somit fehlt es trotz all dieser Forschungsarbeiten nach wie vor an einer umfassenden und tiefer gehenden Beschäftigung mit der Geschichte sowie den musikalischen Charakteristika von HipHop-Musik aus Österreich – eine Lücke, die mit dieser Dissertation geschlossen werden soll.

2. Theoretische und methodische Ansätze

Die HipHop-Kultur kann aus einer Vielzahl an Blickwinkeln und von diversen wissenschaftlichen Disziplinen heraus erforscht werden. Auch wenn man, wie in dieser Arbeit, den Fokus auf das musikalische Element und deren ProtagonistInnen legt, existieren immer noch zum Teil sehr unterschiedliche Herangehensweisen an diese Thematik und können sehr verschiedene Schwerpunkte gesetzt werden. Als wichtigste Vorarbeiten für meine eigene Arbeit sind speziell vier Publikationen aus dem Bereich der *cultural studies*, den *hip-hop studies* und der Musikwissenschaft zu nennen: Aus dem Gebiet der *cultural studies* war das Buch »Is this real?« (Klein und Friedrich 2003) von größter Bedeutung für meine Forschung. Als Vertreter der amerikanischen *hip-hop studies*, die meist im Bereich der *African American studies* verankert sind, muss die Pionierarbeit »Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America« (Rose 1994) genannt werden. Für meine musikwissenschaftlichen Untersuchungen – und dabei die Musikanalyse im Besonderen – waren »Rap Music and the Poetics of Identity« (Krimms 2000) sowie »Under Construction: Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik« (Rappe 2010) wegweisend.

Aus den theoretischen und methodischen Ansätzen dieser Werke leitet sich auch meine Herangehensweise an das Phänomen HipHop-Musik (aus Österreich) ab. Wie all diese Arbeiten zeigen, sind Forschungen zu Populärmusik zu einem gewissen Grad stets in den *cultural studies* verankert. Die Untersuchungen von Krimms und Rappe stellen klar, dass es auch bei musikwissenschaftlichen Forschungen und der Analyse von Populärmusikstilen – speziell HipHop – nicht ausreicht, nur auf musikalische Charakteristika einzugehen. Es müssen die analysierten Stücke auch in einen sozialen, kulturellen sowie geschichtlichen Kontext gestellt werden, um ihre Bedeutung verstehen zu können. Für diese kulturwissenschaftliche Kontextualisierung wurden die Abhandlungen von Klein und Friedrich sowie von Tricia Rose als ausschlaggebende Vorarbeiten für mein eigenes Vorhaben genannt. Bestärkt durch die Erkenntnisse von Klein und Friedrich, spielen dabei Glokalisierungstendenzen innerhalb der österreichischen HipHop-Musik eine besondere Rolle. Durch den Begriff der Glokalisierung wird das musikalische Schaffen österreichischer HipHop-MusikerInnen sowohl mit globalen Entwicklungen der HipHop-Musik als auch mit lokalen (kulturellen) Gegebenheiten in Verbindung gebracht.

Ähnlich wie es Tricia Rose (vgl. 1994) in der Einleitung ihrer Pionierarbeit für die HipHop-Forschung ausführt, bildet die Grundlage für meine Untersuchungen ebenfalls eine eingehende Beschäftigung mit diversen schriftlichen Ressourcen (dazu zählen auch Rap-Texte, die oftmals wichtige Informationen beinhalten) und Theorien zur HipHop-Kultur – der Fokus liegt dabei auf Arbeiten, die sich dezidiert mit musikalischen Charakteristika und/oder den global verbreiteten, lokalen HipHop-Szenen und damit dem Thema der Glokalisierung beschäftigen. Dem Kern meiner Arbeit, der österreichischen HipHop-Szene und ihrer Musik, näherte ich mich durch das Besuchen von zahlreichen HipHop-Veranstaltungen, Teilnahmen an (privaten sowie öffentlichen) Diskussionsrunden, das Anhören einer Vielzahl österreichischer Tonträger und das Betrachten unzähliger Musikvideos sowie durch das beständige Beobachten der heimischen Szene – vor allem mithilfe der beiden wichtigsten Informationsquellen bezüglich des österreichischen HipHop, der FM4-Radiosendung *Tribe Vibes & Dope Beats* und dem *Message Magazine*. Zusätzlich dazu wurden qualitative Leitfadenterviews mit wichtigen ProtagonistInnen der österreichischen HipHop-Musikszene sowie mit VertreterInnen der beiden genannten österreichischen HipHop-Medien geführt. Dadurch konnten zusätzliche Informationen aus erster Hand gewonnen werden, um damit etwaige, noch offene Fragen zu beantworten und die gewonnenen Erkenntnisse aus den Musikanalysen sowie der vorausgegangenen Recherche zu erweitern und zu festigen.

Selbst wenn viele Ansätze und Methoden der *cultural studies* in diese Arbeit einfließen, ist sie dennoch klar im Bereich der Musikwissenschaft anzusiedeln. So steht der Kern der HipHop-Musik aus Österreich, also die Musik selbst, im Fokus der Arbeit. Da es nur wenige tiefer greifende Untersuchungen der musikalischen Charakteristika von HipHop-Musik gibt, habe ich dies bewusst zu einem zentralen Thema dieser Dissertation erklärt. So wird nicht nur die geschichtliche Entwicklung von HipHop-Musik aus Österreich und ihrer ProtagonistInnen nachgezeichnet, sondern mithilfe von Musikanalysen ausgewählter heimischer HipHop-Stücke werden auch die wichtigsten HipHop-Subgenres (BoomBap, Trap/Cloud-Rap und Gangsta-/Straßen-Rap) innerhalb der österreichischen Szene und deren musikalische Charakteristika untersucht und vorgestellt. Spielt schon bei diesen Analysen der Begriff der Glokalisierung eine wichtige Rolle, wird den globalen Tendenzen mit ihren unterschiedlichen Ausformungen in der österreichischen HipHop-Musik (und ihren Rap-Texten) am Ende der Arbeit noch ein eigenes Unterkapitel gewidmet (vgl. Kapitel 4.2).

Da die Musikanalyse mein zentrales methodisches Werkzeug darstellt, möchte ich folgend noch auf die besonderen Herausforderungen der Analyse von HipHop-Musik eingehen.

2.1 Anforderungen an die Analyse von HipHop-Musik

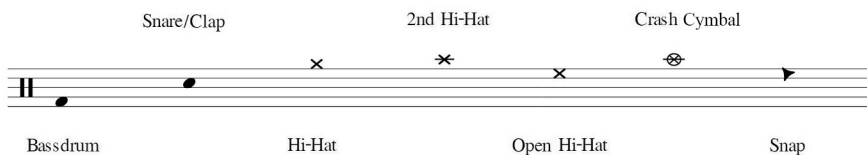
Wie sich etwa bei den genannten Arbeiten von Krims (vgl. 2000) und Rappe (vgl. 2010) zeigt, gestaltet sich die Musikanalyse von HipHop – sowie anderen aus der afroamerikanischen Kultur hervorgegangenen Musikgenres – meist etwas anders als die von klassischer Musik. Der erste grundlegende Unterschied besteht darin, dass der Fokus und die entscheidenden musikalischen Parameter anders gelagert sind. Bei HipHop-

Musik stehen in erster Linie der Rhythmus, der Sound, das verwendete Instrumentarium bzw. (sofern vorhanden) die verwendeten Samples und die Rap-Performance im Vordergrund. Natürlich sind auch bei HipHop-Musik Melodien und Harmonien von Bedeutung – sie spielen jedoch meist eine untergeordnete Rolle und sind selten für die Kategorisierung von HipHop-Subgenres ausschlaggebend, die bei meinen Analysen im Fokus steht. Diese Aussage deckt sich mit der Darlegung Dietmar Elfleins zur Konstruktion der musikalischen Basis eines HipHop-Songs, die als Beat bezeichnet wird: »Die Grundlage der Beatkonstruktion ist nicht harmonische Fortschreitung, sondern die variierte Wiederholung relativ kurzer ineinander verzahnter Schichten unter dem Primat der Rhythmik.« (Elflein 2009, S. 191) Auch Pelleter und Lepa attestieren dem HipHop-Beat (angelehnt an seine Wurzeln in afrikanischen Musikstilen) eine Betonung weg von der Melodieentwicklung hin zu einer Polyrhythmik, die sich durch das Übereinanderlegen von musikalischen Ebenen ergibt: »In der traditionellen afrikanischen Musik wie im HipHop-Beat entwickelt sich die Musik vertikal anstatt horizontal-linear: Das *Layering*, das Hinzufügen und Aufbauen von Soundschichten zu einem polyrhythmischen Gesamtwerk, tritt an die Stelle der Melodieentwicklung.« (Pelleter und Lepa 2007, S. 205)

Zusätzlich dazu bildet die Grundlage für die Analyse von HipHop-Musik nicht ein Notentext, sondern eine Aufnahme. Das bedeutet etwa, dass rhythmische Abweichungen im Millisekundenbereich (Mikrotiming) häufig nicht zu vernachlässigende Komponenten des analysierten Materials darstellen. Daraus ergibt sich die Herausforderung bei der Analyse, dass entscheidende musikalische Aspekte oftmals nicht mit westlicher Notation und manchmal auch schwierig mit anderen graphischen Hilfsmitteln dargestellt werden können.¹ Sie ist beim Rhythmus und seiner Notation anzutreffen, zieht sich weiter bei der charakteristischen Spannung zwischen Rap-Flow und Beat und findet sich ferner bei den genannten Elementen des Sounds sowie den vielfach damit zusammenhängenden Fragen nach den verwendeten Samples wieder.

Im Analysekapitel wird zur Darstellung musikalischer Vorgänge dennoch meist auf die klassische, westliche Musiknotation zurückgegriffen, wenn es nicht speziell darum geht, Verschiebungen im Mikrotimingbereich darzustellen. Ein grundlegendes Verständnis dieser Notation wird vorausgesetzt, jedoch soll die Bedeutung der verwendeten Noten bei Schlagzeugrhythmen durch folgenden »drum key« erläutert werden:

Abbildung 1: Drum Key



1 Michael Rappe (vgl. 2010, S. 218ff.) widmet sich relativ ausführlich der Problematik der Notation von Popmusik und der darüber geführten Diskussion.

Letztendlich kommt es bei der Musikanalyse vor allem auf die Fragestellung an das zu analysierende Stück an. In diesem Sinne sind meine Analysen nie vollständige, »allumfassende« (soweit dies überhaupt möglich ist) Betrachtungen, sondern konzentrieren sich auf die charakteristischsten Merkmale, die zur Beantwortung meiner Fragestellung vonnöten sind. Auch wenn es mir mit dieser Arbeit ein Anliegen ist, musikalische Phänomene von HipHop in das Zentrum meiner Betrachtungen zu stellen, sind zur Klärung der Fragen nach der Einteilung von Songs und InterpretInnen in bestimmte HipHop-Subgenres – wie es Krims bereits gezeigt hat – auch der Rap samt dessen Flow und Inhalt von Bedeutung. Zwar werden stets speziell die musikalischen Charakteristika und Vorgänge der analysierten Stücke herausgearbeitet, aber darüber hinaus auch die Raps betrachtet – sowie deren Zusammenspiel mit der Musik. Sofern vorhanden wird zudem die visuelle Umsetzung miteinbezogen, da diese gerade in Bezug auf HipHop-Subgenres, ähnlich wie die Musik, typische Merkmale (Aussehen und Auftreten der InterpretInnen, Kulissen etc.) aufweisen kann.

Ich bin mir natürlich darüber im Klaren, dass die Grenzen zwischen den Genres meist fließend sind und es eine Vielzahl von Überlappungen gibt. Aber wie Adam Krims bin ich der Meinung, dass die Bedeutung der Subgenres für HipHop-KünstlerInnen sowie für HipHop-Fans nicht zu unterschätzen ist und das Wissen darüber zu einem allgemein besseren Verständnis der HipHop-Kultur und ihrer ProtagonistInnen führt (vgl. Krims 2000, S. 40).

Furthermore [...] to discuss rap without indicating its musical organization is to slight views of those who create it and those who consume it [...] One must, at some point, work through its musical poetics as well, not to aestheticize it or abstract it away from social life, but precisely to factor in that the people one is studying are taking the music seriously, as music – and that their cultural engagement is mediated by that »musical« level. (Ebd.; Herv. i. O.)

Bevor ich nun auf das zentrale Thema meiner Arbeit, HipHop-Musik aus Österreich, eingehe, sollen die Begriffe der »Transkulturalität« und »Glokalisierung« erläutert werden, da sich vor allem Zweiterer wie ein roter Faden durch diese Publikation zieht und für diese von großer Bedeutung ist.

2.2 Begriffserläuterung: Transkulturalität und Glokalisierung

2.2.1 Transkulturalität und HipHop

Der von Welsch begründete Begriff der Transkulturalität ruft vor allem zu einer Revision des klassischen Bildes von homogenen Kulturen auf, die durch nationale oder ethnische Zugehörigkeit voneinander getrennt sind. Vielmehr sind jedes Individuum und ganze Gesellschaften von verschiedenen Kulturkreisen beeinflusst und von diesen durchzogen.

Die heutigen Kulturen entsprechen nicht mehr den alten Vorstellungen geschlossener und einheitlicher Nationalkulturen. Sie sind durch eine Vielfalt möglicher Iden-

titäten gekennzeichnet und haben grenzüberschreitende Konturen. Das Konzept der Transkulturalität beschreibt diese Veränderung. Es hebt sich ebenso vom klassischen Konzept der Einzelkulturen wie von den neueren Konzepten der Interkulturalität und Multikulturalität ab. (Welsch 1995, S. 40)

Sein Konzept geht also davon aus, dass ein großer Teil unserer Gesellschaft und seiner Individuen stark von verschiedenen Kulturkreisen geprägt und durch sie verändert wurde und wird. HipHop kann als ein gutes Beispiel für diese Verflechtung von Kulturen angeführt werden. Als eine originär afroamerikanische Kultur ist HipHop mittlerweile ein fester Bestandteil des alltäglichen Lebens in vielen Teilen der Welt. Musik, (Jugend-)Sprache, Mode, Werbung und viele weitere Bereiche wurden und werden durch die HipHop-Kultur beeinflusst.

Zugleich ist HipHop, als eigenständige Kultur gesehen, ebenfalls von transkulturellen Attributen durchzogen. Diese werden vor allem in der Produktionsweise der dazugehörigen Musikrichtung offensichtlich. HipHop-Musik setzt sich in seiner grundlegendsten Form aus Samples² zusammen. Dabei werden oftmals Samples verschiedener kultureller Herkunft zusammen zu etwas Neuem verarbeitet. Ein frühes und sehr bekanntes Beispiel dafür ist der Song »Planet Rock« (1982) von *Afrika Bambaataa & The Soulsonic Force*. Es wurden dabei zwar (noch) keine Samples verwendet, jedoch in ähnlicher Manier Elemente anderer Lieder nachgespielt und zu einem neuen Werk verwoben. Der Drumrhythmus wurde etwa dem Stück »Numbers« der deutschen Gruppe *Kraftwerk* entnommen, der im weiteren Verlauf zu einem oftmals verwendeten Rhythmus in der HipHop-Musik avancierte (vgl. Rappe 2012, S. 237).

Für *Afrika Bambaataa* war es nicht von großer Bedeutung, welchem Genre oder welcher Nationalität die Bands angehörten, von deren Musik Teile entnommen wurden, um »Planet Rock« zu schaffen. Oftmals werden jedoch ganz bewusst Samples eines bestimmten Landes/Ortes/Kulturkreises verwendet, um auf eine bestimmte Herkunft hinzuweisen. Es werden musikalische Elemente der global verbreiteten HipHop-Musik verbunden mit für ein lokales Gebiet typischer Musik. Dieser Punkt führt mich zum nächsten Phänomen, das ich in wenigen Worten erläutern möchte: die Glokalisierung.

2.2.2 Glokalisierung

Der Begriff Glokalisierung ist ein Kofferwort aus den Wörtern Globalisierung und Lokalisierung, das seinen Ursprung in Japan und dem Wort *dochakuka* hat (vgl. Robertson 1998, S. 197). Dort bezeichnete es ursprünglich ein landwirtschaftliches Prinzip und wurde später Teil des Geschäftsjargons, wenn es um die »Anpassung einer globalen Perspektive an lokale Umstände« (ebd.) ging. Die Etablierung des Ausdrucks Glokalisierung im (sozial-)wissenschaftlichen Kontext wurde durch Roland Robertson und seinen Text »Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit« (vgl. ebd.) in Gang gebracht. Den Ausgangspunkt für Robertsons Beitrag stellte die Globalisierungsdebatte der 1990er Jahre dar. Er wollte der »Globalisierungsmythologie«, dass

2 Samples sind kurze Versatzstücke aus anderen musikalischen oder sprachlichen Werken, die häufig als musikalische Grundlage für die Produktion von HipHop-Stücken dienen.

es zu einem »triumphalen Sieg der Kräfte kultureller Homogenisierung« (ebd., S. 192) kommen würde, ein Konzept entgegenstellen, dass der Realität seiner Meinung nach besser entsprach. Eine in den Globalisierungsdebatten dominierende Annahme war, dass es sich bei der Globalisierung um einen »sich über Lokales hinwegsetzenden Prozeß« (ebd., S. 193) handle, der somit zu einer weltweiten Homogenisierung führen würde. Dies sei jedoch nicht der Fall, und deshalb müsste in der Auseinandersetzung mit Globalisierung eine andere Thematik in den Fokus gestellt werden:

Das Hauptargument dieser Diskussion stützt sich auf die These, daß die Auseinandersetzung um globale Homogenisierung versus Heterogenisierung überholt ist. Nicht entweder Homogenisierung oder Heterogenisierung steht zur Debatte, sondern die Art und Weise, in der diese Entwicklungen über weite Strecken des späten 20. Jahrhunderts zu charakteristischen Eigenschaften des modernen Lebens geworden sind. (Ebd., S. 196)

Dementsprechend verwehrt sich Robertson auch der vielfach vertretenen Hypothese, dass »lokal« und »global« sich abstoßende Gegensätze darstellten. Für ihn gibt es klare Indizien dafür, dass sich lokale und globale Entwicklungen vielmehr gegenseitig beeinflussen und durchdringen. »Das Globale ist an und für sich nicht dem Lokalen entgegengesetzt. Das, was man häufig als das Lokale bezeichnet, ist vielmehr ein konstitutiver Bestandteil des Globalen.« (Ebd., S. 208)

Trotz der starken Verbindung von Globalisierung und Lokalisierung weist Robertson darauf hin, dass er den Begriff Globalisierung nicht vollständig durch den Begriff Glokalisierung ersetzen möchte. Es sei aber in bestimmten Fällen angebracht, mit diesem Begriff existierende Globalisierungs- bzw. eben Glokalisierungsmechanismen und -strategien hervorzuheben (vgl. ebd., S. 216).

Glokalisierung und HipHop

HipHop-Kultur ist eine glokale Kultur. Sie ist global verbreitet und besteht aus einer Vielzahl differenter lokaler Kulturen. Die HipHop-Kultur konstituiert sich über einen wechselseitigen Prozeß von global zirkulierenden sowie medial vermittelten Stilen und Images einerseits und deren lokaler Neukontextualisierung andererseits. Lokale HipHop-Kulturen entstehen in und über global zirkulierende Bilderwelten und nicht, wie im Jugend- und Popdiskurs oft unterstellt, in Opposition zur globalen Kulturindustrie. Die HipHop-Kultur ist ein Beleg dafür, daß kulturelle Globalisierung nicht, wie in der Globalisierungsdebatte oft angenommen, automatisch zu kultureller Vereinheitlichung führt. (Klein und Friedrich 2003, S. 10; Herv. i. O.)

Wie im einführenden Zitat von Klein und Friedrich angesprochen, spiegelt die heute weltweit verbreitete HipHop-Kultur alle Eigenschaften der von Robertson dargelegten Glokalisierung wider. Auch andere ForscherInnen aus verschiedenen Disziplinen weisen auf diese Charakteristika von HipHop hin. George Lipsitz (Professor im *Department of Black Studies* an der *University of California*, Santa Barbara) betonte diesen Aspekt, noch bevor sich der Begriff der Glokalisierung durch Robertson im wissenschaftlichen Bereich verbreitete:

Theorists Manuel Castells and Alain Touraine stress that new social movements are often locally based and territorially defined. Hip hop and other forms of diasporic African music participate in constructing these local identities, but they bring to them a global consciousness. They play out local rivalries (for example between New York and Los Angeles rappers) and speak powerfully to local politics (in the Caribbean, Europe, Africa, and North America), but they also situate themselves within international concerns. (Lipsitz 1997, S. 33)

HipHop als Kultur besitzt also einerseits global verbreitete Charakteristika und Codes. Andererseits zeigt jede lokale Szene starke Bezüge zu ihren nationalen bzw. regionalen (kulturellen) Gegebenheiten. Dadurch ergibt sich eine imaginäre globale HipHop-Gemeinschaft,³ die sich aus vielen lokalen Szenen zusammensetzt. Diese beobachten einander nicht nur, sondern beeinflussen sich oftmals gegenseitig, und einzelne Teile dieser Szenen kollaborieren miteinander. Ein Beispiel dafür ist die Reise der österreichischen Gruppe *Texta* nach Nairobi in Kenia, um mit der lokalen Gruppe *UkooFlani* zusammenzuarbeiten und ein Konzert vor 5000 BesucherInnen zu spielen (vgl. Texta o.J.). Den größten Austausch hat die österreichische HipHop-Szene aber – aufgrund der gleichen sprachlichen Grundlage und größeren ökonomischen Möglichkeiten – eindeutig mit der deutschen HipHop-Landschaft.

Durch die oftmals stattfindende Zusammenarbeit von verschiedenen lokalen Szenen wird auch immer wieder von HipHop als eine *translokale* Kultur gesprochen. In Bezug auf österreichischen HipHop verwendeten etwa Reitsamer und Prokop diesen Begriff in ihren Untersuchungen von »postmigrantischen Rapper[n]« in Österreich.

Wir beschreiben die kulturelle Praxis der postmigrantischen Rapper in Österreich als translokal, weil sie sich in Wechselwirkung zwischen dem Strom der global verfügbaren HipHop-Diskurse und deren lokaler Aneignung und Adaption entwickelt und von Interaktionen mit AkteurInnen, wie etwa musikalischen Kooperationen, in anderen lokal verankerten HipHop-Szenen geprägt ist. (Reitsamer und Prokop 2013, S. 30)

Einen weiteren Punkt im Spannungsfeld von HipHop und Glokalisierung stellt die dazugehörige Forschung dar. Dr. Murray Forman (Professor für *Media & Screen Studies* an der *Northeastern University*, Boston) ist der Auffassung, dass die globale Verbreitung der HipHop-Kultur und ihre lokalen Ausformungen einen der wichtigsten und am stärksten wachsenden Bereiche der HipHop-Forschung seit Beginn der 2000er Jahre darstellen (vgl. Forman 2007, S. 29). Andererseits werden durch die »heterogene Entwicklung des HipHop in den unterschiedlichen kulturellen und lokalen Kontexten [...] Zusammenhänge zwischen der HipHop-Kultur und allgemein-gesellschaftlichen Fragestellungen deutlich« (ebd.). Dadurch würden auch andere »akademische Disziplinen von HipHop-Projekten, die entscheidende Informationen zu sozio-politischen und kulturellen Themen mit sowohl lokaler und regionaler als auch globaler Relevanz liefern« (ebd.), davon

3 Mitglieder imaginärer Gemeinschaften sind räumlich getrennt, aber durch gleiche Interessen und diverse Kommunikationsmöglichkeiten wie das Internet miteinander verbunden, wodurch sie sich als Teil einer größeren Gruppe erfahren können (vgl. Klein und Friedrich 2003, S. 129f.; Kimminich 2012, S. 228f.).

profitieren. Ähnlich sehen dies auch die AutorInnen Bock, Meier und Süß, die der Meinung sind, dass sich durch die Erforschung der lokalen HipHop-Szenen auch lokale Eigenheiten in der Forschung ausmachen lassen.

Die jeweils lokale Ausprägung der HipHop-Praxis ist hierbei im Vergleich besonders interessant, weil sich innerhalb des Forschungszugangs und der Methodik die jeweils lokale Spezifik widerspiegelt. *Glokal* ist also nicht nur die jeweils sich herausbildende HipHop-Kultur, sondern auch der jeweilige Forschungsansatz. Aus globaler Perspektive eröffnet sich spätestens hier der Blick darauf, dass HipHop kein ›reines‹ jugend- oder popkulturelles Phänomen ist, sondern vielmehr als glokales Kulturphänomen verstanden werden muss. (Bock et al. 2007b, S. 13; Herv. i. O.)

2.2.3 Zusammenfassung: Transkulturalität & Glokalisierung

HipHop wird nicht zu Unrecht oftmals als eine glokale Kultur bezeichnet. Sie ist global verbreitet und vernetzt, hat aber ihren weltweiten Erfolg zu einem großen Maß der Tatsache zu verdanken, dass sie an unterschiedliche lokale Umstände angepasst und in diese übersetzt werden kann und wurde. Diese lokalen Szenen sind wiederum miteinander über das globale Netzwerk sowie die gemeinsamen Codes und Interessen verbunden. Auch wenn die wichtigsten Impulse für die weltweite HipHop-Gemeinschaft immer noch aus den USA kommen, haben sich rund um die Erde oftmals sehr eigenständige HipHop-Varianten (bspw. Baile Funk und Reggaeton in Lateinamerika, Bongo Flava und Hiplife in Afrika oder Grime in Europa) entwickelt, die wiederum Einfluss auf die globale HipHop-Community hatten und haben. Auch ist der kurz angesprochene translokale Austausch zwischen einzelnen lokalen Szenen weit verbreitet und nimmt damit einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Gestaltung des internationalen HipHop-Kosmos. Vor allem aber das Konzept der Glokalisierung scheint sich in der HipHop-Kultur widerzuspiegeln und zieht sich deshalb wie ein roter Faden durch diese Arbeit.

3. Geschichte der HipHop-Musik aus Österreich

Jeder entscheidet sich für seine Erzählung von HipHop. Und wenn unsere Erzählung zum Beispiel diejenige ist, dass alle Elemente zusammen gehören und dass das wichtig ist, dann ist es schön, dass es diese Erzählung gibt und dass man daran erinnert, weil man die ja nicht grundlos gut findet. Wir finden es spannend, dass HipHop als Kultur mit verschiedenen Elementen betrachtet wird. Man kann daran wunderbar zeigen, dass Körper, Seele, Augen, Ohren, das heißt alle Sinne, zusammenspielen. Das gefällt uns nicht zuletzt aufgrund unseres Bildungshintergrunds. [...] Man sollte sich aber darüber im Klaren sein, dass es nicht die wahre Geschichte gibt, sondern für den einen kann HipHop etwas völlig anderes sein als für den anderen. (Güngör und Loh 2012, S. 74f.)

Mit diesem einleitenden Zitat von Güngör und Loh, die selbst wichtige Arbeit für die Geschichtsschreibung von HipHop in Deutschland geleistet haben, möchte ich zu Beginn dieses Kapitels grundsätzliche Fragen und Problematiken bezüglich der hier beabsichtigten Geschichtsschreibung von HipHop-Musik aus Österreich ansprechen. Wie es die Autoren richtig ausdrücken, gibt es »die wahre Geschichte« nicht, und auch ich erhebe keinen Anspruch darauf, diese in Bezug auf österreichische HipHop-Musik zu liefern. Bei allen Bemühungen um Objektivität wird jede/r ChronistIn bei so einem Unterfangen einige Schwerpunkte anders lagern und gewisse Personen/Gruppen oder Ereignisse stärker in den Fokus rücken bzw. andere außen vor lassen etc. Wie schon im Kapitel »Theoretische und methodische Ansätze« erläutert, kann gerade die HipHop-Kultur aus völlig unterschiedlichen Blickwinkeln erforscht und untersucht werden. Aber auch nachdem ein Rahmen (in meinem Fall die Konzentration auf Musik und ihre ProduzentInnen) gewählt wurde, gibt es weitere wichtige grundsätzliche Fragen zu beantworten. Bezüglich der Geschichte von HipHop-Musik aus Österreich ist es speziell die Überlegung, welche KünstlerInnen/Gruppen überhaupt erwähnt werden sollen und wie viel Platz diesen in der Arbeit einzuräumen ist. Wie stark soll ins Detail gegangen werden, um dem Vorhaben einer umfangreichen und detaillierten Übersicht über die österreichische HipHop-Historie gerecht zu werden?

Durch meine jahrelange Beobachtung der hiesigen HipHop-Szene und die vorgenommenen Untersuchungen sowie die durchgeführten Interviews mit ProtagonistIn-

nen und ExpertInnen konnte ich mir bereits ein gutes Bild darüber machen, welchen Personen und Gruppen eine größere Bedeutung zukommt. Die wichtigste Orientierungsstütze für die zu erwähnenden Personen/Gruppen und deren Gewichtung waren für die folgende Geschichtsschreibung das einzige HipHop-Magazin Österreichs: *The Message Magazine*, sowie die einzige HipHop-Radiosendung auf FM4, *Tribe Vibes & Dope Beats*. Vor allem die im Magazin veröffentlichten Interviews, aber auch die Artikel und Reviews zu österreichischen KünstlerInnen und ihren Veröffentlichungen zeichnen ein sehr akkurates Bild der österreichischen HipHop-Szene und ihrer wichtigsten ProtagonistInnen. Mit dem Einstellen der Printausgaben 2010 (bei Ausgabe 41) veränderte sich Form und Status des *Message Magazine* zwar etwas, es blieb jedoch durch seine Onlinepräsenz weiterhin die bedeutendste Anlaufstelle für Informationen zur heimischen HipHop-Szene. Neben *The Message Magazine* sind die wichtigsten Quellen zu diesem Thema die (Online-)Magazine *The Gap*, *Noisey* und *Red Bull Music* – wobei die relevanten Informationen auch dort teilweise von AutorInnen (z. B. Thomas Kiebl, Julia Gschmeidler) aus dem *Message-Magazine*-Umfeld stammen – sowie der Radiosender FM4 mit seiner Homepage, die zahlreiche Artikel zu österreichischer Musik bietet, und der Radiosendung *Tribe Vibes & Dope Beats*. Diese Quellengrundlage wird erweitert durch eigene Interviews sowie einzelne Informationen, die von den KünstlerInnen selbst auf diversen Webseiten bereitgestellt werden. Die einzige bedeutende Quelle in Buchform, in der zumindest ein Kapitel den Anfängen österreichischen HipHops gewidmet ist, stellt das Werk »Wienpop: Fünf Jahrzehnte Musikgeschichte erzählt von 130 Protagonisten« (2013) dar, herausgegeben von Walter Gröbchen, Thomas Mießgang, Florian Obkircher und Gerhard Stöger. Dort werden vor allem in die Anfangsjahre der österreichischen HipHop-Szene interessante Einblicke gewährt. Auch das Buch »Pungent Sounds: Constructing Identity with Popular Music in Austria« (1993) von Edward Larkey – wenngleich es sich nicht mit HipHop auseinandersetzt – soll hier genannt werden, da es durch seine Pionierleistung in der Erforschung des Phänomens Austropop zeigt, wie man sich österreichischen Ausformungen von globalen Musikstilen wissenschaftlich nähern kann. Vor allem die von ihm erkannten Aneignungsprozesse von *consumption*, *imitation*, *de-anglicization* und *re-ethnicization* des Originals, das zur Ausformung des Austropop führte, können in ähnlicher Weise auch bei der österreichischen HipHop-Musik beobachtet werden (vgl. Larkey 1993, S. 89-199).

Nach dieser Einführung samt den grundlegenden Fragen und Problematiken sowie den damit zusammenhängenden Quellengrundlagen werde ich nun das Geschichtskapitel mit einem kurz gehaltenen Überblick über die Entstehung und Entwicklung der HipHop-Kultur (mit speziellem Fokus auf die Musik) in den USA beginnen.

3.1 Entstehung und Entwicklung der HipHop-Musik in den USA

Entstehung und Entwicklung der HipHop-Kultur in den USA (speziell bis in die 1990er Jahre hinein) wurden bereits ausgiebig erforscht und dokumentiert. Ich möchte deshalb in diesem Kapitel nur einige wichtige Eckpunkte nennen, um das nötige Grundlagenwissen für die folgende Geschichte der österreichischen HipHop-Szene zu etablieren. Für eine tiefer gehende Beschäftigung mit der Geschichte der US-amerikanischen

HipHop-Kultur sind David Toops »Rap Attack 3« (2000), Nelson Georges »XXX: Drei Jahrzehnte HipHop« (2006) und Jeff Changs »Can't Stop Won't Stop« (2007) als Standardwerke zu nennen. Auch »Hip Hop« (1984) von Steven Hager soll hier Erwähnung finden, da es das allererste Buch ist, das sich dieser Kultur widmet und Eindrücke aus erster Hand rund um die Anfänge des HipHops bietet. Aus dem wissenschaftlichen Bereich zählen das Buch »Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America« (1994) von Tricia Rose sowie das von Murray Forman und Mark Anthony Neal herausgegebene »That's the Joint!« (2004; 2011) zu den wichtigsten Informationsquellen bezüglich der HipHop-Kultur. Auch das vor allem hinsichtlich seiner musikwissenschaftlichen Qualitäten erwähnte »Under Construction« (2010) von Michael Rappe enthält sehr interessante Einblicke in die (Vor-)Geschichte der HipHop-Kultur bzw. speziell ihrer Musik. Für eine sehr gute Übersicht über Bücher zur HipHop-Kultur ist die Webseite des *HipHop Archive and Research Institute*, das in der *Harvard University* beheimatet ist, zu empfehlen.¹

3.1.1 HipHop in den 1970er Jahren

In the earliest stages, DJs were the central figures in hip hop; they supplied the break beats for break-dancers and the soundtrack for graffiti crew socializing. Early DJs would connect their turntables and speakers to any available electrical source, including street lights, turning public parks and streets into impromptu parties and community centers. (Rose 1994, S. 51)

Um die ersten Jahre der HipHop-Kultur ranken sich viele Mythen und gerne werden diese etwas romantisiert dargestellt. Auch das Anfangszitat von Tricia Rose zeichnet ein Bild von einem friedlichen Zusammentreffen kreativer Jugendlicher auf HipHop-Partys, sogenannten Jams. Jedoch weist auch sie an anderer Stelle darauf hin, dass die häufig vermittelte Vorstellung von HipHop-Partys als »Friedensstifter«, bei denen die (in den 1970er Jahren in New Yorks Bronx-Viertel vorherrschende) Ganggewalt in kreativen Wettstreit transformiert wurde, nicht ganz haltbar ist (vgl. ebd., S. 194). Bezüglich Geburtsstätte, Geburtstag und Gründungsvater der HipHop-Kultur ist man sich jedoch – wenngleich auch nicht ganz ohne (berechtigte) Einwände (bspw. Falk Schacht zitiert nach dem Video Backspin 2014, TC 09:22) – allgemein einig. In der verbreitetsten Entstehungsgeschichte wurde der Grundstein von Clive Campbell alias *Kool DJ Herc* (meist einfach als *Kool Herc* bezeichnet) bei einer von ihm und seiner Schwester Cindy organisierten »Back to School Jam« im »Rec Room« ihres Wohnhauses in 1520 Sedgwick Avenue am 11.08.1973 gelegt (vgl. Chang 2007, S. 67). Dort stellte *Kool Herc* dem Publikum seine neue (von ihm als *merry-go-round* bezeichnete) DJ-Technik vor. Die große Erneuerung dabei war, dass er nicht mehr – wie es damals üblich war – ganze Lieder spielte und aneinanderreichte, sondern nur die Breaks der einzelnen Songs verwendete.

1 Vgl. <http://hiphoparchive.org/scholarship/bibliography> [abgerufen am 01.06.2020].

te. Darüber hinaus konnte er durch die Verwendung zweier gleicher Platten das Break praktisch unendlich verlängern (vgl. ebd., S. 79).²

A conga or bongo solo, a timbales break or simply the drummer hammering out the beat – these could be isolated by using two copies of the record on twin turntables and playing the one section over and over, flipping the needle back to the start on one while the other played through. The music made in this way came to be known as beats or break beats. (Toop 2004, S. 236)

Bald begannen andere DJs, *Kool Hercs* Stil nachzuahmen und sich ebenfalls einen Namen zu machen. Die bekanntesten und wichtigsten DJs der ersten HipHop-Ära, neben *Kool Herc*, waren *Grandmaster Flash* (der vor allem die DJ-Technik verfeinerte und um neue Methoden wie dem *punch phasing* oder mittels *drum machine* erweiterte)³ sowie *Afrika Bambaataa* (der durch die Gründung der *Zulu Nation* vor allem den Gemeinschaftsgedanken und die Verbindung der klassischen vier »HipHop-Säulen« DJ, Breakdance, Rap und Graffiti vorantrieb; vgl. George 2004, S. 45f.). Die TänzerInnen, die sich zu den Breaks bewegten, wurden zuerst (von *Kool Herc*) B-Boys bzw. B-Girls und später Breakdancer genannt (vgl. Chang 2007, S. 81).

Um die Partys noch mehr anzuzuleben und damit sich die DJs ganz ihren Platten widmen konnten, etablierten sich bald die ersten MCs (*master of the ceremony*), die die DJs am Mikrofon unterstützten. »There's no story can't be told, there's no horse can't be rode, a no bull can't be stopped and ain't a disco we can't rock. Herc! Herc! Who's the man with a master plan from the land of Gracie Grace? Herc Herc!« (*Coke La Rock* zitiert nach ebd., S. 82) Der zitierte *Coke La Rock* war ein Freund von *Kool Herc* und wurde zu einem der ersten HipHop-MCs. Zu Beginn wurden vor allem Personen aus dem Publikum ausgerufen oder kurze Reime vorgetragen. Diese wurden mit der Zeit immer elaborierter und spätestens mit den ersten Veröffentlichungen wie »Rapper's Delight« (1979) der *Sugarhill Gang* wurde die Bezeichnung MC weitestgehend durch Rapper (engl. *to rap*: schwatzen) ersetzt bzw. damit gleichgesetzt – wenngleich viele HipHop-Schaffende auch heute noch einen Unterschied dahingehend machen, dass einem MC meist größere Livequalitäten zugesprochen werden bzw. er oder sie mehr mit Livesituationen in Verbindung gebracht wird. Wie etwa Toop in seinem Buch »Rap Attack« anmerkt, hat das Rappen jedoch weit tiefere Wurzeln und lässt sich von FunkmusikerInnen und Radio-DJs über Gospelgruppen bis zu den westafrikanischen SängerInnen und DichterInnen, den *griots* (Männer) bzw. *griottes* (Frauen), zurückverfolgen (vgl. Toop 1992, S. 27).

2 Diese Technik, aus einem kurzen Stück Musik (Sample) durch ständige Wiederholung (»loopen«), einen neuen Song zu schaffen, stellt auch heute noch eine grundlegende Vorgehensweise für die Produktion von HipHop-Songs dar.

3 In einem Videointerview für den Radiosender Hot 97 erklärt *Grandmaster Flash*, wie er seine DJ-Technik entwickelt und damit die Grundlagen für das HipHop-DJing sowie das Subgenre des *turntablism* gelegt hat (vgl. Video Hot 97 2016). In einem anderen Video mit dem Titel »Open Letter to Kool Herc« geht *Grandmaster Flash* zudem auf den genauen Unterschied zwischen *Kool Hercs* DJ-Technik (die er als »Repeating« bezeichnet) und seiner »Weiterentwicklung« (die er »Looping« nennt) ein (vgl. Video DJ Grandmaster Flash 2017).

Im Anfangszitat von Tricia Rose wird erwähnt, dass die Partys der HipHop-DJs auch ein beliebter Treffpunkt für Graffiti-Artists waren (*Kool Herc* verbreitete seinen Namen ebenfalls zuerst auf Wänden, bevor er als DJ bekannt wurde). Durch *Kool Hercs* Vorliebe für den Graffitistil, den er gern für seine Flyer verwendete, und durch *Afrika Bambaataas Zulu Nation* wurde diese visuelle Ausdrucksform neben dem DJing, Rapping und Breakdancing ein zentraler Bestandteil der HipHop-Kultur (vgl. George 2004, S. 46). Diese vier Elemente werden auch die vier HipHop-Säulen oder HipHop-Elemente genannt und allgemein als die Grundlage der HipHop-Kultur angesehen. Ebenfalls von Beginn an war der Wettbewerbsgedanke ein wichtiger Baustein dieses kulturellen Phänomens – den Tricia Rose etwa auf die »hostile world that denies and denigrates young people of color« zurückführt:

Hip hop is very competitive and confrontational; these traits are both resistance to and preparation for a hostile world that denies and denigrates young people of color. Break-dancers often fought other breakdance crews out of jealousy; writers sometimes destroyed murals and rappers and DJ battles could break out in fights. Hip hop remains a never-ending battle for status, prestige, and group adoration, always in formation, always contested, and never fully achieved. (Rose 1994, S. 99)

So entwickelte sich die HipHop-Kultur unter der Führung der DJs in den ersten Jahren praktisch unbemerkt von einer breiteren Öffentlichkeit, zuerst in der Bronx und später auch in den anderen Stadtteilen New Yorks. Mit den ersten Aufnahmen von HipHop-Songs im Jahr 1979 sollte sich die Situation sowie Bekanntheit der Kultur schlagartig ändern. Bis zu diesem Zeitpunkt konnten sich viele, wie etwa *Grandmaster Flash*, nicht vorstellen, dass das, was auf den HipHop-Partys musikalisch vonstattenging, überhaupt auf Platte gepresst werden könnte:

I was approached in '77. A gentleman walked up to me and said, »We can put what you're doing on record.« I would have to admit that I was blind. I didn't think that somebody else would want to hear a record re-recorded onto another record with talking on it. I didn't think it would reach the masses like that. I didn't see it. (*Grandmaster Flash* zitiert nach George 2004, S. 52)

Joseph Schloss beschreibt in seinem Buch »Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop« (2014) ebenfalls, dass dieser Wechsel von »hip-hop-as-activity« zu »hip-hop-as-musical-form« kein völlig natürlicher oder kleiner Schritt war und das Einschreiten der Musikindustrie eine wichtige Rolle dabei spielte.

At some point in the late 1970s, the isolation of the break, along with other effects (such as »scratching,« »cutting,« and so on), began to be considered a musical form unto itself. In other words, hip-hop became a musical genre rather than a style of musical reproduction when the deejays and their audiences made the collective intellectual shift to perceive it as music. This is often portrayed as a natural evolutionary development, but, as Russell Potter (1995) points out, it requires a substantial philosophical leap, one whose implications could not have been foreseen even by those who were at its forefront. One important force in the shift from hip-hop-as-activity to hip-hop-

as-musical-form was the incursion of the music industry, which introduced significant distortions. (Schloss 2014, S. 33)

3.1.2 Old-School- und New-School-HipHop

Mit den ersten Aufnahmen vollzog sich ein Paradigmenwechsel innerhalb der HipHop-Kultur. HipHop war zuvor eine Party, auf der verschiedene kreative Disziplinen praktiziert wurden und die zusätzlich einen stark improvisierten Charakter aufwies. Mit den Aufnahmen wurde es zu etwas, das exakt reproduziert und zu Hause konsumiert werden konnte. Zugleich begann damit der »Siegesszug« der RapperInnen, während die anderen Elemente der HipHop-Jams wie Breakdance und Graffiti sowie auch der DJ selbst in den Hintergrund rückten. Die Aufnahme, die allgemein als erstes HipHop-Stück angesehen wird, ist eine B-Seite der *Fatback Band* gemeinsam mit dem Sänger Tim Washington namens »King Tim III (Personality Jock)« (1979; vgl. Toop 1992, S. 97). Es war jedoch erst die zweite, nämlich die wenige Monate später veröffentlichte Single namens »Rapper's Delight« (1979) der (extra dafür gecasteten) Gruppe *Sugarhill Gang*, die ein internationaler Hit werden sollte – und damit HipHop-Musik sowie die dazugehörige Kultur einer breiten Öffentlichkeit vorstellte.

Drei Jahre lang lief alles ganz toll, bis du plötzlich im Radio hörst: »To the hip hop, hip-pedy hop, you don't stop«. Ich denke: »Moment mal, du kennst doch verdammt nochmal jeden zwischen hier, Queens und Long Island, der sowas macht. Wieso kenn ich diese Leute nicht, diese Sugarhill wer? Die Sugarhill Gang. Sie kennen mich nicht und ich kenne sie nicht, wer sind diese Leute?« (*Grandmaster Flash* zitiert nach Toop 1992, S. 92)

Da die *Sugarhill Gang* eine von Silvia Robinson für das neu gegründete Label *Sugarhill Records* gecastete Gruppe (bestehend aus den Rappern *Big Bank Hank*, *Wonder Mike* und *Master Gee*) war, wurde ihr Erfolg von der HipHop-Szene zuerst nicht besonders wohlwollend aufgenommen (vgl. ebd., S. 92-96). Aber trotz aller Missgunst sowie der (berechtigten) Vorwürfe der sowohl textlichen wie musikalischen Plünderung fremden Materials⁴ zeigte ihr Erfolg, dass mit dieser Form von Musik Geld gemacht werden konnte. »The inexplicable success of the Sugar Hill Gang transformed the scene overnight. Artists and labels scrambled to cash in.« (Chang 2007, S. 132) So wurden in den kommenden Jahren eine Vielzahl an Rap-Stücken (meist stark an »Rapper's Delight« und ihren Discosound angelehnt) aus dem Boden gestampft, deren KünstlerInnen meist genauso schnell verschwanden, wie sie aufgetaucht waren. Einige wie *Kurtis Blow*, *Kool Moe Dee* oder die Gruppe *The Funky 4 + 1* konnten sich jedoch einen Namen machen und mit der Zeit ähnliche oder sogar größere Erfolge als die *Sugarhill Gang* vorweisen. Mit etwas Verspätung sprangen auch die Pioniere *Afrika Bambaataa* und *Grandmaster Flash*

4 *Big Bank Hank* hatte einige seiner Textzeilen aus dem Reimbuch des Rappers *Grandmaster Caz'* verwendet (vgl. Chang 2007, S. 130) und das zugrundeliegende Bassriff wurde vom im gleichen Jahr sehr erfolgreichen Stück »Good Times« (1979) der Gruppe *Chic* nachgespielt. Nile Rodgers und Bernard Edwards von *Chic* wurden deshalb nachträglich – nachdem sie mit rechtlichen Schritten gedroht hatten – auch als Songwriter eingetragen (vgl. Charnas 2011, S. 52).

(gemeinsam mit seinen Rappern *The Furious Five*) auf den Zug auf und veröffentlichten eigene Stücke auf Platte.⁵ Im Jahr 1982 veröffentlichten beide ihre wichtigsten Werke, die auf unterschiedliche Weise entscheidend für die weitere Entwicklung der HipHop-Kultur und speziell ihrer Musik sein sollten. *Grandmaster Flash and the Furious Five* brachten den Song »The Message« und *Afrika Bambaataa* gemeinsam mit seiner Rap-Gruppe, der *Soulsonic Force*, das Stück »Planet Rock« heraus.

»The Message« war ein sozialkritischer Kommentar zum schwierigen Leben von AfroamerikanerInnen in den US-amerikanischen Ghettos. Es ist zwar nicht der erste Song, der sich von Partyreimen ab- und einer ernsten Thematik zuwandte – *Kurtis Blow* tat dies etwa im Song »Hard Times« (1980) bereits zwei Jahre zuvor. Dieses Stück war aber das erste, das den textlichen Inhalt mit einem für damalige Verhältnisse langsamen Beat und einer resignierten Vortragsweise verband, was den Song so besonders und letztlich zu einem großen Hit machte (vgl. Chang 2007, S. 178f.). »The Message« wurde damit Vorläufer für HipHop-Subgenres wie Conscious Rap und Political HipHop. Es legte die Grundlage für Gruppen wie *Public Enemy* oder *KRS-One*, die Ende der 1980er Jahre aufkamen und sich auf politische sowie sozialkritische Themen in ihren Songs konzentrierten.

Während »The Message« vor allem inhaltliches Vorbild für kommende Lieder und KünstlerInnen wurde, war *Afrika Bambaataas* »Planet Rock« vor allem in musikalischer Hinsicht – aber auch im Hinblick auf eine globale HipHop-Kultur – prägend. Im Jahr 1982, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung, wurden noch keine Samples im HipHop verwendet, sondern die Musik von StudiomusikerInnen eingespielt bzw. oftmals von anderen Stücken nachgespielt (wie es etwa bereits bei »Rapper's Delight« gemacht worden war). Auch wenn für »Planet Rock« keine Samples verwendet wurden, hatte der Song klare musikalische Vorlagen, die originalgetreu nachgespielt wurden. Neben Versatzstücken aus *Babe Ruths* »The Mexican« (1973) sowie *Captain Skys* »Supersporn (Sperm)« (1978) findet sich als rhythmische Grundlage der von Michael Rappe als »Numbers Rhythmus« betitelte Beat aus dem Stück »Numbers (Nummern)« (1981) der deutschen Elektropopponiere *Kraftwerk* – von deren Stück »Trans-Europe Express« wurde darüber hinaus auch eine Melodie für *Bambaataas* Song übernommen (vgl. Rappe 2012, S. 234f.). Dieser Rhythmus, der auf der heute als legendär geltenden *drum machine* TR-808 der Firma Roland eingespielt wurde, samt seinem typischen elektronischen Klang fand sich im Nachgang des Erfolgs von »Planet Rock« in einer Reihe von HipHop-Stücken wieder und bildete die Grundlage für die Subgenres Miami Bass sowie dem in den brasilianischen Favelas entstandenen Baile Funk (vgl. ebd., S. 238ff.). Sowohl Musik als auch Inhalt von »Planet Rock« zeigten, dass *Bambaataas* Vorstellung von HipHop weder Genre- noch Nationalgrenzen kannte. Für Tom Silverman, der den Song auf seinem Label veröffentlichte, war »Planet Rock« deshalb wie eine Einladung, sich an der HipHop-Kultur zu beteiligen, und der Startschuss für die globale Verbreitung von HipHop:

5 *Kool Herc* hatte sich nach einer Messerattacke 1977 für einige Jahre von der DJ-Szene zurückgezogen und zugleich kein Interesse daran, selbst Songs aufzunehmen (vgl. George 2004, S. 55).

»Planet Rock« had more impact than any record I've ever been involved in«, Silverman says. »The only record I can think of in the hip-hop movement that maybe had more of an impact was ›Rapper's Delight‹ because that's the first one that opened the door. But ›Planet Rock‹ took it in a whole 'nother way. That was the record that initiated that it wasn't just an urban thing, it was inclusive. It was okay for rockers, new wavers, up-town coming downtown. That's when they started pouring in from France and England to cover hip-hop. That's when hip-hop became global.« (Tom Silverman zitiert nach Chang 2007, S. 173)

Mit dem Aufkommen der Gruppe *Run DMC* unter Leitung ihres Managers Russell Simmons sowie (später) des Produzenten Rick Rubin (die gemeinsam das Label *Def Jam Records* führten) folgte bald darauf jedoch ein musikalischer wie inhaltlicher Richtungswechsel. HipHop bewegte sich weg von dem bunten, stark von Disco beeinflussten Stil der Old School, zu einem raueren, stark von Rock geprägten, Sound und einer raueren Attitüde, der sogenannten New School. »Diese Freude am Feuer, dieser Wunsch, einen Groove, so hart und schwer zu machen, daß er buchstäblich zermalmt und niederbrennt, was ihm im Weg steht, war das neue Schlüsselmotiv von Rap, nach Breakdance und der Erschöpfung der Old-School-Rapper.« (Toop 1992, S. 183)

Beim Anhören des Songs »Hard Times«, der zuerst 1980 von *Kurtis Blow*⁶ interpretiert und 1984 von *Run DMC* in ihrem Stil neu aufgelegt wurde, lässt sich der Unterschied zwischen Old School und New School sowohl in der Musik als auch im Rap-Stil deutlich feststellen.

Im Zuge des Erfolgs von *Run DMC* (vor allem mit ihrem Kollaborationsstück »Walk this Way« [1986] gemeinsam mit der Rockband *Aerosmith*) betraten eine ganze Reihe neuer AkteurInnen die Bühne, die sich diesem reduzierten, meist vor allem auf den Beat einer *drum machine* aufbauenden HipHop-Stil widmeten. Durch die Einbindung von Rockelementen schafften es Gruppen und Künstler wie *Run DMC*, die (aus dem Hardcoregenre stammenden) *Beastie Boys* oder auch *LL Cool J*, ein neues, vornehmlich weißes Publikum zu erreichen und damit die Bekanntheit sowie Hörerschaft von HipHop zu vergrößern (vgl. Chang 2007, S. 245).

Abgesehen von der neuen Attitüde und dem veränderten Klangbild der New School waren es vor allem die damit einhergehende neuartige Produktionstechnik sowie die ausgefeilteren Reimstrukturen, die eine neue HipHop-Ära einläuteten. Wurde bis dahin alles von StudiomusikerInnen eingespielt, etablierten sich – neben den *drum machines* – digitale Sampler als wichtigstes neues »Instrument« und machten Sampling zum Standard der HipHop-Musikproduktion. Dies ist einerseits auf erste leistbare Modelle wie etwa den Emulator oder später (essentiell für HipHop-Musik der späten 1980er und frühen 1990er Jahre) die SP-1200 (1987 auf den Markt gekommen) der Firma E-mu oder Akais MPC60 (1988) zurückzuführen. Aber mehr noch war es die Art und Weise, wie die Geräte (ähnlich den Plattenspielern zuvor) von den HipHop-ProduzentInnen genutzt wurden, die die Sampler schließlich zum Hauptinstrument ihrer Musik machten.

6 Der Manager von *Kurtis Blow* war wie bei *Run DMC* Russell Simmons, der zugleich Bruder des Rappers *Run* von *Run DMC* ist.

Die HipHop-DJs begannen die neue Technologie zu entdecken und nutzten sie im Sinne ihrer Block-Party DJ-Praxis. Das ›Sampling‹ mit Hilfe von darauf spezialisierten Sampler-Geräten war kein verspieltes Experimentieren mit neuen technischen Möglichkeiten mehr, sondern eine Übersetzung der bewährten DJ-Techniken auf die neue digitale Plattform. Der Sampler wurde in seiner Funktion umcodiert, indem er explizit entgegen seiner Gebrauchsanweisung genutzt wurde. (Pelleter und Lepa 2007, S. 202)

Der Produzent *Marley Marl* gilt dabei als der Erste, der den Sampler für einzelne Drumsounds verwendete und damit die Grundlage dafür legte, wie diese Geräte in weiterer Folge für HipHop-Musik nutzbar gemacht wurden (vgl. Chang 2007, S. 256). Durch den von *Marley Marl* für den Rapper *MC Shan* produzierten Song »The Bridge« (1986) – der auf dem heute legendären Drumbreak des Stücks »Impeach the President« (1973) der Gruppe *The Honey Drippers* basiert – wurde diese Technik erstmals publik gemacht (vgl. ebd.). *Marley Marl* war auch als ausführender Produzent an einem HipHop-Meilenstein hinsichtlich Produktionstechnik (sowie Reimtechnik) beteiligt, dem Album »Paid in Full« (1987) des Duos *Eric B. & Rakim*. »Rakim is Jesus, and *Paid in Full* is the gospel. At the time no one rapped like Rakim Allah. His vocabulary was extensive, which made it easy for him to rhyme without using curse words. It's truly a marvel. Eric B.'s sample flips and layered beats helped the genre evolve to where it is now.« (Diaz 2015)

Die neue Produktionstechnik und die Innovationen bezüglich der Rap-Technik läuteten ein neues HipHop-Zeitalter ein, die sogenannte *golden era*. Da sich im Zeitraum der späten 1980er Jahre bis ca. Mitte der 1990er Jahre (die genauen Jahreszahlen variieren von AutorIn zu AutorIn) derart viele unterschiedliche HipHop-Stile und -Subgenres entwickelten und etablierten sowie deren VertreterInnen erfolgreich nebeneinander existierten, wird diese Phase als *golden era* oder *golden age* der HipHop-Kultur bezeichnet.

3.1.3 *Golden era* des HipHops: Conscious/Political HipHop, Gangsta-Rap, Jazz-Rap

Durch Gruppen wie *Public Enemy*, *Boogie Down Productions* (später *KRS-One* solo) oder *N.W.A* wurden nicht nur die genannten HipHop-Techniken weiterentwickelt, sondern erstmals die Fähigkeit von HipHop, als Sprachrohr für (diskriminierte) Minderheiten zu fungieren, voll ausgeschöpft. Die drei genannten Gruppen verwendeten auf unterschiedliche Weise HipHop, um mit dessen Hilfe Thematiken wie Rassismus, (Polizei-)Gewalt und Unterdrückung anzusprechen bzw. anzuprangern. Adam Krims (vgl. 2000, S. 70-80) fasste diese Gruppen im HipHop-Subgenre Reality-Rap zusammen. Auch wenn es Ähnlichkeiten zwischen den drei genannten Gruppen gibt, hat sich die Genrebezeichnung Reality-Rap nicht durchgesetzt. Vielmehr wird heute zwischen Political und Conscious HipHop⁷ oder auch Message-Rap (*Public Enemy*, *KRS-One*, *A Tribe Called Quest*, *Common* etc.) und Gangsta-Rap (*Schoolly D*, *Ice T*, *N.W.A*, *Snoop Dogg*

7 Die Bezeichnungen Political und Conscious HipHop werden teilweise austauschbar verwendet, wobei Conscious HipHop nicht direkt politische Themen ansprechen muss. Auch gesellschaftskritische, philosophische oder religiöse Fragen werden in den Songs des Conscious HipHop behandelt.

etc.) unterschieden. Die mit der Zeit immer größer werdende Differenz zwischen Political HipHop und Gangsta-Rap – der gerade anfangs auch sehr politisch war – zeigt sich sehr gut an einer Aussage des wichtigsten Produzenten des Gangsta-Rap-Genres, Andre Young, besser bekannt als *Dr. Dre*:

I wanted to make people go: Oh shit, I can't believe he's saying that shit. I wanted to go all the way left, everybody trying to do this black power and shit, so I was like, let's give 'em an alternative, nigger, niggernigger niggernigger fuck this fuck that bitch bitch bitch bitch suck my dick, all this kind of shit, you know what I'm saying? (*Dr. Dre* zitiert nach Cross 1993, S. 197)

Ein weiterer Vergleich, der den Unterschied sowie die Ähnlichkeit dieser beiden Subgenres ganz gut verdeutlicht, ist die (durch den *Public Enemy*-Rapper *Chuck D* geprägte) Bezeichnung von (politischem) HipHop als das »CNN der Schwarzen« und Gangsta-Rap als die »Boulevardpresse« (vgl. Toop 1992, S. 207f.). »Message Rap ist die seriöse, politische Tageszeitung, Gangsta-Rap die Boulevardpresse. Und wie im Pressewesen das eine ohne das andere nicht bestehen kann, wird auch der Gangsta-Rap neben der Message weiter existieren« (Verlan und Loh 2015, S. 280).

Anfang der 1990er Jahre wurde durch Gruppen wie *A Tribe Called Quest*, *Jungle Brothers* oder *De La Soul* das Subgenre des Jazz-Rap etabliert. Diese Gruppen werden gemeinsam mit anderen zum *Native Tongues*-Kollektiv gezählt, das neben dem häufig auf Jazz basierenden Klangbild durch afrozentristische und weniger aggressive – aber dennoch häufig politische bzw. gesellschaftskritische – Texte und Performances bekannt wurde (vgl. Toop 1992, S. 216ff.).

Ebenfalls zu Jazz-Rap werden die beiden Duos *Pete Rock & CL Smooth* sowie *Gang Starr* gezählt. Deren Produzenten *Pete Rock* und *DJ Premier* waren aber auch maßgeblich an der Entstehung und Verbreitung des BoomBap-Klangbildes und -Genres beteiligt.⁸ Auch Rapper wie *Nas* oder die Gruppen *Mobb Deep* und der *Wu-Tang Clan* bauten erfolgreich auf einem ähnlichen Sound auf und festigten BoomBap als klassischen »1990er Jahre New York Sound«. Durch die meist härteren und düsteren Lyrics wurden sie jedoch nicht dem Genre des Jazz-Rap, sondern (neben BoomBap) zum Hardcore-Rap gezählt (vgl. Krims 2000, S. 71f.).

Wie Krims darlegt, etablierte sich HipHop Mitte der 1990er Jahre (durch die Verbindung von Hardcore- und Gangsta-Rap-Texten mit einem »softeren« Klangbild sowie – bis dahin in diesen Genre verpönten – gesungenen Chorussen) endgültig als Teil des Pop-Mainstreams. Krims fasst diese Entwicklung unter der Kategorie des Don-Rap zusammen und nennt etwa den Produzenten und Rapper *Puff Daddy* (heute *P. Diddy*) sowie die zwei größten Stars seines Labels *Bad Boy Records*, *The Notorious B.I.G.* und *Ma\$e*, als die wichtigsten Protagonisten dieses Prozesses (vgl. ebd., S. 82-86).

8 Das BoomBap-Genre wird im Analysekapitel genauer unter geschichtlichen sowie musikalischen Gesichtspunkten untersucht und erläutert (vgl. Kapitel 4.1.2).

3.1.4 West Coast vs. East Coast, Mainstream-Erfolge und der Siegeszug der South Coast

Der Aufstieg von HipHop in den Mainstream war begleitet von dem wohl bekanntesten und verheerendsten *beef* (HipHop-Jargon für »Streitigkeit«), der als »East Coast vs. West Coast« in die Geschichte einging. Im Zentrum dieser Auseinandersetzung standen die Labels *Bad Boy* (East Coast) und *Death Row* (West Coast) bzw. deren größte Stars, die Rapper *The Notorious B.I.G.* und *Tupac Shakur* (oft als *2Pac* abgekürzt).

Mit *Death Row*, *Suge Knight* und *Tupac Shakur* mit den roten Hosen in der Westecke und *Bad Boy*, *Puffy Combs* und *Notorious B.I.G.* mit den Versace Hosen in der Ostecke konnte, begleitet von der permanenten Berichterstattung von *The Source* und *Vibe*, der spektakulärste HipHop-Kampf der Neunziger beginnen, der so grotesk endete wie der zweite Kampf zwischen *Holyfield* und *Tyson*. (George 2006, S. 173)

Die Rivalität endete für die beiden im Mittelpunkt stehenden Rapper tödlich und hinterließ sowohl an der *West* als auch an der *East Coast* eine Lücke. Somit konnten *Puff Daddy* und *Ma\$e* auf der einen sowie *Dr. Dre* gemeinsam mit *Snoop Dogg* auf der anderen Seite ihre Karrieren in den Nachwehen dieses Konflikts weiter ausbauen. Aber auch andere erfolgreiche Rapper wie *Jay-Z* (»Reasonable Doubt«, 1996), *DMX* (»It's Dark and Hell Is Hot«, 1998) oder *Eminem* (»Slim Shady LP«, 1999) feierten in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre ihren Durchbruch und ebneten damit ihren Weg zu großer Berühmtheit. Auch zu Beginn der 2000er Jahre dominierten immer noch Gruppen aus den großen Lagern *East Coast* und *West Coast* wie *Dr. Dre* (solo und als Produzent von *Eminem*), *50 Cent*, *The Black Eyed Peas* oder das Duo *The Clipse*. Aber bereits bei den Erfolgen von *The Clipse* zeigte sich ein anbahnender Wechsel der Machtverhältnisse innerhalb der US-amerikanischen HipHop-Szene. Denn die Produzenten hinter dem Erfolg des Duos waren *Pharrell Williams* und *Chad Hugo*, die sich gemeinsam *The Neptunes* nannten und aus den Südstaaten der USA stammten. *The Neptunes* sollten gemeinsam mit dem ebenfalls von der sogenannten *South Coast* stammenden Produzenten *Timbaland* – der überdies ein alter Freund aus Kindheitstagen von *Pharrell Williams* war (vgl. Westhoff 2011, S. 158) – in der ersten Hälfte der 2000er Jahre den HipHop-Sound nach ihren Vorstellungen neu gestalten.

If you heard a spaced-out, stripped-down pop song on the radio in the early aughts, it was probably one of theirs. It had to feel like cheating if you had them on your song – you were virtually assured of a hit. The Neptunes and Timbaland reshaped rap, R&B, and pop by merging and flipping them into something else entirely. They showed that pop fans don't mind a challenge so long as the beat is catchy. (Ebd., S. 157f.)

Schon in den 1980er und 1990er Jahren konnten erste Gruppen aus dem Süden der USA wie die *2 Live Crew*, *Geto Boys*, *Master P*, *UGK*, *Goodie MoB* oder *Outkast* große Erfolge feiern. Nachdem zuerst *The Neptunes* und *Timbaland* den Sound von HipHop im neuen Millennium neu definiert hatten, sollte mit der erfolgreichen Etablierung der stark auf elektronische Sounds aufbauenden Subgenres *Crunk* und kurz darauf *Trap* durch Südstaaten-Artists wie *Lil Jon*, *Three 6 Mafia*, *T.I.*, *Lil Wayne*, *Young Jeezy*, *Gucci Mane* oder *Rick Ross* der Süden endgültig die musikalische wie inhaltliche Richtung von HipHop

vorgeben. Auf die Entwicklung dieser Genres bzw. des gesamten Südstaaten-HipHop wird im Analysekapitel zu Trap/Cloud-Rap im Detail eingegangen (vgl. Kapitel 4.1.3). Deshalb werde ich hier die Überblicksdarstellung der Entstehung von HipHop in den USA und der wichtigsten Entwicklungen dieser Szene samt einigen ihrer bedeutendsten ProtagonistInnen⁹ abschließen.

3.2 Die vierphasige Einteilung der österreichischen HipHop-Geschichte

Es ist nicht leicht, eine kulturelle Strömung zu periodisieren, sie also in bestimmte Phasen einzuteilen, um sie besser überblicken zu können. Wie lang sollen Abschnitte sein? Nach welchen Kriterien setzt man das Schneidemesser an? Welche Überschriften gibt man den einzelnen Episoden? Oft erfährt man dabei mehr über die Weltansicht des Chronisten als über die tatsächliche Entwicklung des Phänomens. Und doch sind solche Zerteilungen hilfreich. Sie regen zum Denken an, sie zwingen uns, Kapitel zu benennen und zu begründen, warum wir bei unserer Einteilung so vorgehen und nicht anders. Damit fordern sie auch den Leser dazu auf, sich seine eigenen Gedanken zu machen. (Verlan und Loh 2015, S. 88; Herv. i. O.)

Wie im Zitat von Verlan und Loh angedeutet, ist die Periodisierung einer kulturellen Strömung und ihrer Geschichte nicht ganz unproblematisch, kann aber zugleich sehr hilfreich und gewinnbringend sein. Meine Einteilung der Geschichte von HipHop-Musik aus Österreich in vier Phasen soll einen ersten schnellen Überblick über wichtige Entwicklungsschritte der österreichischen HipHop-Szene ermöglichen. Obgleich die Phasen eher großzügig und allgemein angelegt sind, geben sie bereits Auskunft über dominante Tendenzen innerhalb der österreichischen HipHop-Szene in gewissen Zeitphasen und einen Hinweis auf Zeitpunkte, an denen bedeutende Ereignisse vorstatten gingen. Die Jahreszahlen orientieren sich an prägenden Veröffentlichungen und/oder Vorkommnissen für die hiesige HipHop-Szene. Es gab von meiner Seite auch die Überlegung, eine fünfte Phase zu etablieren, da mit den Erfolgen von KünstlerInnen wie *Money Boy*, *Crack Ignaz*, *Yung Hurn* oder *Mavi Phoenix* neue HipHop-Subgenres wie Trap, Swag- oder Cloud-Rap mit eigener künstlerischer Ausrichtung in Österreich Fuß fassen konnten. Einerseits befinden wir uns jedoch gerade mitten in dieser Entwicklung, von der momentan schwer zu sagen ist, wie lange sie andauern und welche Formen sie noch annehmen wird. Andererseits wird dieser HipHop-Spielart im Analysekapitel unter dem Titel »Trap/Cloud-Rap« ein eigener Abschnitt gewidmet (vgl. Kapitel 4.1.3). Neben der musikalischen Analyse dieses Subgenres wird zur nötigen Kontextualisierung auch dessen geschichtliche Entwicklung nachgezeichnet und auf die wichtigsten

9 Tatsächlich scheinen in meiner stark gekürzten Geschichtsschreibung kaum Frauen auf, jedoch gab es natürlich einige, die ebenfalls ein wichtiger Teil der Entwicklungen der US-amerikanischen HipHop-Musik waren. Zu nennen wären etwa *Sha-Rock* (von den *Funky 4 + 1*), die erste Frauengruppe *The Sequence*, *Salt-N-Peppa*, *Roxanne Shante*, *M.C. Lyte*, *Lady of Rage*, *Queen Latifah*, *Monie Love*, *Lauryn Hill* (*The Fugees*), *Missy Elliot* (die ihre Karriere gemeinsam mit *Timbaland* begann), *Lil' Kim*, *Eve*, *Foxy Brown* und aktuell sehr erfolgreich *Nicky Minaj* und *Cardi B*.

ProtagonistInnen eingegangen. Deshalb blieb es bei den vier Phasen, in deren Rahmen ich folgend die Geschichte von HipHop-Musik aus Österreich mit Fokus auf deren wichtigsten ProtagonistInnen samt ihrer Musik nachzeichnen möchte. Wie bereits im Einleitungskapitel dieser Arbeit festgehalten, spiegeln diese Phasen auch unterschiedliche Stufen der Aneignung dieser originär US-amerikanischen Musikrichtung wider. Wird in der ersten Phase bzw. bei den ersten heimischen HipHop-Alben »Swound Vibes« (1990) und »Austrian Flavors Vol. 1« (1992) noch stark auf Kopie und Imitation gesetzt, beginnt mit der Verwendung der deutschen Sprache in den Raps in der zweiten Phase langsam, aber sicher die Adaption von HipHop-Musik. In der dritten Etappe, die als eine Art »Selbstfindungsphase« bezeichnet werden kann, werden die Grundlagen gelegt, die in der letzten Phase zu einer eigenen Identität führen. Dabei machen sich die österreichischen HipHop-Schaffenden die HipHop-Musik zu eigen, indem vermehrt im eigenen Dialekt gerappt und sowohl musikalisch wie auch textlich häufiger auf das eigene kulturelle Umfeld verwiesen und zurückgegriffen wird. In dieser Phase wird HipHop-Musik aus Österreich auch erstmals als möglicher Teil des sogenannten Austropop genannt und damit quasi zu einem fixen Bestandteil der österreichischen Musiklandschaft erklärt.

3.3 Ursprünge der österreichischen HipHop-Musik – Phase 1 (1981-1993)

3.3.1 Falco und die Erste Allgemeine Verunsicherung (E.A.V.)

Wir treffen Jill und Joe und dessen Bruder Hipp
 Und auch den Rest der coolen Gang
 Sie rappen hin, sie rappen her
 Dazwischen kratzen's ab die Wänd' (Falco – »Der Kommissar« 1981)

Meine Geschichtsschreibung von HipHop-Musik aus Österreich beginnt mit dem bislang größten Popstar Österreichs, Falco, und seinem 1981 als Single veröffentlichten (und eigentlich als B-Seite geplanten) Song »Der Kommissar«.¹⁰ Dieser Beginn ist jedoch nicht ganz unumstritten, wie etwa die Gruppe *Texta* im Booklet ihres 2016 erschienenen (rein auf Samples österreichischer Musik aufbauenden) Albums »Nichts dagegen, aber« klarmachen:

Und nein, Falco war sicher nicht der erste Rapper in Österreich, da war selbst der Klaus Eberhartinger [Sänger der Gruppe E.A.V.; Anm. d. Verf.] näher am Rap als der Falke [...]. Der Hansi Hölzel war, wenn schon ein Funkmusiker und Sprechsänger, mehr Rick James (und das nicht nur beim Koksgebrauch) als Slick Rick. Hört euch doch nur mal »Der Kommissar« und »Super Freak« hintereinander an. Für alle, die das noch immer erklären wollen ... (Booklet *Texta* 2016, S. 1)

10 Andrea Dusl veröffentlichte 2009 in der Zeitschrift *Falter* unter ihrer Kolumne »Fragen Sie Frau Andrea« eine interessante Textanalyse zu dem von mir zitierten Abschnitt und veröffentlichte diesen auf ihrem Blog, vgl. Dusl 2009.

Ähnliche Worte zu *Falco* finden auch die Autoren von »35 Jahre HipHop in Deutschland« (2015), Sascha Verlan und Hannes Loh:

Auch wenn viele HipHops immer wieder behaupten, Falco sei der erste deutschsprachige Rapper gewesen: Die Experimente Anfang der Achtzigerjahre blieben ohne Wirkung. Sonst könnte man mit gleichem Recht behaupten, ein mittelalterlicher Mönch habe den Rap nach Deutschland gebracht, denn Sprechgesang an sich ist schließlich eine jahrhundertalte Ausdrucksform. (Verlan und Loh 2015, S. 287)

Ich würde *Falco* ebenfalls nicht als Teil der HipHop-Kultur und daher nicht als HipHop-Rapper bezeichnen. Es wäre meiner Meinung nach aber auch falsch, ihn nur als Funkmusiker à la *Rick James* zu verorten. *Falco* selbst wies (in dem mittlerweile legendären) Interview im Rahmen der HipHop-Sendung *Tribe Vibes & Dope Beats* auf FM4 von 1996 darauf hin, dass er selbst auch nicht vorhatte, »HipHop zu machen«, aber sein Sprechgesang dennoch direkt von den HipHop-RapperInnen herrührte:

Ich hab den »Kommissar« aufgenommen, ned weil ich HipHop hab machen wollen, sondern weil ich mir gedacht hab, es ist irgendwie geil, deutsche Sprache zu rappen. Das hat noch keiner gemacht, und das kann ich, also als Rhythmiker, Bassist und Schlagzeuger und analog gelernter Musiker kann ich das irgendwie. Und das ist so reingegangen, dass ich mir gedacht habe: Aber Moment! Aber mit der politischen Aussage des HipHop in dem Sinn habe ich genauso wenig zu tun gehabt wie mit der Kunstfigur, die mir immer angedichtet worden ist. Weil ich hab nichts anderes gemacht, als mir die Haare unter die Wasserleitung gehalten und mir den einzigen Anzug angezogen, den ich von der Hallucination Company gehabt hab. Wenn du so willst, hat HipHop für mich schon seinen Ursprung darin, dass ich bei Anarcho-Bands gespielt hab und aus dem ganz linken Eck komme und den Fensterkitt, wenn du es so haben willst, g'fressn hab in der 25-m²-Wohnung. Das war für mich mein HipHop. (*Falco* zitiert nach dem Audio FM4 2018, TC 09:54)

Wenngleich *Falco* also kein HipHop-Rapper und kein Teil der HipHop-Kultur war, galt er dennoch als der erste österreichische Musiker, der von HipHop beeinflusste Musik produzierte und Elemente dieser damals noch sehr neuartigen Musikrichtung in seine eigenen Songs einfließen ließ. Wie Peter Kruder feststellt, hatte *Falco* die erste HipHop-Welle in den USA genau studiert und nicht einfach kopiert, sondern erfolgreich auf sein eigenes Lebensumfeld umgemünzt. Ein Teil seines Erfolges war seines Erachtens den von *Falco* angewandten Glokalisierungstechniken geschuldet.

Was ihn auszeichnete: Er übertrug Elemente aus der großen Popwelt auf seine eigene. Aus dem New Yorker Pimp machte er den Wiener Strizzi. Das machte er so clever und witzig, dass sich alle darauf einigen konnten. Die Wissenden, weil sie seine Referenzen verstanden, genauso wie die Unwissenden, weil er den Hip-Hop erstmals in ihre Lebenswelt holte. (Peter Kruder zitiert nach redbull.com 2016)

Dadurch, dass er einer der ersten Musiker war, der den von Rappern abgeleiteten Sprechgesang zu einem Stilmittel machte, wurde er wiederum von wichtigen Teilen der HipHop-Bewegung rezipiert und immer wieder eingeladen, sich aktiv daran zu beteiligen. So machte einer der HipHop-Gründungsväter, *Afrika Bambaataa*, *Falcos*

Song »Der Kommissar« durch Einbindung in sein DJ-Set zu einem kleinen Hit in New York.¹¹ Es gab in weiterer Folge sogar ein (auf Film verewigtes) Treffen der beiden und Gespräche über eine Zusammenarbeit – aus der jedoch nie etwas wurde.¹² *Falco* wurde überdies (eher zufällig) für die wichtigste US-amerikanische HipHop-Sendung der 1980er und 1990er Jahre, *YO! MTV Raps*, interviewt (vgl. Trischler 2017a). Auch Teile der österreichischen (sowie deutschen HipHop-Szene¹³) setzten *Falco* immer wieder in den HipHop-Kontext. Neben dem zitierten Interview auf FM4s *Tribe Vibes & Dope Beats* ließ man ihn Mitte der 1980er Jahre im Rahmen der Ö3 *Musicbox* eine eingedeutschte Version von *Grandmaster Flash*s Hit »The Message« (1982) einrappen/einsprechen (vgl. Trischler 2001). Zudem wurde er (neben Markus Spiegel und Rudi Dolezal) als Juror für den ersten HipHop »Freestyle-Contest« (1991) Österreichs eingeladen, der ebenfalls von der Radiosendung *Tribe Vibes* durchgeführt wurde (vgl. Braula 2011c). Obwohl *Falco* bei seinem Besuch der Sendung *Tribe Vibes* dem damals dafür Hauptverantwortlichen, Werner Geier, erklärte, dass er sich nicht als Teil der HipHop-Kultur sah, stellte dieser in einem Nachruf nach *Falco*s Tod im Jahr 1998 nochmals klar, dass er ihn dennoch sehr wohl in der HipHop-Kultur verorte:

Falco war, was er immer abgestritten hat, Hip Hop im original amerikanischen Sinn. In Europa denkt man ja ganz sozialromantisch, es ginge bei dieser Rap[-]Geschichte um ein Aufbegehren der Geknechteten und Entrechteten, die Vorbereitung einer schwarzen Revolution. Bloß: Wenn es bei Hip Hop um eine Revolution geht, dann um die, genauso konsumieren [zu] können wie all die weißen Arschlöcher, maßlos, ohne Ziel und Sinn. Deswegen war Falco Hip Hop. (Geier 2001)

Auch die von FM4 im Rahmen ihres »HipHop-Tages« am 21.07.2016 gestellte Frage, ob *Falco* bzw. speziell dessen Song »Der Kommissar« als HipHop anzusehen ist, ergab keine eindeutige Antwort und zeigt, dass sich auch heute noch die Geister in dieser Frage scheiden:

Falco – Der Kommissar

32,7 %

Ja, das ist Hip Hop!

32,7 %

Das ist schon ein bisschen Hip Hop

34,6 %

Enthält höchstens Spuren von Hip Hop (o. A. 2016)

Abschließend bleibt zu erwähnen, dass *Falco* auch meiner Meinung nach kein »HipHop-Rapper« war und sich nur am Rande mit dieser Kultur auseinandersetzte bzw. sich

11 Auch bei seinem Auftritt 2008 im Wiener *WUK*, den ich miterleben durfte, legte *Afrika Bambaataa* (neben Klassikern der frühen Tage der HipHop-Kultur) den »Kommissar« auf.

12 Ein Ausschnitt der ZDF-Neo-Doku in der *Falco* und *Afrika Bambaataa* zu sehen sind, ist unter folgendem Link abrufbar: <https://www.youtube.com/watch?v=w2C1vVR3d74> [abgerufen am 01.06.2020].

13 Neben einzelnen Songs, in denen *Falco* gesampelt (vgl. *Fettes Brot* – »Tage wie diese« 2005) oder gecovered (vgl. *Fler* – »NDW 2005« 2005) wurde, wurde 2018 eine *compilation* unter dem Namen »Gestorben, um zu leben« veröffentlicht, für die (mit Ausnahme von *Nazar* als einzigem österreichischen Beitrag) deutsche Rapper eigene Songs auf Basis von *Falco*-Stücken produzierten.

nur das herausnahm, was ihn musikalisch ansprach. Zugleich ist er Teil der Geschichte der HipHop-Kultur. Speziell hinsichtlich der österreichischen HipHop-Szene spielt er immer wieder eine wichtige Rolle, da er von dieser stets rezipiert und durch einzelne AkteurInnen, wenn nicht als Teil, dann zumindest als einer ihrer Vorläufer gesehen wurde. Auch heute noch findet sich *Falco* immer wieder im HipHop-Kontext wieder. Ein Beispiel dafür wäre etwa, wenn einer der erfolgreichsten heimischen Rapper der 2010er Jahre, *Yung Hurn*, sich den Beinamen *Falco Süßgott* gibt oder für Red Bull auf »den Spuren *Falcos*« wandelt (Ehlert 2016b). Anschließend an die anfangs zitierte Aussage von *Texta* kann durchaus gesagt werden, dass *Falco* mehr als Funk-Musiker im Sinne von *Rick James* zu sehen ist, die ja auch stets in die HipHop-Kultur eingebunden wurden. Dennoch bleibt die Tatsache, dass seine Musik nicht nur von Funk, sondern eben auch direkt von HipHop beeinflusst wurde. Es mögen andere Personen erst Jahre später den Grundstein für eine österreichische HipHop-Szene gelegt haben, dennoch wurde *Falco* (ob gewollt oder nicht) durch die direkte Bezugnahme auf HipHop-Musik in seinem eigenen Schaffen zu einem Teil der Geschichte dieses Musikstils.

Seit ein paar Jahren gibt es neue Popstars aus Österreich. Wanda und Bilderbuch, RAF Camora und Yung Hurn. Sie könnten kaum unterschiedlicher sein, aber eines ist ihnen gemein: Sie alle berufen sich auf die eine oder andere Weise auf Falco. Ihm ist es als erste[n] gelungen, die engen Grenzen seiner Heimat zu überschreiten. Weil er seine Herkunft zur Tugend erhob, statt sie zu verleugnen. Soll noch einer sagen, das hätte nichts mit HipHop zu tun! (Reitsamer, R. 2018b)

Auch die Nächsten, die sich nach *Falco* für ihre Musik von HipHop inspirieren ließen, waren nie Teil der HipHop-Kultur und bezogen sich, wenn überhaupt, dann eher parodistisch darauf: die *Erste Allgemeine Verunsicherung* (kurz *E.A.V.*). Obwohl die Gruppe *Texta* Klaus Eberhartinger (Sänger der *E.A.V.*) »näher am Rap« (Booklet *Texta* 2016, S. 1) als *Falco* verortet, war auch die Verbindung der *E.A.V.* zur HipHop-Kultur und -Musik nur am Rande vorhanden. 1983 veröffentlichte die *E.A.V.* den Song »Alpenrap«, der musikalisch sowie Rap-technisch sehr stark an »Rapper's Delight« angelehnt war und sogar textlich (auf humorvolle Weise) darauf Bezug nimmt: »Die Masse schreit nach Sepp's Delight« (*E.A.V.* – »Alpenrap« 1983). Der Song erzählt auf scherzhafte Weise die Geschichte eines US-amerikanischen Musikproduzenten (»Mr. Platin«), der in der Obersteiermark den »Räp-Sepp« (in der Presseausendung zum Song auch als »Kren-Master-Flash« bezeichnet [vgl. *E.A.V.* o.J.]) jodeln hört und ihn zum Star machen möchte:

Sepp, Sepp, are you ready for the nepp
Die Zukunft ist der Alpenrap
Sepp, Sepp, mach sie heiß
mit deinem Edelweiß (*E.A.V.* – »Alpenrap« 1983)

2016 nahm die Gruppe *Texta* für ihren Song »Alpenraps« das Original der *E.A.V.* als Samplegrundlage, um darüber die Geschichte der österreichischen HipHop-Szene – mit besonderem Fokus auf ihre eigene Karriere – nachzuerzählen. Sie schaffen es so, mithilfe des verwendeten Samples bereits Bezug zur Geschichte von HipHop-Musik aus Österreich zu nehmen, die im Text dann genauer ausgeführt wird. Da der Song im Grunde

das gleiche Thema behandelt wie dieses Kapitel, möchte ich den Songinhalt an dieser Stelle (und Auszüge daraus an passenden Stellen) als ersten Einblick sowie als Referenz für meine eigenen folgenden Schilderungen der Historie von HipHop-Musik aus Österreich anführen. Der Text ist voller Verweise, die für Personen ohne Wissen über die österreichische HipHop-Szene vielfach noch nicht nachvollziehbar sein werden, aber im Laufe dieses Geschichtskapitels zum großen Teil nach und nach aufgeklärt werden sollten.

Intro [D] Dan]

We on the move

As we go a little something like this, hit it [Sprachsample aus einem der meistgesampelten und zitierten HipHop-Songs: *Doug E. Fresh & MC Ricky D* (besser bekannt als *Slick Rick*) – »La Di Da Di« 1985; Anm. d. Verf.]

Chorus

Alpenrap – von den Jams in der Kapu zu den Shows im Wiener Flex

Alpenrap – mit dem Fokus auf dem Text, mit und ohne Dialekt

Alpenrap – unser Herz schlägt noch immer für die Kunst, nicht fürs Geschäft

Alpenrap – schon aus Tradition schreiben wir weiter Reime, keine Schecks

Verse 1 [Flip]

Wir HipHopper sind eine seltsame Spezies

Anfang der 90er, da sehen wir aus wie Aliens

Raiders Caps, Timbalands, Crosscolours, Baggypants

Wir schauten Filme wie Colours, Juice und Malcom X

Jeden Freitag Tribe Vibes, Kassettendeck auf Rec

Werner Geier, Katharina, Supaleiwand [gemeint ist damit *DJ DSL*; Anm. d. Verf.] is am Scratch

Yo MTV Raps, in der Zeit vorm Internet

Auf den ersten Jams treffen sich die echten Heads und Fans

Schönheitsfehler, Total Chaos, CRB und Compact Phunktion

Ich tausch mich aus, schmiede frische Pläne, komm ins Quatschen

Es schien so easy: Rappen, Scratchen, Breaken und Graffiti

HipHop als Kultur so unverfälscht und pur

Wir fahren nach München: Main Concept und der Topf [gemeint ist die Gruppe *Blumentopf*; Anm. d. Verf.]

Die Klasse von 95, wir haben korrekt gerockt

Erstes Label Duck Squad, »Geschmeidig« der Release

Wackelige erste Schritte, an die Old School geht ein Peace

Chorus

Verse 2 [Laima]

Sag noch mal Millennium, und dann kriegst du's mit'm Nudelholz

Deutscher Rap ist fett im Geschäft, und der Rubel rollt

SHF ging Major, die Ersten zweifelsohne
Die Juice reviewed grandios: eine Krone
Tonträger Records, erste Single, Parkbankphlows
Letzte Stay Original, B-Boys auf Pappkartons
Viele Festivals, Adidas als Mitbringsel
Splash, Donauinsel, nächstes Album Blickwinkel
Waxos, DSL, Urbs und Cutex, cutten Breaks, wir hören's auf allen Partys
Parazitii, Onellmany, Sektion Kuchikäschtli
Featuretracks von Zürich über Šibenik bis Bucuresti
Reggae infiziert, wir waren im Dancehallfieber
»Kraut«, »Hunde«, »Hediwari«, »ToiToiToi«, wer kennt die Lieder
Rest in Peace Christoph Moser, wir sehen uns wieder
»Wer was wann wie wo«? »So oder so«!

Chorus

Verse 3 [Huckey]

2005 waren Aggro-Rapper in den Charts ganz oben
Alte Stars waren wie erstarrt, wer hat Paroli geboten
Linzer blieben hungrig, und wir alle waren Teil der Untergrundverschwörung, ein Teil
der Unsichtbaren
Es brannten Bühnen, und die Erde war schwarz
Mundartrap wurde Standard von Schärding bis Graz
Heißt wohl Motivation für die nächste Generation
Neue Namen droppten Classics, wie 'ne Kettenreaktion
Markante Handlungen in Linz, Rooftop Clique in Wien
DNK in Salzburg, die Szene ist am Blühen
Und es war nicht zu überhören, so unverfälscht und Klartext
Nach all der Wartezeit, Kamp als Juice-Album des Jahres
Auf den Partys rocken Fid Mella und Brenk
Hinterland, Def Ill und Staummtisch aus Linz, die heute jeder kennt
Gerard, Nazar, RAF, Chakuza, breaken big
Skerø, Vamus, Moneyboy, groß in der Disco und im Internet
Mieze Medusa, Yasmo, MTS, die Ladys rappen fresh
Neue Labels wie Duzz Down San und Shash
Ich halt's wie URL und Average, hey ich mach Pause jetzt
Mal sehen, wie's wird die nächsten 25 Jahre Austroraps

Chorus

Outro

Yeah, heyhey, Alpenraps ya, tja vom Anfang bis jetzt, von den Moreaus auf Wachs über
Duck Squad zu Honigdachs, we're rockin on and we don't stop. (Texta – »Alpenraps« 2016)

Nach diesen ersten Beispielen von Musik aus Österreich,¹⁴ die durch HipHop beeinflusst wurde, dauerte es bis zum Ende der 1980er Jahre, dass weitere Rap-Songs aus Österreich folgten. In der Zwischenzeit waren es eine Handvoll (Radio-)DJs, VeranstalterInnen und Labels (etwa *Dum Dum Records*¹⁵), die versuchten ihre Liebe für diese neue Musikrichtung dem heimischen Publikum näherzubringen. Wie die Erzählungen dieser ersten DJs erahnen lassen, stieß dies jedoch gerade zu Beginn häufig auf wenig Gegenliebe:

Dann ist *Run DMC* gekommen, und ich sag jetzt einmal, die »wilderer« Sachen, mit Rocksamples und diesem Beat, der so brutal war, weil er ganz anders war als die Sachen, die man eher von diesen smoothen Club-Produktionen kannte. Da war ja alles so dezent. Die sind halt ordentlich angefahren, und dementsprechend überrascht war das Publikum. Man hat sich gedacht, jetzt komm ich da mit meinen leiwanden [großartigen; Anm. d. Verf.], neuen Sachen. Und die ersten Male war es überhaupt so, als ginge der Boden auf und alles versinkt. (Lacht.) Die Ablehnung war so eindeutig und schlimm irgendwie, weil ich so begeistert, geflasht und überzeugt von dem Ganzen war und überhaupt nicht verstanden hab, was da jetzt vor sich geht. [...] Ein »Floorcleaner«, wie man sich keinen besseren vorstellen kann, war etwa *Schoolly D* – »Put your Filas on« [1985; Anm. d. Verf.]. Das hat auch einen super Beat, aber da sind die Leute narrisch geworden und aggressiv. (Interview Mitterhuemer 2013, TC 24:23)

Claus Mitterhuemer alias DJ *BTO Spider*,¹⁶ der heute die FM4-Sendung *High Spirits* produziert, war einer der Ersten, der regelmäßig HipHop-Songs in seine DJ-Sets einbezog. Wie dem Zitat zu entnehmen ist, war dies aber – vor allem zu Beginn – meist nicht erwünscht. Christoph Weiss (alias *Operator Burstup*, Produzent und DJ bei *Schönheitsfehler*) und Wolfgang Kopper geben an, dass es im Lokal *U4* sogar zu Sitzstreiks kam, als Werner Geier alias *Demon Flowers* anfang, HipHop aufzulegen (Interview Weiss 2010, TC 06:03; Wolfgang Kopper zitiert nach Obkircher 2013, S. 307). Dem Zitat von *BTO Spider* ist weiter zu entnehmen – was sich auch mit Aussagen anderer früherer HipHop-DJs deckt –, dass zwar HipHop-Musik in Österreich durch einzelne Stücke der Old School bereits bekannt war, aber erst mit dem Aufkommen der New School, also Gruppen wie *Run DMC*, *Eric B. & Rakim*, *LL Cool J* oder den *Beastie Boys*, dieser Musikstil für erste DJs und auch Produzenten wirklich interessant wurde. Auch Eberhard Forcher, der (neben Werner Geier,¹⁷ auf den ich später noch zu sprechen komme) sehr früh HipHop-Songs im Radio spielte, gibt an, dass *Eric B. & Rakim* die Ersten waren, die bei ihm »richtig

14 Zu erwähnen sei noch die ebenfalls 1983 herausgebrachte Single von *Drahdiwaberl* mit *Falco* – »Die Galeere«, in der ebenfalls (nicht nur von *Falco*) gerappt wird. Diese fällt meines Erachtens aber – ähnlich wie die anfänglichen Werke der *E.A.V.* – eher in die Kategorie »Rock-Kabarett« als HipHop.

15 Herbert Nashef alias *Camel* (ein Rapper der ersten HipHop-Generation in Österreich) nannte bspw. den bei *Dum Dum Records* erschienenen Song »If I say stop, then stop!« (1985) des deutsch-amerikanischen Duos *Georgi Red* als ein wichtiges Stück, das ihn auf das Rappen aufmerksam machte (vgl. Interview Nashef 2013, TC 12:20).

16 Die Abkürzung *BTO* steht für *big time operator*.

17 Bereits 1982 gestaltete Werner Geier im Rahmen der *Ö3 Musicbox* eine Sendung zur *Neuen Tanzmusik aus New York* (vgl. Anwander 2013a, o.S.).

gegriffen haben« (Eberhard Forcher zitiert nach Cut-Ex 2006, S. 30). Nachdem für einige Jahre vereinzelt DJs begonnen hatten, HipHop in ihre DJ-Sets einzubauen, kam es gegen Ende der 1980er Jahre zu ersten Kooperationen und damit zum ersten HipHop-Club *Cookie Puss* sowie der ersten HipHop-Gruppe *The Moreaus*.

3.3.2 Die ersten HipHop-Clubs und die Gruppe The Moreaus

»Auf einmal kommt so ein ganz spaciger Typ mit einer Baseballjacke, wo er sich Spielzeugdinosaurier draufgeklebt hatte, und sagt: *He, ich bin der Martin Forster. Du bist super und du hast so viele Platten, machen wir einen Hip Hop Club.*« (Claus Mitterhuemer zitiert nach Trischler 2003, S. 9; Herv. i. O.) So beschreibt Claus Mitterhuemer alias *BTO Spider* das erste Zusammentreffen mit Martin Forster alias *Sugar B*, aus dem 1987 der erste abendfüllende HipHop-Club namens *Cookie Puss* (benannt nach der ersten HipHop-Single der *Beastie Boys*) im Wiener *Volksgarten* hervorging (vgl. Fleischmann und Jelinek 2005, S. 34). Aber auch dieser war nicht von Erfolg gekrönt und wurde nach wenigen Veranstaltungen vom damaligen Besitzer des *Volksgartens* wieder abgedreht (vgl. Trischler 2003, S. 9).

Dann haben wir das [den Club; Anm. d. Verf.] gemacht, und der Erfolg war nihil, nepich, nada, niente, null, nix eigentlich. Weil die Leute sind reingekommen, haben die Musik angehört und gesagt: Da kann man ja nicht dazu tanzen. Dass die überall in der Welt Breakdance gemacht haben, das war damals nicht so publik. (Interview Forster 2013, TC 19:53)

Trotz der Ablehnung vieler Leute bezeichnet *BTO Spider* diesen Club als »Urknall« (Interview Mitterhuemer 2013, TC 37:10) für die folgende Etablierung von HipHop-Clubs und -Veranstaltungen in Österreich. Vor allem Werner Geier und *DJ DSL* waren in weiterer Folge in dieser Hinsicht federführend. Zuerst wandelte Werner Geier Ende der 1980er Jahre seinen wöchentlichen DJ-Abend im *U4* (wo er als *Demon Flowers* vor allem in Richtung Rock à la *Nick Cave* auflegte) in den »HipHop-Mittwoch« um und rief danach Anfang der 1990er Jahre gemeinsam mit *DJ DSL* und Rodney Hunter die (erste erfolgreiche) HipHop-Event-Reihe *Basic* im Club *B.A.C.H.* ins Leben (vgl. Anwander 2013a).¹⁸

Parallel dazu fanden nach und nach die Mitglieder der ersten Gruppe zusammen, die man laut Stefan Trischler alias *Trishes* (seit 2005 Moderator der HipHop-Radiosendung *Tribe Vibes & Dope Beats*) »getrost als die Ursuppe des österreichischen HipHop und auch der berühmt-berüchtigten Wiener Downbeat-Szene bezeichnen kann« (Trischler 2002a, S. 11).

Die *Moreaus* wollten Popstars werden. Für uns war es ganz klar: Wir wollen Breite erreichen und mit Flugzeugen mit goldenen Klos fliegen. In einem gewissen Sinn hat sich das ja auch erfüllt. Auf Amerika- und Australientour mit Kruder und Dorfmeister

18 Aber auch andere Personen etwa rund um die Kunst-/Netzprojekte *Radio Subcom* und *Station Rose* oder die Veranstalterin *Bonepeace* stellten einige wichtige HipHop-Events zu Beginn der 1990er Jahre auf die Beine (vgl. o. A. 1991, S. 7; Interview Nashef 2013, TC 22:00).

bin ich in Tophotels abgestiegen, und wir wurden mit Stretchlimousinen chauffiert. (Martin Forster zitiert nach Stöger 2005)

Anfangen hatte die Gruppe als *Dr. Moreaus Creatures* mit ausgefallenen Bühnenshows, zwei Schlagzeugern und einer Musikrichtung, die der Sänger und Frontman *Sugar B* als »Funny-Metal-Country-Disco-Speed« (Interview Forster 2013, TC 03:45) bezeichnet. Gegen Ende der 1980er reduzierte sich die Formation zum Quartett, bestehend aus *Sugar B*, *DJ DSL*, Rodney Hunter und Peter Kruder (alias *PM 2 K*), und wechselte musikalisch ins HipHop-Metier. Im Buch »Wienpop: Fünf Jahrzehnte Musikgeschichte erzählt von 130 Protagonisten« (2013) der Autoren Gröbchen, Mießgang, Obkircher und Stöger widmet sich ein Kapitel (S. 290-300) dem Zustandekommen und der Geschichte dieser außergewöhnlichen Gruppe. Darin erzählen die Protagonisten davon, wie *Sugar B* Peter Kruder aufgrund seines auffallenden schwarzen Mantels für die Band rekrutierte, der wiederum Rodney Hunter, einen befreundeten Musiker aus seiner Nachbarschaft, mit ins Boot holte – weshalb *Dr. Moreaus Creatures* kurzzeitig zwei Schlagzeuger besaß (vgl. Obkircher 2013, S. 291f.). *DJ DSL* (*DSL* steht für *DJ Super Leiwand* oder auch *Danube Super Leiwand*) lernten *Sugar B*, Rodney Hunter und Peter Kruder bei seinem ersten öffentlichen Auftritt im neu eröffneten Lokal *Kennedys* kennen und engagierten ihn als DJ für die Umbaupausen während ihrer aufwendigen Auftritte (vgl. ebd., S. 292f.). Auch wenn damit der erste Schritt in Richtung HipHop getan war, und *Sugar B* sagt, *DJ DSL* war »ein Motor dafür, dass wir überhaupt zum HipHop hingefunden haben« (Interview Forster 2013, TC 18:30), brachte erst ein New-York-Aufenthalt *Sugar Bs* und die von ihm mitgebrachten »Tapes« der Gruppen *De La Soul* und *EPMD* den entscheidenden Richtungswechsel zu HipHop-Musik (vgl. Obkircher 2013, S. 295).

Plötzlich ging alles ganz schnell: *Sugar* kam aus New York mit HipHop-Tapes zurück. Er meinte: »Burschen, das ist das Ärgste, ihr müsst euch das anhören!« Um die Posse zu stärken, fuhr man dann immer zu viert im Auto spazieren. Er knallte *De La Soul* rein und wir waren fertig mit der Welt. (Rodney Hunter zitiert nach Obkircher 2013, S. 295)

Damit der Schritt in Richtung HipHop jedoch überhaupt vollzogen werden konnte, brauchte man zuerst das nötige Equipment und zu dessen Anschaffung das nötige Geld. Hier zeigen sich interessanterweise auch zwei Parallelen vom Werdegang der *Moreaus* und von *Falco*. *Falco* begann seine Karriere in Gruppen wie *Drahdwaberl* und *Hallucination Company*,¹⁹ die beide nicht nur für ihre Musik, sondern besonders für ihre aufwendige Bühnenshow bekannt waren – wie es auch bei *Dr. Moreaus Creatures* der Fall war. Rodney Hunter bezeichnete die Anfangsbesetzung der Gruppe auch als »urbane Weiterentwicklung von *Drahdwaberl*« (Rodney Hunter zitiert nach ebd.). Außerdem wäre das Album der *Moreaus* ohne Markus Spiegel und sein Label *GiG Records* vielleicht gar nicht in der Form entstanden. Erst ein finanzieller (sowie Vertrauens-)Vorschuss seinerseits ermöglichte es der Band, einen Sampler zu besorgen, der zum wichtigsten Instrument für ihre Musik werden sollte (vgl. ebd., S. 295f.). Bereits die 1988 veröffentlichte Single »Pump the Ladies« zeigt den Umstieg von Gitarrenmusik zu HipHop – der

19 Die *Hallucination Company* veröffentlichte übrigens 1988 mit »Karli Prohaska is my Name« ebenfalls ein Stück mit gerapptem Text.

auch mit dem Ausstieg der anderen Mitglieder einherging.²⁰ 1990 veröffentlichten *The Moreaus* dann ihr erstes und einziges Album »Swound Vibes« über *GiG Records*, das gemeinsam mit Thomas Rabitsch aufgenommen und fertiggestellt wurde. Dieses war mit Samples und Sounds vollgeladen, gepaart mit englischen Raps. Der große Durchbruch blieb ihnen jedoch verwehrt. Dass die Gruppe im folgenden Jahr quasi in ihre Einzelteile zerfiel, war jedoch nicht nur dem ausbleibenden Erfolg geschuldet, sondern auch der unterschiedlichen Weiterentwicklung sowie dem fehlenden Equipment. Nachdem sich bereits Peter Kruder eigene Geräte zum Produzieren angeschafft hatte und für sich damit experimentierte, kam Rodney Hunters Investition in einen eigenen Sampler laut Peter Kruder dem Ende der *Moreaus* gleich (vgl. Peter Kruder zitiert nach ebd., S. 300f.). Aber auch nach der Auflösung der *Moreaus* sollten alle vier Mitglieder weiterhin wichtige Rollen in der Wiener Musikszene spielen. Dass sie sich zudem nicht im Streit trennten, zeigt sich in den immer wieder auftretenden Kooperationen. So arbeiteten etwa bei der ersten, 1992 erschienenen HipHop-*compilation* »Austrian Flavors Vol. 1« sowohl Peter Kruder als auch Rodney Hunter und DJ DSL in unterschiedlichen Funktionen zusammen. Noch dazu ging *Sugar B* in den folgenden Jahren mit DJ DSL als *Silly Solid Swound Sound System* sowie in Zeiten größter Erfolge von *Kruder & Dorfmeister* als MC mit ihnen auf Tour (vgl. Fleischmann und Jelinek 2005, S. 30ff.). Rodney Hunter gründete mit Werner Geier das Label *UpTight*, veröffentlichte seine ersten beiden Soloalben »Hunter Files« (2004) und »Huntermville« (2007) jedoch bei dem von Peter Kruder und Richard Dorfmeister gegründeten Label *G-Stone*. Auch DJ DSLs einzige LP »#1« (2002) erschien auf diesem Label. Die wichtigste Rolle DJ DSLs hinsichtlich der österreichischen HipHop-Szene sollte aber weder von seiner Arbeit als Produzent noch als Teil der *Moreaus* herrühren. Vielmehr war es seine Mitwirkung an der ersten HipHop-Radiosendung Österreichs namens *Tribe Vibes & Dope Beats* sowie der HipHop-Eventreihe *Basic* im *B.A.C.H.*, die ihm den Platz als bedeutsamsten HipHop-DJ der sich formierenden heimischen HipHop-Szene einbrachte und ihn zum Vorbild einer ganzen DJ-Generation werden ließ.

3.3.3 Tribe Vibes & Dope Beats

Diese Machart: Auf der einen Seite der intellektuelle Zugang von Werner Geier, auf der anderen Seite die Reportagen von der Katharina Weingartner, mit Interviews, mit Leuten vor Ort, die man gehabt hat, die auch sehr wichtig waren, und dann noch die musikalische Ebene von einem der wichtigsten DJs aus Österreich, wo er noch jung war. Das war wirklich, wirklich faszinierend und eine Radiosendung, wie sie wahrscheinlich einzigartig war. (Clemens Fantur zitiert nach Dörfler 2011, S. 23)

Am 11.05.1990 wurde die erste Folge von *Tribe Vibes & Dope Beats* im Rahmen der *Musicbox* des Radiosenders Ö3 ausgestrahlt. Zu diesem Zeitpunkt war Werner Geier Sendungschef der *Musicbox*, und er hatte der Bitte Katharina Weingartners zugestimmt, dass

20 Ebenfalls zu dieser Zeit schnupperten DJ DSL und *Sugar B* als Teil des Musikprojekts *Edelweiss*, das in seinem großen Hit »Bring me Edelweiss« (1988) Elemente von House, Volksmusik und HipHop miteinander verband, erstmals »Popluft« (vgl. Obkircher 2013, S. 293f.).

sie gemeinsam mit *DJ DSL* alle zwei Wochen eine 15-minütige Sendung zu HipHop im Rahmen der *Ö3 Musicbox* gestalten könne (vgl. Braula 2011c; Audio Weingartner 1991, TC 0:28).

Katharina Weingartner hatte bereits Ende der 1980er Jahre bei dem deutschen Jazz-Label *Minor Music* erreicht, dass dort ein Sublabel für HipHop-Musik namens *RAP – Rhythm Attack Productions* eingerichtet wurde. Zudem hatte sie zu dieser Zeit auch begonnen, erste Artikel zu HipHop für das Magazin *Spex* zu verfassen (vgl. Braula 2011c). Sie zog Anfang der 1990er Jahre nach New York und konnte so einerseits mit zum Teil (vor allem in Europa) noch praktisch unbekanntem Gruppen wie *A Tribe Called Quest* oder *Wu-Tang Clan* am Anfang ihrer Karrieren vor Ort Interviews führen und kam andererseits an Platten und Testpressungen, die noch nicht ihren Weg aus den Staaten nach Europa gefunden hatten (vgl. ebd.). Ihre Beiträge nahm sie in ihrem eigens dafür eingerichteten Heimstudio (das Weingartner *The Womb* nannte) auf und schickte diese (samt neuer HipHop-Platten) per Post nach Wien. Manchmal fuhr sie auch direkt zum New Yorker JFK-Flughafen und gab die Materialien fremden Menschen mit, die auf dem Weg nach Wien waren (vgl. Obkircher 2013, S. 305).

Stefan Biedermann alias *DJ DSL* hatte Weingartner bereits (gemeinsam mit den Kollegen von den *Moreaus*) beim *New Music Seminar* in New York kennengelernt (vgl. ebd., S. 304). Biedermann hatte – angestachelt durch eine »kurze Sensationsmeldung« in einem ORF-Beitrag – um 1984 angefangen sich für das Scratching und HipHop-DJing zu interessieren (vgl. Trischler 2002a, S. 11). Er übte daraufhin jeden Tag stundenlang auf den Turntables seines älteren Bruders Klaus, der zu dieser Zeit bereits DJ im *U4* war (und später mit seiner Produktionsfirma *Ultimatief* u.a. *DJ Ötzi* zum Erfolg verhelfen sollte; vgl. ebd.). Sein Bruder organisierte für *DJ DSL* nicht nur seinen ersten Auftritt, bei dem er die restlichen Mitglieder der *Moreaus* kennenlernte, sondern meldete ihn auch für die Ausscheidung des internationalen *DMC-DJ-Wettbewerbs* in London an, wo er (nach seinem Sieg in der heimischen Vorentscheidung) Österreich vertrat (vgl. Obkircher 2013, S. 302f.). *DJ DSL* war – auch wenn er es nicht so sieht (vgl. Trischler 2002a, S. 11) – für praktisch die gesamte erste Generation österreichischer HipHop-DJs, die nach ihm folgten, ein großes Vorbild. Sowohl die DJs *Megablast* und *Cutex* als auch *Functionist*, die alle der zweiten heimischen HipHop-DJ-Generation angehören, weisen auf den Einfluss und die Bedeutung dieses eher medienscheuen DJs hin (vgl. Obkircher 2013, S. 302f.). »Ich hab den DSL damals bei einer Hi-Fi-Messe auflegen gesehen und mitgefilmt. Das war unglaublich. Daheim hab ich mir das immer wieder angeschaut, seine Bewegungen studiert und wie wahnsinnig geübt« (*DJ Megablast* zitiert nach ebd., S. 302).

Obwohl ohne Katharina Weingartner die Sendung nie entstanden und in der Form gar nicht möglich gewesen wäre und *DJ DSL* zum großen Vorbild der gesamten zweiten HipHop-Generation wurde, ist es doch Werner Geier, der immer wieder als die zentrale Figur für HipHop in Österreich zu Beginn der 1990er Jahre bezeichnet wird (vgl. ebd., S. 306ff.). »Werner ist eine Legende, die nicht wegzudenken ist aus dieser Zeit, an dem ist man nicht vorbeigekommen – aber man ist ihm auch nicht ausgewichen, da er ja eine interessante Person war« (Interview Forster 2013, TC 39:12). Geier, der erst nach anfänglicher »qualvoller Beschäftigung mit HipHop total hineingekippt« (Werner Geier zitiert nach Schachinger 1998) ist, wurde im Herbst 1991 offiziell Teil von *Tribe Vibes* &

*Dope Beats*²¹ – und zugleich verlängerte sich damit die Sendungsdauer auf eine Stunde. Seinen Status innerhalb der ersten und zweiten österreichischen HipHop-Generation erlangte Geier einerseits durch seine akribisch vorbereitete Arbeit an den einzelnen *Tribe Vibes*-Sendungen:

Ich schätze einmal, dass 60 bis 70 Prozent dessen, was der Werner gehört hat und umsetzen musste, aus diesem inneren Antrieb [geschah; Anm. d. Verf.], es genau so zu machen, dass das die Leute gar nicht mitbekommen haben. Das war einfach so vielfältig und so viel und so konzentriert, dass es vielleicht die Leute, die sich das aufgenommen haben und mehrmals angehört haben, durchschaut haben, was da alles drin steckt an Konzentrat. Aber wenn du das einmal gehört hast, hast du gar keine Chance gehabt, dass du da jedes Detail erkannt hast. Das war einfach »deep« im wahrsten Sinne des Wortes. (Interview Mitterhuemer 2013, TC 01:15:19)

Andererseits organisierte Geier Eventreihen (bspw. *Basic* und *Jungle Groove*) und ermöglichte Protagonisten²² dieser Zeit durch seine Kontakte erste Arbeiten im Radio (vgl. *Burstup* und *Cutex* zitiert nach Obkircher 2013, S. 307). Sein wohl wichtigster Beitrag zu HipHop-Musik aus Österreich ist jedoch die Organisation der Aufnahme des ersten österreichischen HipHop-Samplers »Austrian Flavors Vol. 1«, auf den ich folgend noch zu sprechen komme. Dessen Realisierung ging das wichtigste HipHop-Event dieser Zeit voraus, der vom *Tribe-Vibes*-Team organisierte »Freestyle Contest«, der am 07.12.1991 stattfand.

Das war für uns der Startschuss dafür, dass sowas wie eine Szene und ein Gemeinschaftsgefühl entstanden sind. Vorher war es ja so, dass man der Freak in seinem Dorf war. Da hat es vielleicht zwei, drei Wahnsinnige gegeben, aber nicht mehr! Und da beim Contest haben sich plötzlich so viele Leute getroffen und wir haben irrsinnig viele Kontakte geknüpft. (Christian Kogler alias *MC Graffiti* zitiert nach Braula 2010a, S. 11)

Damit *DJ DSL* seine Mixes live im Studio anfertigen konnte, kam das *Tribe-Vibes*-Team auf die »unglaublich revolutionäre Idee« (Katharina Weingartner zitiert nach Braula 2011c), einen zweiten Plattenspieler in das ORF-Studio stellen zu wollen. Diesen mussten sie jedoch selbst finanzieren. Das wurde zur Initialzündung für die Durchführung eines Contests, den sie von der Firma Technics sponsern ließen, die für die Gewinner – und die Radiosendung – einige Plattenspieler zur Verfügung stellte (vgl. Obkircher 2013, S. 309). *Tribe Vibes* rief zur Einsendung von Kassetten mit eigenen Beats auf, die beim Contest unter den Kategorien »Song«, »Mix« und »Jingle« bewertet und prämiert wurden bzw. die Sieger gewannen einen der Technics-Plattenspieler. Bei diesem Con-

21 Die erste gemeinsame Sendung kann dank dem *Message Magazine* hier nachgehört werden: <https://soundcloud.com/the-message-mag/tribe-vibes-dope-beats-unity> [abgerufen am 01.06.2020].

22 Mit Ausnahme von Katharina Weingartner und *DJ Electric Indigo*, die zu Beginn ihrer Karriere auch HipHop auflegte, waren alle wichtigen Personen der heimischen HipHop-Szene zu dieser Zeit Männer (vgl. Katharina Weingartner zitiert nach Obkircher 2013, S. 304).

test²³ – der sogar auf Ö3 übertragen wurde – lernten sich viele der ersten ProtagonistInnen der daraufhin entstehenden österreichischen HipHop-Szene kennen (vgl. Obkircher 2013, S. 309). Dass der Wettbewerb diese große Bedeutung für die Entstehung einer österreichischen HipHop-Szene hatte, lag nicht nur daran, dass erstmals HipHop-Begeisterte aus ganz Österreich zusammentrafen. Mindestens genauso wichtig – wenn nicht noch wichtiger – war die Tatsache, dass daraus die Idee für den ersten österreichischen HipHop-Sampler entstand. Darauf sollten die besten Beiträge des Contests verewigt werden. So trafen sich rund 20 Teilnehmer²⁴ wenige Monate später – erstmals am Palmsonntag 1992 (vgl. *Cutex* zitiert nach ebd., S. 310) – im Rundfunkstudio des ORF zu gemeinsamen Aufnahmesessions für den »Austrian Flavors Vol. 1«-Sampler. Die im Dezember 1992 veröffentlichte Platte war laut Peter Kruder (obwohl er mit den *Moreaus* 1990 bereits das erste im HipHop anzusiedelnde Album Österreichs, »Swound Vibes«, herausgebracht hatte) die »erste amtliche HipHop-Platte aus Österreich« (vgl. Peter Kruder zitiert nach ebd., S. 311). Die Veröffentlichung von »Austrian Flavors Vol. 1« markiert den Beginn einer neuen Ära in der österreichischen HipHop-Musik. Mit dem Contest und genauso den Aufnahmen wurde der Grundstein für die Entstehung einer heimischen HipHop-Szene gelegt, die durch den »Austrian Flavors Vol. 1«-Sampler erstmals einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Hier beginnt für mich eine neue Phase in der Historie der österreichischen HipHop-Musik, auf die ich folgend umfassender eingehen werde.

3.4 Eine österreichische HipHop-Szene entsteht – Phase 2 (1992-1998)

Nach dem »dope beats freestyle contest«, den die Musicbox veranstaltet hat, gibt es die »Ergebnisse« nun auf Vinyl zu hören. »Ergebnisse« deswegen, weil »Kontaktaufnahme und Vertiefung gemeinsamer Interessen vordringlicher waren als Konkurrenzverhältnisse«. Kein Gewinner und kein Gegeneinander, sondern miteinander mit Respekt. [...] Mit viel Liebe und vor allem viel Arbeit hergestellt ist »tribe vibes-dope beats« ganz sicher ein mehr als brauchbarer Beitrag zur Community. Hoffentlich bringt das den Stein ins Rollen, jedenfalls ist der Anfang gemacht, und das kann nur eines heißen: jeder ist eingeladen, seinen Beitrag zur Community zu bringen. In welcher Form auch immer; laßt knallen Leute, jetzt geht's los! (Renner 1993, S. 45)

In Harald Renners Rezension des »Austrian Flavors Vol. 1«-Samplers ist deutlich herauszulesen, dass er diese Veröffentlichung als Ansporn für weitere Projekte verstand. Er selbst sollte im Sommer desselben Jahres seiner Aufforderung Folge leisten und als *Huckey* gemeinsam mit *Flip*, *Laima* und *Skero* die Gruppe *Texta* gründen. Auch die Autoren Stefan Anwander und Jan Braula vom *Message Magazine* sahen in dieser Platte den

23 Als Jury fungierten neben Markus Spiegel und Rudi Dolezal auch *Falco* sowie das New Yorker HipHop-Duo *Pete Rock & CL Smooth*, die an diesem Abend auch ihren ersten Auftritt außerhalb den USA absolvierten (vgl. Braula 2011c, o.S.).

24 Es sind mir keine HipHop-Künstlerinnen bekannt, die am Contest teilnahmen. Auch am daraus resultierten Sampler sind nur Männer vertreten.

Startschuss für die hiesige (überregionale) HipHop-Szene und setzten daher 1992 als Beginn für ihre Dokumentationsreihe »20 Jahre HipHop in Österreich« an:

Nur um Missverständnissen vorzubeugen: Hip Hop in Österreich gab es schon vor 1992 und diesem Sampler (man denke an die Moreaus Creatures, die »Basic« Parties im Bach und »Cookiepuss« im Volksgarten). »Austrian Flavors Volume 1« war jedoch zum einen das erste überregionale Rap-Projekt österreichischer Artists, das eine Szene, die von Feldkirch nach Wien reichte, widerzuspiegeln suchte. Andererseits waren die ProtagonistInnen darauf bedacht, dass dieses Endprodukt internationalen Ansprüchen genügen sollte, um somit Hip Hop aus Österreich erstmalig weltweit zu profilieren. (Anwander und Braula 2012)

Der Freestyle Contest sowie die folgenden HipHop-Partys im *B.A.C.H.* waren wichtig für das Aufeinandertreffen und Kennenlernen der HipHop-AkteurInnen und damit für die Bildung einer österreichischen Szene. Der Sampler stellte jedoch einige dieser Akteure der im Entstehen befindlichen Szene erstmals einer breiteren Öffentlichkeit vor. Werner Geier und *DJ DSL* übersahen als ausführende Produzenten dieses Projekt, während Peter Kruder und Rodney Hunter für die finale Produktion der Songs verantwortlich und darüber hinaus mit eigenen Werken vertreten waren (vgl. Obkircher 2013, S. 310). Peter Kruder gewann beim Contest den Preis für das beste Instrumental (vgl. ebd., S. 309). Dieses wurde auf der B-Seite unter dem Songtitel »Theme From Big Beat« von *Big Beat*« neben den Instrumentalversionen der Songs von der A-Seite (ausgenommen »Here and There«) veröffentlicht. Rodney Hunter hatte gemeinsam mit dem Rapper *Blunted Source* unter dem Pseudonym *Strong Force* den ersten Platz in der Kategorie »Song« beim Contest belegt. Sie waren gemeinsam mit den dritt- und viertplatzierten²⁵ *Total Chaos* und *Compact Phunktion* (bestehend aus dem Rapper *Shadee*, später Rapper bei den *Aphrodelics*, und dem DJ *Northcoast*, später als *Functionist* und DJ bei *Tribe Vibes* bekannt) auf der A-Seite vertreten (vgl. Braula 2010a, S. 11). Der vierte Song auf der A-Seite war ein »Posse Cut«, also ein Gemeinschaftssong namens »Here and There« unter dem Pseudonym *Family Bizness*. Neben den Mitgliedern der genannten Gruppen waren auf diesem noch die Rapper *Todd*, *Z-Code*, *Triple-D* sowie die Gewinner in den Kategorien »Jingle« bzw. »Mix« vertreten (*The Rapping Homeboy Squad* bestehend aus *DJ Megablast* und *MC Graffiti* bzw. *DJ Cutex*).

Beinahe alle an dieser Platte Beteiligten waren in den folgenden Jahren zentrale Figuren der heimischen HipHop-Szene und werden dementsprechend in diesem Kapitel noch vorkommen. Der Produzent und DJ *Urbs* meint in einem Interview mit dem *Message Magazine*, das die österreichische HipHop-Szene immer wieder herausragende Personen wie Werner Geier brauchte, die alles zusammenfügten und für eine breite Öffentlichkeit (etwa durch bestimmte Veranstaltungen oder Veröffentlichungen) zugänglich machten. »Die HipHop-Szene hat halt »rumg'wurschtelt« und jeder hat so sein Ding gemacht. Aber es hat immer einen Mentor von außen gebraucht, um das irgendwie zu

25 Den zweiten Platz hatte die Reggae-Dub-Gruppe *Dubblestandart* belegt. Den gewonnenen Plattenspieler tauschten sie mit Mickey Kodak gegen dessen 4-Spur-Rekorder ein, um besser eigene Songs aufnehmen zu können (vgl. Interview Zasky 2020, TC 09:04).

manifestieren und auf Tonträger zu bannen.« (*Urbs* zitiert nach dem Video *The Message Magazine* 2013b, TC 01:01) Neben Werner Geier zählt er noch jemanden auf, der zum Zentrum dieser zweiten Phase österreichischer HipHop-Musik werden sollte, aber bislang – ob seines Fehlens beim Contest und damit dem Sampler – noch keine Erwähnung fand: Christoph Weiss alias *Operator Burstup* (vgl. ebd., TC 01:46).

3.4.1 Ghetto HipHop Sound System und Gainful Gallivants

Weiss wusste zwar vom Freestyle Contest, hatte zu dieser Zeit aber noch keinen intensiven Kontakt mit Werner Geier und war darüber hinaus an diesem Abend bereits verplant (vgl. Interview Weiss 2010, TC 19:57). Gerd Holoubek alias DJ G.G. *Spaceant*, der Werner Geiers »HipHop-Mittwoch« im U4 übernommen hatte (vgl. Interview Holoubek 2013, TC 09:56) und später auch im B.A.C.H. sowie *Flex* als DJ fungierte, brachte *Burstup* dazu, mit dem Auflegen zu beginnen und auch aktiver Teil der *Basic-Partys* im B.A.C.H.²⁶ zu werden (vgl. Interview Weiss 2010, TC 05:30). So kam es schließlich, dass *Burstup* ebenfalls 1992 begann, mit Personen aus dem Umfeld dieser Partys, an einer eigenen Veröffentlichung zu arbeiten. Weiss hatte sich und *Spaceant* unter dem Namen *Ghetto HipHop Sound System* (so hatten sie sich und ihre DJ-Veranstaltungen genannt) bei einem Videoworkshop des Medienzentrums Wien angemeldet (vgl. ebd., TC 07:08). Dafür produzierten sie ihren ersten HipHop-Song gemeinsam mit dem Rapper Milan Simic alias *Milo* (anfangs *Marimba*). Ihn kannte *Burstup* als »unheimlich talentierten« Freestyle-Rapper von den HipHop-Partys im B.A.C.H. (vgl. ebd., TC 9:12). *Milo* hatte darüber hinaus bereits 1990 mit seinem Schulkollegen DJ *Cutex* angefangen, eigene Songs aufzunehmen, aus welchen später das Mixtape namens »Party Lights« bzw. auch die Gruppe *Das Dampfende Ei*, gemeinsam mit dem Rapper *Skero* von *Texta*, hervorgingen (vgl. Obkircher 2013, S. 312-315).

Nachdem der Song für das *Ghetto HipHop Sound System* fertiggestellt worden war, beschlossen sie, eine *dubplate*²⁷ davon herstellen zu lassen. Auf diese kamen außerdem ein Song von DJ *Cutex* und *Milo* gemeinsam mit dem Produzenten Axel Rab,²⁸ einer von *Mickey Kodak* (der zu dieser Zeit im Rahmen der *Musicbox* und *Tribe Vibes* in seiner Sendung *Rebel Radio* über Reggae und Dancehall informierte) und ein Stück des *Rapping Homeboy Squad*, bestehend aus DJ *Megablast* und MC *Graffiti*. Dazu fuhren sie nach New York und ließen dort 18 Stück (für sich und ihre Freunde) dieser *dubplate* anfertigen. Auch wenn sie nie veröffentlicht wurde, kann diese für jene Zeit als das einzige Pendant zum »Austrian Flavors Vol. 1«-Sampler bezeichnet werden. Sie führte einerseits zur Gründung der Gruppe *Gainful Gallivants*, bestehend aus *Burstup*, *Milo*, MC *Graffiti* und DJ *Megablast*, und brachte ihnen andererseits die Aufmerksamkeit Werner Geiers

26 Das U4, das *Flex* und das B.A.C.H. sind bekannte Wiener Clubs/Bars.

27 Eine *dubplate* ist eine dünne Aluminiumplatte, die mit Acetat beschichtet ist und mittels eines *Cutters* hergestellt wird, der das Audiomaterial quasi in die Platte »schneidet«. Da der Prozess relativ aufwendig ist, werden meist nur geringe Stückzahlen davon produziert. Der Hersteller in New York war deshalb von der vergleichsweise hohen Anzahl der gewünschten Platten etwas überrascht und brauchte vier Tage für deren Herstellung (vgl. Interview Weiss 2010, TC 22:39).

28 Axel Rab sollte als Produzent und Tontechniker auch an anderen HipHop-Gruppen der 1990er Jahre wie den *Untergrund Poeten* oder *Sonz of da Doom* beteiligt sein.

ein, der Stücke dieser Platte auf *Tribe Vibes* spielte (vgl. Obkircher 2013, S. 313). Er engagierte sie zudem als Vorband für das Konzert der deutschen Gruppe *Advanced Chemistry*, das am 28.11.1992 im *Künstlerhaus* in Wien stattfand (vgl. Martin Blumenau zitiert nach Davidek 2008). Da laut *Burstup* die *dubplate* schon vor diesem Auftritt existierte, muss sie schon vor der Veröffentlichung des »Austrian Flavors Vol. 1«-Samplers hergestellt worden sein (vgl. Interview Weiss 2010, TC 24:01). Auf jeden Fall war dieses Konzert ein weiteres wichtiges Ereignis, nach dem laut Martin Blumenau »die heimische HipHop-Szene nicht mehr wie davor« war (Martin Blumenau zitiert nach Davidek 2008). An diesem Abend trafen die Mitglieder der *Gainful Gallivants* auf Christian Lisak alias *Masta Huda* und Arno Urch alias *CM Flex*, die bereits seit 1989 als *Illegal Movement* (zu Beginn *Illegitimate Movement*) eigene HipHop-Songs produziert hatten (vgl. Interview Lisak 2010, TC 25:14). Sie beschlossen fortan gemeinsame Sache und etwas in Österreich bislang völlig Neues zu machen: Rap in deutscher Sprache.²⁹ Sowohl bei den *Moreaus* wie auch auf dem »Austrian Flavors Vol. 1«-Sampler und bei den *Gainful Gallivants* waren noch keine deutschen Raps zu hören. Durch *Die Fantastischen Vier* wurde Rap in deutscher Sprache einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt. Für die meisten österreichischen HipHop-Schaffenden waren es aber erst *Advanced Chemistry*, die ihnen offenbarten, dass Rap auch auf Deutsch funktionierte (vgl. Obkircher 2013, S. 313f.). So wurde bald nach dem Konzert (ohne *MC Graffiti*) die Gruppe *Schönheitsfehler* (anfangs noch *Schönheitsfeler* geschrieben) ins Leben gerufen und 1993 mit »Broj Jedan« (zu Deutsch: »Nummer eins«) die erste Platte mit deutschsprachigen (sowie serbokroatischen und auch spanischen) Raps herausgebracht.

3.4.2 Schönheitsfehler und die »Duck-Squad-Ära«

Um die EP »Broj Jedan« herausbringen zu können, gründeten *Schönheitsfehler* kurzerhand ein eigenes Label, das sie *Duck Squad Platten* nannten (vgl. ebd., S. 318). »Duck Squad zu gründen war ein Bauchding. Wir hatten ja kistenweise Platten von unbekanntem Labels daheim. Das waren meistens auch die mit der coolsten Musik drauf. Also dachten wir uns, warum nicht selber eines machen?« (*Burstup* zitiert nach ebd.) Aus diesem »Bauchding« wurde das erste und speziell in den Jahren 1993 bis 1996 das wichtigste HipHop-Label Österreichs. Im Zentrum des Labels stand *Burstup*, der sich um das ganze organisatorische »Drumherum« (Plattenpressen, Werbung, Veranstaltungen u.Ä.) kümmerte, während *Milo* für die graphischen Angelegenheiten zuständig war und *Masta Huda* als Produzent und Tontechniker (nicht nur für *Schönheitsfehler*, son-

29 Die Gruppe *Attwenger* brachte 1993 ihr Album »Luft« heraus, das Songs mit starkem HipHop-Einfluss enthält und nicht nur in deutscher Sprache, sondern noch dazu in oberösterreichischem Dialekt gehalten ist. Es könnte damit auch als das erste »Dialekt-Rap«-Album bezeichnet werden. *Attwenger* und damit ihr Album stellen jedoch einen Spezialfall dar, da sie nicht im HipHop, sondern in der österreichischen Volksmusik verwurzelt sind. Obgleich die Gruppe häufig HipHop-Elemente in ihre Songs einbaut und vor allem über *Texta* starke Verbindungen zur heimischen HipHop-Szene aufweist, ist sie ihr nicht zugehörig. *Attwenger* sind mehr im Kontext der »Neuen Volksmusik« anzusiedeln und beziehen sich in ihrer Musik nicht nur auf HipHop, sondern genauso auf Punk, Rock 'n' Roll oder Electronica.

dern später auch für die anderen Gruppen des Labels) wirkte (vgl. Interview Lisak 2010, TC 40:57).

»Broj Jedan« verkaufte sich über 1500 Mal und landete mit der politischen Nummer »Ich dran« einen kleinen Hit, der sogar auf Ö3 regelmäßig gespielt wurde (vgl. Obkircher 2013, S. 314). Eigentlich hatten *Masta Huda* und *CM Flex* bereits vor dieser Veröffentlichung ihr Album »Da 5th da Menschen« von ihrem eigenen Projekt *Illegal Movement* fertigproduziert. Nachdem sie es zugunsten von *Schönheitsfehler* zurückgestellt hatten, sollte es als Nächstes erscheinen. So wurde ihr Album 1994 zur zweiten Veröffentlichung von *Duck Squad Platten* (vgl. Interview Lisak 2010, TC 33:58). Als *Schönheitsfehler* kurz darauf mit »Schönheitsfehler ... ißt tot! Der Papagei auch!« (1994) die nächste EP auf den Markt brachten, stand bald darauf die erste Veröffentlichung einer Gruppe außerhalb des eigenen Mitgliederkreises an. »Die Untergrund Poeten lernte ich 1993 im B.A.C.H. kennen. Die gaben mir ein DAT-Band mit vier fertigen Nummern, und ich musste nicht lange überlegen. Das waren schon harte Jungs. Die trugen immer Bomberjacken und hatten ein raues Auftreten.« (*Burstup* zitiert nach Obkircher 2013, S. 318) So kam es, dass *Duck Squad* 1994 mit »Umstritten wie noch nie« (1994) der Gruppe *Untergrund Poeten* die erste österreichische Platte veröffentlichten, die unter die Genrebezeichnung Gangsta-Rap fiel. Die ersten Auswirkungen des Erfolgs, den Gangsta-Rap in den USA hatte, waren Mitte der 1990er Jahre auch in Österreich zu spüren. Sie führten u.a. dazu, dass sich einige der ersten wichtigen Figuren der österreichischen HipHop-Landschaft etwas von HipHop ab- und anderen Musikgenres (bspw. Jungle und Drum 'n' Bass) zuwandten. *DJ Megablast* etwa verließ 1994 *Schönheitsfehler* und beschäftigte sich mit Musikrichtungen wie Jungle, Drum 'n' Bass und später House nachdem ihm jemand während des Auflegens eine Gaspistole an den Kopf gehalten hatte (vgl. ebd., S. 318f.). Dies änderte aber nichts daran, dass auch das Jahr 1995 von Veröffentlichungen aus dem Hause *Duck Squad Platten* geprägt war und zu einem bedeutenden Jahr innerhalb der österreichischen HipHop-Geschichte werden sollte. Denn mit »Putz di« (1995) wurde nicht nur eine weitere (sehr experimentelle, in Richtung Jungle schielende) Platte von *Schönheitsfehler* auf den Markt gebracht, auch die fortan – neben *Schönheitsfehler* – als »Aushängeschilder« des österreichischen HipHop fungierenden Gruppen *Total Chaos* und *Texta* veröffentlichten 1995 ihre ersten EPs, »... aus dem wilden Westen« und »Geschmeidig«.

3.4.3 »Die Klasse von '95« – Total Chaos, Texta und Das Dampfende Ei

Auf den ersten Jams treffen sich die echten Heads und Fans
 Schönheitsfehler, Total Chaos, CRB und Compact Phunktion
 Ich tausch mich aus, schmiede frische Pläne, komm ins Quatschen
 Es schien so easy: Rappen, Scratchen, Breaken und Graffiti
 HipHop als Kultur so unverfälscht und pur
 Wir fuhren nach München, Main Concept und der Topf
 Die Klasse von '95, wir haben korrekt gerockt
 Erstes Label Duck Squad, »Geschmeidig« der Release
 Wackelige erste Schritte, an die Old School geht ein Peace (*Texta* – »Alpenraps« 2016)

Das aus Innsbruck stammende Duo *Total Chaos*, bestehend aus dem Rapper Clemens Fantur alias *Manuva* und dem DJ/Produzenten Holger Hörtnagl alias *D.B.H.*, wurde (nachdem beide schon seit 1989 gemeinsam Musik gemacht hatten) für die Teilnahme am *Tribe Vibes* Freestyle Contest 1991 offiziell gegründet und war mit dem Song »Muthaland« zudem Teil des »Austrian Flavors Vol. 1«-Samplers (1992, vgl. Interview Fantur 2010, TC 22:10). Sie konnten also bereits auf eine mehrere Jahre andauernde Beschäftigung mit HipHop zurückschauen, bevor sie 1995 ihr Debüt »... aus dem Wilden Westen« herausbrachten. Aufgrund ihrer großen Nähe zu München hatten sie in dieser Zeit schon viele Kontakte in Deutschland geknüpft. So wurde *Total Chaos'* Song »Traurig, aber wahr« bei einem Mitglied der deutschen Gruppe *Main Concept* in München aufgenommen und ihre erste EP zugleich über das deutsche Label *Move* veröffentlicht (vgl. ebd., TC 40:15). »Traurig, aber wahr« war laut *Manuva* auch der »Türöffner« für den deutschen Markt, in dem das Duo in den folgenden Jahren zu den bekanntesten Vertretern der hiesigen Szene zählte (vgl. ebd., TC 40:41). »Bei Interviews haben wir immer über Österreich reden müssen. Wir haben das echt so repräsentiert. [...] Es war nicht ganz einfach, auch eine Herausforderung, aber irgendwie haben wir das dann auch gern gemacht« (Clemens Fantur zitiert nach Dörfler 2011, S. 87). Auch ihre folgenden EPs sowie ihre beiden Alben »WerWasWannWieWo« (1998) und »Worte & Beats« (2002) untermauerten ihre Bedeutung für die österreichische HipHop-Szene sowie ihren Status als Aushängeschild der hiesigen Community in Deutschland. So lud sie die deutsche Gruppe *Eins Zwo* 1999 auf dem Höhepunkt ihrer Karriere ein, sie auf großer Deutschlandtournee zu begleiten (vgl. Interview Fantur 2010, TC 59:55). Als Teil des *Supercity Soundsystems* und mit ihrem zu Beginn der 2000er Jahre ins Leben gerufenen Label sowie Vertrieb (und von 2004 bis 2008 auch als Plattenladen fungierenden) *Goalgetter* waren sie vor allem in der dritten Phase der österreichischen HipHop-Geschichte ein wichtiger Motor für die hiesige Szene.

Auch *Texta* sollten in der nächsten Phase eine zentrale Rolle spielen bzw. diese initiieren. Doch bereits davor erarbeiteten sie sich einen Namen als eine der wichtigsten Gruppen der österreichischen HipHop-Szene, ein Ruf, den sie nie ganz verloren.

Gemünzt auf die nicht vorhandene Homogenität der Platte war »Geschmeidig« zwar kein wirklich treffender Titel für die kreative Vielfalt, die in den Tracks der Vinyl-only-EP zusammengewürfelt wurde. Abgesehen davon macht die beim Wiener Duck Squad-Label erschienene Platte freilich noch heute – gerade durch den offenerzigen Umgang mit scheinbaren stilistischen Grenzen und Beschränkungen – ziemlichen Spaß. (Stöger 1999, S. 31)

Texta entwickelten sich 1993 aus dem Umfeld des Linzer Kulturvereins *Kapu* heraus und gaben dort noch im selben Jahr ihr erstes Konzert (vgl. Interview *Texta* 2011, TC 06:42). Als offiziellen »Startschuss« für die Entstehung der Gruppe gibt Philipp Kroll alias *Flip*, Rapper und Produzent der Formation, jedoch erst die erste, von ihnen organisierte HipHop-Jam vom 08.01.1994 an (vgl. ebd., TC 07:22 und TC 08:18). Zu dieser Zeit bestand die Band aus *Flip*, *Laima*, *Huckey* und *Skero*. Dieses Quartett sollte noch im selben Jahr durch *DJ Dan*, der seine Karriere als Teil der Gruppe *CRB* (*Crime Rhyme Brothers* aka

*Creative Rhyme Brothaz*³⁰ begonnen hatte, komplettiert werden. *Schönheitsfehler* traten auf der Jam neben *Total Chaos*, *CRB*, *Compact Phunktion* und den deutschen *Main Concept* auf (vgl. Interview Texta 2011, TC 07:35). Mit diesen Gruppen wurden auch praktisch alle damals relevanten heimischen HipHop-Formationen auf dieser ersten überregionalen österreichischen HipHop-Jam präsentiert. Dort wurde zudem der Grundstein für die Veröffentlichung von *Textas* erster Platte »Geschmeidig« (1995) bei *Duck Squad* gelegt (vgl. ebd., TC 09:00).

1995 erschien mit »Naturwaach« auch das erste und einzige Album der Zusammenarbeit der beiden Rapper *Skero* (*Texta*) und *Milo* (*Schönheitsfehler*) und dem DJ/Produzenten *Cutex* unter dem Namen *Das Dampfende Ei*.

Cutex und *Marimba* hatten vorher ein extrem lässiges Mixtape namens »Party Lights« gemacht. Dadurch lernte ich die beiden kennen. Eigentlich wollten wir nur eine Nummer gemeinsam aufnehmen, aber das hat uns so getaugt, dass 1993 gleich eine ganze Platte daraus entstanden ist. Dieses Deutschrap-Ding war damals sehr ernst und dogmatisch. Deshalb wollten wir als Reaktion darauf einfach den kompletten Wahnsinn machen. (*Skero* zitiert nach Obkircher 2013, S. 315)

Ähnlich den anderen ersten Veröffentlichungen aus dem Hause *Duck Squad* bestanden die Songs des Trios bereits recht lange, bevor sie auf Platte gepresst wurden. Wie sie selbst sagen, hatte sich in der Zwischenzeit wieder so vieles in der HipHop-Landschaft verändert, dass »die Sache etwas durch« war (*Cutex* zitiert nach ebd., S. 318). Dies ist vielleicht auch der Grund, warum sich das Projekt schon bald danach wieder verlief und keine weiteren Songs entstanden.

3.4.4 Das Vermächtnis und Ende von *Duck Squad* Platten

Nachdem *Duck Squad Platten* schon einige Releases – alle nur auf Vinyl – vorzuweisen hatten, wurde ebenfalls im Jahr 1995 noch so etwas wie eine Best-of-*compilation* des Labels zusammengestellt und unter dem Titel (und als CD) »Das Gelbe vom Ei« herausgebracht. Darauf waren alle bislang genannten Gruppen mit zwei bis vier Songs vertreten. Darüber hinaus befand sich darauf das erste (und meines Wissens einzige) veröffentlichte Stück der Gruppe *Die Anderen*, das in mehrerlei Hinsicht interessant war. Einerseits war ihr Song »Einfach« ein politisches Statement und unterstrich mit den anderen Songs der *compilation*, wie »Traurig, aber wahr« von *Total Chaos*, *Schönheitsfehlers* »Denk an mich« sowie »Jetz sind wir dranremix«, dass die Mitglieder des Labels HipHop sehr stark auch als politisches Sprachrohr sahen und nutzten. *Die Anderen* stachen aber auch heraus, da neben dem DJ *Sonderwunsch* und dem Rapper *P-Man* (später *Peman* oder *Poser Paul*), die Rapperin *Speedy B.* Teil der Gruppe war und somit erstmals in Österreich ein weiblicher MC auf Tonträger verewigt wurde. Dass das Trio keine weiteren Songs veröffentlichte, dürfte u.a. daran liegen, dass der Rapper *Peman* ab 1996 statt *CM Flex*

30 *CRB* hatten sich ebenfalls 1993 gegründet, aber nie eigene Songs veröffentlicht. Sie wurden jedoch etwa bei *Textas* Song »Linzer Torte« (1997) als Featuregäste eingeladen und lösten sich offiziell 1999 auf (vgl. Agostini 2017a).

fixes Mitglied bei *Schönheitsfehler* wurde. Auf dem Sampler befindet sich mit »A Guata Tag feat. DJ Cut-X« von *Schönheitsfehler* außerdem (abgesehen von *Attwengers* ersten Experimenten mit HipHop und österreichischer Volksmusik) der erste aufgenommene Dialekt-Rap Österreichs.

Die »Das Gelbe vom Ei«-Sampler-Reihe sollte noch drei Nachfolger (1996, 1999 und 2001) bekommen (wobei der zweite Teil in Deutschland, mit überwiegend deutschen Gruppen erschien) und damit auch in der nächsten Phase der österreichischen HipHop-Geschichte wichtige Akzente setzen. Denn diese *compilations* verhalfen vielen RapperInnen und Gruppen zu ersten Veröffentlichungen und stellten sie damit einer breiteren Öffentlichkeit vor. 1996 starteten *Schönheitsfehler* gemeinsam mit anderen zudem die Veranstaltungsreihe *Boombap*,³¹ bei der neben internationalen Stars (z.B. *Dynamite Deluxe*, *Dike*, *Eminem*) auch VertreterInnen der hiesigen Szene die Möglichkeit für einen Auftritt vor größerem Publikum bekamen (vgl. *beni-mike* 2002).

Mit Ausnahme der ersten (12«-)Veröffentlichung von DJ DSL namens »I L.O.V.E. you« und »Fätt und Fätter«, der einzigen Platte der Gruppe V.H.A. (*Vienna Hip Hop Association*),³² wurde das Jahr 1995 noch komplett von *Duck Squad* und seinen Mitgliedern dominiert. Auch 1996 war ein bedeutsames Jahr für *Schönheitsfehler*. Durch die bereits erwähnte Eventreihe und speziell durch die Veröffentlichung ihres Debütalbums »Kommt!«, mit den auf FM4 und Ö3 gespielten Songs »Boom – und du schaut doom aus da Wäsch'« sowie »Immer schön langsam« bestätigten sie ihren Status als eine der wichtigsten HipHop-Gruppen des Landes (vgl. Interview Weiss 2010, TC 01:52:00). Es zeigten sich jedoch erste Ermüdungserscheinungen bezüglich ihrer Labelarbeit. So war ihr eigenes Album bei *GiG Records* (in Zusammenarbeit mit *BMG Ariola*) herausgekommen. *Textas* Split-Single »Sei lieb zu mir/Raw shit« stellte die einzige dezidierte *Duck Squad*-Veröffentlichung dieses Jahres dar. Auch wenn 1999 und 2001 noch die genannten *compilations* folgen sollten, beschlossen *Schönheitsfehler* 1996, *Duck Squad* nicht mehr in der Form weiterzuführen, da zu wenig Zeit für die eigene Gruppe blieb: »Für zwei Jahre war es cool und normal für mich, dass ich denen das alles ermögliche und für mich selber etwas lerne. Mit anderen Leuten zu produzieren, in anderen Studios, das war schon super, aber auch unglaublich viel Arbeit. Und die Zeit hat mir dann bei der Musik von *Schönheitsfehler* gefehlt.« (Ebd., TC 42:04)

3.4.5 Aufkommen neuer (alter) HipHop-Labels und -Gruppen

Ab 1996 begannen sich nun auch andere Labels für HipHop-Musik aus Österreich zu interessieren. Das von Werner Geier und Rodney Hunter gegründete Label *UpTight* brachte – obwohl die beiden Verantwortlichen zwei der wichtigsten Personen der ersten HipHop-Phase waren – erst in diesem Jahr mit der ersten eigenen Veröffentlichung von DJ *Cutex* namens »Sucker DJ« (1996) seine erste HipHop-Platte auf den Markt. 1996

31 Der Begriff *Boombap* wird im HipHop meist verwendet, um ein bestimmtes Klangbild und – wie ich im Analysekapitel zeigen möchte – auch ein HipHop-Subgenre zu bezeichnen.

32 Auf der Platte war *Burstup* mit einem Jungle-Remix vertreten und mit DJ *Buk* und speziell Florian Prokopetz aka *Microflo*, später bekannt als *Funke*, waren zwei Protagonisten der nächsten Geschichtsphasen Teil dieser Gruppe.

erschien mit »Austrian Flavor Vol. 2« der zweite Teil dieser österreichischen HipHop-Werkschau, der aber weder von *UpTight* noch von *Duck Squad* verwirklicht wurde. Das im Grunde genommen nicht mit HipHop in Verbindung stehende Label *Sabotage Recordings* wollte damit die HipHop-Produzenten ins Rampenlicht bringen und stellte mit »Austrian Flavor Vol. 2« ein reines Instrumental-HipHop-Album vor (zu einer Zeit, als diese Kategorie in der Form noch gar nicht existierte). Auf dieser Veröffentlichung waren praktisch alle damals wichtigen Produzenten wie *DJ Cutex*, *DJ DSL*, *Sugar B*, *Burstup*, *Flip (Texta)*, *Les Demon Flowers* (Werner Geier), *DJ Functionist*, *Master D.B.H. (Total Chaos)*, *Urbs & Chaoz*, *DJ Bizzy Booster* (Produzent der Gruppe *Yoo-Baa-Trieb*, die mit »Hyperfamose Neurosendosen« ebenfalls 1996 ihr Debüt ablieferten) sowie *DJ Dosiz (Waiszbrohd*, später *Brotlose Kunst*) vertreten. Auch Österreichs erste Gangsta-Rap-Gruppe, die *Untergrund Poeten*, nahmen mit »Vom U zum P und wieder zurück« (mit Unterstützung von *MCA*, einem Sublabel des Majorlabels *Universal*) in diesem Jahr den letzten Anlauf zu einer großen Karriere, die jedoch aufgrund fehlender Verkaufszahlen scheiterte und zum Ende der Gruppe führte (vgl. Braula 2010b).

1997 bahnten sich bereits der Umbruch und die nächste Phase in der österreichischen HipHop-Geschichtsschreibung an. Einerseits brachten die Brüder Michael und Ibrahim Ongerer unter dem Namen *Sonz of da doom* ihr Debütalbum »Heaven in Hell« (1997) heraus, das als Vorbote für eines der erfolgreichsten HipHop-Projekte Österreichs, den *Aphrodelics*, betrachtet werden kann. Das Duo ging noch im selben Jahr in diesem neuen Projekt auf, das sie gemeinsam mit dem Rapper *Shadee* (zuvor Rapper bei *Compact Phunktion*) und Rodney Hunter als Produzent gründeten. Sie veröffentlichten auch noch im Jahr 1997 ihre erste Single und damit den ersten Vorbote für das gleichnamige Album »On the Rise« über *UpTight*. Nicht nur mit dieser Gruppe, sondern auch mit den Maxisingles »Closer to God Remixes« und »Da Beauty and da Beatz« des Produzentenduos *Urbs & Chaoz* präsentierte sich Geier und Hunters Label kurzzeitig als eine der wichtigsten Anlaufstellen für heimische HipHop-Produktionen.

Mit dem Mixtape »Starmix 603« der beiden DJs *Zuzee* und *Meister Petz* (später *The Bionic Kid*) wurde ebenfalls 1997 der Grundstein für die folgende (erste österreichische) Turntablism-Gruppe *Waxolutionists* (bestehend aus den zwei genannten DJs gemeinsam mit *DJ Buzz*) gelegt. Das Trio sollte dieses HipHop-Subgenre in den folgenden Jahren in Österreich erfolgreich etablieren und selbst zu einem internationalen Aushängeschild der hiesigen Szene werden. Zu erwähnen ist auch noch das erste Mundart-Rap-Album »Aufpudeln« (1997) der Wiener HipHop-Gruppe *Fünfhaus Posse* (später nur *Fuenfhaus*). Wie Stefan Trischler sagt, wurde diese Gruppe (vor allem durch das Rappen im Dialekt) jedoch eher als »EAV-Comedy-Ding« (Stefan Trischler zitiert nach Kiehl 2016c) wahrgenommen, weshalb sie für ihr zweites Album wieder zum Hochdeutschen wechselten – und es bis Mitte der 2000er Jahre dauern sollte, bis sich Mundart-Rap in Österreich durchsetzte.

3.4.6 Die aufkeimende HipHop-Szene in Linz

Dieser »Siegesszug« des Rappens im eigenen Dialekt ging nicht von Wien, sondern von Linz aus. Dort entwickelte sich ab Mitte der 1990er Jahre langsam, aber stetig eine eigenständige HipHop-Szene rund um die Gruppe *Texta* und den Kulturverein *Kapu*.

Texta brachten 1997 ihr zweites Album »Gediegen« über *Hoanzls* Sublabel *Geco Tonwaren* heraus. Sie konnten damit ihren Bekanntheitsgrad und ihre Bedeutung innerhalb der heimischen Szene weiter steigern und blieben mit der Verweigerung, mit einem Majorlabel zusammenzuarbeiten, ihrer Do-it-yourself-Attitüde treu – die im folgenden Jahr ein neues Kapitel in der österreichischen HipHop-Geschichtsschreibung öffnen sollte. Noch zehn Jahre später machten sie keinen Hehl aus ihrer Meinung zu den (österreichischen und deutschen) Majorlabels:

Was sollte man in dieser tristen Situation mit den österreichischen Majors machen? Das sind die vertrotteltsten Typen, die es überhaupt gibt, die überhaupt nichts auf die Reihe bringen. Weil sie nichts auf die Reihe bringen können, weil sie nichts zu sagen haben. Nicht nur in Österreich, sondern auch überhaupt nirgends. Du brauchst nur fragen, was Sony in Deutschland oder in Österreich machen darf – nichts. (Harald Renner zitiert nach Schürer-Waldheim 2007)

So kann der Schritt im Jahr 1998, ihr eigenes Label *Tonträger Records* zu gründen, nur als logische Konsequenz daraus betrachtet werden. Sie rückten damit Linz stärker ins Zentrum der hiesigen HipHop-Szene, was dazu führte, dass Linz Mitte der 2000er Jahre auch als »Rap-Hauptstadt« Österreichs bezeichnet wurde. Bis dahin, sollte sich noch sehr viel tun. Die Gründung von *Texta*s eigenem Label im Jahr 1998 stellt jedenfalls einen wichtigen Einschnitt in der Entwicklung von HipHop-Musik aus Österreich dar. Deshalb und aufgrund anderer Vorgänge, auf die ich folgend eingehen möchte, beginnt 1998 eine neue Phase in der Geschichtsschreibung, die österreichischen HipHop-Schaffenden viele Höhen und Tiefen sowie einige große Veränderungen bescheren sollte.

3.5 Zeit des Aufbruchs und Umbruchs – Phase 3 (1998–2004)

Auf die Städte bezogen, hat sich in Linz schnell etwas Eigenes entwickelt. Was an der Größe der Szene lag, in der sich alle Heads untereinander gekannt und unterstützt haben — unter der Ägide von *Texta*, die sehr aktiv darin waren, Potentiale zu erkennen und Talente aufzubauen. In Linz war die Szene daher sehr zentral, mit der *Kapu* als Ort, wo alle zusammenkamen. Anders Wien, wo über die Jahre mehrere verschiedene Brandherde aufkommen sollten. *UpTight* und die *Dorfmeister-Partie*, die auch im Hip-Hop verwurzelt waren, koexistierten mit deutschsprachigen Rapgruppen wie *Schönheitsfehler*. (Stefan Trischler zitiert nach Kiebl 2016c)

Spielten durch *Compact Phunktion*, *Texta* oder *Total Chaos* zwar schon früh Gruppen außerhalb Wiens eine wichtige Rolle in der HipHop-Landschaft, liefen dennoch alle Fäden (vor allem in den Bereichen Veranstaltung, Produktion und Vertrieb) in Wien zusammen. Bis auf *Texta* verlegten mit der Zeit auch alle Mitglieder der genannten Formationen ihren Lebensmittelpunkt nach Wien. Durch die Gründung ihres eigenen Studios (den *Kerker Studios*, die sie von Hans-Peter Falkner der Gruppe *Attwenger* übernommen hatten) und ihres eigenen Labels *Tonträger Records* sowie durch die starke Zusammenarbeit mit dem Kulturverein *Kapu* als Veranstaltungsstätte schafften *Texta* erstmals au-

ßerhalb von Wien alle nötigen Strukturen, die HipHop-Schaffende benötigten (vgl. Interview *Texta* 2011, TC 19:55).

3.5.1 Die »Linzer Torte«

Es ist kein Geheimnis, viele können uns nicht leiden
 Doch wir waren immer so, und wir werden immer so bleiben
 Jeder Einzelne hausgebacken, aber von derselben Sorte
 Eine Stadt, ein Gefühl, eine Linzer Torte
 Uns das Rezept zu entlocken, ist nicht sehr wahrscheinlich
 Wir rocken Flows und Shows, das ist unser Geheimnis (*Texta* –»Linzer Torte feat. *Waiszbrohd*, *CRB & Boomer*« 1997)

Linz war nach Wien die zweite Stadt, in der sich eine eigene HipHop-Szene bilden sollte. Wie aus dem anfänglichen Zitat von Stefan Trischler herauszulesen ist, gab es in der Linzer HipHop-Szene seit jeher einen stärkeren Zusammenhalt und gegenseitige Unterstützung, wodurch diese derart wichtig werden konnte. Es gab mit der Gruppe *B-Style*, die von 1990 bis 1992 existierte, auch schon sehr früh eine Band, die Raps in ihre Songs integrierte, aber eher als Crossover-Band zu bezeichnen ist. Laut Philipp Kroll wurde sie ob ihrer (inszenierten) Härte zudem eher belächelt und spielte für die Bildung einer Szene auch keine Rolle mehr (vgl. Interview Kroll 2013, TC 26:03). Erst mit der Gründung von *Texta* und der Gruppe *CRB* (*Crime Rhyme Brothers*) 1993 sowie der Formation *Waiszbrohd* 1994 entstand langsam eine Szene in Linz.³³ »Dass in dieser Generation bereits eine Szene entsteht, die sich gegenseitig befeuert und sich durch friendly competition vorantreibt, zeigt, wie sich Linz später weiterentwickelt und wofür es schließlich auch bekannt wird: eine Stadt, in der vor allem lyrische Qualität und Zusammenarbeit wichtig ist.« (Agostini 2017b) Diese Gruppen (gemeinsam mit dem Rapper *Boomer*) waren auch auf *Textas* zitiertem Song »Linzer Torte« vertreten, der damit die erste Präsentation der Linzer Szene auf einem Tonträger darstellt. *Waiszbrohd* (später *Brotlose Kunst*) waren in weiterer Folge auch *Textas* Hauptgrund, ihr Label zu gründen:

Die sind ja die ganze Zeit in Kleinmünchen [Stadtteil von Linz; Anm. d. Verf.] auf der Parkbank rumgesessen, und ich hab mir gedacht: Ja, die sind urleiwand, aber die bringen das nie auf die Reihe, dass sie irgendwas gescheit aufnehmen und rausbringen. Dann haben wir gesagt: »Nehmts was auf, wir machen das schon.« (Interview *Texta* 2011, TC 20:50)

Passend zum im Zitat gezeichneten Bild der Gruppe *Waiszbrohd* wurde ihre erste Veröffentlichung »Parkbankphlows« (1998) betitelt und markiert als erste Platte von *Tonträger Records* den Beginn einer neuen Ära, nicht nur für die Linzer, sondern für die gesamte österreichische HipHop-Szene. Mit dem neuen Label – in Verbindung mit *Flips* Tonstudio samt dem nötigen, über die Jahre erarbeiteten Know-how – ermöglichten *Texta*

33 Benji Agostini stellte 2017 für das Magazin *Noisey* eine sehr schöne Graphik zusammen, in der die Linzer HipHop-Szene und ihre wichtigsten Protagonisten – Frauen fehlen in dieser Auflistung – sehr übersichtlich in einem zeitlichen Rahmen dargestellt wurden (vgl. Agostini 2017a).

in den folgenden Jahren einer Reihe neuer Gruppen und Künstlern eigene Veröffentlichungen.

Bevor dies in die Tat umgesetzt wurde, veröffentlichte *Texta* 1999 noch ihr bis dahin erfolgreichstes Album »Blickwinkel«, das sich mehr als 15.000 Mal – je zur Hälfte in Österreich und in Deutschland – verkaufte (vgl. Stöger 2002a). Auf diesem Album befand sich mit dem Song »Sprachbarrieren« auch der erste Dialekt-Rap der Gruppe. Dieses Stück kann einerseits mittlerweile als »Klassiker« heimischer HipHop-Musik bezeichnet werden, setzte sich andererseits aber vor allem erstmals (auf humorvolle Weise) mit der sprachlichen »Barriere«, die zwischen Deutschland und Österreich besteht, auseinander.

Wir vier brechen Sprachbarrieren

Vom Hamburger Hafen bis zum Wiener Praterstern

Meine Damen und Herren

wir woin nix von eich, nur vastondn werd'n [wir wollen nichts von euch, nur verstanden werden; eigene Übersetzung] (*Texta* – »Sprachbarrieren« 1999)

Wie *Texta* im Refrain klarstellen, wollen sie diese Sprachbarrieren durchbrechen und liefern in den Strophen auch gleich die nötigen Übersetzungen von österreichischen Dialektausdrücken ins Deutsche. *Texta* bzw. die Rapper von *Tonträger Records* sollten mit ihrer Konzentration auf die eigene Sprache und ihre Dialekte auch Mitte der 2000er Jahre die nächste Phase in der heimischen HipHop-Geschichtsschreibung lostreten. Die ersten Veröffentlichungen von *Tonträger*-Gruppen bis 2002³⁴ blieben zwar noch dem Rappen im Hochdeutschen verpflichtet, zeichneten sich aber dennoch durch eine große Eigenständigkeit (ohne Anbiederungen an den deutschen Markt) aus. Durch kontinuierlichen und qualitativ hochwertigen Output sowie ihren starken Zusammenhalt setzten die Linzer HipHop-Formationen gerade zu Beginn der 2000er Jahre viele wichtige Akzente und etablierten Linz als wichtigen Motor für die österreichische HipHop-Szene. In diesen Jahren begannen mit den Rappern *Def:Ill* und *Average* bzw. den Gruppen *Hinterland*, *Def:K*, *Da Staummtisch* und nicht zuletzt *Verbale Systematik* bereits die dritte Generation von HipHop-Schaffenden aus Linz (und Umland) ihre Karrieren. Diese sollten (mit Ausnahme von *Verbale Systematik*, auf die ich noch zu sprechen komme) jedoch erst in der nächsten Geschichtsphase eigene Songs und Alben veröffentlichen und somit erst für diese bestimmend sein.

Während also in Linz *Texta* gemeinsam mit den nächsten HipHop-Generationen langsam, aber sicher sich und die Linzer Szene als Gesamtes ins Rampenlicht rückten, tat sich auch in Wien vieles – wobei gerade die ersten der 2000er Jahre für die Wiener Szene nicht nur von Wachstum und Erfolgen geprägt waren.

34 Vgl. z.B. *Das Rückgrat* – »Die Rückgratmeute« (2000), *Brotlose Kunst* – »Skaven der Zeit« (2000), *A.N.S.* – »Beats, Flows & Mic Checks« (2000) sowie »Beats, Flows & Mic Checks Part 2« (2001), *Kayo & Phekt* – »K.O. Drops EP« (2002), *Die Antwort* – »Tiefstapler« (2002).

3.5.2 »On the rise«: heimischer HipHop am Ende des Millenniums

Sag noch mal Millennium, und dann kriegst du's mit'm Nudelholz
 Deutschrapp ist fett im Geschäft, und der Rubel rollt
 SHF ging Major, die Ersten zweifelsohne
 Die Juice reviewed grandios: eine Krone (*Texta* – »Alpenraps« 2016)

Wie Stefan Trischler im Zitat zu Beginn dieses Abschnitts zur dritten Phase richtig sagt, entstanden in der Wiener Szene diverse »Brandherde«, die zwar oft miteinander in Verbindung standen, aber nie dieses einheitliche Auftreten der Linzer Szene aufwiesen. So ist diese Geschichtsphase in Wien geprägt durch verschiedene Formationen, Zusammenschlüsse und Labels, die relativ unabhängig voneinander für sich bedeutende Akzente setzten. Der erste und einer der wichtigsten kam vom Label *UpTight* und ist der Grund, warum das Jahr 1998 nicht nur durch die Gründung von *Tonträger Records* und dem damit einhergehenden Aufstieg der Linzer Szene ein maßgebliches Jahr für österreichischen HipHop darstellte. In diesem Jahr veröffentlichte die englischsprachige Gruppe *Aphrodelics* rund um den Produzenten und (gemeinsam mit Werner Geier) Betreiber des *UpTight*-Labels, Rodney Hunter, ihr Debütalbum »On the Rise« mithilfe von *GiG Records* in Österreich und *BMG* in Deutschland.

Ich kam mit dem Werner aus Amerika zurück, komplett HipHop-infected, Frischzellenkur absolviert, supermotiviert und ich kannte die Jungs [Die Brüder Ongerl von *Sonz of da Doom*; Anm. d. Verf.]. Das war ja die Donauinselzeit, wo alle ständig auf der Donauinsel waren. Von eins am Nachmittag bis drei Uhr früh. Nach ein paar Bieren wurde dort die *Aphrodelics*-Idee geboren. (Rodney Hunter zitiert nach Urbs 2004, S. 38)

Nach der 1997 veröffentlichten Maxi »On the Rise« dauerte es ca. ein Jahr, bis diese einem A&R von *BMG* in München in die Hände fiel und dieser der Gruppe zur Veröffentlichung ihres ersten Albums gleichen Namens verhalf (vgl. ebd.). Vor allem die Single »Rollin' on Chrome« (1998) wurde ein Erfolg und stellt nicht nur einen weiteren Klassiker der heimischen HipHop-Geschichte dar, sondern konnte sich als erste Single österreichischer HipHop-Musiker in den deutschen Single-Charts platzieren.³⁵ Laut *Fiasco* vom *Message Magazine* schaffte es die Single auch in die österreichischen Top 10 sowie das Album in die Top 40, was ich jedoch nicht verifizieren konnte (vgl. *Fiasco* 2002a, S. 7). Unbestritten waren die *Aphrodelics* – vor allem international gesehen – eine der erfolgreichsten Gruppen Österreichs. Nach der Veröffentlichung ihres Debüts waren zwei amerikanische Labels sowie *Puff Daddy* mit seinem Label *Bad Boy Entertainment* an der Formation interessiert, eine Zusammenarbeit scheiterte jedoch an der mangelnden Flexibilität ihrer Plattenfirma (vgl. Stöger 2004). »Wenn wir ein bisschen mehr Glück gehabt hätten, dann wäre auf jeden Fall mehr gegangen.« (Rodney Hunter zitiert nach Urbs 2004, S. 39) Obwohl ihr zweites Album »Enormis« (2001) mit amerikanischen (*Masta Ace* und *F.T.*) sowie deutschen (*Curse*, *Patrice* und *The Spezialitz*) Gästen aufwarten konnte, war ihm kein großer Erfolg beschert. Dies lag laut Hunter vor allem daran, dass es zu dieser Zeit zahlreiche Umstrukturierungen bei *BMG* gab, denen

35 Vgl. *Aphrodelics* unter www.offiziellecharts.de.

ihr Album – und die damit einhergehende Promotion – zum Opfer fiel (vgl. Rodney Hunter zitiert nach ebd.). Auch wenn Hunter in einem 2004 geführten Interview davon spricht, dass die Gruppe noch bestehe und zukünftige Produktionen geplant seien, sollte dem zweiten Album bislang keine weitere Veröffentlichung mehr nachfolgen (vgl. ebd.).

Aphrodelics blieben jedoch nicht die Einzigen, die um die Jahrtausendwende eine große Rolle für die österreichische HipHop-Szene spielten, sich aber bis Mitte der 2000er Jahre wieder auflösen bzw. nicht mehr gemeinsam auftreten sollten. Ein ähnliches Schicksal ereilte sowohl Gruppen, die bereits in der zweiten Geschichtsphase im Mittelpunkt standen (*Total Chaos* und *Schönheitsfehler*³⁶), als auch Formationen, die schon zur nächsten Generation zu zählen sind und erst Ende der 1990er bzw. Anfang der 2000er Jahre ihre ersten Veröffentlichungen aufweisen konnten (*Die Symbiose*, *Kaputt-nicks*, *Hidden Nation Crew*, *Herbe Mischung*, *Doppeltes Risiko*, *Panta Rhei*, *Verbale Systematik*, *Brotlose Kunst*, *Das Rückgrat*). Es blieben aber viele Mitglieder dieser Formationen solo oder als Teil neuer Gruppen (bspw. *Chakuza*, *Kroko Jack* oder *Trishes*) aktive Teile der österreichischen HipHop-Szene.

Um die Jahrtausendwende meldete sich mit zum Beispiel den *Waxolutionists*, *Das Rückgrat* und *Kamp* die nächste Generation von österreichischen HipHop-Künstlern zu Wort. Auf den zwei »Boom Bap« Compilations »Teil3VomEi« und »Die Boombastische Vier« lässt sich die Aufbruchsstimmung dieser Zeit gut nachhören. In den Jahren darauf traten auch Gruppen und Künstler wie *Wisdom & Slime*, *Kayo & Phekt*, *A.Geh*, die *Hörspiel Crew* und *MAdoppelT* auf den Plan. (Trischler 2013a)

Auch Stefan Trischler erkennt in seinem zitierten geschichtlichen Überblick eine »Aufbruchsstimmung« im Zeitraum um die Jahrtausendwende und unterstützt damit meine eigene Wahrnehmung von einer »Zeit des Aufbruchs und Umbruchs«. Trotz der Auflösung einiger genannter Gruppen zu Beginn der 2000er Jahre war ab Ende der 1990er Jahre und auch in den ersten Jahren des neuen Millenniums eine starke Weiterentwicklung innerhalb der österreichischen HipHop-Szene zu erkennen. So viele Gruppen und Zusammenschlüsse wie nie zuvor veröffentlichten in diesem Zeitraum erste Songs bzw. Tonträger, und selbst wenn sich einige bald wieder auflösen sollten, blieben, wie bereits erwähnt, die meisten der Mitglieder dieser Formationen weiterhin wichtige ProtagonistInnen (entweder als SolokünstlerInnen oder als Teil neuer Kollektive) innerhalb der heimischen HipHop-Szene.

Schönheitsfehler konzentrierten sich Ende der 1990er Jahre mehr auf die eigene Karriere und brachten 2000 mit ihrem letzten regulären Studioalbum »Sex, Drugs & Hip-Hop« ihr bislang erfolgreichstes (aber auch sehr kritisch rezensiertes) Album heraus. Dies hinderte sie jedoch nicht daran, 1999 noch einen dritten und 2001 einen vierten Teil ihrer »Das Gelbe vom Ei«- bzw. »Boombap«-*compilation*-Reihe herauszubringen und damit zwei äußerst wichtige Impulse für die gesamte Szene zu setzen. Auf diesen Veröffentlichungen waren fast alle bedeutenden Artists dieser Geschichtsphase (und darüber hinaus) vertreten. Auf »Boombap – Teil 3 vom Ei« feierten mit *Kamp*, *Waxolutionists*,

36 *Schönheitsfehler* feierten 2017 mit ihrem Album »#gutesleben« ihr Comeback und für 2020 wurde neue Musik angekündigt (vgl. *Schönheitsfehler* 2020).

Die *Symbiose*, *Wisdom & Slime* sowie den *Kaputtnicks* einige Gruppen ihr Tonträgerdebüt, deren Mitglieder vor allem in den kommenden Jahren und teilweise auch bis heute zentrale Figuren der heimischen HipHop-Szene darstellen sollten. »Mit Streiche im Quartett« verewigten die Linzer Gruppen *Die Antwort* (*BauXL*, *Dokta GC* und zu Beginn auch *DJ BRX*) und *Das Rückgrat* (*Markee*, *DJ Twang* und *Megga*) sowie der Rapper *Kayo* nicht nur ihr erstes musikalisches Werk auf einem Tonträger, sondern sie lieferten damit zugleich einen ersten Vorgeschmack auf ihr gemeinsames Projekt *Markante Handlungen* – das später noch eine wesentliche Rolle für den Wechsel zum Rappen im eigenen Dialekt spielen sollte. Auch wenn das auf dem Sampler vertretene Trio *Stoika* keine weiteren Veröffentlichungen herausbrachte, ist es erwähnenswert, da *Nora MC* ein Drittel dieser Gruppe war. Diese Rapperin sollte fast ein Jahrzehnt später als Teil der Gruppe *MTS* bzw. solo als *Nora Mazu* zu einem wichtigen Bestandteil der heimischen HipHop-Szene werden.

Auch auf der 2001 veröffentlichten *compilation* »Boombap – Die Boombastische 04« war mit *Semmerl MC* die zu dieser Zeit erfolgreichste weibliche Rapperin Österreichs zu finden. Sie vertrat 2002 auf dem deutschen Sampler »Ladies First – A Collection of Female Hip Hop« als einzige heimische Rapperin Österreichs mit ihrem Song »V.I.E's First Lady«. »Boombap – Die Boombastische 04« war laut Christoph Weiss von *Schönheitsfehler* der beste Sampler der Reihe, aber (vor allem durch Probleme des Vertriebs der Platte) auch der am wenigsten erfolgreiche (vgl. Interview Weiss 2010, TC 01:34:19). Die *compilation* bot ein weiteres Mal einen großen Querschnitt aus der österreichischen HipHop-Szene und wartete zum Großteil mit altbekannten Gruppen aus den ersten drei Teilen, aber auch einigen bedeutenden Newcomern auf wie eben *Semmerl MC*, dem Rapper *A.geh Wirklich?* oder der Gruppe *Verbale Systematik* (deren Mitglieder *Chakuza* und *DJ Stickle* ab 2005 für Gangsta-Rap eine zentrale Rolle spielen sollten). Bevor jedoch 2001 der letzte Teil der Sampler-Reihe auf den Markt kam, hatte HipHop in Österreich im Jahr 2000 das bis dahin veröffentlichungsreichste Jahr seiner Geschichte, in der einige wichtige heute als Klassiker geltende Stücke und Alben herauskamen.

3.5.3 Das neue Millennium: die »boombastischen« Jahre

Was sich mit der Gründung von *Tonträger Records* 1998 und der *compilation* »Boombap – Teil 3 vom Ei« 1999 angekündigt hatte, kam im Jahr 2000 voll zur Geltung. Fast alle der Gruppen auf dem Sampler veröffentlichten in diesem Jahr eigene Tonträger (meist ihr Debüt), die zum Teil auch heute noch einen hohen Stellenwert innerhalb der heimischen Szene einnehmen.

Allen voran sei hier *Schönheitsfehler* mit »Sex, Drugs & HipHop« (2000) genannt, das beim deutschen Label *Motor Music* (Sublabel von *Universal Music*) erschien. Dieses Album wurde bis auf das titelgebende Stück, das den letzten Beitrag von *Masta Huda* für *Schönheitsfehler* darstellte, von *Burstup* produziert. Obwohl es in die Top 20 der österreichischen Albumcharts³⁷ einsteigen konnte und allgemein das kommerziell erfolgreichste Album der Gruppe wurde, waren die Reaktionen vor allem vonseiten der

37 Vgl. *Schönheitsfehler* (Alben) unter www.austriancharts.at.

HipHop-Szene sehr kritisch. Wie *Burstup* sagt, kam das Album zur falschen Zeit heraus und passte nicht in das damalige vorherrschende HipHop-Klangbild:

Die Platte war relativ bunt und für viele Leute sehr poppig, sehr clean. [...] Genau zu diesem Zeitpunkt, wo sie erschienen ist, ist in Deutschland ein Hype um HipHop mit langsameren, minimalistischen »New York-Beats« rund um *Samy Deluxe* etc. losgegangen. [...] Und da hat das Ding für die deutsche Rezeption gar nicht dazu gepasst. [...] Andererseits haben wir in Deutschland auch Konzerte gespielt, die total erfolgreich waren: z.B. mit *Jazzkantine* oder der *Bloodhound Gang*. Und da waren die Reaktionen live super. (Interview Weiss 2010, TC 01:02:31)

Wie dem Zitat zu entnehmen ist, waren die Reaktionen auf das Album eher ambivalent, einerseits sehr erfolgreich und andererseits sehr kritisch rezensiert.³⁸

Neben der Veröffentlichung von *Schönheitsfehler* war das Jahr 2000 vor allem von Debütalben anderer Künstler geprägt, die auf »Boombap – Teil 3 vom Ei« vertreten waren. Dazu gehört etwa das 1997 erstmals vorgestellte und 1999 in seiner heutigen Konstellation gegründete DJ-Trio *Waxolutionists* (bestehend aus *DJ Zuzee*, *DJ Buzz* und *The Bionic Kid*) mit seinem ersten Tonträger »The Smart Blip Experience« (2000). »Der Name des Trios setzt sich zusammen aus dem Begriff ›Wax‹, der im Slang für Vinyl steht, und aus ›Solutions‹, also Lösungen. ›Illusion‹ schwingt ebenfalls mit – und wenn man so will, sind für die Waxos demnach Platten die (Er-)Lösung aus ihren Illusionen.« (Vollman 2004, S. 11) »The Smart Blip Experience« war ein Meilenstein in der österreichischen HipHop-Geschichte, da es das erste heimische Album darstellt, das unter das HipHop-Subgenre Turntablism fällt. Bei diesem Ende der 1990er Jahre aufgekommenen Genre wird der Plattenspieler (engl. *turntable*) ähnlich einem Instrument benutzt und in den Mittelpunkt der Musikproduktion gestellt. »A phonograph in the hands of a ›hiphop/scratch‹ artist who plays a record like an electronic washboard with a phonographic needle as a plectrum, produces sounds which are unique and not reproduced – the record player becomes a musical instrument.« (Oswald 2004, S. 132) Eigentlich planten sie, ein Mixtape mit befreundeten DJs zusammenzustellen, und erst im Laufe der Arbeiten daran entstand die Idee, ein Album daraus zu machen. Dies erklärt, warum die DJs *Dfkt* und *DJ Buk* mit jeweils einem Stück sowie *DJ D.B.H. (Total Chaos)* mit drei eigenen Stücken vertreten sind (vgl. Interview Waxolutionists 2010, TC 25:53). Auch *Manuva*, der Rapper von *Total Chaos*, war als Gastrapper auf dem Song »Nachtschattengewächs« zu hören, der bereits 1999 als Vorabsingle veröffentlicht wurde. Schon diese Single machte die *Waxolutionists* im gesamten deutschsprachigen Raum bekannt und wurde u.a. vom wichtigsten deutschen HipHop-Magazin *Juice* in seine »All Time Top 10« aufgenommen (vgl. Helmer 2009, S. 1).

Eigentlich kann man sich festlegen: »Nachtschattengewächs« ist der beste österreichische Rap-Song aller Zeiten. Trotz »Walkmania« von Texta, trotz »Versager« von Kamp, trotz der Beats von Brenk Sinatra und Dorian Concept, trotz der Lyrik von Skero und Gerard. Was *Manuva* von *Total Chaos* und *Bionic Kid* von den *Waxolutionists* hier im

38 Es kann gemutmaßt werden, dass *Schönheitsfehler* mit ihrer »poppiggen« Platte auf der einen Seite ein Publikum außerhalb der HipHop-Hörerschaft erreichen konnten, zugleich aber genau die Kerngruppe, die Hardcore-Fans von HipHop-Musik, mit ihrem Klangbild weniger ansprachen.

Jahr 1999 zusammen erschufen und über das Dortmunder Untergrund-Label Deck8 das Licht der Welt erblickte, steht bis heute wie ein einzigartiger Monolith in der HipHop-Geschichte der Alpenrepublik. (Szillus 2015)

Die *Waxolutionists* konnten 2001 auch als erste österreichische HipHop-Gruppe einen *Amadeus Music Award* entgegennehmen (vgl. Helmer 2009, S. 1). Nachdem *Manuva* im Jahr 2000 endgültig nach Wien gezogen war, wurde im gleichen Jahr mit den *Goalgetter Studios* ein gemeinsames Studio von *Waxolutionists*, *Total Chaos* und (dem ebenfalls aus Tirol stammenden Duo) *Wisdom & Slime* gegründet. Auch wurde unter Leitung von Holger Hörtnagl (*DJ D.B.H.*) der Vertrieb *Goalgetter* geschaffen, der es sich in den folgenden Jahren (auch als Plattenladen von 2004 bis 2008) zur Aufgabe machte, vor allem österreichischen DJs (u. A. *DJ BRX*, *DJ Crum*, *DJ Chrisfader*) und Gruppen/RapperInnen (neben eigenen Produktionen u.a. *Scheibsta & Static*, *Thaiman*, *Deph Joe*, *MADoppelT*, *Da Staummtisch* oder *Chillin Con Carma*) zu Veröffentlichungen und zur Verbreitung ihrer Alben zu verhelfen (vgl. Interview Fantur 2010, TC 01:12:01). Nicht zuletzt dank dem gemeinsamen Studio gründeten die genannten Gruppen zusammen mit den Rappern von *Die Symbiose* und den Musikerbrüdern *The Twintowers* die »Supergroup« das *Supercity Soundsystem*, das 2001 auf dem *Frequency Festival* Debüt feierte (vgl. Trischler 2002b).

Die Symbiose (bestehend aus den Rappern *Funke* – der bereits Teil der Gruppe *V.H.A.* war – und *Deph Joe* sowie *DJ Zuzee* von den *Waxolutionists*) veröffentlichte ebenfalls 2000 ihren ersten sowie einzigen Tonträger »Verbales Netzwerk«. Obwohl die Gruppe mehr oder weniger im *Supercity Soundsystem* aufging und keine weiteren Veröffentlichungen mehr vorzuweisen hat, zählen alle Mitglieder seither zu den bekanntesten Vertretern der heimischen HipHop-Szene.

Ähnliches kann über die Gruppe *Kaputtnicks* (bestehend aus *F.L.O.*, *Trishes*, heute Moderator von *FM4s Tribe Vibes*, und *Ölee*, besser bekannt unter seinem späteren Pseudonym *Whizz Vienna*) gesagt werden. Diese brachten ebenfalls 2000 ihre einzige eigene Veröffentlichung heraus, wobei ihre Mitglieder *Trishes* und *Whizz Vienna* (u.a. mit ihrem 2001 gegründeten Label *Beattown*)³⁹ in den darauffolgenden Jahren weitere wichtige Impulse für die heimische HipHop-Szene geben sollten und auch heute noch zu deren geläufigsten Vertretern zählen. Aber schon ihr einziges Release »Brief an den Bundeskanzler« war ein großer Erfolg und kann als ein Klassiker österreichischer (Polit-)HipHop-Stücke bezeichnet werden.

Der Song »an den Herrn mit der Brille und der schnuckeligen Fliege« verfehlte seine Wirkung nicht. Nicht nur, dass die FPÖ erfolglos klagte, nach der erstmaligen Präsentation traten die *Kaputtnicks* darüber hinaus in den nächsten Wochen inklusive *Whizz Viennas* Beat und Raps auf vielen anderen Demonstrationen und Veranstaltungen auf. (Anwander und Braula 2015; Herv. i. O.)

Interessant war auch, dass sich die *Kaputtnicks* diesen Tonträger mit *Texta* (die mit dem Track »Globaler Respekt« ihres Albums »Gediegen« von 1997, vertreten waren) und *Kayo*

39 In den Jahren 2001 bis 2006 veröffentlichten die beiden über ihr Label Instrumentalplatten sowie andere Projekte, an denen sie beteiligt waren, wie z. B. die Gruppe *Unison* (*Whizz Vienna* gemeinsam mit *DJ Crum* und *MC Shnek*) oder *Hervig & Alois* (ein Projekt von *Whizz Vienna* zusammen mit *Kamp*).

»Phekt« teilten, die den Song »Wilde Geschichten feat. *Marquee*« beisteuerten. Es wurden hierbei also drei sehr politische Stücke vereint, was deutlich machte, dass diese Veröffentlichung – und dabei vor allem das Stück »Brief an den Bundeskanzler« – eine direkte Reaktion auf die Bildung der ersten schwarz-blauen Regierung im Jahr 2000 war (vgl. ebd.). Dass *Texta* mit einem älteren Stück vertreten waren, ging auf Christoph Moser vom Vertrieb *Hoanzl* zurück und war eigentlich ungewöhnlich, da die Gruppe mit »Widerstand« (2000) ebenso wie die *Kaputticks* einen Song zur aktuellen politischen Lage geschrieben hatte (vgl. ebd.). Dieser erschien auch im Jahr 2000, aber auf dem (überwiegend instrumentalen) dritten Teil der »Austrian Flavors«-Reihe (mit Songs von u.a. *Waxolutionists*, *DJ DSL*, *Demon Flowers*, *DJ Cutex*, *Herbe Mischung*, *Urbs'n'Chaoz*). Aufgrund der damals aktuellen politischen Entwicklungen entschied man sich jedoch, die *compilation* stattdessen »Fried Kutz« zu nennen (vgl. ebd.).

Mit *Kamp* und seinen Maxis »Arschkarten I« und »Arschkarten II« feierte ein weiterer Vertreter der »Boombap – Teil 3 vom Ei«-Serie sein Debüt im Jahr 2000. Er begann damit ebenfalls eine jahrelange Karriere, die ihn zu einem der bekanntesten Mitglieder der heimischen HipHop-Szene (auch in Deutschland) werden lassen sollte. Bereits 1999 hatte sich *Kamp* als Freestyle-MC, Vorgruppe von *Eminem* sowie durch einen legendären Auftritt bei *Tribe Vibes & Dope Beats* einen Namen innerhalb der österreichischen HipHop-Szene gemacht (vgl. *Kamp* o.J.). Mit seinen Kollegen *DJ Fester* sowie seinem Hauptproduzenten *Saiko* – später auch *Mainloop*, *Brenk Sinatra* und *Whizz Vienna* – sollten in den folgenden Jahren fünf EPs entstehen, durch die *Kamp* seinen Status als einer der wichtigsten Rapper des Landes weiter steigern konnte. Seinen Höhepunkt erreichte er 2009 mit seinem einzigen Longplayer, »Versager ohne Zukunft«, der von *Whizz Vienna* produziert wurde. Diese Veröffentlichung wurde vom wichtigsten deutschsprachigen HipHop-Magazin *Juice* zum Album des Jahres gekürt und verschaffte *Kamp* somit auch in Deutschland große Bekanntheit (vgl. *Reitsamer* 2018a, S. 71.). *Simon Nowak* vom *Message Magazine* nennt das Album auch zehn Jahre nach seinem Erscheinen das »wohl am meisten geschätzte Release der österreichischen HipHop-Geschichte« (*Nowak* 2019a). *Stefan Trischler* ist darüber hinaus der Meinung, dass *Kamp* und *Whizz Viennas* Album dazu beitrug, die Dominanz von Gangsta-Rap in Deutschland etwas einzugrenzen:

Die Kombination aus den sehr Soul-lastigen Beats und tiefen Einblicken in *Kamp's* Psyche machten die Platte zu einem Ausnahmefall. Auch in Deutschland wurde das Album von Fans und Fachpresse gefeiert – und trug so mit zum Paradigmenwechsel weg vom damals noch vorherrschenden Gangsta Rap bei. (*Trischler* 2013a)

Ebenfalls im Jahr 2000 formierte sich (aus einem gemeinsamen Proberaum heraus) mit der *Rooftop Clique* rund um die Gruppen *Seizu* (u.a. *Fuchs MC*, *EJ Adem MC* aka *Adem Delon*, *Faun*, *DJ B-Chill*, *Firefinger*), *PerVers* (*Dauawizzy*, *Boucher*, zu Beginn auch *DJ Krizzfader* und *DJ B-Chill*), den ehemaligen *Illianz-of-Lyck*-Rappern *A.geh Wirklich?* und *Funky Cottletti* sowie den Rappern *Bonz*, *Gerard*, *Schoko MC* oder dem Produzenten *Da Bertl* ein weiteres (und das bis dahin größte) Kollektiv aus Rappern und Musikern. »Es war ein wildes Durcheinander. Wir haben uns gegenseitig gefeatured, unterstützt, Ressourcen geteilt, nicht nur den Proberaum, sondern auch Aufnahmemöglichkeiten. Und Ende 2000 hatte der *Dauawelle* [Rapper von *PerVers*; Anm. d. Verf.] die Idee, machen wir doch die *Rooftop Clique*« (*Interview Fuchs* 2013, TC 13:15). Vor allem *A.geh Wirklich?*, *Fuchs MC*

und auch die Gruppe *PerVers* konnten sich seither als drei der bekanntesten Vertreter der österreichischen HipHop-Szene etablieren. Dazu trug auch das eigene, 2003 ins Leben gerufene Label *Coolsterin Records* bei, das vor allem in den Jahren 2005 bis 2007 mit zehn Veröffentlichungen sehr aktiv war (vgl. ebd., TC 10:40). *Fuchs MC* streicht zudem die Wichtigkeit von *Goalgetter* und dem dazugehörigen, von Holger Hörtnagl geführten Plattenladen heraus, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, österreichische HipHop-Musik zu verbreiten und so auch den Mitgliedern der *Rooftop Clique* eine enorme Hilfe war (vgl. ebd., TC 11:50).

Aber nicht nur in der Wiener Szene tat sich im Jahr 2000 sehr viel. Auch *Textas* Label *Tonträger Records* kam erst in diesem Jahr so richtig in Fahrt. Nachdem bis dahin nur die erste Veröffentlichung von 1998 auf den Markt gebracht worden war, kamen 2000 gleich drei Tonträger heraus. Den Anfang machten *Das Rückgrat* (bestehend aus dem Rapper *Marquis* – später *Markee*, *Tibor Foco*, *Jack Untawega* und aktuell *Kroko Jack* –, dem Produzenten *Megga* und *DJ Twang*) mit »Die Rückgratmeute«. Auch wenn *Das Rückgrat* nur eine weitere 12« (»Auf der Flucht«) im Jahr 2002 und ein Album (»Konfrontation«) im Jahr 2003 veröffentlichen sollten, etablierten sich ihre Mitglieder sowohl als Teil der Supergroup *Markante Handlungen* als auch als Solokünstler zu einem wichtigen Bestandteil der heimischen HipHop-Szene. Vor allem der Rapper Markus Höflinger, der aktuell unter dem Namen *Kroko Jack* arbeitet, sollte sich in den folgenden Jahren einen Namen als »Österreichs bester Rapper« (Reitsamer 2018a, S. 69) machen. Auf ihn werde ich später noch genauer eingehen, da er und speziell das Stück »Dreckige Rapz« (2002) von verschiedenen Seiten als Beginn für den Paradigmenwechsel innerhalb der österreichischen Szene genannt wird, der weg vom Rappen in Hochdeutsch hin zur Verwendung des eigenen Dialekts führte.

Als Nächstes brachte die aus *Waisbrohd* hervorgegangene Gruppe *Brotlose Kunst* ihr erstes und ebenfalls einziges Album »Sklaven der Zeit« (2000) auf den Markt. Dieser (dystopische) Meilenstein österreichischer HipHop-Musik, aber auch die folgenden Solo-Aktivitäten der einzelnen Künstler (vor allem des Rappers *Oh-vo*, heute *Benedikt Walter*) bzw. ihre danach gegründeten Bandprojekte *Engelstaub* (bestehend aus *Benedikt Walter*, *BumBum Kunst* und *DJ Spint*) und *Meschugge* (bestehend aus *Mamut* und *Rapha. L* aka *Tod Ernst*) machten die Gruppe bzw. deren Mitglieder zu wichtigen und bekannten Vertretern der heimischen HipHop-Szene. »Die deutsche Hip Hop Szene boomt. Aber nicht nur im eigenen Land beherrscht der Sprechgesang sämtliche Medien. Österreich ist das Land der Zukunft, genauer gesagt Dimenschia City. Aus dieser hypermodernen Stadt kommen Brotlose Kunst.« (Lütz 2000)⁴⁰ Nachdem das Jahr 2000 derart viele wichtige Veröffentlichungen aufzuweisen hatte, zeigte sich das Jahr 2001 wieder etwas ruhiger und kann bezogen auf diesen Aspekt ein wenig mit dem Jahr 1999 verglichen werden. Ähnlich wie 1999 gab es 2001 einige Vorboten für das nächste, von Gerhard Stöger (2002a) als das »Jahr des Austro-Hop« bezeichnete Jahr 2002. Neben dem

40 Als dritte Veröffentlichung dieses Jahres wurde mit »Beats, Flows and Mic Checks« von A.N.S. erstmals eine Platte eines HipHop-Schaffenden außerhalb der Linzer Szene herausgebracht. Im Gegensatz zu den eben genannten Alben und Gruppen hinterließ A.N.S. keine bleibenden Spuren und so stellte seine zweite EP »Beats, Flows and Mic Checks Part 2« von 2001 auch seine letzte *Tonträger*-Veröffentlichung dar.

bereits angeführten zweiten Album, »Enormis«, der *Aphrodelics* brachten zwei weitere »Urgesteine« der österreichischen HipHop-Musik unter dem Namen *Urbs and Cutex* mit »Breaks of Dawn« (2001) das zweite wichtige Album aus dem Bereich des Instrumental HipHop heraus – die Protagonisten verorten sich speziell im Dope-Beats-Genre.⁴¹ Abgesehen von diesen beiden Alben wurde das Jahr 2001 aus Sicht der österreichischen HipHop-Musik vor allem durch drei *compilations* (»Boombap – Die Boombastische 04«, »Verdachtsmomente« und »HipHop Connection Vol. 01«⁴²) sowie einige EPs und Singles geprägt. Besonders erwähnenswert ist dabei das Projekt *Kaleidoskop*, das einen Zusammenschluss der Gruppen *Texta*, *Total Chaos* und der Münchner Gruppe *Blumentopf* darstellt, und 2001, nach einigen Gastbeiträgen auf den Alben der jeweils anderen Gruppen, ihre gemeinsame, gleichnamige EP veröffentlichte. Zudem *releaste*n sowohl *Texta* als auch *Total Chaos* – wie auch die *Waxolutionists* – weitere Maxis in diesem Jahr, die quasi als Vorbereitung auf ihre nächsten, im Jahr 2002 herausgebrachten Longplayer dienten. Diese Alben waren auch dafür verantwortlich, dass das Jahr 2002 zu einem weiteren bedeutenden Meilenstein für die heimische HipHop-Landschaft werden sollte. »2002 wird das Jahr des österreichischen HipHop. Etablierte Acts wie *Texta* oder *Total Chaos* brauchen den Vergleich mit ihren erfolgreichen deutschen Kollegen längst nicht mehr zu scheuen, und auch der Nachwuchs ist äußerst vielversprechend.« (Stöger 2002a)

Tatsächlich sah es im Jahr 2002 sehr gut für österreichischen HipHop aus. Einige der wichtigsten Gruppen der heimischen Szene brachten ebenso bedeutende Alben auf den Markt, Medien – auch deutsche – interessierten sich vermehrt für die Produkte von österreichischen HipHop-Schaffenden, und einige neue Labels wurden gegründet, um neuen Acts zu ersten Veröffentlichungen zu verhelfen.

Exkurs: österreichische HipHop-Musik und Politik

Für mich war das schon ziemlich eins: politische Aussage und Rap. Das hat für mich damals zusammengehört, instinktiv. Im Nachhinein sag ich natürlich, dass es nicht so sein muss. Aber damals habe ich das schon so gelebt und deshalb konnte ich mich stark identifizieren mit gesellschaftskritischen Tracks von, sei es *Texta*, sei es *Total Chaos* oder wie du sagst, *Schönheitsfehler*. (Kayo zitiert nach dem Video *The Message Magazine* 2013c, TC 03:27)

Wie dem Zitat des Rappers *Kayo* zu entnehmen ist, war HipHop-Musik aus Österreich gerade in seinen Anfängen in den 1990er Jahren sehr politisch. Auch Stefan Trischler weist darauf hin, dass »der deutschsprachige Rap in Österreich sehr politisiert« (Stefan

41 Wodurch sich das Dope-Beats-Genre auszeichnet, beschreibt einer der Vertreter dieses Subgenres, *DJ Cutex*, in einem Interview, vgl. Video *The Message Magazine* 2013a, TC 0:20.

42 Der Wiener Kulturverein *HipHop Connection* verhalf ähnlich wie *Schönheitsfehler* mit den »Boombap«-*compilations* mit ihren »HipHop Connection Tapes Vol. 1-Vol. 3« (2001-2003) vielen österreichischen HipHop-Schaffenden zu ihren ersten Veröffentlichungen. Darüber hinaus veranstalteten sie mit dem jährlich stattfindenden HipHop Connection Festival (2000-2015) eine der größten und wichtigsten HipHop-Veranstaltungen.

Trischler zitiert nach Kiebl 2016c) war und gerade *Schönheitsfehler* sich stark von politischen Gruppen wie den deutschen *Advanced Chemistry* oder der wichtigsten Gruppe für politischen HipHop, *Public Enemy*, beeinflusst zeigten (vgl. ebd.). Dies offenbarte sich schon am ersten Hit der Gruppe *Schönheitsfehler*, dem Song »Ich dran« (1993), der eine klare Abrechnung mit der Politik der FPÖ darstellte und allgemein Alltagsrassismus in Österreich thematisierte.

[Milo] Wer ist das?

[CM Flex] Ratet mal!

[Milo] Ich sag nur: blauer Schal

Vielleicht ist er kein Nazi, [Beide] Faschist allemal

Ordnung muss sein! [CM Flex] Das war ja schon mal da

Habt ihr schon vergessen? [Beide] Na, na, na wunderbar

[Milo] Blau, blau, blau besorgt die Ausländerhetze

Rot-Schwarz sorgt für die entsprechenden Gesetze (*Schönheitsfehler* – »Ich dran« 1993)

Wie bereits erwähnt befanden sich auf der ersten *compilation* ihres Labels *Duck Squad Platten*, »Das Gelbe vom Ei« (1995), eine große Anzahl an politischen Stücken. So war auch der Song von *Total Chaos*, »Traurig, aber wahr« (1995), ein politisches Statement, das sich gegen den »Mann in Blau«⁴³ (*Total Chaos* – »Traurig, aber wahr« 1995) wandte. Auch die Lieder der ersten Gangsta-Rap-Gruppe Österreichs, die *Untergrund Poeten*, waren häufig politisch motiviert und thematisierten – ähnlich wie *N.W.A* oder auch *Public Enemy* – meist Rassismus und (Polizei-)Gewalt in Österreich.⁴⁴ Gerade auch die dritte prägende Gruppe dieser Ära, *Texta*, war von Beginn ihrer Karriere an bekannt für sozialkritische sowie politische Lieder. So stellt der bereits genannte Song »Widerstand« (2000) zur ersten schwarz-blauen Regierung nur eines von vielen Beispielen politischer Statements aus ihrem Repertoire dar. Auf jedem ihrer Alben finden sich politische Stücke und Aussagen. Ihr politischstes Album von 2007 trägt den passenden Namen »Paroli«. Dieses »Parolibieten« richtete sich einerseits gegen damalige Entwicklungen im HipHop, aber andererseits auch gegen eine »Politik wie Berlusconi« (*Texta* – »Paroli« 2007). Auch der titelgebende Song des nächsten Albums, »Grotesk« (2011), war eine deutliche politische Stellungnahme.

1, 2, 1, 2 – Mikrofontest

Politik ist zu grotesk

Grotesk! Weil sie uns so stresst

Protest! Wo bleibt das Konzept?

Wir stecken fest, wie Reformen und Gesetze im Kongress

Es ist grotesk. Wer stößt euch vom Podest

Und macht mit Macht kurzen Prozess? (*Texta* – »Grotesk feat. Soprano, Average« 2011)

43 Gemeint ist damit der damalige Vorsitzende der FPÖ, Jörg Haider.

44 Vor allem auf ihrem bereits 1993 aufgenommenen Demotape befinden sich mit den Songs »1-3-3« oder »Politgangster« deutliche, politische Stücke. Das Tape wurde freundlicherweise vom *Message Magazine* auf ihrer *Soundcloud*-Seite unter folgendem Link verfügbar gemacht: <https://soundcloud.com/the-message-mag/sets/untergrund-poeten-demo-1993> [abgerufen am 01.06.2020].

Wie die genannten Beispiele »Brief an den Bundeskanzler« (2000) der *Kaputtnicks* sowie der ebenfalls auf der EP veröffentlichte Song »Wilde Geschichten« (2000) von *Kayo & Phekt* zusammen mit *Marquee* (alias *Kroko Jack*) offenbaren, äußerten sich viele Mitglieder der nachfolgenden HipHop-Generationen in ihren Stücken ebenfalls politisch. Besonders stark zeigte sich dies stets zu Zeiten von Wahlen oder wenn politisch brisante Themen wie die Asylfrage gerade aktuell waren bzw. sind. Wenngleich Stefan Anwander (vgl. 2013b) vom *Message Magazine* auch Anzeichen für sogenannten Rechts-Rap sieht, richten sich politische Stücke österreichischer HipHop-Schaffender zum Großteil gegen RechtspopulistInnen und speziell gegen die FPÖ sowie ihre PolitikerInnen. Bis Mitte der 2000er Jahre war es vor allem Jörg Haider, der in heimischen HipHop-Songs behandelt bzw. kritisiert wurde. Auch sein verfrühter Tod war etwa für *Fuchs MC*, der sich häufig politisch zu Wort meldet (bspw. zur Bundespräsidentenwahl 2004 mit dem Song »Sinnvoller Vorschlag«, 2005), Anlass, einen musikalischen – und sehr kritischen – »Nachruf« (2009) zu veröffentlichen. Ab Mitte der nuller Jahre schaffte es Heinz-Christian Strache bereits kurz nach seinem Antritt als Bundesparteiobmann der FPÖ, den Zorn der heimischen HipHop-Szene auf sich zu lenken. Im Zuge des Wahlkampfes zur Nationalratswahl 2006 veröffentlichte er mit dem Stück »HC-Rap« (2006) einen eigenen Rap-Song. Die Reaktion auf diese »Übernahme« der eigenen Musikkultur durch den FPÖ-Politiker ließ nicht lange auf sich warten. Die Online-Ausgabe der Tageszeitung *Der Standard*, *derStandard.at*, sowie das österreichische HipHop-Forum *hiphop.at* riefen zu einem »Diss-Contest« gegen Heinz-Christian Strache auf. Sie bekamen innerhalb von drei Wochen 50 »Diss-Tracks« zugesandt, also Lieder mit Texten, die sich gegen Strache und seine Politik richteten (vgl. *derstandard.at* 2006a). »Die Entwarnung vorweg: Der politische Rap hat überlebt. Irgendwo in kleinsten Nischen zwischen Musikfernsehen und Möchtegern-Gangstern existiert und gedeiht er in Österreich – wir konnten ihn bislang kaum hören, aber er ist mitten unter uns.« (Ebd.) Aus diesen Einsendungen wurden zwölf Finalisten ausgewählt, die im *Planet Music* am 22.09.2006 um den Sieg des »HC-Diss-Contests« gegeneinander angetreten sind (vgl. ebd.). Heinz-Christian Strache ließ es sich dennoch nicht nehmen, auch für folgende Wahlen Rap-Songs aufzunehmen und blieb damit die größte politische Zielscheibe für heimische RapperInnen. Vor allem der Rapper *Nazar* machte immer wieder in Songs (bspw. »H C« aus seinem zweiten Album »Paradox«, 2009) oder bei Interviews und öffentlichen Auftritten seine (negative) Meinung über Strache deutlich. Er wurde 2015 vom Politiker sogar verklagt und musste 2500 Euro Strafe zahlen, da er ihn bei einem Auftritt als »Hurensohn« bezeichnet hatte (vgl. *Nazar* 2015).

Etwas geschickter als Heinz-Christian Strache und die FPÖ machte sich die Wiener SPÖ HipHop-Musik zunutze. Für den Wahlkampf zu den Wiener Landtagswahlen 2010 engagierten sie einige der bekanntesten RapperInnen Österreichs (u.a. *A.geh Wirklich?*, *Kid Pex*, *Die Symbiose*, *MTS*, *MAdoppelT*, *Dauawizzy*), um gemeinsam einen Song mit dem Namen »Ich bin Wien« (2009) aufzunehmen⁴⁵ sowie Lieder zu den 2009 und 2010 herausgebrachten »Ich bin Wien«-Samplern beizusteuern. Auch *Nazar* veröffentlichte gemeinsam mit den Rappern *Chakuza*, *RAF Camora* und *Kamp* im Zuge des Wahlkampfes

45 Das dazugehörige Video kann auf Youtube unter folgendem Link angesehen werden: <https://www.youtube.com/watch?v=-bCFiToTghI> [abgerufen am 01.06.2020].

den von der SPÖ finanzierten Song und das dazugehörige Video »Meine Stadt« (2010; vgl. SPÖ 2010). Die SPÖ machte sich bei den beiden genannten Liedern die Tradition des Rappens über die eigene Stadt zunutze. Dadurch sind diese Stücke vor allem Liebesbekundungen an die Stadt Wien und erhalten ihr politisches Potential hauptsächlich daraus, dass sie von der SPÖ in Auftrag gegeben und veröffentlicht wurden.

Um einiges kämpferischer und politischer direkter ging es bei der nächsten vergleichbar großen Zusammenarbeit österreichischer HipHop-KünstlerInnen im Zuge der Nationalratswahlen 2017 zu. Diese wurde nicht von einer Partei, sondern dem Verein *Initiative O5* initiiert, der vom Briten Josh Cole gegründet wurde, um (nach dem Vorbild der britischen Bewegung *Rize Up*) junge Menschen zum Wählen zu bewegen (vgl. Weiss 2017). »Der Widerstand der Initiative O5 richtet sich auch 2017 gegen Hass und Diskriminierung in der Politik.« (Ebd.) Unter dem Pseudonym O5⁴⁶ wurde über Youtube und Bandcamp der Song »Wer schweigt stimmt zu« herausgebracht, an dem bekannte heimische HipHop-Künstler (*DemoLux*, *Kreiml*, *Ali Capone*, *Appletree*, *Syc Tyson*, *Svaba Ortak*, *Def Ill*, *Jamin* und der Produzent *Brenk Sinatra*) aus unterschiedlichen Bundesländern und HipHop-Subgenres beteiligt waren.⁴⁷ Der Rapper *Skero* veröffentlichte ebenfalls auf seinem Youtube-Kanal einen eigenen, gemeinsam mit *Kinetical*, *P.tah*, *Foz* und *DJ Chrisfader* aufgenommenen Song mit dem Titel »Right to Vote« (2017) unter dem Pseudonym O5.⁴⁸ Auch der Rapper *Def Ill*, der schon bei »Wer schweigt stimmt zu« mitgewirkt hatte, veröffentlichte auf seinem Youtube-Kanal das Stück »KURZparkzone (O5 Bars)«, das ebenfalls im Zeichen der O5-Bewegung stand.⁴⁹ Vier Tage nachdem das Video zu »Wer schweigt stimmt zu« auf Youtube hochgeladen worden war, stellten die aus Salzburg stammenden HipHop-Künstler *Nasihah Kartal* und *Son Griot* als ersten Vorboten zu ihrem politischen Konzeptalbum »Aufstond« (2017) das Video zum Song »Dagegn« gemeinsam mit den Rappern *DemoLux* und *Esref* online. Bei diesem Lied geht es zwar nicht direkt um die Wahlen, aber zu Beginn des Videos wird kurz das Symbol der O5-Bewegung (eine geballte Faust) eingeblendet und somit ihre Solidarisierung mit dieser Initiative deutlich gemacht. Zudem teilt sich das Stück die grundsätzliche Attitüde mit »Wer schweigt stimmt zu« und ruft ebenfalls zum Widerstand gegen das vorherrschende politische sowie gesellschaftliche System auf.⁵⁰

Rap haßt Widerstand für mi, für eich der Niedergang vom Zü'
I formier' mei Kompanie, so wie bei am Panzerspü'
Des Zeig is deep, wia a Schlucht, legendär wie Hieronymus

46 Die Zahl 5 in O5 weist auf den fünften Buchstaben im Alphabet hin, also auf das E, und ergibt zusammen mit dem O ein Ö, das für Österreich steht. O5 wurde erstmals initiiert als überparteiliche Widerstandsgruppe gegen den Nationalsozialismus (vgl. Weiss 2017).

47 Das Video zum Song kann unter folgendem Link angesehen werden: https://www.youtube.com/watch?v=tuv_EttM6-U [abgerufen am 01.06.2020].

48 Anzusehen/-hören unter: <https://www.youtube.com/watch?v=-70XUDia2lg> [abgerufen am 01.06.2020].

49 Anzusehen/-hören unter: <https://www.youtube.com/watch?v=V6rLVVXYHkw> [abgerufen am 01.06.2020].

50 Anzusehen/-hören unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Nl1vuslg8ss> [abgerufen am 01.06.2020].

Da Aufstond is a Movement, HipHops Anonymus (*Nasihāt & Son Griot* – »Dagegn feat. *Esref, DemoLux*« 2017)⁵¹

Aber auch zum – aus Sicht der meisten RapperInnen wohl eher unerwünschten – Resultat der Wahl, das zur türkis-blauen Regierung geführt hat, wurden HipHop-Songs veröffentlicht, so z.B. von *Ms Def*, die mit ihrem Stück »Rise Up« (teilweise auch von PolitikerInnen verbreitete) Fake News kritisiert und dazu appelliert, für die eigenen Rechte einzustehen:

Sie schüren Ängste, liefern foische Fakten
Nieder mit den Fake News, nieder mit den Masken
Soitn des Netz māl entwirren und jetzt dänn kapiern
Probleme kãnn ma lösen und net wegnoriern (*Ms Def* – »Rise Up« 2017)⁵²

Nach dem vorzeitigen Ende der türkis-blauen Regierung und den ausgerufenen Neuwahlen 2019 gab es einen erneuten Wahlauf Ruf, diesmal von den beiden aus Vorarlberg stammenden Rappern *Samt* und *Phil Fin* in ihrem Song »Es ka da nit egal si« (2019).

Neben Wahlen brachten vor allem das Asylthema und speziell die große Flüchtlingsbewegung aus dem Jahr 2015 viele heimische HipHop-KünstlerInnen dazu, politische Songs zu veröffentlichen.⁵³ Die Rapper *Kid Pex* und *A.geh Wirklich?* solidarisierten sich etwa bereits 2013 mit AsylbewerberInnen, die aus Protest die Wiener Votivkirche besetzt hatten, und veröffentlichten gemeinsam die Single »Recht auf Leben« (2013), wobei alle Einnahmen aus dem Song der Caritas gespendet wurden (vgl. *KidPexTV* 2013). Die AsylbewerberInnen gehörten dem *Refugee Protest Camp Vienna* an, von denen sich einige für den FM4 Protestsongcontest mit dem Wiener Duo *EsRap* zum *Fight Camp Rap* zusammenschlossen und diesen auch für sich entscheiden konnten (vgl. *Tagwerker* 2014). So zeigte sich das Duo *EsRap*, bestehend aus den Geschwistern *Esra* (die für den Rap zuständig ist) und *Enes* (der den Gesang beisteuert), die seit jeher mit sehr politischen Texten auffallen, mit Asylsuchenden solidarisch, noch bevor 2015 durch die große Flüchtlingsbewegung auch anderen heimische HipHop-KünstlerInnen sich dieser Thematik annahmen. So unterschiedliche RapperInnen wie der eben genannte *Kid Pex* (»#NICHTSTOLZDRAUF«,⁵⁴ 2015, gemeinsam mit dem Rapper *Lev Bro* und dem Duo

51 »Rap heißt Widerstand für mich, für euch der Niedergang vom Ziel./Ich formiere meine Kompanie, so wie bei einem Panzerspiel./Das Zeug ist deep, wie eine Schlucht, legendär wie Hieronymus./Der Aufstand ist ein Movement, HipHops Anonymus.« (*Nasihāt & Son Griot* – »Dagegn feat. *Esref, DemoLux*«; eigene Übersetzung).

52 »Sie schüren Ängste, liefern falsche Fakten./Nieder mit den Fake News, nieder mit den Masken./Sollten das Netz einmal entwirren und jetzt dann verstehen./Probleme kann man lösen und nicht wegnorieren (*Ms Def* – »Rise Up«; eigene Übersetzung).

53 Darüber hinaus versammelten sich 2015 33 HipHop-Schaffende (und einige Gäste) bei dem vom *Message Magazine* veranstalteten Benefizkonzert unter dem Titel »Die 30 feschesten Rapper«, um Geld für den Flüchtlingsverein von Ute Bock zu sammeln (vgl. *Gschmeidler* 2015a).

54 Anzusehen/-hören unter: <https://www.youtube.com/watch?v=TpF3oh26kGE> [abgerufen am 01.06.2020].

EsRap), *Kroko Jack* (»Bledsinn«,⁵⁵ 2015), *MetaXXa* (»Aus gegebenen Anlass«,⁵⁶ 2015), *ASZ & Ramses* (»Kein Asylant«,⁵⁷ 2015) oder das Duo *Slangswitch* (»Weit her«, 2015)⁵⁸ veröffentlichten Videosingles zum Thema Asyl bzw. vor allem gegen die oftmals negativen Reaktionen vieler ÖsterreicherInnen auf die vielen Asylsuchenden. Für die größte Aufmerksamkeit sorgte aber der über acht Minuten lange Song des Rappers und Produzenten *Def Ill* namens »Zeltstädte« (2015), der über 100.000 Mal (Stand: Januar 2020) auf Youtube aufgerufen wurde⁵⁹ (vgl. Video generalrugged 2015).

Wir leben in Zeltstädten gegenüber von leeren Gebäuden
 Als gäb's kane Menschenrechte mehr, meine Freunde
 Eingsperrt in Kasernen und Polizeipräsidium
 Und daham bringen's grad dei Familie um (*Def Ill* – »Zeltstädte« 2015)

Def Ill kann (neben *Monobrother*, *Ptah*, *Kid Pex* oder dem Duo *EsRap*) als einer der politisch aktivsten heimischen HipHop-Schaffenden der letzten Jahre genannt werden. Schon 2009 brachte er im Zuge der Universitätsproteste und der Besetzung des Audimax das Stück »Vom Audimax bis zur Fabrik« (2009) heraus. Nur einen Monat nach seinem Song »Zeltstädte« (2015) veröffentlichte er gemeinsam mit anderen Rappern (u. a. *Monobrother*, *Kinetical*, *T-Ser*, *DemoLux*, *Selbstlaut*, *Huckey*, *Kreiml*) das (über 20 Minuten lange) Stück »Zeltstädte Pt. 2 feat. *Die Gutmenschen*«. ⁶⁰ 2017 ging *Def Ill* sogar noch einen Schritt weiter und widmete sein ganzes Album »R.A.F. (Refugees ain't Fugitive)« (2017) der Flüchtlingsthematik. Die Einnahmen aus dieser Veröffentlichung spendete er überdies zur Gänze an den Verein »Flucht nach Vorn« (vgl. DJ Phekt 2017a).

»Weisse san Scheisse«, so heißt einer der neuen Tracks von *Def Ill*, der sich als heterosexueller weißer Mann nicht als Sprachrohr der Geflüchteten oder Unterdrückten positionieren will. Die haben selbst eine Stimme, wie er sagt. Vielmehr möchte er zum Beispiel erreichen, dass man »Refugees Ain't Fugitive« einer Freundin, einem Freund oder Familienmitgliedern mit rechten Tendenzen vorspielt, damit sie mit all den Klischees und Widersprüchen in ihren Köpfen konfrontiert werden. (Ebd.)

Der Großteil der hier genannten RapperInnen fällt immer wieder durch politische Aussagen oder Songs auf, und die hier genannten Beispiele sind nur ein grober Überblick über einige ihrer politischen Werke. Viele politische Stücke stammen jedoch auch von VertreterInnen eines HipHop-Subgenres, das hauptsächlich wegen Misogynie, Homophobie oder Gewaltverherrlichung in den Medien und der öffentlichen Wahrnehmung

55 Anzusehen/-hören unter: <https://www.youtube.com/watch?v=G6ighSj-8l4> [abgerufen am 01.06.2020].

56 Anzusehen/-hören unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ZshTVp-7EO4> [abgerufen am 01.06.2020].

57 Anzusehen/-hören unter: <https://www.youtube.com/watch?v=gweVYn4-1K4> [abgerufen am 01.06.2020].

58 Anzusehen/-hören unter: https://www.youtube.com/watch?v=NQPxVG_WFBY [abgerufen am 01.06.2020].

59 Anzusehen/-hören unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vFCFpZoh14Q> [abgerufen am 01.06.2020].

60 Anzusehen/-hören unter: https://www.youtube.com/watch?v=YoNGsPKf4_o [abgerufen am 01.06.2020].

vorkommt. Jedoch beinhaltet ein großer Teil der Lieder aus der Gangsta-/Straßen-Rap-Szene politische Inhalte und Statements. Vor allem Themenbereiche wie Rassismus, Islamophobie, Polizeigewalt oder Rechtspopulismus/-extremismus sind wiederkehrende Bestandteile von Gangsta-/Straßen-Rap-Songs österreichischer HipHop-Schaffender. So wurden bereits die *Untergrund Poeten*, *Nazar* oder *Svaba Ortak* als bekannte Beispiele mit politischen Songs und Aussagen genannt. Aber auch andere Rapper aus diesem Subgenre wie *Esref* (vgl. bspw. »Unkraut«, 2010), *Manijak* (vgl. bspw. »Jungs aus meiner Gegend«, 2011) oder die Gruppe *Bludzbrüder* (vgl. bspw. »F.D.P.«, 2011) verpacken immer wieder politische Aussagen in ihren Liedern und positionieren sich (wie der Großteil der restlichen HipHop-Szene) immer wieder gegen die FPÖ und Heinz-Christian Strache.

Jungs aus meiner Gegend scheißen auf deine Höflichkeit
 Schwarze Haare, denn sie kommen nicht aus Österreich
 Die blaue Nazi-Partei ist der größte Scheiß
 Krone sagt, nur Ausländer können böse sein (*Manijak* – »Jungs aus meiner Gegend«
 2011)

Auch aus weiteren unerwarteten Richtungen wurden politische HipHop-Songs in Österreich veröffentlicht. So setzten sich etwa die vor allem als Party-Rapper bekannten *Trackshittaz* auf ihrem Song »Politisch Korrekt« ihres letzten Albums »#TS4« (2014) mit den fragwürdigen Umständen rund um den Niedergang der Bank *Hypo Alpe Adria* auseinander. Die VertreterInnen des Genres Trap/Cloud-Rap sind ebenfalls nicht unbedingt für politische Inhalte bekannt. Aber auch der Rapper *Yung Hurn* weist mit dem Song »FDP« (dieses Kürzel steht für »Fick die Polizei«) seines 2016 erschienenen Albums »Krocha Tape« einen konkret politischen Song auf. Zudem hat er mit »Michael Häupl« den Namen des ehemaligen Wiener Bürgermeisters, also eines bekannten Politikers, auf seine Brust tätowiert, was schon eine politische Aussage für sich darstellt. Sogar der Rapper *Money Boy* veröffentlichte 2016 – nachdem er sich kurzfristig nach einiger Kritik in *Why SL Know Plug* umbenannt hatte – mit den Songs »Terror« (2016)⁶¹ und »AFD Game Over« (2016)⁶² zwei konkret politische Videosingles auf seinem Youtube-Kanal. Zwei politische Werke bei einem aktuellen Œuvre von über 40 Mixtapes und Alben sind natürlich eine vernachlässigend geringe Anzahl. Bei der Betrachtung dieser Zusammenfassung zu politischem HipHop aus Österreich zeigt sich jedoch, dass sich vor allem in den letzten Jahren, also seit der sogenannten Flüchtlingskrise, sowie den nachfolgenden Präsidentenwahlen 2016 (vgl. die Songs von *Kid Pex* – »Norbert Hofer feat. *Topoke*«, 2016, *Mirac*, *DemoLux*, *Ptah & Der-Con* – »Alexander van der Belen«, 2016, und *Def Ill* – »Was 4 1 Bundespräsidentn feat. *Highznberg*«, 2016) und den Nationalratswahlen 2017 viele Mitglieder der heimischen HipHop-Szene politisch sehr aktiv zeigten und viele politische Stücke herausgebracht wurden. Die heutige Situation ist sicherlich nicht zu vergleichen mit der zu Beginn der 1990er Jahre, als politischer

61 Anzusehen/-hören unter: <https://www.youtube.com/watch?v=WOHaley2oA> [abgerufen am 01.06.2020].

62 Anzusehen/-hören unter: <https://www.youtube.com/watch?v=oda5GtBj-hI> [abgerufen am 01.06.2020].

HipHop durch die Erfolge von *Public Enemy* oder *KRS-One* seinen ersten Höhepunkt erlebte. Es zeigt sich meines Erachtens aber, dass dieser Aspekt von HipHop-Musik – trotz der aktuellen Vielfalt – innerhalb der österreichischen HipHop-Szene bzw. für viele ihrer Mitglieder auch heute noch eine bedeutende Rolle spielt und HipHop noch immer als Sprachrohr gegen Rassismus und Diskriminierung eingesetzt wird. Dazu zählen auch die meist politisch gefärbten, feministischen Botschaften in heimischen HipHop-Songs, die erstmals durch *Mieze Medusa* und ihr Stück »Nicht meine Revolution feat. Violetta Parisini« (2007), mit dem sie 2007 den Protestsongcontest gewann, ins Rampenlicht gestellt wurden. Gerade das selbstbewusste Auftreten und die Songs von Rapperinnen wie *Mieze Medusa*, *Yasmo*, *MTS*, *Kerosin95*, *KeKe* oder das schon mehr als Gesamtkunstwerk angelegte Schaffen der *Klitclique* tragen dazu bei, die Aufmerksamkeit verstärkt auf Diskriminierungen gegenüber Frauen sowie feministische Themen zu lenken.

Ich bin der »Ich-will-Feministinnen-ficken-deshalb-bin-ich-feministisch«-Feminist
 Ich bin der »Zwei-Aussagen-gegen-eine-das-Leben-ist-nicht-fair«-Feminist
 Ich bin der »Ich-will-meine-Eizellen-online-teuer-verkaufen-obwohl-sie-nicht-in-der-Kühlkette-waren«-Feminismus
 Ich bin der »Ich-mach-alles-aber-werd-offiziell-nie-erwähnt«-Feminist
 Ich bin der »Geh-halt-die-einzige-Frau-im-Wahlkampf-wählen«-Feminismus (*Klitclique*
 – »Der Feminist F€M1N1\$T« 2016)

Zum Abschluss dieses Exkurses soll noch auf einen Rapper hingewiesen werden, der einen Spezialfall in Bezug auf politischen HipHop einnimmt. Bei dem aus Wien stammenden *Kilez More* ist tatsächlich jeder Song politisch motiviert bzw. politischen Inhalten und Themen gewidmet. Er bewegt sich jedoch mit seinem von ihm selbst sogenannten Truth-Rap häufig im Bereich der Verschwörungstheorien, vertritt in diesen also Meinungen und liefert »Fakten«, die meist schwierig zu überprüfen sind bzw. sich meist von den als allgemein gültig akzeptierten Tatsachen unterscheiden.

Das ist der Mittelfinger tief in dieser sicken Industrie
 Ich bin der Alchemist, das ist WikiLeaks auf Beats
 Und wenn man aus jeder Richtung auf mich schießt
 Weiß ich, ich mach etwas richtig, das ist Widerstandsmusik (*Kilez More* – »Intro/WikiLeaks auf Beats« 2017)

3.5.4 2002: Das Jahr des »Austro-Hop«

»Das bisherige Meisterwerk der Linzer HipHop-Philosophen [*Texta*; Anm. d. Verf.] eröffnet das Ö-Hop-Jahr 2002 mit vielschichtigen, angenehm durchdachten und dennoch partytauglichen Tracks.« (Stöger 2002b) *Texta* veröffentlichten im Frühjahr 2002 ihr Album »Blickwinkel«, mit dem es die Gruppe erstmals in die österreichischen Top 40 der Albumcharts schaffte.⁶³ Darüber hinaus verhalfen sie mit ihrem Label *Tonträger Records* den beiden Linzer Formationen *Die Antwort* und *Kayo & Phekt* zu ihren ersten eigenen

63 Vgl. *Texta* unter www.austriancharts.at.

Veröffentlichungen (»Tiefstapler« bzw. »KO Drops EP«). Mit »Auf der Flucht« erschien zudem ein weiterer Tonträger der Gruppe *Das Rückgrat* – womit alle Gruppen, die der Supergroup *Markante Handlungen* angehörten, in diesem Jahr Musik veröffentlichten. Auch auf der ersten Veröffentlichung des 2002 gegründeten Labels *Headquarter Records* (zweier Gemeinschaftssongs namens »CollaboRaid I+II« aller Gruppen des Labels) waren mit *Verbale Systematik* (bestehend aus den Rappern *Big J* und *Chakuza* sowie dem Produzenten *DJ Stickle*) ebenfalls Linzer HipHop-Artists vertreten – sowie ein noch auf Französisch rappender *RAF Camora*. Neben *Headquarter Records* wurden in diesem Jahr auch die Labels *Schwer Records* und *Stiege 44* ins Leben gerufen. *Schwer Records* wurden von den Mitgliedern der Gruppe *Schwerversprecher* gegründet, deren EP »Jetzt oder Nie« auch die erste Veröffentlichung des Labels darstellt. Die Gruppe sollte allerdings keine weiteren Tonträger veröffentlichen. Dass das Label jedoch in den folgenden Jahren dennoch eine wichtige Rolle innerhalb der heimischen Szene spielen sollte, liegt an dem Rapper *MAdoppelT*, der mit seiner 12« »HipHop ist lebendig/Tut mir leid« noch im gleichen Jahr, 2002, den Grundstein für seine Karriere legte. Er war in den folgenden Jahren einer der medial präsentesten Rapper des Landes, avancierte innerhalb der HipHop-Szene aber auch zu einem der umstrittensten HipHop-Schaffenden (vgl. Nowak 2018d). *MAdoppelT* wurden vonseiten der Szene immer wieder »auf Massentauglichkeit getrimmte Texte« (vgl. ebd.) vorgeworfen. Auch wenn er dies stets abstritt, tendierten seine Songs durch die häufige Einbindung von SängerInnen für seine Refrains stark in Richtung Pop und Mainstream. Für Aufmerksamkeit innerhalb der heimischen HipHop-Szene sorgten auch Streitigkeiten mit dem Rapper *Kamp* (vgl. ebd.). Letztere bzw. die Veröffentlichung seiner EP »d.K.d.t.B.« (Abkürzung für »die Knochen des toten Bären«) war auch der Grund für die Gründung des erwähnten Labels *Stiege 44* (dem neben *Kamp* zu Beginn auch *Saiko*, *Fester*, *Brenk Sinatra*, *Whizz Vienna*, *Emodee* und *Hidari* angehörten; vgl. Fiasco 2002b). *Stiege 44* rund um den Produzenten *Saiko* hatte ähnlich wie *Schwer Records* seine produktivste Phase zwischen 2004 und 2007 und verhalf währenddessen nicht nur *Kamp*, sondern auch der *Hidden Nation Crew*, *Mundpropaganda*, *Ausgleich* oder dem vor allem in den 2010er Jahren erfolgreichen *Gerard MC* zu Veröffentlichungen. Im Gegensatz zu *Schwer Records* besteht das Label, wenngleich weniger aktiv, auch heute noch.

Einen besonderen Stellenwert erlangte das Jahr 2002 auch, da der »dienstälteste« HipHop-DJ des Landes, *DJ DSL*, in diesem Jahr sein erstes und bislang einziges Album mit dem passenden Titel »#1« herausbrachte. Für die meiste mediale Aufmerksamkeit sorgten 2002 jedoch die beiden – neben *Textas* »Blickwinkel« – erfolgreichsten Alben des Jahres: »Worte & Beats« von *Total Chaos* und »Plastic People« von *Waxolutionists*.⁶⁴ Die gemeinsame Releaseparty wurde sogar vom ORF mitgefilmt und im Rahmen der Sendung *Kunststücke* ausgestrahlt. Möglich gemacht hatte dies Markus Wailand, der zu dieser Zeit für *Kunststücke* gerade an der ersten (und bislang einzigen) Dokumentation zur Geschichte des österreichischen HipHop arbeitete, die ebenfalls 2002 ausgestrahlt wurde (vgl. o. A. 2002). »Das hat uns schon stolz gemacht. Es war keine Band aus Österreich die letzten fünf Jahre eine Stunde lang, das ganze Konzert im ORF zu sehen.« (Cle-

64 Beide konnten sich in den österreichischen Albumcharts platzieren. Vgl. *Total Chaos* (»Worte und Beats«) und *Waxolutionists* (»Plastic People«) unter www.austriancharts.at.

mens Fantur zitiert nach Dörfler 2011, S. 92) Auch deutsche Medien und HipHop-Fans wurden in diesem Jahr verstärkt auf HipHop aus Österreich aufmerksam. So meinte etwa das deutsche Onlinemagazin Rap.de 2002, dass »österreichischer HipHop momentan durch Deutschland weht wie die berühmte frische Brise und diverse Crews und DJs aus dem Alpenstaat sich endlich auch hier die verdiente Reputation erstellen« (beni-mike 2002). Trotz all dieser positiven Entwicklungen, die sich zum Teil auch in den folgenden Jahren fortsetzen sollten, führte die Aufbruchsstimmung rund um die Jahrtausendwende nicht zum erhofften Durchbruch österreichischer MusikerInnen innerhalb Österreichs oder gar Deutschlands. Die genauen Gründe dafür sind natürlich schwierig auszumachen und einem Zusammenspiel diverser Faktoren geschuldet. Aber gerade am Beispiel von *Total Chaos* und den *Waxolutionists* sowie ihrem gemeinsamen Projekt *Supercity Soundsystem* zeigten sich drei mögliche Ursachen: schlechtes Timing, Probleme mit bzw. von Labels und fehlende mediale Präsenz.

Für mich war so interessant, wo wir dann unser Studio hatten und wo dann irgendwann mal die Medien auch auf österreichischen Rap aufmerksam wurden. Das war eh schon ein Jahr nachdem der Deutschboom vorbei war, so 2000 oder so, wo du dir gedacht hast, es entwickelt sich woanders hin, es kommt eine neue Generation, mit *Kool Savas* und das Ganze. Und dann kommen sie ein Jahr später dann in Österreich drauf, ah da gibt es ja *Total Chaos*, was passiert da mit den *Waxolutionists*, die sind ja gar nicht so schlecht und so. Aber das war einfach zu spät, immer. Es hat die Plattformen und die Größenordnung hier einfach nicht gegeben. Auch FM4, die zwar viel getan haben, aber die hatten noch lang nicht den Einfluss, wie sie ihn heute in der medialen Breite haben. Es hat einfach wenig gegeben, wo man sich präsentieren konnte. (Interview Fantur 2010, TC 02:15:37)

Vor allem mit den Labels hatten (nicht nur) die beiden genannten Formationen großes Pech – und schlechtes Timing. Das erste Album »Werwaswannwiewo« (1998) von *Total Chaos* erschien bei dem deutschen Label *Move*, das bald darauf pleiteging. Sie wechselten zur ebenfalls in Deutschland ansässigen Plattenfirma *Deck8*, bei der auch die *Waxolutionists* ihre erste Platte »The Smart Blip Experience« (1999) oder *Kamp* seine zwei Singles »Arschkarten 2« (2000) und »Santa Klaus & Hasenzahn« (2001) veröffentlicht hatten. Aber auch dieses brachte bald darauf (2002) seine letzten Produktionen heraus. Zu dieser Zeit waren die beiden Gruppen bereits zum österreichischen (*Libro*-Sublabel) *Intonation Recordings* gewechselt, wo ihre zweiten Werke erschienen. Aber auch dieses Label musste 2002 Konkurs anmelden. Die *Waxolutionists* beschrieben ihre Lage – und damit die Lage vieler österreichischer HipHop-KünstlerInnen – zu dieser Zeit folgendermaßen:

Wir sind halt auch genau in die Zeit hineingerutscht, wo es vom Analogen, vom analogen Musikmachen oder analogen Denken weg, hin zum Internet gegangen ist. Auch die ganzen Labelstrukturen, Majorstrukturen, Radio, Fernsehen, das ist ja alles bergab und das andere bergauf. Und wir sind halt genau dazwischen gewesen: Sind noch am Alten dran gepickt, haben aber übers Neue zu wenig gewusst bzw. war es auch noch zu unausgegrenzt. (*Waxolutionists* zitiert nach Dörfler 2011, S. 113)

Auch wenn stets noch weitere Faktoren mitspielten, waren die strukturellen Umbrüche in der Musikindustrie und das Aufkommen des Internets sicherlich mitverantwortliche Rahmenbedingungen, die zur Auflösung vieler wichtiger Gruppen in den folgenden Jahren führten. So trennten sich mit *Schönheitsfehler* (die 2017 ihr Comeback feierten), *Total Chaos*, *Supercity Soundsystem*, *Aphrodelics*, *Die Symbiose*, *Brotlose Kunst* oder *Das Rückgrat* einige der bekanntesten und teilweise erfolgreichsten Formationen des Landes. Manche wie *Schönheitsfehler* legten zwar nur eine lange Pause ein und einzelne MusikerInnen waren teilweise in anderen Gruppen bzw. als SolokünstlerInnen weiterhin aktiv, dennoch kann gesagt werden, dass die Jahre 2002 bis 2005 von großen Umwälzungen innerhalb der hiesigen HipHop-Szene geprägt sind.

Neben diesen offensichtlichen (personellen) Veränderungen nahmen aber auch andere Entwicklungen, die ab der zweiten Hälfte des Jahrzehnts österreichische HipHop-Musik prägen sollten, in diesen Jahren ihren Beginn.

3.5.5 2003 bis 2005: Grundsteine der geographischen und stilistischen Ausdehnung

Es etablierten sich in diesem Zeitraum langsam auch in anderen Städten und Regionen HipHop-Gruppen bzw. eigene HipHop-Szenen. Die *Hörspiel Crew* brachte mit ihrer ersten Veröffentlichung »Twist im Hause Schmalspur« (2003) das Burgenland als Teil der österreichischen HipHop-Szene ins Spiel und avancierte in den folgenden Jahren zu einer der bekanntesten Vertreterinnen der österreichischen HipHop-Szene. 2004 verkündete Philipp Kroll im *Message Magazine*, dass – aufgrund der Veröffentlichung der Tonträger »Karyzma« des Rappers *Karäil* mit dem Produzenten *Dyzma* und dem als Rap-Battle angelegten *Compilation*-Album »Salzburger Battle Round 1« (beide bereits 2003 erschienen) – Salzburg nun endlich auf die »HipHop-Landkarte« eingetragen werden könne (vgl. Kroll 2004, S. 43). In Graz startete der Produzent und DJ *Mr. Dero* in diesen Jahren seine Karriere und sorgte als Teil des Labels *Tiefparterre Records* dafür, dass auch aus Graz in den folgenden Jahren immer wieder wichtige HipHop-Veröffentlichungen kommen sollten. Und in Tirol gründeten sich mit der *Beatniks Crew* und *La Spliz* zwei Gruppen, die vor allem in den 2010er Jahren als Teil des *DuzzDownSan*-Labels zu einem bedeutenden Teil der heimischen HipHop-Landschaft avancieren sollten. Teil der Formationen waren etwa *Mosch*, *DJ Chrisfader*, *DJ Testa* und der Rapper *Yo!Zepp*, von denen die drei Letztgenannten mit ihrem zweiten gemeinsamen Projekt *Von Seiten der Gemeinde* ebenfalls auf diesem Label erschienen.

Parallel zu der geographischen nahm auch die musikalische Erweiterung der heimischen HipHop-Szene in diesem Zeitraum ihren Anfang. Einerseits war die erste (nach den *Untergrund Poeten*) ins Gangsta-Rap-Genre fallende Gruppe *EMC* rund um den Rapper *Phat Frank* sehr aktiv und machte sich mit harten Texten »von der Straße« einen Namen innerhalb der österreichischen Szene. Auch das bereits genannte Trio *Verbale Systematik* schielte mit den Songs auf ihrer ersten, 2003 veröffentlichten EP »Verbales Fadenkreuz« in Richtung Gangsta-Rap. Dies sollte jedoch erst 2005 mit der Produktion von *Bushidos* Album »Staatsfeind Nr. 1« durch die beiden Mitglieder der Gruppe *Chakuza* und *DJ Stickle* und dem darauffolgenden Umzug nach Berlin zu *Bushido* voll zur Geltung kommen. Währenddessen rappete der Wiener *RAF Camora* als Teil der Gruppen

Assaut Mystik, *Balkan Express* und später *Family Bizz* zu Anfang des Millenniums noch auf Französisch, bevor er 2006 mit seiner ersten deutschsprachigen Veröffentlichung (gemeinsam mit dem Rapper *Emirez*) den Grundstein für seine eigene Karriere und zugleich bis zu einem gewissen Grad für die Gangsta-/Straßen-Rap-Szene in Wien legte, die ein bestimmender Faktor für die letzte Geschichtsphase werden sollte.

Auch Mundart-Rap (das heute eine gängige Genre-Bezeichnung österreichischer HipHop-Musik darstellt) begann – nach den ersten, bereits genannten Versuchen in den 1990er Jahren – in der Mitte der 2000er Jahre richtig Fahrt auf- und Form anzunehmen. Motor dafür waren vor allem die Mitglieder der Linzer HipHop-Szene und darin speziell der Rapper *Markee* (aktuell *Kroko Jack*) sowie die Gruppe *Markante Handlungen*. »Langsam fingen die Linzer an, sich mit Mundartrap anzufreunden.« »Dreckige Rapz«, »Koida Kaffee« und »Oida Voda« nannten sich die ersten Gehversuche, bevor ganze Alben in Mundart gerappt wurden.« (Agostini 2017b) Auch *Texta* hatten auf all ihren Alben seit »Gegenüber« (1999) zumindest eine oder zwei Nummern im eigenen Dialekt gehalten⁶⁵ und spielten vor allem durch ihre Labelarbeit eine wichtige Rolle für die Entwicklung hin zum Rappen in Mundart. Dennoch wird als Startschuss für die Entstehung dieses Subgenres von unterschiedlichen Seiten das Stück »Dreckige Rapz« von der EP »Auf der Flucht« (2002) bzw. dem Album »Konfrontation« (2003) der Gruppe *Rückgrat* mit ihrem Rapper *Markee* genannt.

Erst *Rückgrat* zeigte 2002, wie dope Dialekt klingen kann. *Kroko Jack* (damals: *Markee*) war ihr MC. Der Track hieß »Dreckige Rapz«. Ein widerborstiger Beat musste da bezwungen werden. Was lag näher, als sich der Sprache zu bedienen, die er sprach, dachte, träumte? *Kroko Jack*: »Ich hatte einen Haufen Punchlines, die im Dialekt viel besser funktionierten. Die Reaktion war unmittelbarer. Vorher hatte niemand über meine Pointen gelacht. Jetzt schon.« Dabei musste man die Worte gar nicht verstehen. Allein der Flow ließ einen mit den Ohren schlackern. (Reitsamer 2018a, S. 69)

Nachdem mit diesen ersten Songs der Beginn für die Etablierung des Mundart-Rap-Genres gemacht worden war, wurden mit dem Album »Vollendete Tatsachen« der Gruppe *Markante Handlungen* 2005 die Entwicklung endgültig in Bewegung gesetzt und die österreichische HipHop-Szene in den folgenden Jahren nachhaltig verändert.

Somit markiert das Jahr 2005 einerseits durch die Veröffentlichung des ersten Mundart-Rap-Meilensteins »Vollendete Tatsachen« von *Markante Handlungen* einen Wendepunkt in der österreichischen HipHop-Musik hin zum Rappen im eigenen Dialekt. Auch die ebenfalls 2005 gegründeten Labels *Deine Mutter Records* und *Boombokkz* bzw. deren Mitglieder sollten wichtige Impulse für diese Entwicklung und die österreichische HipHop-Musik als Ganze geben. Zugleich produzierten *Chakuza* und *DJ Stickle* (als *Beatlefield*) 2005 *Bushidos* Album »Staatsfeind Nr. 1« und legten damit die Grundlage für ihre Karriere – und die von anderen österreichischen Künstlern – im Bereich des Gangsta-Rap-Genres. Die beiden nutzten ihre Beziehungen zu *Bushido* darüber hinaus, um in den folgenden Jahren wichtige Starthilfe für zwei der heute erfolgreichsten heimischen Vertreter des Gangsta-/Straßen-Rap-Genres, *RAF Camora*

65 Auf ihrem zweiten Album »Gediegen« von 1997 gab es nur eine Strophe von *Skero* auf dem Stück »Bettgeschichten feat. *Blumentopf*«, die in Dialekt gehalten war.

und *Nazar*, zu geben. Diese Ereignisse leiten damit die (bis dato) letzte Geschichtsphase von HipHop-Musik aus Österreich in dieser Arbeit ein, die vor allem durch eine geographische, stilistische und personelle Expansion geprägt ist.

3.6 Wachstum, Professionalisierung, Diversifikation – Phase 4 (2005 bis heute)

Mundarttrap wurde Standard von Schärding bis Graz
 Heißt wohl Motivation für die nächste Generation
 Neue Namen dropten Classics, wie 'ne Kettenreaktion
 Markante Handlungen in Linz, Rooftop Clique in Wien
 DNK in Salzburg, die Szene ist am Blühen
 Und es war nicht zu überhören, so unverfälscht und Klartext
 Nach all der Wartezeit, Kamp als Juice-Album des Jahres
 Auf den Partys rocken Fid Mella und Brenk
 Hinterland, Def Ill und Staummtisch aus Linz, die heute jeder kennt
 Gerard, Nazar, RAF, Chakuza breaken big
 Skero, Vamus, Moneyboy, groß in der Disco und im Internet
 Mieke Medusa, Yasmo, MTS, die Ladies rappen fresh
 Neue Labels wie Duzz Down San und Shash (*Texta* – »Alpenraps« 2016)

Was in den ersten Jahren des neuen Millenniums seinen Anfang nahm (Mundart-Rap, Gangsta-Rap, geographische Ausbreitung, neue HipHop-Generationen), zeigte ab Mitte der 2000er Jahre seine volle Wirkung. Viele neue Gruppen, die ihre Karriere in den Jahren zuvor begonnen hatten, wurden zu wichtigen ProtagonistInnen österreichischer HipHop-Musik. Zugleich wuchs die Szene beständig weiter, und immer mehr KünstlerInnen brachten immer mehr Songs bzw. Alben heraus. Auch die praktizierten Spielarten der HipHop-Musik und damit das Angebot an Musik – stark befördert durch das Aufkommen des Internets mit Myspace und später Facebook, Youtube, Soundcloud, Spotify u.Ä. – sowie Veranstaltungen wurden breiter gefächert und trugen zu einer Diversifikation der HipHop-Szene und ihrer Fans bei.

Im Vergleich zu früher hast du heute einfach viel mehr Leute, die in der Szene aktiv sind. Das differenziert sich deswegen viel stärker aus. Heute hast du Heads, die nur auf Battle-Rap-Veranstaltungen gehen, andere wollen nur die »Wolke«, andere wollen wieder nur klassische BoomBap-Sachen. Teilweise ist das kompatibel miteinander, teilweise nicht. Nichtsdestotrotz gibt es für alle heute Angebote, da es sich für die Veranstalter lohnt. Aus diesem Grund gibt es die klassische Hip-Hop-Szene von früher, die klein und überschaubar war, nicht mehr. Hip Hop in Österreich ist heute viel größer als er damals war. (Stefan Trischler zitiert nach Kiebl 2016c)

Da viele Entwicklungen parallel und teilweise relativ unabhängig voneinander abliefen, ist es in dieser Phase nicht mehr sinnvoll – und in der Form auch kaum mehr möglich –, die Geschichte wie in den vorangegangenen Abschnitten Jahr für Jahr, Veröffentlichung für Veröffentlichung aufzubereiten. Es wird daher ein Großteil der Vorgänge innerhalb

der österreichischen HipHop-Szene in diesen Jahren in den folgenden Analysekapiteln und unter dem Aspekt der Zugehörigkeit zu den jeweiligen untersuchten Subgenres BoomBap, Trap/Cloud-Rap und Gangsta-/Straßen-Rap (vs. Mundart-/Slangsta-Rap) sowie im letzten Kapitel unter dem Gesichtspunkt der möglichen »glokalen Charakteristika« der österreichischen HipHop-Musik vorgestellt und abgearbeitet. Ich möchte in diesem Geschichtsabschnitt die in diesen Folgekapiteln genauer betrachteten Prozesse nur in wenigen Worten abhandeln und mich auf wichtige Entwicklungen, Ereignisse und Personen konzentrieren, die dann in diesen Analysekapiteln wiederum kaum oder gar keine Erwähnung finden. Die wichtigsten dieser Neuerungen (neben den Vorgängen innerhalb der Subgenres Gangsta-Rap, Mundart-Rap und Trap/Cloud-Rap) sind das verstärkte Auftreten von HipHop-Protagonistinnen sowie die endgültige Etablierung von Instrumental HipHop als eigenem Subgenre in Österreich, die stark mit einigen Produzenten wie *Brenk Sinatra*, *Fid Mella* und den *Waxolutionists* sowie den Mitglidern des 2008 gegründeten Labels *Duzz Down San* zusammenhängt.

3.6.1 Mundart-Rap, Gangsta-/Straßen-Rap, geographische Ausbreitung

Dass Rap in Österreich schon längst kein Abklatsch deutscher Blaupausen mehr ist, dürfte sich inzwischen rumgesprochen haben: Man redet dort eben ganz anders als in Hamburg oder Berlin, und auch wenn österreichische Künstler etwa im Vergleich zu den Schweizern ein wenig länger dafür gebraucht haben, ihr eigenes Idiom unbefangen auf Beats zu packen, hat Rap aus der Alpenrepublik mittlerweile eine unverkennbar eigene Identität. Ein Meilenstein in dieser Entwicklung war das 2005er Album »Vollendete Tatsachen« der Ö-Supergroup Markante Handlungen, mit dem sich Mundart endgültig als legitime Ausdrucksweise etablierte. (Leopoldseider 2011)

Das Jahr 2005 markiert einen wichtigen Einschnitt in der österreichischen HipHop-Historie, da ab diesem Zeitpunkt zwei der prägendsten Prozesse für die österreichische HipHop-Szene (nach bereits erwähnten ersten Schritten in diese Richtung in den Jahren davor) endgültig in Gang kamen: die Etablierung von Mundart-Rap und Gangsta-/Straßen-Rap.

Auf diese beiden Subgenres und deren Genese werde ich im folgenden Analysekapitel mit dem Titel »Gangsta-/Straßen-Rap (vs. Mundart-/Slangsta-Rap)« im Detail eingehen. Wie an der von mir gewählten Überschrift zu sehen ist, gehören beide Subgenres gewissermaßen zusammen bzw. stellen (zumindest zu Beginn ihres Auftretens) zwei gegensätzliche Pole dar. Interessanterweise haben beide ihren Ursprung in der Linzer HipHop-Szene, obwohl für Gangsta-/Straßen-Rap ganz klar Wien das Zentrum darstellt. Doch bevor sich Wiener HipHop-Schaffende in diesem HipHop-Subgenre einen Namen machen und eine Szene begründen konnten, waren es der Linzer Rapper/Produzent *Chakuza* und der DJ/Produzent *DJ Stickle*, die durch die Produktion des Albums »Staatsfeind Nr. 1« im Jahr 2005 für einen der erfolgreichsten deutschen Rapper, *Bushido*, den Weg für Gangsta-/Straßen-Rap in Österreich ebneten. Auf die genauen Umstände, wie *Chakuza* und *DJ Stickle* dazu kamen, werde ich im Analysekapitel eingehen. Ich möchte hier nur kurz die wichtigsten Ereignisse und ihre Protagonisten skizzieren.

Nachdem *Chakuza* und *DJ Stickle* als Produktionsteam *Beatlefield* von *Bushido* für dessen Label *ersguterjunge gesignt* worden waren und sein Album produziert hatten, zogen sie 2006 zu ihm nach Berlin. Damit begründeten sie jedoch nicht nur ihre Karrieren – die *Chakuza* als Dauergast in den deutschen sowie etwas später auch in den österreichischen Charts etablieren sollte –, sondern förderten in weiterer Folge den erfolgreichen Werdegang von *RAF Camora* und *Nazar*. Diese beiden avancierten in den 2010er Jahren zu den bekanntesten und kommerziell erfolgreichsten österreichischen HipHop-KünstlerInnen und spielen im Analysekapitel zu Gangsta-/Straßen-Rap ebenfalls zentrale Rollen. Ein wichtiger Aspekt bei allen drei Karrieren war die klare Hinwendung zur deutschen HipHop-Szene bzw. sogar der Umzug aller Protagonisten, außer *Nazar*, dorthin. So entstand, eher parallel dazu und weniger durch sie beeinflusst, ab ca. 2007 in Wien langsam, aber stetig eine eigenständige Gangsta-/Straßen-Rap-Szene, die zwar auch stets nach Deutschland schielte, aber zugleich sehr auf sich und ihre Stadt bezogen auftrat. Verantwortlich für die Entwicklung dieser Szene waren vor allem die Mitglieder der Kollektive *Sua Kaan*, *Stonepark* und *Eastblok Family*, die ebenfalls später detaillierter betrachtet werden.

Auch wenn ein Großteil der kommerziell erfolgreichsten HipHop-KünstlerInnen aus dem Bereich des Gangsta-/Straßen-Rap stammen, war für die österreichische HipHop-Szene als Ganze – speziell für die Herausbildung einer eigenen Identität – die Hinwendung zum Rappen im eigenen Dialekt wohl die bedeutendste Entwicklung. Wie bereits erwähnt, bekam diese ebenfalls 2005, durch die Veröffentlichung des Albums »Vollendete Tatsachen« (2005) der Gruppe *Markante Handlungen*, den entscheidenden Impuls. Das Rappen im eigenen Dialekt eröffnete nicht nur ganz neue Ausdrucksmöglichkeiten (neue Reime, Vergleiche, Sprichwörter u.Ä.), sondern hatte, wie im Zitat von Leopoldseder bereits angesprochen, ein identitätsstiftendes Potential – vor allem im Hinblick auf die Abgrenzung zur viel größeren deutschen HipHop-Szene. Wie auch *Flip* von *Texta* sagt, gab es zu dieser Zeit (abgesehen von den Rappern im Bereich des Gangsta-/Straßen-Rap) eine bewusste Konzentration auf die eigene Szene, und man versuchte diese zu fördern – mit dem Wissen im Hinterkopf, dass dies, ob der »Sprachbarrieren« oberhalb der »Weißwurstgrenze«, kaum mehr wahrgenommen werden würde (vgl. Interview Kroll 2013, TC 42:19).

Das Timing passte nicht. *Bushido* und die bösen Buben aus Berlin waren schon im Anmarsch. Sie verwandelten HipHop in eine Battle Arena. Mit bravem Studentenrap war Verzeihung, kein Blumentopf mehr zu gewinnen. *Flip*: »Damals wusste man: Jetzt ist nicht mehr Hamburg, jetzt ist Berlin. Für uns als Österreicher würde alles noch viel schwieriger werden.« Aber Schwierigkeiten war man mittlerweile gewohnt. Und wenn man nördlich des Weißwurstäquators sowieso immer nur als Ösi wahrgenommen wurde, dann konnte man auch gleich rappen, wie einem der Schnabel gewachsen war. Jetzt erst recht! (Reitsamer 2018a, S. 68)

Wie auch *Kroko Jack* (vgl. ebd., S. 69) oder *Kayo* (vgl. Leopoldseder 2011) angeben, konnten sie das Publikum durch Rappen im eigenen Dialekt direkter erreichen und damit generell mehr Leute ansprechen. *Flip* meint überdies, dass österreichische RapperInnen vorher oftmals wie Kopien deutscher KollegInnen aus Hamburg oder Berlin klangen und durch den Umstieg von Hochdeutsch auf Mundart um einiges besser wurden und

dadurch vielfach erst eine eigenständige Identität erlangten (vgl. Interview Kroll 2013, TC 57:05).

Befördert durch Mundart-Rap, standen die Linzer Szene bzw. das Label *Tonträger Records* und dessen Mitglieder in den Jahren von 2005 bis 2007 im Zentrum österreichischer HipHop-Musik. In diesen Jahren, die *Flip* die »Tonträger-Phase« (Interview *Texta* 2011, TC 25:42) nennt, erlangte Linz auch den Titel als österreichische *Rap-Hauptstadt* (vgl. Agostini 2017b). Nach dem Zusammenschluss der Gruppen *Die Antwort*, *Kayo & Phekt* und *Das Rückgrat* zur Formation *Markante Handlungen*⁶⁶ folgte 2006 das Album »Schwarze Erde« der nächsten Supergroup, *Die Unsichtbaren*. An den *Unsichtbaren* waren praktisch alle Rapper, DJs und Produzenten aus dem Umfeld von *Tonträger Records* beteiligt.⁶⁷ »Public Enemy trifft auf Tad Williams' Romansaga *Otherland* trifft den Wu-Tang Clan trifft oberösterreichische Mundart trifft beinharte Politik. *Schwarze Erde* ist ein wahnwitzig ambitioniertes Album, das HipHop endlich wieder als Sprachrohr für gewichtige Aussagen verwendet.« (Fasthuber 2006, S. 11) Im gleichen Jahr veröffentlichte auch *Kroko Jack* als *Tibor Foco* sein erstes Soloalbum, »Andagraund« (2006), das seinen Status als wichtigster Mundart-Rapper sowie das Subgenre als Ganzes weiter festigte. Alex Hertel alias *DJ Phekt* bezeichnete das Album 2017 als »österreichisches Dialekt-Rap-Meisterwerk, das seiner Zeit um mindestens ein Jahrzehnt voraus war« (Hertel 2017). 2007 wurde dann bereits die nächste Zusammenarbeit der Labelmitglieder von *Tonträger Records* präsentiert und als *TTR Allstars* der hauseigene Labelsampler »Vü Z'Vü⁶⁸ – Kerkersessions Vol. 1« herausgebracht. Nach diesen intensiven Jahren – auf die ich im Analysekapitel zu »Mundart-/Slangsta-Rap« nochmals eingehen werde – brach *Tonträger Records* durch interne Streitigkeiten beinahe auseinander, und es blieben von den ursprünglichen Gruppen nur *Kayo & Phekt* sowie *Texta* übrig (vgl. Agostini 2017c). Es rückte jedoch ziemlich zur gleichen Zeit mit *Da Staummtisch*, mit *Average*, *Hinterland* oder auch dem Salzburger Rapper *Raptoar* eine neue Generation von HipHop-Schaffenden nach, die über dieses Label ihre Musik veröffentlichten. Dadurch spielte *Tonträger Records* weiterhin eine wichtige – wenngleich nicht mehr derart zentrale – Rolle innerhalb der österreichischen HipHop-Szene. So wurden in regelmäßigen Abständen Alben von *Texta* und den genannten Gruppen sowie zuletzt 2018 der zweite Labelsampler der *TTR Allstars*, »Chefpartie«, veröffentlicht.

Die Jahre 2005 bis 2007 waren aber nicht nur für *Tonträger Records* sehr produktive Jahre. Wie *Fuchs MC* angibt, stellte dieser Zeitraum auch für die *Rooftop Clique* und ihr Label *Coolsterin Records* die erfolgreichste Phase dar (vgl. Interview *Fuchs* 2013, TC 12:55). Tatsächlich brachte *Coolsterin Records* in diesen Jahren mit zehn Tonträgern den Großteil der Alben des Labels heraus. Damit wurden nicht nur *Fuchs MC*, *PerVers* und

66 Die Mitglieder der Gruppe *Markante Handlungen* legten großes Augenmerk auf Wortspiele und Zweideutigkeiten. Schon ihr Name ist mehrdeutig angelegt: Mar steht für den Rapper *Markee*, K für *Kayo* und ant für *Die Antwort*. Das Wort Handlungen setzt sich zusammen aus den Wörtern Hand und Lungen, wobei Hand für die DJs steht und Lungen für die Rapper (vgl. *Kayo* zitiert nach *The Message Magazine* 2013c, TC 08:18).

67 Die Rapper nahmen dafür eigene Pseudonyme an, die zusammengesetzt UNSICHTBAREN ergaben: Umberto Ghetto, Nesh Nivel, Sepp Kultura, Ivan Ivanov, Chriss Gross, Hurricane Blizzard, Tibor Foco, Benedikt Walter, Aleks.under, Rik Rubin, Erich Sess, Nicolas Stage.

68 *Vü z'vü* stammt aus dem oberösterreichischen Dialekt und bedeutet *viel zu viel*.

A.geh Wirklich? sowie das Kollektiv *Rooftop Clique* zu bekannten Protagonisten der heimischen HipHop-Szene, sondern es wurde auch *Gerard MC* (heute nur mehr *Gerard*) – der zu einem der erfolgreichsten Vertreter österreichischer HipHop-Musik avancieren sollte – zur Veröffentlichung seines ersten Soloalbums »*Rising Sun*« (2007) verhelfen. Vor allem *A.geh Wirklich?* und *PerVers* förderten die Verbreitung von Wiener Mundart-Rap und verbanden HipHop gekonnt mit dem sogenannten Wiener Schmä. Aber auch Rapper wie *Kamp* vom Label *Stiege 44* oder die dem Label nahestehende Gruppe *DeWieners* brachten in der zweiten Hälfte der nuller Jahre mit großem Erfolg Rap mit einem deutlichen wienerischen Einschlag heraus. Die 2005 gegründeten und in Wien ansässigen Labels *Deine Mutter Records* sowie *Boombokkz* bzw. deren Mitglieder waren ebenfalls treibende Kräfte bei der Festigung von Mundart-Rap in Österreich. Diese Labels bzw. deren Künstler⁶⁹ waren jedoch mehr für die Etablierung anderer Dialekte wie des Kärntnerischen (*Digga Mindz*) oder des Vorarlbergischen (*Penetrante Sorte*) verantwortlich. In den beginnenden 2010er Jahren sollten dann speziell die Labels *Duzz Down San* und *Hongidachs*, später auch das Label *Heiße Luft*, einem großen Teil der bekanntesten heimischen DialektrapperInnen zu Veröffentlichungen verhelfen.

Der Süden Österreichs ist in der österreichischen HipHop-Szene seit jeher unterrepräsentiert. Eine eigene Szene konnte sich bislang nicht entwickeln, und so spielten nur wenige aus Kärnten stammende (und meist mittlerweile in Wien lebende) HipHop-KünstlerInnen wie die Gründer von *Boombokkz Records*, *Digga Mindz* und *B.F.*, die Gruppe *Rapublik*, der Rapper *Mek MC*, das Duo *Doppelt Sichtbar* oder die Rapperin *Queen* (seit 2017 häufig gemeinsam mit dem ebenfalls aus Kärnten stammenden Rapper *Atsche*) eine Rolle in der heimischen HipHop-Musik. Auch die Steiermark konnte nur verhältnismäßig wenige bekannte HipHop-AkteurInnen hervorbringen. Dabei ist etwa der DJ, Produzent und Eventveranstalter *Mr. Dero* seit Beginn der 2000er Jahre aktiv und feierte in gemeinsamen Projekten mit dem britischen Rapper *Klumzy Tounge* und dem Rapper *Afrika Bam*, der als Teil der *Jungle Brothers* zu Beginn der 1990er Jahre HipHop-Musikgeschichte geschrieben hat, internationale Erfolge (vgl. Bam & Mr. Dero o.J.). Auch die *War Wolves*, *500 aka Fick Rick* und sein Label *Cyklone Productions*⁷⁰ sowie aktuell *Train D-Lay Siebzig Prozent* und *MDK* konnten sich im Bereich des Mundart-Rap einen Namen machen. Aus dem Battle-Rap kommend zogen die mit den beiden letztgenannten Rappern befreundeten *Fate One*, *Spello* und *Yash* ab 2012 die Aufmerksamkeit der HipHop-Szene auf sich. Obwohl Graz immerhin die zweitgrößte Stadt Österreichs ist, konnte die dortige HipHop-Szene mithin nie so starke Impulse aussenden wie ihre Pendants aus Wien, Linz oder Salzburg. Aber aufgrund der genannten Rapper und Produzenten sowie durch Veranstaltungsinitiativen wie das *Four Elements* (wo Workshops und Events rund um die vier HipHop-Elemente Breakdance, Graffiti, Rap und DJing stattfinden) oder den 2016 vom Grazer Kollektiv *noedge* ins Leben gerufenen *Uboot Cypher* (seit 2019 unter dem Namen *Cypherei*) etablierte sich Graz ab Ende der 2000er Jahre als fixer Bestandteil der heimischen HipHop-Landschaft.

69 Wie *Tonträger Records* wiesen diese Labels nur männliche Mitglieder auf.

70 Für genauere Informationen zum Werdegang des Rappers und seines Labels vgl. Nex Divinitus 2010.

Im Westen Österreichs veröffentlichte einerseits die aus Kufstein in Tirol stammende Gruppe *Eklatant* (nach ihrer ersten, bereits in Mundart gehaltenen EP »Echo« von 2003) mit »Fragmatik« (2005) ihr Debütalbum, das eines der ersten vollständigen Mundart-Rap-Alben darstellte. Noch im selben Jahr legte einer der Rapper aus dieser Formation, MOZ, sein Debüt »Tunnelfrequenz« nach, das *Flip im Message Magazine* als »sehr geiles Mundartrap-Album« (Kroll 2005, S. 46) bezeichnete. MOZ stand in den folgenden Jahren – neben seinem Bruder und Hauptproduzenten *Estie*, den Rappern *Kroko Jack* und *BumBum Kunst* sowie später der Gruppe *Die Vamummtn* – im Mittelpunkt der Slangsta-Rap-Bewegung, auf die ich im Analysekapitel noch genauer eingehen werde. Diese Bewegung konnte in ihrer Hochphase (2008 und 2009) einen Großteil der bekanntesten Mundart-RapperInnen hinter sich vereinen. Andererseits war das DNK-Kollektiv in Salzburg in den Jahren 2002 bis 2006 sehr aktiv, bevor ein großer Teil ihrer Mitglieder (u.a. *Dyzma*, *Karäil*, *Scheibsta*, *Thaiman*, *Raptoar*, *MSMC*) nach Wien zog und sich dieser Zusammenschluss damit wieder zerstreute. Es konnte zu jener Zeit jedoch erstmals von einer Salzburger HipHop-Szene mit eigenen Strukturen wie Studios, Veröffentlichungen (u.a. *Raptoar* [als *Wortschatz*] – »Schmiazettlwiatschoft Mixtape«, *Karäil & Dyzma* – »Karyzma«, beide 2003, *Thaiman* – »Der Einzug« oder *Scheibsta & Static* – »Die Reime des jungen Gärtners«, beide 2006) und Veranstaltungen gesprochen werden. Die Zusammenarbeit von Salzburger HipHop-Schaffenden erreichte einen ersten Höhepunkt in der 2007 veröffentlichten Maxi-Single »Soizburga Rap (Extended Remix)«, an der neun Rapper und ein DJ⁷¹ unterschiedlicher Gruppierungen gemeinsam auftraten. Aber auch in den 2010er Jahren sollte Salzburg einen großen Stellenwert innerhalb der österreichischen HipHop-Szene einnehmen. Einerseits war es der Salzburger Rapper *DemoLux*, der gemeinsam mit weiteren Personen 2013 das letzte (und neben dem von 2009 bis 2011 stattgefundenen *Am-Strom*-Festival, bei dem der Rapper *Kamp* federführend war, einzige) mehrtägige HipHop-Festival Österreichs namens *Krunk* auf die Beine gestellt hat. Andererseits brachten 2012 die Rapper *Dame*, *T-Ser* und *Crack Ignaz* ihre ersten Soloalben auf den Markt und starteten damit ihre (sehr unterschiedlichen) Karrieren, die sie zu drei der bekanntesten und kommerziell erfolgreichsten HipHop-Künstlern Österreichs machen sollten. Vor allem *Crack Ignaz* und die Kollegen seines Kollektivs *Hanuschplatzflow* (u.a. *Young Krillin*, *Lex Lugner* und der aus Wien stammende *Yung Hurn*) sollten mit ihrer Musik durch die Verbreitung und Etablierung des HipHop-Subgenres Cloud-Rap im gesamten deutschsprachigen Raum zu bedeutenden Akteuren avancieren. Dies ist ebenfalls in Bezug auf Mundart-Rap interessant, da *Crack Ignaz* sowie der Rapper *Young Krillin* trotz ihres deutlichen Salzburger Dialekts große Erfolge auch oberhalb der bereits genannten »Weißwurstgrenze« feiern konnten. Auf sie und ihre Musik werde ich im Analysekapitel zu Trap/Cloud-Rap noch genauer eingehen. Auch dem Mann, der von Wien aus ab 2010 den Weg für Cloud-Rap und speziell Swag-Rap bzw. Trap-Musik geebnet hatte, dem Rapper *Money Boy* (aka *Why SL Know Plug*), werde ich größere Teile dieses Kapitels widmen. Bevor er jedoch das Trap-Genre und Swag-Rap im deutschsprachigen Raum begründen konnte, gab es in Wien mit der Etablierung des Subgenres

71 Das waren *Son Griot*, *Don Leon*, *Amenafilis*, *Demolux*, *Thaiman*, *MSMC*, *VS*, *Raptoar*, *DJ Zero* und *Nasihart Kartal*, der nicht nur als Rapper, sondern auch als Produzent in Erscheinung trat.

Instrumental HipHop und von Rapperinnen und Produzentinnen in der HipHop-Szene Österreichs zwei Entwicklungen, die ich nachfolgend näher betrachten möchte.

3.6.2 Instrumental HipHop

Wie der Autor Mike D'Errico in seinem Kapitel zu instrumentalem HipHop im Sammelband »The Cambridge Companion to Hip-Hop« richtig bemerkt, gibt es für Musik, die unter das Genre Instrumental HipHop fällt, sehr viele unterschiedliche Bezeichnungen (vgl. D'Errico 2015, S. 281). Er selbst kategorisiert sie unter »experimental hip-hop« (ebd.), verwendet aber die gleichen Kriterien, wie sie hier für Instrumental HipHop zur Anwendung kommen. Es handelt sich dabei um HipHop-Musik, bei der bewusst auf Rap-Einlagen verzichtet wird und zugleich die Produktion bzw. bestimmte Produktionstechniken sowie ihre Möglichkeiten in den Vordergrund gestellt werden (vgl. ebd.). Die Grenzen dabei sind fließend zu anderen (elektronischen) Musikgattungen. Dieser Umstand befördert die Vielfalt an verschiedenen Bezeichnungen für die gleiche Musik. Wenngleich es schon ab Mitte der 1990er Alben gab, die zum Instrumental HipHop gezählt werden können, etablierte es sich als eigenständiges Genre (mit einer eigenen Szene und eigenen »Stars«) erst ab Mitte der 2000er Jahre:

While the title has been thrown around throughout the history of the genre, three major factors allowed the style to coalesce into a distinct and recognizable subgenre of hip-hop in the mid to late 2000s: the death of pioneering beatmaker J Dilla, the rise of social media platforms for music, and the emergence of clubs that would eventually become global hubs of »bass music« more broadly. (Ebd.)

Das Zustandekommen des Subgenres lag, D'Errico zufolge, also vor allem am Tod des Produzenten *J Dilla*, an den neuen Möglichkeiten des Austauschs durch das Internet und an Clubs, die sich auf diese Art von Musik konzentrierten. Ich würde dem noch das Aufkommen von Labels hinzufügen, die sich auf derartige Musik konzentrierten. International gesehen ist dabei vor allem *Stones Throw* zu nennen, dem auch *J Dilla* angehörte, im deutschen Raum *Melting Pot Music* und *Project Mooncircle* sowie national die Labels *Supercity* und *Duzz Down San* sowie *Hector Macello*. Dass sich das Genre genau in der zweiten Hälfte der 2000er Jahre zu etablieren begann, hat sicherlich verschiedene Gründe. Worauf D'Errico aber bereits hinweist, war ein entscheidendes Moment der frühe Tod des Produzenten *J Dilla* im Jahr 2006, der zur Bekanntheit seiner Arbeit beitrug und ihn zum Vorbild vieler nachfolgender ProduzentInnen werden lassen sollte.

Gerade in Österreich wurde der instrumentalen Seite von HipHop-Musik seit jeher ein großer Stellenwert eingeräumt. Schon auf dem ersten Sampler »Austrian Flavors Vol. 1« (1992) befanden sich auf der B-Seite der Platte die instrumentale Nummer »Theme from Big Beat« von Peter Kruder sowie die instrumentalen Versionen der Lieder der A-Seite (mit Ausnahme des gemeinsamen Stückes »Here and There«). »Austrian Flavor Vol. 2« (1996) stellte dann gänzlich österreichische Produzenten ins Rampenlicht. Auch durch die Anhänger der sogenannten Dope Beats, allen voran *DJ DSL* sowie seine »Nachfolger«, speziell *DJ Cutex*, *DJ Chaoz* und *Urbs*, wurden instrumentale HipHop-Stücke schon früh in den Fokus gerückt:

Here in Vienna a lot of musicians have been influenced by DJ DSL, who has a completely unique style of mixing and selecting. He plays hip hop in a way nobody else does. Especially in the 90s he played these super-long sets and treated hip hop more like house music: doing long mixes instead of fast cutting and he played around with double copies a lot. He sometimes extended and layered songs until these minimal loops became really hypnotic.

Back then, he played a lot of Mark The 45 King instrumental releases that are kind of obscure nowadays. He also introduced us to the Dope Beats style which was created by people like Kenny Dope and the Nubian Crackers, which is still part of my producer's DNA. DJ DSL's album »#1« is an absolute classic. (*Urbs* zitiert nach Veekens 2017)

Wie bereits erwähnt, veröffentlichten *DJ DSL* mit »I L.O.V.E. you« (1995), *DJ Cutex* mit »Sucker DJs«, *Urbs'n'Cutex* mit »Closer to god (Remixes)« und »Da Beauty and Da Beatz« (alle 1997) oder *BTO Spider* mit »The Party/It's Hard To Explain« (1999) schon früh einzelne Instrumental-HipHop-Maxis, die in dieses Subgenre fallen. Mit »Breaks of Dawn« (2001) und »Peace Talks« (2003) von *Urbs & Cutex* sowie *DJ DSLs* bislang einzigem Album »#1« (2002) erschienen zu Beginn des neuen Jahrtausends die ersten bedeutenden Tonträger in Albumlänge aus diesem Genre.

Wie dem obigen Zitat von *Urbs* zu entnehmen ist, dreht sich beim Dope-Beats-Style alles um den Loop, der in den Mittelpunkt gestellt wird, sodass oftmals nur sehr wenige und/oder langsame Veränderungen in den Songs zu finden sind. Diese Art der Produktion ist stark von den DJs bzw. vom Auflegen inspiriert und weist auch durch die häufige Verwendung gesampelter Vokalphrasen eine Nähe zum HipHop-Subgenre des Turntablism auf.

Durch die *Waxolutionists* war das Turntablism-Genre, das neben Dope Beats als Vorläufer des Instrumental-HipHop-Genres betrachtet werden kann, in Österreich ab Ende der 1990er Jahre stark vertreten. Gerade die *Waxolutionists* präsentierten auf ihren Alben stets eine Mischung aus klassischen HipHop-Stücken mit VokalistInnen, Turntablism-Werken sowie Liedern, die als Instrumental HipHop bezeichnet werden können. Mit ihrem Label *Supercity*, das sie Mitte der 2000er Jahre gemeinsam mit befreundeten Kollegen ins Leben riefen, verhalfen sie zudem anderen Turntablism-Gruppen wie den *Linkmen* (bestehend aus *DJ Twang*, *Sickwon*, *Contact* und *Schulberg*) oder den *Phonosapiens*⁷² (bestehend aus *M-Tone*, *Sight*, *Fischerman* und *Franz'n*) zu Veröffentlichungen. Zudem brachten sie 2006 das instrumentale HipHop-Album »Sidestreets« des heimischen Produzenten *Szenario* und 2008 das erste Instrumental-Album des Produzenten *Brenk Sinatra*, »Gumbo«, heraus. Dies ist auch der Zeitraum, in dem sich weltweit langsam eine eigene Beatmaker-Szene und damit das Genre Instrumental HipHop zu etablieren begannen.

When I released *Gumbo* in 2008 there weren't many instrumental LPs around. I had made a name for myself in Austria, but not so in other territories. So I tried to figure out how to change this. [...] And the LPs by Dilla and Madlib gave me the confidence

72 Deren Album »Circulating Instrument« (2008) wurde gemeinsam mit *Duzz Down San* herausgebracht und stellt die zweite Veröffentlichung dieses Labels dar.

that this kind of album can also work without rappers. (*Brenk Sinatra* zitiert nach Kabuki 2017)

Brenk Sinatra kann getrost als einer der bekanntesten und erfolgreichsten HipHop-Produzenten Österreichs bezeichnet werden, der nicht nur in der österreichischen Szene einen besonderen Status genießt,⁷³ sondern mittlerweile fixer Bestandteil der deutschen HipHop-Gemeinschaft ist und es darüber hinaus geschafft hat, in der US-amerikanischen HipHop-Szene Fuß zu fassen. Mit einer Legende der US-amerikanischen (*West-Coast*-)HipHop-Community, *MC Eiht*, sowie einem der weltweit renommiertesten HipHop-Produzenten, *DJ Premier*, veröffentlichte er bereits zwei Mixtapes (»Compton 2 Vienna« Vol. 1 + Vol. 2, beide 2015) und ein ganzes Album (»Which Way Iz West«, 2017). Er bekam zudem weitere Projekte mit bekannten US-amerikanischen HipHop-Artists in Aussicht gestellt (vgl. Braula und Shaked 2012). In einem Interview bezeichnete der Produzent 2012 seine Instrumental-Alben »Gumbo« (2008) und »Gumbo II« (2011) als musikalische »Visitenkarten« (vgl. *Brenk* zitiert nach ebd.), um RapperInnen auf sich aufmerksam zu machen. Jedoch sollte er mit seinen Arbeiten wie »Hi-Hat Club (Vol. 4): Chop Shop« (2010), »Chop Shop 2 – Singende Klingende Unterwelt« (2014) – beide gemeinsam mit dem Produzenten *Fid Mella* –, »Midnight Ride I+II« (2015 und 2019) sowie als Teil des Produzententrios *Betty Ford Boys* (mit ihren beiden bislang erschienenen Alben »Leaders Of The Brew School«, 2013, und »Retox«, 2014) relevante instrumentale HipHop-Veröffentlichungen auf den Markt bringen, die mehr als bloße Anbiederungen an RapperInnen darstellen. Vor allem auf das Album »Chop Shop 2 – Singende Klingende Unterwelt« (2014), das er aus rein österreichischen Samples hergestellt hatte, werde ich im Kapitel zur »musikalischen Globalisierung« (vgl. Kapitel 4.2.1) nochmals genauer eingehen. *Fid Mella* ist ebenfalls einer der wichtigsten Produzenten im hiesigen HipHop (durch seine Südtiroler Wurzeln auch stark mit der italienischen Szene verbunden), der gemeinsam mit den Produzenten *Mainloop*, *Clefo*, *Max Fisher* und *Brenk Sinatra* das Label *Hector Macello* betreibt, das seit 2013 (vor allem durch ihre Label-*compilations* wie auch Soloalben und Gemeinschaftsprojekte der Produzenten) bedeutende Akzente für die heimische (Instrumental HipHop-)Szene setzte (vgl. Nowak 2017a). Bevor jedoch *Hector Macello* und deren Produzenten sich einen Namen in der Instrumental-HipHop-Szene machen konnten, war es das Label *Duzz Down San*, das dieses Genre (gemeinsam mit *Supercity*) in Österreich etablierte und seitdem stetig fördert.

Das in Wien ansässige Label *Duzz Down San* wurde 2008 von den beiden Produzenten und Rappern *Mosch* (ehemals Teil der Gruppe *Beatniks* aus Tirol) und *Polifame* aus Linz ins Leben gerufen, um für sich und ihre Freunde eine Plattform für eigene Veröffentlichungen zu schaffen (vgl. *Duzz Down San* o.J.). »Eigenständigkeit im musikalischen Ausdruck zwischen dooper Instrumentalmusik und experimentellem Rap mit avantgardistischen Ansprüchen bleibt unsere Trademark.« (Ebd.) So veröffentlichten bereits viele der bekanntesten österreichischen RapperInnen über *Duzz Down San* (bspw. die Gründer *Mosch* und *Polifame*, *Ptah*, ehemals Rapper bei *Hörspiel Crew*, *Con*,

73 »Brenk? Brenk, fucking Genie. Moderner Mozart würd ich sagen!« (*Big J* zitiert nach dem Video *The Message Magazine* 2012, TC 13:17)

Yo!Zepp, *Scheibsta*, *Mirac*, *Def Ill*, *Karäil* oder die Sängerin/Produzentin *The Unused Word*). Dennoch nehmen speziell instrumentale Veröffentlichungen einen großen Raum ein, und somit rührt das größte Verdienst des Labels von ihrem Fokus auf die HipHop-ProduzentInnen und ihre Beats – die sie mit einem sehr offenen und experimentellen Zugang zu HipHop verknüpfen (vgl. Kiebl 2016a). Schnell entwickelte sich dieses Label zu einem der produktivsten und bedeutendsten HipHop-Labels des Landes,⁷⁴ das durch seinen Schwerpunkt auf instrumenteller Musik Heimat wichtiger österreichischer ProduzentInnen wie *Mosch*, *Polifame*, *Mirac*, *Mono:Massiv*, *Ja:kova*, *Nomad*, (das mittlerweile aufgelöste Produzentenkollektiv) *Dusty Crates* (u.a. *Melik*, *Simp*, *Olinclusive*), *The Unused Word*, *DJ Chrisfader & Testa* und *DJ D.B.H.* bzw. das aus diesen drei DJs bestehende Trio *Restless Leg Syndrome*, *B.Visible*, *DJ Kompact* oder *Trishes* wurde. Speziell durch ihre in unregelmäßigen Abständen veröffentlichten (und gratis zur Verfügung gestellten) instrumentalen *Label-compilations* »DuzzUp«⁷⁵ rückten sie eine Vielzahl österreichischer ProduzentInnen ins Rampenlicht. Zudem betreibt das Label mit *Club Duzz* eine regelmäßige Veranstaltungsreihe im Wiener Lokal *Celeste*, über die ebenfalls österreichische KünstlerInnen gefördert werden. *Duzz Down San* kann darüber hinaus als Nachfolger des *Supercity*-Labels der *Waxolutionists* gesehen werden, das nicht mehr aktiv ist. So haben mittlerweile mit den *Waxolutionists*, *Szenario*, *Wisdom & Slime*, *DJ D.B.H.* (ehemals *Total Chaos*) und den *Phonosapiens* einige der ehemaligen *Supercity*-Artists eine neue Labelheimat bei *Duzz Down San* gefunden.

Das Label *Affine Records*, dessen bekanntester Vertreter *Dorian Concept* ist, soll hier ebenfalls noch als wichtige Anlaufstelle für Produzenten mit HipHop-Anleihen angeführt werden. *Dorian Concept* sowie seine Labelkollegen wie *Cid Rim*, *The Clonious* oder *Wandl* können kaum auf HipHop beschränkt werden und experimentieren gern mit unterschiedlichen (elektronischen) Genres und musikalischen Stilen. Dennoch ist immer wieder eine deutliche Verwurzelung in der HipHop-Musik zu erkennen, und einige der Stücke der genannten Produzenten können klar dem Genre des Instrumental HipHop zugeordnet werden. Vor allem *Wandl* machte sich als Produzent für *Crack Ignaz* und der Veröffentlichung des gemeinsamen Albums »Geld Leben« (2016) im Bereich der HipHop-Musik einen Namen über die österreichischen Grenzen hinaus.

Einen hier noch zu erwähnenden Spezialfall stellen die sogenannten Produzenten-alben dar. Hierbei stammen ebenfalls alle Beats von einer Produzentin bzw. einem Produzenten. Jedoch werden dazu unterschiedliche KünstlerInnen eingeladen, um über die instrumentalen Stücke zu rappen. Sie sind eine Art Werbeplattform für die einzelnen ProduzentInnen und geben zudem etwas Aufschluss darüber, welche Bedeutung sie innerhalb der Szene spielen bzw. auch in welchem Umfeld sie sich bewegen – und welche RapperInnen sie als gut genug für ihre Beats erachten. So stieg etwa der Produzent und Rapper *Digga Mindz* spätestens mit seinem 2008 veröffentlichten Album

74 Zählt man alle Alben, *compilations*, EPs und Singles zusammen, kommen sie in den ca. zehn Jahren ihres Bestehens bereits auf über 120 Veröffentlichungen (Stand: 2020; von denen ein Großteil als gratis Download auf ihrer Bandcamp-Seite <https://duzzdownsan.bandcamp.com/> verfügbar ist.

75 Von 2011 bis 2019 erschienen neun Ausgaben, von denen drei allein im ersten Jahr veröffentlicht wurden.

»Mad Patternz Creation Vol. 2« zu einem der bekanntesten heimischen Beatschmie- den auf (vgl. Kroll 2008b, S. 44). »Das hier gehört in jeden Rap-Haushalt mit Herz und Verstand auf ein Kasterl gestellt und mit Respekt und Ehrfurcht behandelt« (ebd.). Auf dem Album tritt er auch als *producer on the mic*, also selbst als Rapper, auf und konnte neben Mitgliedern seines damaligen Labels *Boombokkz* wie *Säbjul*, *Stixx*, *Def Ill*, *Loco* oder *BF* vor allem einen großen Teil von *Tonträger Records* wie *Kroko Jack*, *Kayo*, *Benedikt Walter* oder *BauXL* auf seinen Beats vereinen. *Digga Mindz* hat mittlerweile mit *Honigdachs* eine neue Labelheimat gefunden, wo wiederum der DJ und Produzent *Kapazunda* 2013 sein selbstbetitelttes Produzentenalbum herausbrachte. Viele seiner Gäste wie *Scoddy Flippin*, *L.A.R.*, *Smally* oder *Reflex* weisen hierbei auf seine Vergangenheit als Teil des *Pronexus*-Kollektivs hin. Durch weitere Gastbeiträge aus ganz anderen (nicht nur) HipHop-Kreisen wie von *Demolux*, *Def Ill*, *Kreiml & Samurai*, *Big John & Alix*, *Jahson The Scientist*, *Paulo Luemba & Leelah* oder *Mirac* zeigt er sich vielfältig mit weitreichenden Kontakten. Eine ähnliche Fülle an Rappern von unterschiedlichen Labeln und regionalen HipHop-Szenen kann der Produzent *DMC* von der Gruppe *Mundpropaganda* auf seinem »Beat Em Up – Gmocht in Österreich«-Album von 2015 vorweisen. Er vereint darauf so unterschiedliche Rapper/Gruppen wie *Flip*, *Kayo*, *Hinterland*, *CHiLL-iLL* und *Def Ill* aus dem Umfeld von *Tonträger Records* mit HipHop-Künstlern der Slangsta-Rap-Bewegung wie *MOZ*, *Die Vamummtn*, *BumBum Kunst* oder auch *Frell Da Fighta*. Dazu gesellen sich zudem einige Wiener Lokalmatadoren wie *Funke*, *Funky Cottleti*, *PerVers*, *Vearz*, *Kamp* und *MAdoppelT* neben eingebürgerten Wienern wie *Phil Fin*, *Polirac* oder *HSC*. Einer der erfolgreichsten HipHop-Produzenten des Landes, *Freshmaker* (u.a. *Kid Pex*, *Vamummtn*, *Droogieboyz*, *Wendja* sowie deutsche Rapper wie *Kollegah* oder *Farid Bang*), zeigt bei seinen mittlerweile drei Produzentenalben »Checkpoint« (2014), »Fusion« (2019) und »No Limit« (2020) wiederum seine verstärkte Ausrichtung auf den deutschen Markt. Wenn- gleich er im Zuge der Veröffentlichung von »Fusion« angab, sich genauso als Teil der österreichischen Szene zu sehen und auch mehr heimische RapperInnen auf dem Album haben wollte, kam von deren Mitgliedern zu wenig zurück, weshalb hauptsächlich deutsche Artists auf seinen Alben zu finden sind (*Freshmaker* zitiert nach Nowak 2019b). Als letztes Beispiel soll noch das (auf dem New Yorker Label *Ill Adrenaline* erschienene) Produzentenalbum »Reflections« (2015) von *Flip (Texta)* erwähnt werden. Dieser musste sich 2015 in Österreich niemandem mehr vorstellen und so versammelte er auf seinem Album (Underground-)Rapper aus den USA wie *A.G.*, *Elzhi*, *Phat Kat*, *Guilty Simpson* oder *Edo G*. Kam ab spätestens 2008 das Genre Instrumental HipHop durch die ersten Veröffentlichungen von *Duzz Down San* und *Brenk Sinatras* erstes Soloalbum »Gumbo« (2008) in Fahrt und traten damit die ProduzentInnen stärker ins Rampenlicht, so begannen mit der Gründung der ersten *Female-MC*-Gruppe *MTS* im selben Jahr auch einige Rapperinnen sowie Produzentinnen, sich endgültig einen fixen Platz innerhalb der heimischen HipHop-Szene zu schaffen.

3.6.3 Frauen und HipHop

»Ah, eine Frau macht Rap, das ist auf jeden Fall etwas, das schon zieht, in dem Sinn, dass mal kurz darüber berichtet wird. Es wird dann aber üblicherweise auch gern nur darüber berichtet und nicht darüber, was du künstlerisch machst.« (Interview Mitter-

bacher 2013, TC 19:40) Einen eigenen Abschnitt zum Thema »Frauen in der österreichischen HipHop-Musik« zu verfassen, ist ein zweischneidiges Schwert. Einerseits ist dieses Thema schon allein deshalb eine besondere Betrachtung wert, da deren Protagonistinnen ähnlich wie das Rappen im Dialekt, politischer Rap oder Rappen aus Sicht von MigrantInnen weitere Aspekte in die heimische HipHop-Landschaft brachten und diese damit veränderten bzw. mitgestalteten. Zudem ist die Thematik ein dominanter Aspekt in der öffentlichen Debatte rund um HipHop und auch mir im Zuge meiner Forschungen und Gespräche immer wieder begegnet. Andererseits besteht die Gefahr, mit einem eigenen Kapitel die HipHop-Künstlerinnen auf ihr Frausein und ihre Rolle in einem männerdominierten Genre zu reduzieren.

Könnt Ihr BITTE endlich damit aufhören Rapperinnen zu interviewen[,] weil Ihr was über Frauen und Rap schreiben wollt und Euch keine andere Frage einfällt außer »Wie ist das als Frau?« Wir sind auch fucking Künstlerinnen[,] also fragt uns nach unserer Kunst, wie Ihr es bei jedem männlichen Kollegen auch macht! Aaaaah! (Hafedh 2017a)

Bevor ich also die Etablierung von weiblichen HipHop-Schaffenden in Österreich genauer betrachten werde, möchte ich klarstellen, dass es mir hier nicht darum geht, eine Kategorie Frauen-Rap oder dergleichen zu eröffnen. Wie bereits angemerkt, erweitern Rapperinnen den inhaltlichen Katalog von HipHop-Musik in Österreich und fügten der HipHop-Szene neue Facetten hinzu. Zudem möchte ich davor noch auf die viel diskutierten möglichen Gründe eingehen, warum der Frauenanteil im HipHop immer noch vergleichsweise gering ausfällt.

3.6.3.1 Mögliche Gründe für den geringen Frauenanteil im HipHop

»HipHop ist eine patriarchal organisierte, männlich dominierte und sexistische Kulturpraxis, gekennzeichnet dadurch, daß primär zwischen Mann und Nicht-Mann unterschieden und Weiblichkeit als Projektionsfläche für männliche Phantasien begriffen wird.« (Klein und Friedrich 2003, S. 206) Auch wenn es von Anfang an wichtige Akteurinnen in unterschiedlichen HipHop-Bereichen gab (*Sha Rock*, *Lady Pink*, *Sylvia Robinson* etc.) und heute noch gibt (u.a. *Missy Elliot*, *Nicki Minaj*, *Cardi B*, *WondaGurl*), war ihr Anteil immer sehr gering. Die Frage nach dem Warum ist nicht einfach zu beantworten. Die österreichische Rapperin, Autorin und Poetry-Slammerin Doris Mitterbacher alias *Mieze Medusa* antwortet auf diese Frage etwa mit einer Gegenfrage: »Gibt es beim Minimal Techno so viel mehr [Frauen; Anm. d. Verf.]? Gibt es bei den Philharmonikern so viel mehr? Die Philharmoniker sind mein Lieblingsbeispiel dafür. Die HipHop-Szene hat definitiv mehr weibliche MCs als die Philharmoniker Musikerinnen haben.« (Interview Mitterbacher 2013, TC 19:20)⁷⁶ Für Anna Schauburger, eine der wenigen Produzentinnen, die als *The Unused Word* Musik im Grenzbereich von Soul, R&B und HipHop

76 In dieser Antwort schwingt auch ein wenig die Tatsache mit, dass die Erkundigung nach dem »Frausein im HipHop« für viele Rapperinnen schon eine zu oft gehörte Frage ist. Sie bringt das Problem mit sich, dass HipHop-Musikerinnen (aber auch Frauen in anderen künstlerischen Bereichen) oftmals nur auf ihr Frausein reduziert werden und nicht weiter auf ihre Kunst eingegangen wird. Einen sehr ausführlichen Artikel dazu unter dem Titel »Wie ist es als Frau« schrieb die Rapperin Yasmin Hafedh alias *Yasmo* 2017 für das *Message Magazine* (vgl. Hafedh 2017b).

macht, gibt es zwei mögliche Gründe, warum nur wenige Frauen HipHop-Musik machen. Einerseits spiele eine gewisse erzieherische bzw. gesellschaftliche Erwartungshaltung an Frauen mit hinein, die nicht zum selbstbewusst im Rampenlicht stehenden Bild eines Rappers passt. Zudem sei ein weiteres Problem die immer noch fehlenden bzw. seltenen weiblichen Vorbilder – vor allem im Gebiet der Produktion (vgl. Interview Schauburger 2016, TC 30:10). Bereits Tricia Rose nannte ähnliche Gründe, warum speziell im Produktionsbereich sehr wenige Frauen aktiv sind:

Although there have been female DJs and producers, such as Jazzy Joyce, Gail »Sky« King, and Spindarella, they are not major players in the use of sampling technology nor have they made a significant impact in rap music production and engineering. There are several factors that I believe have contributed to this. First, women in general are not encouraged in and often actively discouraged from learning about and using mechanical equipment. This takes place informally in socialization and formally in gender-segregated vocational tracking in public school curriculum. Given rap music's early reliance on stereo equipment, participating in rap music production requires mechanical and technical skills that women are much less likely to have developed. Second, because rap music's approaches to sound reproduction developed informally, the primary means for gathering information is shared local knowledge. (Rose 1994, S. 57)

Wenngleich sich in den letzten Jahren einiges getan hat und gerade durch das Internet sowie Plattformen wie Youtube das Erlernen der HipHop-Produktion sehr viel leichter geworden ist, besitzen Roses Aussagen auch heute noch Gültigkeit. Auch Mitterbacher meint, dass das »nicht *Understatement*-Performen, das der HipHop ein wenig einfordert, einem ›braven Mädchen‹ nicht in die Wiege gelegt wird« (Interview Mitterbacher 2013, TC 20:15).

Benji Agostini von *Noisey* versammelte 2016 die Rapperinnen *Mieze Medusa*, *Yasmo*, *Nora MC*, *Mag-D*, *Ms Def* und *Mavi Phoenix*⁷⁷, um ebendieser Frage nach »Frauen im österreichischen HipHop« nachzugehen. Auch die daran beteiligten Rapperinnen gaben ähnliche Antworten zu den hier gestellten Fragen (vgl. Agostini 2016a). Besonders interessant waren dabei die Aussagen der jüngsten Teilnehmerin, der Sängerin, Rapperin und Produzentin *Mavi Phoenix*, die mit vielen der Probleme ihrer älteren Kolleginnen nicht mehr zu kämpfen hatte und auch von genügend weiblichen Vorbildern für ihre angestrebte Karriere sprach (vgl. ebd.). Dies kann als Indiz dafür gesehen werden – und unterstützt meine eigenen Beobachtungen –, dass sich in den letzten Jahren HipHop stärker für Akteurinnen geöffnet hat und es mehr und mehr HipHop-Künstlerinnen gab.⁷⁸

77 Mavi Phoenix machte 2019 sein Transgender-Outing und ist mittlerweile als Mann anzusehen. Er ist dennoch Teil dieses Abschnittes und wird in Bezug auf dieses Interview als Frau betrachtet, da er zu diesem Zeitpunkt noch als solche rezipiert wurde. Zudem wurde er in diesem Interview speziell zu seiner Stellung als Frau im HipHop befragt.

78 Die deutsche Journalistin und Muskpromoterin Lina Burghausen alias Mona Lina startete Ende 2018 die Blogreihe »365 Female MCs«, wo sie jeden Tag eine andere HipHop-Künstlerin vorstellte (u.a. auch 16 österreichische Rapperinnen wie *KeKe*, *Nora Mazu* oder *Yasmo*) und rückte damit weibliche HipHop-Schaffende stärker ins Rampenlicht (vgl. Burghausen o.J.).

Aber natürlich bestehen die von den Rapperinnen angesprochenen Probleme immer noch, und die im Zitat von Klein und Friedrich vorgestellte Lesart von HipHop als »patriarchal organisierte[r], männlich dominierte[r] und sexistische[r] Kulturpraxis« trifft auch heute noch auf einen nicht zu vernachlässigenden Teil der HipHop-Bewegung zu. Die Aussage des Zitats wird der Vielfalt der HipHop-Kultur und ihrer Mitglieder natürlich nicht gerecht, aber sie auch nicht vollständig von der Hand zu weisen. Vor allem seit dem Aufkommen des Gangsta-Raps Ende der 1980er Jahre werden Frauen sehr oft zu *bitches* und *hoes* und damit zum sexuellen Objekt degradiert – Ausnahme bildet einzig die eigene Mutter, die meist zur Heiligen stilisiert wird. »Schönheit ist vergänglich, ich behaupte das Gegenteil,/denn Mama, bleibt die schönste Frau hier auf Lebenszeit.« (*Bushido* – »Nur für dich« 2010)

Neben Gewaltverherrlichung und Homophobie ist Misogynie der wahrscheinlich häufigste Kritikgegenstand gegenüber Rap-Texten. Frauenfeindlichkeit tritt vor allem in den HipHop-Subgenres des Gangsta-Raps und des sogenannten Porno-Raps, aber auch bei Trap und Cloud-Rap sowie häufig in Battle-Raps zutage. Rapper verteidigen frauenfeindliche Aussagen oftmals damit, dass sie nicht Frauen, sondern die Ehre des realen oder fiktiven Rap-Kontrahenten angreifen und ihn damit *dissen*⁷⁹ wollen. Der Rapper *Manijak* bezieht in einem Interview zu diesem Thema Stellung und nimmt dabei genau die eben dargelegte Haltung ein:

Wenn ich in meinen Texten sage »Ich fickte deine Frau«, dann greife ich vordererst die Ehre des Mannes an. Seinen Stolz – und nicht den der Frau. Ich spreche zu meinem unsichtbaren Gegenüber. Ich finde Battlerap sollte sich nicht jeder anhören, sondern nur solche, die ihn auch verstehen. Es klingt vielleicht frauenfeindlich und ist es in einer anderen Umgebung als die meine auch. Aber unter Rappern glaube ich nicht, dass jemand von uns frauenfeindlich ist. (*Manijak* zitiert nach Reinhard 2015)

Wie immer lässt sich diese Aussage sicherlich nicht auf alle Rapper mit frauenfeindlichen Textpassagen anwenden, aber sie entspricht in etwa dem, was meist auch andere Rapper als Antwort auf Fragen zu diesem Thema geben.

Man muss akzeptieren, dass in der Sprache, in welcher ich spreche[,] und damit meine ich nicht mich als Privatperson, sondern mich als Musiker, der im Studio sitzt und Songs aufnimmt, ich auch eine bestimmte Sprache bediene. In unserem Genre ist das einfach so. Wenn ich sage: Bist du behindert?, dann möchte ich damit nicht behinderten Menschen zu nahe treten. (*Bushido* zitiert nach Rustler 2015)

Aber nicht nur in der Text-, sondern auch in der für HipHop wichtigen Bildsprache werden Frauen meist nur als Objekt der Begierde der männlichen Rapper repräsentiert. Vor allem in Musikvideos sind Frauen vor allem »Beiwerk« (Klein und Friedrich 2003, S. 125). Viele Videos aktualisieren die typische Geschlechterhierarchie und das gängige Bild von Männlichkeit im HipHop. Frauen sollen entweder zum Tanzen animiert werden oder umwerben den Rapper und seine Crew, während dieser die Handlung vorgibt.

79 Der Ausdruck *dissen* kommt vom englischen Verb *to disrespect* und bedeutet, jemanden verbal anzugreifen bzw. den Respekt abzusprechen.

Auch einige Rapperinnen bedienen sich einer ähnlich sexistischen Sichtweise und Sprache, nur dass dabei der Mann und nicht die Frau zum Objekt degradiert wird. Sie wollen sich mit ihrer »[B]eing bad«-Attitüde (ebd., S. 208) als starke Frauen präsentieren und verwenden diese als subversive Praxis, um durch Umdeutung Klischees der Männer zu entkräften. Die Rapperinnen benutzen dabei ähnliche Techniken und Bilder wie ihre männlichen Kollegen. Wie Klein und Friedrich aber in Bezug auf diese Haltung von Rapperinnen feststellen, bedeutet das, »daß Frauen den Spieß zwar umdrehen können, der Spieß aber eigentlich nicht ihrer ist« (ebd.). Die Akteurinnen handeln dabei weiterhin den Spielregeln des männlich dominierten HipHop-Feldes konform und schreiben damit nur die patriarchale Geschichte des HipHops fort, ohne eine wirkliche Veränderung der Position der Frau in diesem Feld herbeizuführen (vgl. ebd.).

Andere wie Judith Butler sehen darin aber sehr wohl ein subversives Potential. Durch Ironie, Parodie, Verfremdung und Zitat würde der männliche Normencodex unterwandert, und dies könne zu dessen Transformation führen (vgl. ebd.). Daran kritisieren Klein und Friedrich jedoch, dass wiederum nur von der Produktionsseite ausgegangen und nicht die lebensweltliche Aneignung und Integration in den Alltag der KonsumentInnen betrachtet wird. Darin liege die dritte mögliche Lesart des *Being-bad*-Konzepts der Rapperinnen. Erst im Prozess des Aneignens in den eigenen Alltag und damit in eine lokale Szene zeigt sich, auf welche Weise diese globalen Bilder aufgenommen und möglicherweise dabei transformiert werden. Wenn etwa die Parodie der Männer nicht erkannt wird, geht die mögliche subversive Kraft der Rapperinnen verloren (vgl. ebd., S. 208f.). »Erst in dem gelungenen performativen Akt liegt die Chance der Bildung des ›Subjekts Frau‹ auch im HipHop verborgen« (ebd., S. 209).

Michael Rappe identifiziert in seiner Arbeit darüberhinaus in der US-amerikanischen HipHop-Szene fünf typische »Female Role Models« (Rappe 2010, S. 195), die man erkennen sollte, um verstehen zu können, wie Aussagen von Rapperinnen zu deuten sind. Ähnlich wie bei Genres könnten demnach Rapperinnen meist mehreren Rollenbildern zugeordnet werden. Sich stützend auf Ergebnisse der AutorInnen Keyes (vgl. 2002), Völker und Menrath (vgl. 2007) und Sokol (vgl. 2004), entwickelt Rappe fünf Kategorien für weibliche *role models* im HipHop (vgl. Rappe 2010, S. 195ff.):

- a) queen mother, soul bzw. consciousness sister und true school MC
- b) fly girls
- c) sisters with attitude, queen bitch, playerette und Gangster-Rapperin
- d) Crew-Sahnehaube
- e) lesbian

Erstere (Rappe nennt als Beispiele *Queen Latifah* und *Nonchalant*) sind intellektuell, reflektierend und bewegen sich meist in einem afrozentristischen Kontext. *Fly girls* sind modebewusst und selbstbestimmt, feminin und erotisch angehaucht, haben aber oftmals ähnliche Inhalte wie die Frauen in der ersten Kategorie (bspw. *Salt-N-Pepa*, *TLC*, *Yo-Yo*). Vertreterinnen der dritten Gruppe sind aggressive, arrogante, trotzig Frauen, in einem positiven Sinne *bad*. Sie bezeichnen sich selbstbewusst als *bitch* oder *hoe* und drehen häufig die typische Attitüde von Gangsta-Rappern um (bspw. *Roxanne Shante*, *MC Lyte*, *Lil Kim*, *Missy Elliott*). In die vierte Kategorie fallen Frauen, die vor allem als Teil ei-

ner Männer-HipHop-Crew auftreten (bspw. *Eve* oder *Foxy Brown*). Zuletzt benennt Rappe noch Rapperinnen, die sich mit queeren Themen auseinandersetzen (bspw. *Queen Pen*, *Jwl* und *Shunda K*).

3.6.3.2 Frauen in der österreichischen HipHop-Musik

Dass der Frage nach Frauen in der österreichischen HipHop-Musik gerade in diesem geschichtlichen Abschnitt nachgegangen und sie zeitlich am Ende der 2000er Jahre eingeordnet wird, liegt an zwei entscheidenden Ereignissen aus diesem Zeitraum, der zur endgültigen Verankerung von Frauen in der österreichischen HipHop-Szene führte. Einerseits gewann *Mieze Medusa* (gemeinsam mit ihrem Produzenten *Tenderboy* und der Sängerin *Violetta Parisini*) 2007 als erste Rapperin den *FM4-Protestsongcontest*, und andererseits formierte sich mit der Gruppe *MTS* (die Abkürzung steht für *Multitasking Sistas*) im Jahr 2008 erstmals eine HipHop-Gruppe, bei der nur Frauen rappten. Sowohl *Mieze Medusa*, die als erste Rapperin ein eigenes Album (»Antarktis«, 2006) veröffentlichte, als auch *MTS* brachten Rapperinnen erstmals ins öffentliche Rampenlicht. *MTS*, die Formation, die sich rund um die Rapperinnen *BaghiRah*, *Oh'laek*, *Mag-D*, *Miss Def* (mittlerweile *Ms Def*) und *Nora MC* (solo als *Nora Mazu*) sowie den DJ *Amin M* gründete, sah sich darüber hinaus nicht nur als Rap-Kollektiv, sondern zugleich als ein »Netzwerk, in dem alle Frauen, die sich mit Hip Hop identifizieren, etwas dazu beitragen können. Wo sich alle zugehörig fühlen können, sich vernetzen können und dadurch auch viel entstehen kann« (*BaghiRah* zitiert nach Moser 2009, S. 17).

2 0 0 8 das Jahr, die Zeit, wir sind bereit
Für Connection und Zusammenarbeit
Soweit, sogut und das ist unsre Glut
Wir bringen Feuer nach Wien
Weil jetzt die Ladies MTeen (*MTS* – »Soweit Sogut« 2009)

MTS sorgten mit ihrem Aufkommen derart für Aufsehen innerhalb der heimischen HipHop-Szene, dass sie, noch bevor das erste Album »Multitask« (2009) veröffentlicht wurde, ein zweiseitiges Interview im *Message Magazine* bekamen. Darin gingen sie u. a. darauf ein, dass es in den Jahren davor noch schwieriger war, als Frau im HipHop akzeptiert zu werden. Nun sei es aber leichter geworden, Fuß zu fassen, und sie bekamen auf ihre ersten Songs und Auftritte aus ihrer Sicht überraschend positives Feedback (vgl. *MTS* zitiert nach ebd.). Ihr erstes Album wies dementsprechend viele Produktionen von einigen der bekanntesten heimischen HipHop-Produzenten wie *Fid Mella*, *Whizz Vienna* oder *Digga Mindz* auf. Aber die Gruppe verließ sich bei den Instrumentals nicht nur auf männliche Kollegen. So wurden ein Stück von *Miss Def* und zwei weitere von *Mag-D* produziert. Das ist dahingehend von Interesse, da Produzentinnen im HipHop noch seltener anzutreffen sind als Rapperinnen. *Mag-D* hatte zudem bereits 2008 ihr erstes Soloalbum »Die Erste« veröffentlicht, auf dem sie, bis auf zwei, alle Beats selbst produziert hatte.⁸⁰ Auch wenn die Gruppe nur mehr 2012 (mittlerweile schon ohne *Bag-*

80 Das Album kann unter folgendem Link angehört werden, wo auch die Angaben zu den jeweiligen Produzenten zu finden sind: <https://mtsmultitask.bandcamp.com/album/die-erste> [abgerufen am 01.06.2020].

hiRah) ein weiteres gemeinsames Album namens »WHAN'SINN« (2012) herausbrachte und sich danach auch noch von der Rapperin *Oh'laek* trennte, blieben die drei übrigen Mitglieder *Mag-D*, *Miss Def* und *Nora MC* weiterhin aktive Teile der heimischen Szene. 2016 brachten die drei Rapperinnen zeitgleich jede eine eigene EP heraus, die sowohl einzeln wie auch gemeinsam als »Hexagon Triple EP Bundle« veröffentlicht wurden. Speziell *Nora MC*, die sich für ihre Solokarriere den Namen *Nora Mazu* gab, weist konstanten Output auf und veröffentlichte noch 2014 ihre erste Solo-EP »Der Punkt unter dem i« sowie 2018 ihre dritte EP »Puls«. 2017 und 2018 wurden darüber hinaus drei Singles gemeinsam mit dem Rapper *Kayo* unter dem Namen *Kayomazu* veröffentlicht. Aber auch *Ms Def* veröffentlichte 2018 ihre zweite EP »Klartext« und ab 2019 drei Singles, die als Vorbote für eine weitere Veröffentlichung gesehen werden können.

Wie bereits erwähnt, waren mit *Speedy B.*, *Semmerl MC* und *Nora MC* (die später Teil von *MTS* wurde) schon auf jeder »BoomBap«-*compilation* von *Duck Squad Platten* aus den 1990er und zu Beginn der 2000er Jahre jeweils eine Frau (meist als Teil einer Band) vertreten. Auch die Linzer Rapperin *Miss Verständnis* machte bereits zu Beginn der 2000er Jahre etwa durch ihren Gastbeitrag für den Song »2 in der Tinte« der Gruppe *Das Rückgrat* von deren Album »Konfrontation« (2003) auf sich aufmerksam. Es dauerte jedoch bis 2004, dass mit der EP »Basslast Alltag Meets the Unfunk Side of HipHop« von *Mieze Medusa* gemeinsam mit ihrem Produzenten *Tenderboy* eine Rapperin einen eigenen Tonträger herausbrachte. Auf dem dafür gegründeten Label *Rufzeichen Records* sollte 2006 mit »Antarktis« dann auch der erste Longplayer folgen, bevor sie 2007 mit dem Song »Nicht meine Revolution feat. Violetta Parisini« den *FM4-Protestsongcontest* für sich entscheiden konnte. *Mieze Medusa* machte sich seither erfolgreich, nicht nur als Rapperin, sondern auch als Autorin und Poetry-Slammerin, in Österreich einen Namen. Auch wenn sie damit ein wenig »zwischen den Stühlen« steht – »Zwischen den Stühlen? Klar, da ist am meisten Platz. (Auch zum Tanzen!)« (*mieze medusa & tenderboy* 2009) –, zählt sie zu den bekanntesten VertreterInnen der österreichischen HipHop-Szene. Auch der Rapperin *Yasmo* – die ebenfalls zusätzlich Autorin und Poetry-Slammerin ist – verhalf *Mieze Medusa* mit ihrem Label *Rufzeichen Records* zu ihren ersten beiden Tonträgern »Keep it realistisch« (2011) und »Kein Platz für Zweifel« (2013). *Yasmo* avancierte spätestens mit ihrem letzten Album »Yasmo & die Klangkantine« (2017), das sie mit ihrer Liveband *Die Klangkantine* einspielte, zu einer der wichtigsten Rapperinnen Österreichs. Ihr Album konnte nicht nur in die heimischen Albumcharts einsteigen,⁸¹ *Yasmo & die Klangkantine* wurden dafür auch 2018 für einen *Amadeus Austrian Music Award* in der Kategorie HipHop/Urban nominiert, womit *Yasmo* die erste Rapperin ist, der diese Ehre zuteilwurde (vgl. Wikipedia 2018b). Zudem performte sie dort ihren Song »Girls just wanna have fun« (2017), der eine starke feministische Botschaft vermittelt und viele Schwierigkeiten von Musikerinnen im Musikgeschäft sehr direkt (und mit einer großen Portion Sarkasmus) anspricht:

Ah, du brauchst noch ne' Frau für dein Line-up?
 Ah, Opener Slot, aber wirklich leiwand?
 Ah, Geld ist leider keins da?

81 Vgl. *Yasmo & die Klangkantine* unter www.austriancharts.at.

Du tust mir keinen Gefallen, Junge, du machst es dir einfach
 Und sag ich das als Frau, bin ich gleich voll arrogant
 Sagt das mein Kollege, ist er eh cool und auch entspannt
 Er ist halt Businessmann, ich hab viel zu viel verlangt
 Gleiche Bezahlung? Nein, denn girls just wanna have fun

Chorus

Girls just wanna have fun
 Und gleiche Rechte, gleiche Bezahlung
 Ist das etwa zu viel verlangt?
 Girls just wanna have fun
 Pack dein Ego an der Nase
 Hör mir zu und fangen wir von vorne an (*Yasmo & Die Klangkantine* – »Girls just wanna have fun« 2017)

Für die Performance holte sich *Yasmo* einige der erfolgreichsten Frauen der österreichischen Musikszene auf die Bühne und erntete dafür Standing Ovationen vom Publikum.

Yasmo, die in der Kategorie HipHop nominiert war, ist während der Amadeus Preisverleihung aufgetreten und hat dies zum Anlass genommen, ein Statement zu setzen. Und so für den größten Amadeus-Gänsehaut-Moment seit 2014 gesorgt. Einen Song vorgetragen, der »das Prinzip von Feminismus« erklärt. Es geht um Gleichberechtigung und Sichtbarkeit. Es geht um alles. (o. A. 2018)

Wie am Titel und Chorus des Songs deutlich wird, wandte *Yasmo* für ihren Song auch eine typische HipHop-Technik an, das sogenannten *flipping*. Dies bezieht sich meist auf den kreativen Umgang mit musikalischen Samples, kann aber auch auf den Text bezogen werden. Dann meint es etwa eine Textzeile, die aus einem anderen Song zitiert und zugleich kreativ in den eigenen Song eingearbeitet wird. Hier werden der Titel und auch die Botschaft des gleichnamigen Songs von Cyndi Lauper verwendet, jedoch dessen Bedeutung (auf sarkastische Weise) umgedeutet, also *geflipped*.

Auch *Mavi Phoenix*, der seine Karriere als Frau begann und sich mittlerweile als Transgender bezeichnet (vgl. Derntl 2019b), singt (und produziert) nicht nur, sondern rappt auch (auf Englisch) und macht Musik, die im HipHop (am ehesten im Subgenre des Cloud-Rap) verwurzelt ist. Dass er jedoch nicht so klar einem Genre bzw. HipHop zuzuordnen ist, zeigen etwa seine beiden Nominierungen bei den *Amadeus Austrian Music Awards* 2018 in den Kategorien Alternative und FM4 Award – aber nicht bei HipHop/Urban (vgl. Wikipedia 2018b). In einem Interview nennt er als Vorbilder etwa einen der kompromisslosesten Rapper der USA, *Tyler, the Creator*, sowie gleichwertig daneben den Popstar *Lady Gaga* und verbindet dadurch auch in seinen Vorlieben verschiedene musikalische Welten (vgl. *Mavi Phoenix* zitiert nach Obermüller 2017). Ein weiterer Künstler, der ihn beeinflusst hat und den *Mavi Phoenix* immer wieder nennt, der österreichische Sänger, Rapper und Produzent *Left Boy* (seit 2019 veröffentlicht er unter seinem bürgerlichen Vornamen *Ferdinand*), bewegt sich auf ähnliche Weise zwischen diversen Genres. Schon durch seine erste EP »My Fault« (2014) und speziell den Song »Green Queen« wurden österreichische Medien auf den Künstler aufmerksam.

Spätestens seit dem 2016 veröffentlichten Song »Quiet« sowie der darauffolgenden EP »Young Prophet« (2017) wird *Mavi Phoenix* auch international wahrgenommen.

Seit dem Release von »Quiet« wird sie auf internationalen Musikblogs als »Lo-Fi-Pop-Heroine« gefeiert und mit großen Namen wie M.I.A. verglichen. Hierzulande hatte man sie schon ein wenig früher am Radar – im Jahr 2015 nämlich, als sie den Song »Green Queen« veröffentlichte, der schon damals eine ganz eigenständige Handschrift vorausblicken ließ. (Ebd.)

Seine spezielle Position zu HipHop zeigt sich auch in seinem Bezug zur heimischen HipHop-Szene. Obwohl er aus Linz stammt, hatte er nie Berührungspunkte zur dortigen Szene und auch keine Vorstellung über die Bedeutung, die Linz für österreichischen HipHop speziell in den 2000er Jahren eingenommen hatte (vgl. ebd.). Mittlerweile gibt es für ihn jedoch durch seinen Hauptproduzenten *Alex the Flipper* – mit dem er zusammenarbeitet, wenn er seine Musik nicht selbst produziert –, der Teil des Duos *Andi & Alex* (gemeinsam mit seinem Bruder *Antrue*, der sich bereits davor einen Namen als Rapper bei *Da Staummtisch* machen konnte) und auch der *TTR Allstars* ist, eine klare Verbindung zur Linzer HipHop-Szene. Und noch ein weiterer Aspekt verstärkt *Mavi Phoenix'* Sonderstellung in der österreichischen HipHop- bzw. allgemein Popmusik-Landschaft. Wie erwähnt outete er sich 2019 als Transgender und möchte demnach nicht mehr als »sie« angesprochen werden (vgl. Derntl 2019b). Schon in Songs wie »Ibiza« (2018) und noch deutlicher in »Bullet in my Heart« (2019) thematisierte er seine Umorientierung. Sein 2020 erschienenes Album »Boys Toys« dreht sich nach eigenen Aussagen ebenfalls hauptsächlich um diese Thematik (vgl. *Mavi Phoenix* zitiert nach ebd.)

2019 betrat mit *Kerosin95* eine weitere Rapperin⁸² die heimische HipHop-Bühne, die sich nicht als Cis-Frau sieht und in ihren Songs häufig queere Themen verarbeitet oder den immer noch weit verbreiteten Sexismus sowie veraltete Frauenbilder im HipHop ankreidet (vgl. Seidler 2019).

Weit weg von Stereotypen
Blicken wir zurück auf ein Tal
Der Härte, der Macht und deiner Scheiße
Die du selbst nicht riechst – phänomenal!
Du sagst »Hurensohn«, ich sag peinlich
Fang jetzt nicht mit deinem Ghetto an
Du sagst »Schlampe«, doch deine Mama ist heilig (*Kerosin95* – »Status Quo« 2019)

Aber nicht nur die genannten HipHop-Künstlerinnen trugen dazu bei, dass weiblichen HipHop-Schaffenden in Österreich in den letzten Jahren mehr Aufmerksamkeit zuteil wurde bzw. deren Anteil wächst. In Wien wurde 2015 von der Rapperin und Produzentin *Dacid Goßlin* das queer-feministische Netzwerk, Label und die Veranstaltungsreihe *Femme DMC* ins Leben gerufen. *Femme DMC* hat es sich zum Ziel gemacht, weiblichen

82 Das sogenannte Gendersternchen weist darauf hin, dass sich *Kerosin95* nicht als Cis-Frau versteht. Cisgender zu sein, bedeutet sich mit dem Geschlecht zu identifizieren, das einem bei der Geburt zugewiesen wurde, was auf einen Großteil der Bevölkerung zutrifft. Die Vorsilbe *cis* (lat. diesseits) ist dementsprechend das Gegenstück zu *trans* (lat. jenseits; vgl. Kühne 2016).

HipHop-Artists (aus den vier sogenannten Säulen der HipHop-Kultur Rap, DJ, Graffiti und Breakdance) eine Plattform zu bieten, »um Künstlerinnen eine Möglichkeit zu geben, sich in einem sicheren Raum zu entfalten, zu stärken und sich gegenseitig zu unterstützen. Unter sicherem Raum verstehen wir eine Basis frei von Rassismus, Sexismus, Homophobie und allen anderen Arten von Diskriminierung« (*Femme DMC* 2018).

Durch die Förderung von weiblichen HipHop-Schaffenden wollen sie darüber hinaus »die Stagnation in der männerdominierten HipHop-Szene aufbrechen, um ein Gleichgewicht herzustellen und ein Zeichen für die Stärke von Vielfaltigkeit zu setzen« (ebd.). Auch wenn ein Gleichgewicht zwischen Männern und Frauen im HipHop (wie auch in anderen Musikrichtungen)⁸³ noch in weiter Ferne liegt, ist seit Ende der 2000er Jahre und speziell ab Mitte der 2010er Jahre eine deutliche Steigerung der Zahl von HipHop-Akteurinnen (weltweit) zu erkennen. Aus österreichischer Sicht konnten seit Mitte der 2010er Jahre neben den erwähnten Künstlerinnen u.a. die Rapperinnen *Hunney Pimp*, *Esra* (als Teil des Duos *EsRap*), *Queen*, *Bella Diablo*, *Soulcat E-Phife*, *Samira Deza-ki*, *Ebow*, *Spilif*, *AliceD*, *KeKe*, das Duo *Klitclique* (rund um die beiden Rapperinnen *G-Udit* und *\$chwanger*), *Agent Olivia Orange*, oder auch *Giga Ritsch* auf sich aufmerksam machen. Durch sie bewegt sich die heimische Szene – langsam, aber doch Schritt für Schritt – in Richtung des von *Femme DMC* angestrebten Gleichgewichts. Die Themenvielfalt bei den Rapperinnen ist ähnlich breit gefächert wie bei ihren männlichen Kollegen und reicht von Battle-Rap (bspw. *AliceD*, *Queen*) über Cloud-Rap (bspw. *Hunney Pimp*, *Mavi Phoenix*) bis hin zu politischem Rap (bspw. *EsRap*, *Dacid Go8blin*). Sie erweiterten zudem (neben einem oftmals etwas anderen Blickwinkel auf typische HipHop-Themen) das Themenrepertoire österreichischer HipHop-Musik um Aspekte wie Feminismus, Gleichberechtigung oder sexuelle Diskriminierung bzw. Queer und Transgender.⁸⁴ So formierte sich etwa für den Protestsongcontest 2019 eine »all-female Rap-Supergroup« (*Derntl* 2019a) bestehend aus *Ms Def*, *Mag-D*, *Yasmo*, *Lady Ill-Ya*, *Bella Diablo* und *Misses U*, die mit ihrem Song »Mehr« für Frauenrechte und Gleichbehandlung eintraten und damit den zweiten Platz erreichten (vgl. ebd.).

Wenns sein muss, kämpfen wir
Tausend Tog und tausend Nächte
Für fairere Verhältnisse und Frauenrechte
Ja, i wü ned sogn, es liegt an mei'm Geschlecht
Nur so vü is ned gerecht, wos i mog, san andre Bilder in die Kepf
Von Frauen, die gleich viel verdienen an Respekt und Göd
Weil no etwas fehlt für a gerechte Wöd

83 Das SRA (*Skug Research Archive*), das Archiv österreichischer Populärmusik, initiierte 2012 mit »Fem.Pop« eine Langzeitstudie, die sich mit der Verteilung von Männern und Frauen in der österreichischen Musikszene beschäftigt. Das derzeitige Ergebnis dieser Studie kam auf einen Anteil von zehn Prozent Frauen am österreichischen Musikmarkt. Vgl. auch für weitere Detailanalysen SRA o.J.

84 Bislang ist mir nur der Rapper *Def Ill* bekannt, der in seinen Texten dezidiert zu feministischen Themen Stellung nimmt bzw. diese direkt anspricht. Dies tut er bspw. in seinem Song »Schau sie net au« von seinem 2017 erschienenen Mixtape »Def befor Dishonor«, den er gemeinsam mit der Linzer Rapperin *Bella Diablo* aufgenommen hat.

Und Stammtischparole hab i nur ane parat:

Schuid san ned die Männer, sondern das Patriarchat (*Ms Def x Mag-D x Yasmo x Lady Ill-Ya x Bella Diablo x Misses U* – »Mehr« 2019)

Auch in der HipHop-Berichterstattung spiegelt sich die größere Anzahl an HipHop-Künstlerinnen wider. So widmeten sich etwa die vom *Message Magazine* ins Leben gerufenen mehrteiligen Reihen »Ladies first« (vgl. Gschmeidler 2015b) und »Frauen Radar*« (vgl. Neger 2019), wie es die Titel bereits verraten, ausschließlich HipHop-Akteurinnen. Auch das deutsche HipHop-Magazin *Juice* wandte sich 2019 in einer eigenen Titelstory den weiblichen HipHop-Schaffenden im deutschsprachigen Raum zu (vgl. Davoudvandi 2019). Speziell 2019 kam infolge der #metoo-Kampagne auf Twitter zudem eine Sexismusdebatte im deutschsprachigen Rap und den dazugehörigen Medien auf. Oliver Marquart (2019) von rap.de plädierte etwa: »Deutschrapp braucht ein #metoo«. Durch die Kampagne #unhatewomen, die auf sexistische Textpassagen im Deutschrapp hinweist, entflamte 2020 die Diskussion um Sexismus im deutschsprachigen Rap erneut (vgl. The Message Magazine Redaktion 2020). Nicht nur Rapper, sondern auch HipHop-JournalistInnen und -Magazine kamen ins Visier, über solche Textpassagen im Namen der Kunstfreiheit hinwegzusehen:

Gerade Rap-Journalisten befinden sich immer wieder im Zwiespalt zwischen diskriminierenden Aussagen und Kunstfreiheit. Dabei ist wohl keiner komplett frei von Doppelmoral. Dennoch tut sich seit Jahren einiges in diesem Bereich. Auch wenn manche HipHop-Medien das Thema Sexismus lange nicht anrührten, weisen Journalistinnen und Journalisten wie Salwa Houmsi, Helen Fares oder auch Alex Barbian regelmäßig auf Sexismus und Rassismus hin und liefern wichtige Standpunkte und Analysen. Auch wir von The Message stellen regelmäßig sexistische Inhalte diverser Rapper in Frage und lassen die Ausrede, dass dies ja alles nur Kunst sei, nicht gelten, wie etwa unsere Reviews von Bausa oder Trettmann beweisen. (Ebd.)

3.6.4 Kommerzielle Erfolge und aktuelle Entwicklungen

Nachdem Spitzenplatzierungen in den Top 10 (speziell in den Singlecharts) bis Ende der 2000er Jahre (abgesehen von *Chakuzas* Erfolgen) ausgeblieben sind, sollte das Jahr 2010 den Startschuss für eine gelungene Etablierung einer Reihe von HipHop-KünstlerInnen in den heimischen Charts markieren. Wie schon im Titel des Kapitels 3.6 festgehalten, ist HipHop seit Mitte der 2000er Jahre von einer fortschreitenden Professionalisierung, Diversifikation sowie allgemeinem Wachstum gekennzeichnet. Diese Aspekte spielten mit Sicherheit eine Rolle für die vermehrten Chartplatzierungen österreichischer HipHop-Artists ab diesem Zeitpunkt. Auch der verstärkte Bezug auf die lokalen (kulturellen) Gegebenheiten, der sich vor allem in der Verwendung des eigenen Dialekts ausdrückte sowie in der häufigeren Einbeziehung österreichischer Musik (etwa durch Sampling, Nachspielen, Zusammenarbeiten oder Verwendung typischer Volksmusikinstrumente) in heimische HipHop-Stücke, dürfte dabei von Bedeutung gewesen sein – vor allem hinsichtlich der ersten Erfolge von *Skero* und den *Trackshittaz*. Nicht zuletzt ist der ebenfalls um 2010 einsetzende verstärkte Fokus deutscher Medien auf die österreichische HipHop-Szene wohl mit dafür ausschlaggebend, Songs und Alben in den

Charts zu platzieren. So wurden etwa die RedakteurInnen des wichtigsten deutschen HipHop-Magazins *Juice* nach dem Besuch der von 2009 bis 2011 stattfindenden HipHop-Festivals »Am Strom« im Editorial zu Ausgabe 131 zu dem Satz bewegt: »HipHop ist nicht tot, er lebt jetzt nur in Österreich.« (Juice Crew 2010, S. 5) Eine entscheidende Vorarbeit dafür lieferte sicherlich der Erfolg von *Kamp & Whizz Viennas* Album »Versager ohne Zukunft« (2009) sowie *Kamps* Einsatz für die heimische HipHop-Szene durch die Mitorganisation des erwähnten überregionalen heimischen HipHop-Festivals »Am Strom« (vgl. Buchholz 2010).

Nachdem *Kamps* »Versager ohne Zukunft« 2009 zwar von der *Juice* zum Album des Jahres erkoren worden war (vgl. Reitsamer 2018a, S. 71), aber dennoch keine Chartplatzierungen aufweisen konnte, schaffte es 2010 ein anderer »Veteran« der heimischen HipHop-Szene, *Skerø* (damals noch Rapper bei *Texta*), mit seinem Hit »Kabinenparty« (2009) erstmals in die Top 10 der österreichischen Singlecharts.⁸⁵ Der Song wurde 2010 bei den *Amadeus Austrian Music Awards* auch zum Song des Jahres gekürt und *Skerø* mit dem HipHop/R'n'B-Preis ausgezeichnet (vgl. Wikipedia 2018a). *Skerø*s Erfolg sollte jedoch bald überschattet werden vom Höhenflug des Duos *Trackshittaz*, das mit seinem Song »Oida taunz« 2010 als erste heimische HipHop-Gruppe Platz eins der österreichischen Singlecharts belegen konnten. Auch mit ihrer zweiten Single »Guuugarutz« (2011) konnten sie im Folgejahr diese Position belegen und ihre beiden 2011 veröffentlichten Alben »Oidaah Pumpn Muas's« und »Prolettn feian längaah« machten den Sprung auf die Nummer eins in den hiesigen Albumcharts nach. Nicht zuletzt erreichten die nächsten beiden (sowie bislang letzten) Alben von 2012 (»Zruck zu die Ruabm«) und 2014 (»#TS4«) die Top 10 der Albumcharts.⁸⁶ Da der Erfolg der *Trackshittaz* stark an die mediale Präsenz ihres Mitglieds Lukas Plöchl durch seine Teilnahme an der ORF-Castingshow *Helden von Morgen* gekoppelt war, ist dieses Duo für *Flip* von *Texta* auch ein gutes Beispiel dafür, was »auch in einem kleinen Land wie Österreich« (Interview Kroll 2013, TC 43:21) möglich ist, wenn Gruppen die entsprechende mediale Unterstützung bekommen. Dass es aber auch auf die Form der medialen Unterstützung ankommt, zeigte die 2012 im ORF ausgestrahlte – und von der heimischen HipHop-Szene äußerst kritisch gesehene – Reality-Show *Blockstars – Sido macht Band*, die keine nachhaltige Wirkung auf die österreichische HipHop-Szene nach sich zog. Jan Braula vom *Message Magazine* widmete sich dieser Sendung in einem ausführlichen Artikel, in dem auch einige Rapper sowie Stefan Trischler, Moderator der HipHop-Sendung *Tribe Vibes & Dope Beats*, zu Wort kommen und ein gutes Bild über die negative Meinung der heimischen HipHop-Szene zu diesem Sendeformat gezeichnet wird.

Während Reality-TV und der deutsche Boulevard im ORF Fuß fassen konnten, ist Rap im österreichischen Rundfunk klar unterrepräsentiert. Damit nicht genug: in *Blockstars* wird die gesamte Hip Hop-Kultur in ein schiefes Licht gerückt und fortwährend mit Kleinkriminalität, Sexismus und Gewalt in Verbindung gebracht. (Braula 2012c)

Aber auch einige Mundart-Rapper aus der etwas härteren Slangsta-Rap-Bewegung konnten – ohne große mediale Unterstützung – 2011 die ökonomischen Früchte ihrer

85 Vgl. *Skerø* unter www.austriancharts.at.

86 Vgl. *Trackshittaz* unter www.austriancharts.at.

jahrelangen Arbeit an ihrer Bewegung sowie dem Aufbau ihrer Fangemeinde ernten. *Die Vamummtn* schafften es mit ihrem Debütalbum (dem drei Gratis-Mixtapes vorausgingen) »Rap is (k)a Ponyhof« (2011) in die Top 10 der österreichischen Albumcharts.⁸⁷ Einer der Rapper der *Vamummtn*, *Ansa*, konnte darüber hinaus mit dem Kollaborationsalbum »Niedaschlog« (2011) gemeinsam mit dem Salzburger Rapper *MOZ* sowie den beiden darauffolgenden Soloalben »Ansa unta Millionan« (2014) und »Jägiritter« (2015) ebenfalls in die Albumcharts einsteigen. Und auch *MOZ* allein gelang mit seinem Soloalbum »Moztradamoz« (2011) der Sprung in die Albumcharts.⁸⁸ Während es für die genannten Mundart-Rapper in den folgenden Jahren jedoch kommerziell wieder eher bergab ging, war für die wichtigsten Vertreter des Gangsta-/Straßen-Rap-Genres aus Österreich 2010 erst der Anfang – auf diese werde ich im Analysekapitel zu diesem HipHop-Genre noch genauer eingehen, folgend sollen lediglich die drei erfolgreichsten Rapper/Produzenten dieser HipHop-Spielart erwähnt werden.

Chakuza, der schon mit seinen ersten beiden Alben von 2007 und 2008 in den österreichischen (und noch erfolgreicher in den deutschen) Charts vertreten war, erreichte 2010 mit seinem dritten Album »Monster in mir« erstmals die Top 10 der heimischen Albumcharts. Es sollten alle seiner folgenden Alben ebenfalls in die Top 10 der hiesigen Charts schaffen.⁸⁹ 2010 erreichten auch die Rapper *Nazar* und *RAF Camora* mit ihrem gemeinsamen Album »Artkore« (nur) Platz 33 der heimischen Albumcharts, platzierten jedoch alle ihre folgenden Alben in den Top 10 und steigerten ihren Erfolg stetig, bis sie sogar Platz eins dieser Charts einnehmen konnten.⁹⁰ Vor allem *RAF Camora* sollte sich, wie ich im Analysekapitel zu »Gangsta-/Straßen-Rap« noch genauer zeigen werden, zum erfolgreichsten deutschsprachigen HipHop-Künstler aus Österreich entwickeln und 2017 sogar der meist gestreamte deutschsprachige Künstler (auch abseits von HipHop) bei der Streaming-Plattform Spotify werden (vgl. Niederwieser 2018).

Raf Camora is currently the most relevant musician in this country. Others have sold more albums. Many fill larger halls and larger festivals. Some get on more annual best-of lists. And of course, others also make respectable music. But art isn't a race to the top or to the wallets of young fans. But *Raf Camora* does it all at the highest level, he goes platinum, he sells-out the Gasometer, he sets records at *Spotify*, he nails the language and he meets above all a certain feeling for life. (Ebd.)

RAF Camora fördert mit seinem eigenen Label *Indipendenza* auch einen weiteren österreichischen HipHop-Künstler namens *Joshi Mizu*, mit dem er schon zu Beginn der 2000er Jahre Teil der Gruppe *Family Bizz* war, der sich in den 2010er Jahren einen Namen sowohl in Österreich als auch in Deutschland machen und drei seiner vier Alben ebenfalls in den heimischen Albumcharts platzieren konnte.⁹¹ Aber auch aus dem Umfeld des Kollektivs *Eastblok Family* schafften es Straßen-Rapper wie *Svaba Ortak* oder die *Droogieboyz* in die Top 10 der österreichischen Album-Charts.⁹²

87 Vgl. *Die Vamummtn* unter www.austriancharts.at.

88 Vgl. *MOZ* unter www.austriancharts.at.

89 Vgl. *Chakuza* unter www.austriancharts.at.

90 Vgl. *Nazar VS. RAF Camora – »Artkore«* (2010) unter www.austriancharts.at.

91 Vgl. *Joshi Mizu* unter www.austriancharts.at.

92 Vgl. *Svaba Ortak* und *Droogieboyz* unter www.austriancharts.at.

Ein weiterer Rapper, der zu Beginn seiner Karriere Teil der Slangsta-Rap-Bewegung war, sich jedoch später in eine eher poppigere Richtung mit Texten in Hochdeutsch und Gesangseinlagen hin entwickelte, ist der Salzburger *Dame*. Er war auch einer der Ersten in Österreich, der seine Karriere erfolgreich mithilfe der Videoplattform Youtube startete. Sein Durchbruch gelang ihm mit sogenannten Game Songs, also Liedern, bei denen es um Computerspiele geht.

Eigentlich war das ein Zufall. Als Texter macht man sich immer Gedanken, worüber man schreiben könnte. Und meine Freunde und ich haben damals einfach gerne gespielt, weil es ein, zwei wirklich gute Computerspiele gab. Und da hatten wir die Idee, Songs zu den Spielen zu entwickeln. Anfangs wollte ich das gar nicht online stellen und auch mein Umfeld hat mir davon abgeraten, damit ich nicht als Nerd abgestempelt werde. Dann hab ich es halt trotzdem getan, und plötzlich hatten wir eine Million Klicks, das Ding ging durch die Decke. Wir haben das alle gar nicht glauben können. (*Dame* zitiert nach Deisenberger 2015)

Er konnte folgend alle seine ab 2013 (über sein eigenes Label *Damestream Records*) erschienenen Soloalben in den österreichischen Albumcharts platzieren und erreichte mit den drei Alben »Lebendig begraben« (2015), »Straßenmusikant« (2016) und »Zukunftsmusik« (2017) Platz eins dieser Wertung. Auch sein bislang letztes Album, »Zeus« (2019), konnte er in den Top 3 der deutschen und österreichischen Charts platzieren.⁹³

Gerard (der seine Karriere im Umfeld der *Rooftop Clique* startete) und *Average* (von *Tonträger Records*) sind Beispiele für erfolgreiche heimische Rapper, die sich einerseits des Schriftdeutschen bedienen (wobei *Average* seit 2018 vermehrt Dialekt verwendet) und andererseits durch die häufige Verwendung von gesungenen Chorussen und melodischen Instrumentals ebenfalls ein oftmals poppigtes Klangbild aufweisen. Zugleich sind beide Rapper fest in der österreichischen HipHop-Szene verwurzelt, was sich in ihrem Umfeld sowie häufigen Kollaborationen mit anderen heimischen HipHop-KünstlerInnen zeigt. *Average* veröffentlichte darüber hinaus, gemeinsam mit *DJ URL* als *Die Au*, 2011 den Song »Austrian Flavour« (auf dem Album »Auf ein Wort«, 2011), dessen Text sich fast komplett aus Album- oder Liednamen österreichischer HipHop-KünstlerInnen zusammensetzt.

Dein *Plan Leben* war kein *Mastplan* und doch ein *Grund zum Feiern*
Nimm dir Zeit und zeig ein wenig *Ausdruck* anstatt rumzueiern
 Hör *Die 2* an, zoll Respekt *Jetzt oder nie*
 sonst wird *Milde Aggression* zum *Drama* dann *EP-demie* (*Die AU* – »Austrian Flavour« 2011)⁹⁴

Beide Rapper wurden seit Beginn der 2010er Jahre von deutschen Medien rezensiert und konnten Videosingles über die Youtube-Kanäle von *Juice*, *Hiphop.de* oder *16BARS.TV*

93 Vgl. *Dame* unter www.austriancharts.at.

94 Zitierte Namen von Alben österreichischer HipHop-KünstlerInnen wurden von mir kursiv gesetzt.

veröffentlichen.⁹⁵ Gerade *Gerards* drittes Album »Blausicht« (2013) wurde von der deutschen Fachpresse mit großer Vorfreude erwartet und äußerst positiv aufgenommen (vgl. Ehlert 2013). Der Rapper unterstützt zudem mit seinem 2017 gegründeten Label *Futuresfuture* auch andere österreichische (HipHop-)KünstlerInnen wie *Jugo Ürdens*, *EINFACHSO* (mittlerweile *SLAV*) oder *Edwin*, die bereits erste Achtungserfolge feiern konnten und – wie Benji Agostini von *Noisey* sagt – die Künstler sind, die »Genregrenzen aufbrechen und das Potential haben, irgendwann die Stadthalle zu füllen« (Agostini 2016b).

Ebenfalls sehr eigenständig und erfolgreich konnte sich der Sohn von André Heller unter dem Künstlernamen *Left Boy* bzw. mittlerweile *Ferdinand* (auf Englisch rappend) in den 2010er Jahren einen Namen in der heimischen Musiklandschaft machen. Wie *Dame* oder *Mavi Phoenix* scheut er nicht die Nähe zu Mainstream Pop und bewegt sich oftmals an den Grenzen zu HipHop und anderen Stilen wie EDM (Electronic Dance Music) oder zuletzt auch Rock. Er schaffte es damit, in kurzer Zeit eine große Fangemeinschaft aufzubauen, und so landeten seine beiden bislang veröffentlichten Alben »Permanent Midnight« (2014) und »Ferdinand« (2018) beide in den Top drei der österreichischen Albumcharts.⁹⁶

Auch der (unerwartete) Erfolg des Rappers *Money Boy*, der 2010 mit »Dreh den Swag auf« einen überraschenden Youtube-Hit landen konnte, trug zu einer verstärkten Wahrnehmung der österreichischen Szene bei. Immerhin sollte *Money Boy* nicht nur den sogenannten Swag-Rap, sondern auch die HipHop-Subgenres Trap und zum Teil Cloud-Rap im deutschsprachigen Raum etablieren. Er war damit bis zu einem gewissen Grad auch Vorläufer für die sich ab 2012 einstellenden Erfolge der Künstler aus dem Salzburger HipHop-Kollektiv *Hanuschplatzflow*. Dabei sind vor allem die Rapper *Young Krillin*, *Crack Ignaz* und *Yung Hurn* sowie der Produzent *Lex Lugner* zu nennen. Mit ihnen wurde der Begriff bzw. das Subgenre Cloud-Rap endgültig im deutschsprachigen Raum verankert. Auf alle diese Personen werde ich im Analysekapitel zu »Trap/Cloud-Rap« noch genauer eingehen.

Gerade die neue Generation an HipHop-Schaffenden aus dem Bereich Trap und Cloud-Rap zeigte – angetrieben durch die verstärkte Nutzung des Internets und Plattformen wie Facebook, Youtube oder Soundcloud –, dass die nationalen Grenzen der deutschen und österreichischen HipHop-Szene in den letzten Jahren stetig aufgeweicht wurden und es für österreichische HipHop-KünstlerInnen einfacher wurde, auch in Deutschland bzw. im Ausland reüssieren zu können. So wurde etwa die Rapperin *KeKe* bereits nach wenigen Videosingles in die Nominiertenliste der »Besten Newcomer National« des deutschen Onlinemagazins *Hiphop.de* aufgenommen (vgl. Schmidt 2019) und als Gastsängerin für zwei im selben Jahr veröffentlichte Alben erfolgreicher deutscher Künstler (*Trettman* und *Kummer*) eingeladen.

Zugleich stellen Gruppen wie *Kreiml & Samurai* unter Beweis, dass man mit Mundart-Rap samt starken BoomBap-Anleihen und lokalen Bezügen sowohl in Text

95 Vgl. dazu u.a. *Average & Url* – »Pause Jetzt!« (2014) unter: <https://www.youtube.com/watch?v=AA5wliqohfA>, oder *Cerard* – »Welt erobern« (2013) unter: <https://www.youtube.com/watch?v=019pICrdXoU> [abgerufen am 01.06.2020].

96 Vgl. *Left Boy* unter www.austriancharts.at.

wie in Musik auch 2020 noch sehr erfolgreich sein kann. Nach einem Achtungserfolg mit ihrer Single »Wiener feat. *Monobrother*« (2017) schafften sie es mit dem (von *Brenk Sinatra* produzierten) Album »Auf olle 4re« (2020) in die Top 10 der österreichischen Albumcharts.⁹⁷ »Wenn man im Jahr 2020 das Wienerlied erfinden würde, wären Kreiml + Samurai dafür die Vorlage. Lamentieren auf ollen 4ren im Vollrausch« (Rieder 2020, o.S).

3.6.5 Aussichten

»HipHop aus Österreich ist der neue heiße Scheiß, das wissen inzwischen die Feuilletons der lokalsten Lokalzeitungen. Egal ob Yung Hurn, Crack Ignaz, Money Boy, RAF Camora oder Nazar: Sogar in Deutschland gilt in der Wahrnehmung der Medien HipHop made in Austria als Retter des deutschsprachigen Raps.« (Schwarz 2018) Wie das Zitat von Markus Schwarz von *Red Bull Music* zeigt, erfuhr österreichische HipHop-Musik im Jahr 2018 so viel Aufmerksamkeit wie noch nie. Auch das deutsche HipHop-Magazin *Juice* widmete in seiner 2018 erschienenen 185. Ausgabe der heimischen Szene ein »Austro-Hop Special« (vgl. Reitsamer 2018a). In einem Beitrag zur aktuellen EP des Rappers *EINFACHSO* geben die RedakteurInnen von *Juice* auch an, dass hinsichtlich der »progressivsten Rap-Ansätze« der letzten Jahre österreichische HipHop-Künstler wie *Yung Hurn* oder *Crack Ignaz* einen »nicht geringen Impact auf das Soundbild von Deutschrap« hatten:

Schaut man sich an, aus welcher deutschsprachigen Ecke die progressivsten Rap-Ansätze in den letzten Jahren kamen, muss man konstatieren: Unsere österreichischen Kollegen haben einen nicht geringen Impact auf das Soundbild von Deutschrap gehabt, Stichwort Yung Hurn, Stichwort Ignaz K – nachzulesen gibt es das übrigens im großen Austro-Rap-Special aus JUICE #185. (*Juice* 2018)

Viele KünstlerInnen konnten sich in den letzten Jahren erfolgreich in der österreichischen HipHop-Landschaft etablieren und fügten ihr oftmals neue stilistische Facetten hinzu. Im Besonderen einige der Artists des letzten Abschnitts wie *Ferdinand (Left Boy)* und *Mavi Phoenix* zeigen Tendenzen, die einen möglichen Ausblick auf weitere Entwicklungen innerhalb der heimischen (sowie internationalen) HipHop-Musik geben könnten. Sie weisen auf textlicher Ebene zum Teil sehr explizite Aussagen genauso auf wie beinahe »schlagereske«, romantische Verszeilen. Zudem wechselt sich Rap immer wieder mit Gesangseinlagen ab und vermischt sich zu einer eigenen, gerade durch Cloud-RapperInnen etablierten Form des »Sprechgesangs«, der diesem Namen tatsächlich gerecht wird. Auf musikalischer Seite zeigen sie sich (neben ihrer Verwurzelung im HipHop) von Rock genauso beeinflusst wie von Mainstream Pop oder sogenannter World Music. Auch *RAF Camora* prophezeite 2017 in einem Interview, dass die HipHop-Musik »cloudiger« werde, also mehr gesungen und (der Gesangseffekt) Auto-Tune stärker verwendet werden würde (vgl. Ohanwe 2017). Das ist eine Entwicklung, die an Beispielen wie *Mavi Phoenix* oder auch *Yung Hurn* sowie den am Beginn seiner Karriere stehenden *Edwin* bereits deutlich erkennbar ist. Genre Grenzen werden sich wohl ebenfalls weiter

97 Vgl. *Kreiml und Samurai* unter www.austriancharts.at.

verwischen und vielleicht wird heimischer HipHop tatsächlich irgendwann die prophezeite Stellung als neuer »Austro-Pop« einnehmen. Ein großes Problem sieht etwa Stefan Trischler darin, dass ein großer Teil der JournalistInnen innerhalb der österreichischen Medienlandschaft HipHop nie »für voll« genommen haben und er immer ein wenig »belächelt« (Interview Trischler 2013, TC 08:08) wurde bzw. immer noch wird. Sollten sich österreichische Medien (allen voran der Radiosender Ö3) in Zukunft mehr für heimischen HipHop und Rap interessieren, würde dies der österreichischen HipHop-Szene mit Sicherheit weiteren Aufwind geben. Ein Abbruch der Erfolgsserie hiesiger HipHop-KünstlerInnen ist in jedem Fall nicht abzusehen, und die Tendenz zeigt weiter nach oben.

4. Globale HipHop-Kultur: Analyse der österreichischen HipHop-Szene und ihrer Musik

Nach dieser ausführlichen Beschreibung der geschichtlichen Entwicklung der österreichischen HipHop-Szene werde ich mich in diesem Kapitel einem weiteren Kernthema meiner Dissertation widmen. Anhand der hiesigen HipHop-Szene und der von ihren Mitgliedern veröffentlichten Musik soll untersucht werden, an welchen (musikalischen) Charakteristika sich die drei HipHop-Subgenres BoomBap, Gangsta-/Straßen-Rap sowie Trap/Cloud Rap definieren lassen.¹ Zugleich wurde bei den ausgewählten Analysebeispielen darauf geachtet, ob sich die von diversen AutorInnen sowie von mir attestierten globalen Merkmale in den untersuchten Stücken wiederfinden lassen und wenn ja, in welcher Form sie sich manifestieren.

Die für meine Untersuchungen als zentral erachteten genannten Arbeiten von Krims (vgl. 2000) und Rappe (vgl. 2010) demonstrieren überzeugend, dass die musikalischen Charakteristika von HipHop-Musik mehr als rein ästhetische Funktionen übernehmen und für das Verständnis der HipHop-Kultur eine bedeutende Rolle spielen. Zudem zeigen die beiden Autoren, wie eng Text, Musik und – sofern vorhanden – Video bzw. die visuelle Umsetzung der Songs in Verbindung zueinander stehen. Und wengleich der Text bei Rapmusik meist im Vordergrund steht und die deutlichste Botschaft vermittelt, müssen zum vollständigen Verständnis eines Stückes genauso die Art und Weise des Vortrages (sprich der Rap-Flow),² die Musik und die damit transportierten Inhalte berücksichtigt werden. Vor allem bei der Verwendung von Samples muss die/der Analysierende Wissen über Geschichte und Traditionen der HipHop-Kultur besitzen und diese den LeserInnen vermitteln. Rappes Arbeit stellt in seiner Gesamtheit ein sehr eindrucksvolles Beispiel dar, wie das bewerkstelligt werden kann. Er zeigt auch, dass zum analysierten Material und deren ProduzentInnen

-
- 1 Die Subgenres wurden vor allem aus einem musikalischen Fokus gewählt und umfassen einen Großteil der österreichischen HipHop-Musik. Würde HipHop-Musik aus Österreich aus einem anderen Blickwinkel untersucht (z.B. Rap-Inhalte), würden andere Subgenres im Zentrum stehen.
 - 2 Als ausführlichste Auseinandersetzung mit dem Thema Flow und Rap im Allgemeinen soll hier noch Johannes Grubers Publikation »Performative Lyrik und lyrische Performance« (vgl. 2016) genannt werden.

überdies immer die jeweiligen sozialen, politischen und historischen Gegebenheiten betrachtet werden müssen (vgl. Rappe 2010, S. 220f.). Auch Krims (vgl. 2000, S. 14) weist darauf hin, dass bei der Analyse populärer Musik stets das (kulturelle) Umfeld und die geschichtlichen sowie sozialen Umstände mit einfließen müssen. In diesem Sinne beinhalten die folgenden Analysekapitel auch stets einen umfassenden Geschichtsabschnitt zum jeweiligen Genre und beziehen zudem nicht musikalische Aspekte ein.

Nach der Untersuchung der drei genannten HipHop-Subgenres wird im letzten Abschnitt nochmals genauer auf mögliche »Glokalisierungsstrategien« in der österreichischen HipHop-Musik eingegangen. Dabei wird das Hauptaugenmerk darauf gelegt, in welcher Form auf musikalischer sowie textlicher Ebene lokale (kulturelle) Aspekte mit global verbreiteten Eigenheiten von HipHop-Musik verbunden werden und der Musik damit ein »glokaler Charakter« verliehen wird.

Bevor die genannten Subgenres musikanalytisch untersucht werden können, soll jedoch folgend noch auf die grundsätzlichen Schwierigkeiten bei der Einteilung von HipHop in unterschiedliche Subkategorien sowie auf meinen eigenen Zugang dazu hingewiesen werden.

4.1 Analyse diverser HipHop-Stile am Beispiel heimischer VertreterInnen

4.1.1 HipHop-Subgenres

HipHop-Subgenres und vor allem ihre Grenzen sind meist ineinanderfließend und überlappend. Viele KünstlerInnen und oftmals auch schon einzelne Songs können gleich mehreren Genres zugeordnet werden. So weist etwa auch Krims darauf hin, dass HipHop-Subgenres nie völlig getrennt voneinander zu betrachten sind. Sie konstituieren sich zu einem gewissen Grad immer im Vergleich miteinander sowie in der Abgrenzung zueinander (vgl. Krims 2000, S. 81-84).

In der Geschichte der HipHop-Musik entwickelte sich eine Vielzahl von mehr oder wenig relevanten Subgenres. Die (neben Gangsta-Rap) wohl bekanntesten Einteilungen gehen auf historische Zeitperioden zurück, durch die HipHop grob in Old School, New School und *golden age era* unterteilt wird. Auch wenn die Songs der einzelnen Zeitspannen gewisse Charakteristika teilen, stellen sie keine Genrebezeichnungen im engeren Sinn dar. Vor allem der Begriff Old School bezeichnete zu Beginn das erste Jahrzehnt der HipHop-Kultur bis ca. Mitte der 1980er Jahre. Heute werden meist auch HipHop-Songs und -Acts aus den 1990er Jahren zur Old School gerechnet.

Auch regionale Gruppierungen wie *East-Coast-* und *West-Coast-*Rap sowie *South Coast* oder *Dirty South* werden zwar oftmals mit einer gewissen Spielart von HipHop verbunden, umfassen aber zumeist sehr unterschiedliche KünstlerInnen und HipHop-Stile. Geographische Einteilungen können aber auch spezifischer ausfallen und auf ganz bestimmte HipHop-Subgenres sowie deren Entstehungsort hinweisen. Beispiele dafür sind etwa Miami Bass, Baltimore Bounce oder Jersey Club. Dabei handelt es sich stets um Genres, die aus diversen lokalen Szenen hervorgingen und zumindest USA-weite Bekanntheit erlangten.

Darüber hinaus gibt es Genreinteilungen, die Inhalt und Vortragsstil des Rap-Textes in den Vordergrund stellen. Vor allem anhand dieser Parameter formulierte etwa Adam Krims seine vier HipHop-Kategorien Party-Rap, Mack-Rap, Jazz/Bohemian-Rap und Reality-Rap (vgl. Krims 2000, S. 55). Wie Krims zudem bemerkt, sind nicht rein musikalische Aspekte, sondern »aesthetic, moral and representational values« (ebd., S. 81) ebenfalls entscheidende Faktoren für die Zuordnung von KünstlerInnen zu einem bestimmten Genre.

That is, genres are outlined at least as much in social discourses around the music, as in the »music itself« – or more precisely, in music only as mediated by discourses. For rap music audiences are among the most self-conscious and fierce of all audiences in policing the boundaries of aesthetic and generic (and, often equivalently, political) validation. (Ebd., S. 91)

Sieht man sich bspw. die geschichtliche Entwicklung von HipHop in Deutschland an, wird deutlich, welche wichtige Rolle die soziale Herkunft der ProtagonistInnen spielte und zu ersten Einteilungen der deutschen HipHop-Szene führte. So wurde durch die Medien mit dem Erfolg der *Fantastischen Vier* die Kategorie deutscher Rap oder Deutschraps ins Leben gerufen, die grob ein Synonym für deutschsprachigen »Mittelstands-HipHop« darstellte. Dem Gegenüber stand Anfang der 1990er Jahre praktisch der ganze Rest der HipHop-Szene – vor allem durch die Gruppe *Advanced Chemistry* repräsentiert –, die sich in den späten 1980er Jahren aus einem multilingualen sowie multikulturellen Umfeld von großteils Jugendlichen mit Migrationshintergrund entwickelte – also Außenseitern der Gesellschaft, die tendenziell der (mittleren) Unterschicht angehörten – (vgl. Verlan und Loh 2015, S. 374f.). Hannes Loh, einer der Autoren des umfassendsten Werks zur deutschen HipHop-Geschichte, »35 Jahre HipHop in Deutschland« (2015), wählt für seine Einteilung der historischen Phasen des deutschen HipHops nicht etwa dominierende Subgenres, sondern greift dafür auf die »Kategorie der kulturellen Identität« (Verlan und Loh 2015, S. 88) zurück. So kommt er zu seinen vier geschichtlichen Phasen: 1. globale Identität, 2. nationale und multikulturelle Identität, 3. regionale Identität und Selbstethnisierung und 4. Nationalchauvinismus, Antisemitismus, Antiislamismus (vgl. ebd., S. 88-100).

Ein weiterer wichtiger Aspekt der gerade in Österreich für die Kategorisierung von HipHop von Bedeutung ist und teilweise auch auf die soziale oder kulturelle Herkunft hinweist, ist die verwendete Sprache. In Deutschland wurde etwa das gerade genannte Genre des Deutschraps ins Leben gerufen. In Österreich ist Mundart- oder Dialekt-Rap ein geläufiger Begriff, der eine Einteilung aufgrund der Sprache vornimmt. Aus diesem Subgenre entwickelte sich Mitte der 2000er Jahre unter der Bezeichnung Slangsta-Rap eine Bewegung, die sich als Gegenbewegung zum etwa gleichzeitig populär werdenden deutschsprachigen Gangsta-Rap – vor allem aus Österreich – positionierte und deshalb auch im Kapitel zu diesem Subgenre genauer betrachtet wird.

Abschließend kann – mit Verweis auf Krims' Ansatz – gesagt werden, dass die Genreinteilung von HipHop-Musik zwar stets aus einem bestimmten Blickwinkel bzw. mit dem Fokus auf ein bestimmtes Element der HipHop-Kultur vollzogen wird, jedoch immer musikalische (bezogen auf Musik sowie Rap-Stil), inhaltliche sowie soziale Faktoren zur Konstitution eines HipHop-Subgenres beitragen. Harald Huber (vgl. 1998)

beschreibt einen Musikstil in diesem Sinne auch als eine Kommunikationsform: »Ein Musikstil ist eine Kommunikationsform, ein System von Elementen und Regeln, das über das akustische Fließen hinaus theatralische und multimediale Sequenzen steuert, die in kulturelle, ökonomische und historische Kontexte eingebunden sind.« (Ebd., S. 158)

Diese Auflistung unterschiedlicher Methoden zur Unterteilung von HipHop-Genres (ohne auf die unzähligen Crossover-Genres eingegangen zu sein) hatte zum Ziel, das grundsätzliche Problem eines solchen Vorhabens aufzuzeigen. Die Vielfalt der Subgenres und die oftmals sehr unterschiedlichen Kriterien, die zur Zuordnung eines Songs oder eines/-r KünstlerIn zu einem bestimmten Genre führen, machen eine komplette Auflistung praktisch unmöglich. Da in dieser Arbeit jedoch die österreichische HipHop-Szene im Fokus steht, soll mit den hier vorgestellten Genres vornehmlich ein grundlegendes Wissen bereitgestellt werden, um in einem weiteren Schritt die Besonderheiten österreichischer HipHop-Songs mit dem Fokus auf lokale Charakteristika herausarbeiten zu können. Deshalb werde ich mich in diesem Kapitel auf drei Hauptkategorien (BoomBap, Gangsta Rap und Trap/Cloud Rap) konzentrieren, die einen Großteil der österreichischen HipHop-Musik beinhalten und abdecken. Die Einteilung der von mir gewählten Genres folgt vor allem musikalischen Charakteristika (speziell bei BoomBap und Trap/Cloud-Rap), diese lassen sich aber, wie erwähnt, nicht völlig von Rap-Inhalten oder soziologischen Funktionen trennen, weshalb diese Eigenschaften für die Genrekategorisierung ebenso eine wichtige Rolle spielen.

Ganz im Sinne der beiden für meine Analysen zentralen Arbeiten von Krims (vgl. 2000) und Rappe (vgl. 2010) sollen folgend nicht nur mittels Musikanalysen österreichischer HipHop-Songs typische musikalische und textliche Merkmale der untersuchten HipHop-Subgenres herausgearbeitet, sondern diese auch in einen geschichtlichen Kontext gestellt werden (ausgehend von der US-amerikanischen Szene und mit besonderem Fokus auf die österreichischen ProtagonistInnen der jeweiligen HipHop-Spielarten).

Den Beginn macht das Genre BoomBap, das bis in die 2010er Jahre hinein die dominante HipHop-Spielart in Österreich war und zu dem auch heute noch – obwohl mittlerweile andere HipHop-Stile stärker im Rampenlicht stehen – eine Vielzahl an heimischen HipHop-KünstlerInnen gezählt werden können.

4.1.2 BoomBap

The ›boom‹ is the kick drum and the ›bap‹ is the snare. Boom bap is a style of music where the drums are highly emphasized, even exaggerated and distorted. However, this style of music isn't just about distorted drums – there's an aggressive marching, driving, dramatic rhythm to the production itself. (KRS-One zitiert nach Mlynar 2013)

Wie im Zitat bereits deutlich wird, ist der Begriff BoomBap³ eine Onomatopoesie der für diesen Stil charakteristischen und prominent in den Vordergrund gerückten

3 Ähnlich wie HipHop wird auch der Begriff BoomBap sowohl im Englischen (bspw. boom bap, boom-bap) als auch im Deutschen (bspw. Boom Bap oder Boombap) unterschiedlich geschrieben. Ich habe mich aber aus den gleichen Gründen wie bei HipHop zu dieser Schreibweise „BoomBap“ entschieden.

Drumsounds. Oft wird der Begriff deshalb auch rein dazu verwendet, um eine bestimmte Klangästhetik und Produktionsweise im HipHop zu benennen. Jedoch werden BoomBap-Beats⁴ darüber hinaus von Fans und aktiven HipHop-KünstlerInnen meist mit Attributen wie *real*, *true*, *classic* oder *original* verbunden. Dadurch werden dem Begriff BoomBap Eigenschaften zugeschrieben, die über die einer reinen musikalischen Ästhetik hinausgehen. Ich bin daher der Meinung, dass BoomBap auch als HipHop-Subgenre betrachtet werden kann bzw. von vielen als ein solches angesehen wird. Die stärksten Verbindungen und Überschneidungen gibt es zu den HipHop-Subgenres Conscious-Rap, Hardcore-Rap, Battle-Rap und Jazz-Rap. Bei den ersten drei genannten Genres liegt der Fokus auf dem Rap-Text und dessen Inhalt. Sie stellen praktisch das auf die Texte bezogene Äquivalent zum BoomBap-Genre dar, da sie einerseits besonders häufig gepaart mit BoomBap-Beats auftreten und andererseits stark mit Werten wie *realness* oder Traditionsbewusstsein in Verbindung gebracht werden. Die Bezeichnung Jazz-Rap bezieht sich weniger auf die textlichen Inhalte als vielmehr auf die verwendeten Jazz-Samples in der Musik. Ein Jazz-Rap-Stück ist inhaltlich meist dem Conscious-Rap zuzuordnen und kann daher, etwas verallgemeinert ausgedrückt, als ein BoomBap-Song bezeichnet werden, bei dem die verwendeten Samples dem Jazz-Genre entnommen wurden.

Bevor ich anhand einer Musikanalyse beispielhaft und detaillierter die charakteristischen Züge von BoomBap nachzeichnen werde, möchte ich darauf eingehen, wie diese Klangästhetik zu ihrem Namen, ihrem spezifischen Sound und ihrer Transformation in ein Subgenre gelangte.

4.1.2.1 Geschichtlicher Überblick

»It's Yours« von *T La Rock & Jazzy Jay* aus dem Jahr 1984 stellt die erste bekannte Aufnahme dar, in der der Begriff BoomBap verwendet wird, um damit den zugrundeliegenden Beat lautmalerisch zu begleiten (vgl. ebd.). *T La Rock* selbst gibt an, der Erste gewesen zu sein, der regelmäßig Bass und Snare Drum von HipHop-Songs auf diese Weise vokal nachahmte. *DJ Premier* schließt jedoch aus Gesprächen mit *Grandmaster Flash*, dass dies bei Jams und Live-Auftritten bereits in den Anfängen der HipHop-Kultur praktiziert wurde (vgl. ebd.).

Das Fundament dafür, dass aus der Phrase BoomBap ein eigenes Subgenre wurde, ist meines Erachtens vor allem auf zwei Personen und ein Album zurückzuführen. 1993 veröffentlichte der Rapper *KRS-One* das Album »Return of the Boom Bap«. Die (erstmalige) prominente Verwendung von BoomBap im Titel eines HipHop-Albums durch einen der (gerade zu dieser Zeit) bekanntesten und einflussreichsten Rapper der HipHop-Kultur stellte diesen Begriff einer breiteren Öffentlichkeit vor. »It [»Return of the Boom Bap«; Anm. d. Verf.] began a triptych of three great albums under his solo name which re-established KRS as the quintessential emcee, the hip hopper's hip hopper.« (Batey 2013) Hinweise, dass der Ausdruck BoomBap innerhalb der Szene bereits länger geläufig war, finden sich nicht nur in *T La Rocks* Song, sondern etwa auch in dem Song »We Can Get Down« (1993) der Gruppe *A Tribe Called Quest*:

4 Als Beat wird im HipHop allgemein der instrumentale Anteil, also die Musik eines HipHop-Stückes, bezeichnet.

I can kick a rhyme over ill drum rolls
 With a kick, snare, kicks and high hat
 Skilled in the trade of that old boom bap (*A Tribe Called Quest – »We Can Get Down«*
 1993)

Der Textausschnitt mit dem Verweis auf den »old boom bap« sowie der Albumtitel »Return of the Boom Bap« zeigen an, dass es sich bei *KRS-Ones* Album nicht um die erste unter das BoomBap-Genre fallende Veröffentlichung handeln kann. Der Name des Albums war als eine Rückbesinnung auf den Kern der HipHop-Musik gedacht: »The album title Return Of The Boom Bap was a call back to the original intent of hip hop's music production and rebellious music style.« (*KRS-One* zitiert nach Mlynar 2013) *KRS-One* hatte das Gefühl, dass HipHop-Musik und dessen Attitüde immer mehr »verwässerten« und angepasster wurden (vgl. ebd.). Mit dem Album wollte er zurück zu den Ursprüngen des »real hip hop«, wie er ihn auf dem Album immer wieder heraufbeschwört:

Return of the boom bap means just that
 It means return of the real hard beats and real rap
 [...] I never crossed over, never went pop
 You know Krs will give you real hip hop (*KRS-One – »Return of the Boom Bap«* 1993)

Durch Aussagen wie diese verband *KRS-One*, der sich selbst den Titel des *teacha* verlieh, eine bestimmte Soundästhetik von HipHop direkt mit essentiellen Werten der HipHop-Kultur, wie der bereits genannten *realness*/Authentizität und dem Traditionsbewusstsein. Dabei spielte aber nicht nur *KRS-One* eine entscheidende Rolle. Der vom Rapper als Hauptproduzent für das Album engagierte *DJ Premier* war der perfekte Partner, um seinen Reimen nicht nur musikalisch, sondern auch inhaltlich zusätzliches Gewicht zu verleihen. »I'm playing ›Just to get a rep‹ [ein 1991 von *DJ Premier* für sein Duo *Gang Starr* produziertes Stück; Anm. d. Verf.], I'm like ›this is hip hop‹, this is what we should be sounding like! This record!« (*KRS-One* zitiert nach Video *djpremierblog gimantalon* 2012, TC 07:30)

4.1.2.2 Der BoomBap-Sound und die Rolle von DJ Premier

Ich hör den Sound einer stolzen Ära, der golden Ära
 Der BoomBap-Kopfnick-Sound der Soulväter
 [...] Durch diesen Sound fing ich an, anders zu denken
 Knowledge, Wisdom, Understanding (*Die Profis aka Mirko Machin & Spax – »Boom Bap«* 2011)

Auch in dem zitierten Song »Boom Bap« des deutschen Duos *Die Profis* wird dieser »Sound« mit gewissen Werten (»Knowledge«, »Wisdom«, »Understanding«) verbunden. Zudem zeigt das Zitat, dass BoomBap oftmals mit dem Sound des *golden age* von HipHop gleichgesetzt wird. Die wohl verbreitetste Ansicht ist, dass das »goldene Zeitalter« des HipHop von ca. 1986 (= Aufstieg der New School) bis 1994 (= kommerzieller Durchbruch und damit einhergehende Dominanz des Gangsta-Rap bzw. den von Adam Krims

als Don-Rap bezeichneten HipHop-Subgenres) dauerte.⁵ Der oben zitierte Rapper *Spax* bezieht sich aber eher auf den Zeitraum, den Tony Green als »a second hip-hop ›golden age« (Green 2003, S. 132) bezeichnet, also die Jahre 1993 und 1994. Auch für den Verfasser des Bestsellers »The Rap Year Book« (2015), Shea Serrano, sind diese beiden Jahre zwei der drei wichtigsten Jahre für HipHop-Musik (Serrano 2015, S. 103). Grund dafür ist, dass ein großer Teil der wichtigsten HipHop-ProtagonistInnen und -Gruppen der 1990er Jahre in diesem Zeitfenster Alben herausgebracht haben, die als HipHop-Meilensteine in die Geschichte eingingen (z.B. *Wu-Tang Clan* – »Enter the Wu-Tang (36 Chambers)«, *Snoop Dogg* – »Doggystyle«, beide 1993, *Nas* – »Illmatic«, *Outkast* – »Southernplayalisticadillacmuzik«, beide 1994). Veröffentlichungen aus dieser Zeit, die dem *East Coast HipHop*⁶ zugerechnet werden, können aus musikalischer Sicht sowie bezogen auf ihre Attitüde praktisch alle dem BoomBap-Genre zugeordnet werden. Sie fallen zudem meist zugleich unter die erwähnten Subgenres des Conscious-, Hardcore- und des Jazz-Rap. Im Gegensatz dazu etablierte sich zeitgleich (vor allem durch den Produzenten *Dr. Dre*) G-Funk als prägender Stil der *West Coast*⁷ (vgl. Forman 2004, S. 209). Für die Etablierung des BoomBap-Sounds als Stil der *East Coast* der 1990er Jahre zeichneten u.a. Produzenten wie *Pete Rock*, *RZA* oder eben *DJ Premier* verantwortlich.⁸ »From Gang Starr and M.O.P. to Biggie, Jay-Z and Nas, DJ Premier crafted a sound synonymous with hip-hop itself. He gave it its definitive swing, fluid and propulsive, the way the drums communicate with the bass, horn stabs firing at you from all directions.« (Schwartz 2011)

DJ Premier ist ohne Zweifel einer der einflussreichsten HipHop-Produzenten der 1990er Jahre (und darüber hinaus). Joseph Schloss bezeichnet ihn etwa als »probably the single most-respected producer in hip-hop« (Schloss 2014, S. 223). Er ist die Person, die den BoomBap-Sound am stärksten prägte bzw. am stärksten damit verbunden wird. Das Online-HipHop-Magazin *complex.com* nennt *DJ Premier* den »go-to producer for rappers looking for the definitive boom-bap« (Ahmed et al. 2013). Aber nicht nur wegen seines typischen Sounds, der auf prägnante Drums aufbaut, gepaart mit Samples von vornehmlich Jazz-, Soul- und Funk-Stücken, war *DJ Premier* der perfekte Partner für *KRS-Ones* »Return of the Boom Bap«-Projekt. Auch mit seinen Ansichten und seinem Zugang zur Produktion von HipHop-Musik ergänzte er *KRS-Ones* Botschaften und Aussagen ideal. *DJ Premier* empfand ebenfalls eine Verwässerung der im Radio gespielten HipHop-Musik in den Jahren 1993 und 1994. In einem Interview über die Entstehung der erfolgreichsten Single seines Duos *Gang Starr*, »Mass Appeal« (1994), sagt er: »We were just tired of ... our radio was starting to water down. They were just starting to water down in '93, '94. So we were just making fun of what the records sound like.« (*DJ Premier* zitiert nach Video Hip-Hop Wired 2014, TC 02:50)

5 Auf der Website *allmusic.com* wird das Ende bereits 1993 mit der Veröffentlichung von *Dr. Dres* Album »The Chronic« angesetzt, vgl. *Allmusic.com* o.J.

6 Die Bezeichnung *East Coast* bezieht sich allgemein auf die US-amerikanische Ostküste, zielt jedoch meist speziell auf die dort im Zentrum stehende HipHop-Szene New Yorks ab.

7 Für eine Beschreibung des G-Funk-Sounds s. Krims 2000, S. 74f.

8 Henry Adaso (vgl. 2018) von *liveabout.com* reiht die drei genannten Produzenten unter die Top 4 seiner »Top 25 Hip-Hop Producers«-Liste, wobei *DJ Premier* die Reihung anführt und *Dr. Dre* den zweiten Platz belegt.

Obwohl *DJ Premier* vor allem als Produzent bekannt ist, hat er seinem Namen den Titel DJ vorangestellt. Dies ist auf mehreren Ebenen relevant. Einerseits verweist er damit auf die Anfänge des HipHop, in denen die DJs die HauptakteurInnen waren und die Musik für die RapperInnen bereitstellten. Andererseits bezieht er sich somit ferner darauf, dass viele DJs mit dem Aufkommen der ersten Rap-Aufnahmen selbst zu ProduzentInnen wurden. Und nicht zuletzt ist es ein Hinweis auf *Premiers* Zugang zur Produktion von HipHop-Stücken, der von einer DJ-Mentalität geprägt ist. So stellen etwa gescratchte Vokalsamples (die oftmals statt eines Rap-Textes im Refrain zum Einsatz kommen) ein typisches Markenzeichen seiner Songs dar. Aber mehr noch ist er für die Verwendung rarer und nicht selten obskurer Samples bekannt. Um diese zu finden, muss viel Zeit dem *crate digging* gewidmet werden, also dem Durchwühlen unzähliger Plattenkisten auf der Suche nach unbekanntem Samplequellen.⁹ Damit führt *DJ Premier* eine Tradition fort, die ebenfalls ihre Ursprünge bei den ersten DJs wie *Kool DJ Herc* oder *Afrika Bambaataa* hat.¹⁰ Diese waren bekannt dafür, immer wieder neue Breaks für ihre DJ-Sets in oftmals weitgehend unbekanntem oder unerwarteten Quellen zu finden (vgl. Chang 2007, S. 79).

All diese Faktoren tragen dazu bei, dass *DJ Premier* innerhalb der HipHop-Community als *realer* HipHop-Produzent gilt. Wegen seines Ansehens und weil er über all die Jahre seinem Stil und Zugang zur Produktion treu geblieben ist, kann er meines Erachtens heute sogar als Prototyp eines *realen* Produzenten bezeichnet werden. Dies ist der Grund, warum er den perfekten Partner für *KRS-Ones* »Return of the Boom Bap«-Album darstellte. So wie *KRS-One* als Rapper, samt seiner Attitüde und Inhalte, *realness* repräsentierte, tat *DJ Premier* dies als Produzent und DJ. Deshalb sehe ich in ihrer ersten Zusammenarbeit den Beginn von BoomBap als eigenständiges HipHop-Subgenre. Wie ich im geschichtlichen Überblick gezeigt habe, war der Begriff selbst bereits lange bekannt, um eine bestimmte Soundästhetik zu beschreiben. Durch »Return of the Boom Bap« und die mit dem Titel einhergehende Vermittlung, dass das, was auf diesem Album zu hören ist, BoomBap sei, gaben *KRS-One* und *DJ Premier* dieser Soundästhetik eine genauere Definition.

4.1.2.3 Produktion von BoomBap-Beats – Equipment und Varianten

Mit dem Begriff BoomBap wird musikalisch vor allem ein auf (akustische) Drums und (Vinyl-)Samples aufbauender (basslastiger) Sound verbunden, der den Einsatz von Synthesizern weitestgehend ausspart. Wie der von den Drumsounds abgeleitete Name schon verrät, spielt das Schlagzeug (vor allem die Snare) dabei die zentrale Rolle.

9 In einem Interview für den Youtube-Kanal *THE BOOM BAP* spricht *DJ Premier* über diesen Teil seiner Arbeit (vgl. Video *The Boom Bap* 2012).

10 Natürlich war *DJ Premier* nicht der einzige, der diese Tradition fortführte. Anfang der 1990er Jahre schlossen sich bspw. mehrere Produzenten und Rapper (u.a. *Big L*, *Lord Finesse*, *Fat Joe*, *AC & Showbiz*) zur *D.I.T.C. (Diggin' in the Crates)*-Crew zusammen. Sie verankerten diese Tradition also bereits in ihrem Namen. Die Mitglieder waren zudem in den darauffolgenden Jahren an vielen der wichtigsten HipHop-Veröffentlichungen beteiligt (auch an *KRS-Ones* »Return of the Boom Bap«) und spielten damit eine wichtige Rolle in der Etablierung des BoomBap-Sounds und der damit verbundenen typischen Herangehensweise an die Produktion solcher Beats.

I think people don't focus enough on hi-hat sounds ... or snare sounds I think that's what kind of draws a huge distinction between a lot of – I don't want to characterize it, necessarily, as »gangsta rap« – but people who are more street-oriented They don't focus on obsessing about a certain snare sound They'll just use the stock sound, like off some CD or something, and they don't care, because they're just out there to try to push stuff out on the market. (Karen Dere zitiert nach Schloss 2014, S. 145)

Auch wenn Computer und Musikprogramme (sogenannte DAWs – *digital audio workstations*) Hardware-Equipment stark verdrängt haben, gibt es einige essentielle Geräte zur Produktion von BoomBap-Beats, die (bzw. von diesen abgeleitetes Equipment wie bspw. die »Maschine« der Firma Native Instruments) auch heute noch weitverbreitet sind. Zu den wichtigsten zählen diverse Sampler und Drumcomputer wie Akais MPC (*music production center*), E-mus SP-1200 oder Ensoniqs ASR-10.¹¹ Diese Geräte unterscheiden sich alle hinsichtlich ihres Aufbau und ihrer Funktionen, aber gleichen sich darin, dass sie das Aufnehmen, Abspielen, Schichten und Bearbeiten von Samples ermöglichen. Sie alle trugen maßgeblich zum typischen Klangbild der BoomBap-Beats bei, für die oftmals Attribute wie *gritty*, *dirty*, *dusty* oder *erie* als wichtige Merkmale genannt werden.¹² Diese sind interessanterweise vor allem auf Beschränkungen der Geräte (in Verbindung mit Samples von teils alten, teils zerkratzten Platten) zurückzuführen. Einerseits war die Samplezeit der genannten Hardware teilweise sehr kurz (bei E-mus »SP-1200« waren es z.B. ca. zehn Sekunden), was dazu führte, dass Samples vielfach schneller abgespielt aufgenommen und dann am Gerät wieder verlangsamt wurden. Dies – sowie die beschränkte Samplingrate von zwölf Bit – führte zwar eigentlich zu einer Reduzierung der Klangqualität, aber genau das machte die Samples für viele ProduzentInnen und letztlich HörerInnen interessanter.

The strength of the SP [Emus SP-1200; Anm. d. Verf.] was definitely the way the 12-bit sounded when you threw the sample or the snare or the kick in there – it just sounded so dirty. It was a definite, definite fucking plus with the machine. The limited sampling time made you become more creative. That's how a lot of producers learned how to chop the samples: We didn't have no time, so we had to figure out ways to stretch the sounds and make it all mesh together. We basically made musical collages just by chopping little bits and notes. (Ski zitiert nach Detrick 2007)

Aufgrund der Beliebtheit dieser durch minderwertige Hardware ausgelösten Effekte gibt es heute für alle gängigen Musikprogramme sogenannte Plug-ins, die die Klangqualität verringern, um eine ähnliche Klangästhetik wie mit diesen Geräten zu erzielen (z.B. Bitcrusher, Grungelizer etc.).

Im Laufe der 1990er Jahre bildeten sich ausgehend von der gleichen Herangehensweise an die Produktion (Vinylsamples, Fokus auf akustische Drums u.Ä.) zwei Haupt-

11 Auf der Webseite equiboard.com lässt sich das benutzte Equipment verschiedenster ProduzentInnen betrachten, wie etwa DJ *Premiers* Studio-Setup (vgl. o. A. o.J.).

12 Vgl. hierzu etwa eine Diskussion auf der Onlineplattform reddit.com, in der der Frage nach den entscheidenden Faktoren eines »great sounding boom-bap beat« nachgegangen wird: https://www.reddit.com/r/makinghiphop/comments/37azyb/what_is_the_key_to_making_great_sounding_boombap/ [abgerufen am 01.06.2020].

stränge des BoomBap-Sounds, deren Grundeigenschaften ich folgend in wenigen Worten erläutern möchte.

Looping BoomBap

In der »ursprünglichen« Variante bilden vollständige (im Normalfall ein- bis zweitaktige) Drum- und Instrumentalloops, die sich meist mit wenig bis gar keiner Veränderung durch den gesamten Song ziehen, die Grundlage eines BoomBap-Stückes.¹³ Vor allem in den Strophen werden aus den Sampleloops in vielen Fällen die Höhen herausgefiltert, sodass nur Drums und Bass zu hören sind. Melodieinstrumente kommen manchmal nur in Form von sehr kurzen Samplestücken (*stabs*)¹⁴ vor, die mit viel *delay* und/oder Hall belegt und in Abständen von ein bis vier Takten über diese minimale musikalische Basis angespielt werden. Als typische Samplequellen dienen Jazzstücke, aber auch aus den Bereichen Funk, Soul oder Klassik wird vielfach gesampelt. Eine Analyse der ersten BoomBap-Machart findet sich etwa in Dietmar Elfleins Text »Mostly tha Voice«, wo (u.a.) der gleichnamige Song der Gruppe *Gang Starr* untersucht wird (vgl. Elflein 2009). Ein Beispiel für die Analyse eines österreichischen BoomBap-Songs des ersten Typus findet sich in meiner Diplomarbeit »Entstehung und Entwicklung von HipHop in Österreich«. Darin wird u.a. das Stück »3Uhr10« (1996) der Gruppe *Texta* untersucht (vgl. Dörfler 2011, S. 71-78). Diese Nummer ist von ihrem musikalischen Gerüst *Gang Starrs* »Mostly tha voice« (1994) sehr ähnlich und teilt sich mit ihm die wichtigsten Charakteristika dieser ersten Variante des BoomBap-Genres. Beide Stücke werden von einem eintaktigen Drum- und Bassloop getragen, die sich (bei *Texta* mit kleinen Unterbrechungen) durch das ganze Lied ziehen. Strophe und Refrain unterscheiden sich in beiden Fällen musikalisch nicht voneinander und heben sich nur durch den Text bzw. den Einsatz von Sprachsamples ab. Auch Tempo und soundtechnische Gestaltung sind vergleichbar.

Chopping BoomBap

In der neueren Ausformung des BoomBap-Klangbildes werden die verwendeten Samples nicht einfach nur *geloopt*, sondern in mehrere kleine (meist mit einer Länge von einer Viertel- bis einer Sechzehntelnote) Einheiten zerteilt (*gechoppt*) und in weiterer Folge neu arrangiert. Diese zweite Variante entwickelte sich Mitte der 1990er Jahre und wurde bald der neue Standard für die Produktion von BoomBap-Beats. Als typisches Beispiel dieser BoomBap-Spielart kann *Gang Starrs* fünftes Album »Moment of Truth« (1998) genannt werden. War das Vorgängeralbum »Hard to Earn« (1994) noch ein Paradebeispiel für die ursprüngliche Form von BoomBap, ist diese Platte ein Vorzeigestück für den *Chopping*-Ansatz. Der Rapper *Guru* nimmt im Intro von »Moment of Truth« zum veränderten Soundbild seines Duos folgendermaßen Stellung – und zeigt damit, dass

-
- 13 Dass die Loops und Samples relativ kurz waren, lag anfangs vor allem an den eben genannten Beschränkungen der verwendeten Geräte. Aber auch heute noch wird es hochgeschätzt, wenn ein/e ProduzentIn aus einem kurzen Loop einen ganzen Song machen kann (vgl. Schloss 2014, S. 166).
- 14 Der bekannteste und für diesen BoomBap-Typus typischste *stab* ist sicherlich der Horn-*stab*, also ein kurzer Ton/Akkord eines Blasinstruments/Bläasersatzes.

die grundsätzliche Herangehensweise gleich blieb, sie nur »ihre Formeln aktualisier-ten«: »What we do, we update our formulas. We have certain formulas, but we update with the times.« (*Gang Starr* – »You Know My Steez« 1998)

Joseph Schloss zeigt in seinem Buch »Making Beats« (2014), dass bei den von ihm geführten Diskussionen zum Thema Kreativität beim Produzieren von samplebasierter HipHop-Musik diese beiden Techniken (*looping* und *chopping*) meist gegenübergestellt werden. Aber auch wenn das *chopping* zum Hauptwerkzeug im Umgang mit Sample-material avancierte, wird das Kreieren von Songs auf Basis »einfacher Loops« dennoch vom Großteil seiner InterviewpartnerInnen nicht als minderwertiger angesehen (vgl. Schloss 2014, S. 164-168).

See, the thing about it is that there's different types of loops I mean, you can get real creative with just a loop, without even chopping it. You know, it depends on that individual. There's a million ways you can loop something. You can take something and it'll be kinda off-beat and you'll put it to the drums in a certain way that – it's a loop – but it doesn't sound anything like the original record, you know? It's just creativity, how you do it. (Phill Stroman zitiert nach Schloss 2014, S. 166)

Unverändert blieb in jedem Fall der Fokus auf in den Vordergrund gemischte Drum-sounds sowie die Verknüpfung dieser Klangästhetik mit bestimmten Inhalten wie dem in der HipHop-Kultur immer wieder heraufbeschworenen Begriff der *realness*.

Realness im HipHop ist eine Inszenierungsstrategie. Sie ist eine Herstellungspraxis, die den Normenkodex des HipHop performativ bestätigt. Die Antwort auf die Frage »Is this real?« lautet in diesem Buch: Real ist das, was glaubhaft in Szene gesetzt wird. Realness wird somit als theatrale Kategorie vorgestellt. (Klein und Friedrich 2003, S. 9)

Realness kann für unterschiedliche Personen unterschiedliche Bedeutung annehmen. Im Kontext von BoomBap wird hinsichtlich der Produktion ein Zugang, wie er bei *DJ Premier* beschrieben wurde, als *real* definiert. Im Hinblick auf die Texte geht es darum, dass diese einerseits *real* im Sinne von der Wahrheit entsprechend sind¹⁵ und in diesen eine gewisse Botschaft vermittelt wird: »When they say: »Keep it real Guru«, that means continue rapping the messages.« (*Guru* zitiert nach Video Complex 2015, TC 04:40)

Ein weiterer Begriff, der in Bezug auf BoomBap immer wieder auftaucht und in enger Verbindung zu *realness* steht, ist Underground. Der musikalische Underground wird meist als Gegenpol zum Mainstream angesehen. Jedoch können – wie *DJ Premier* und *KRS-One* zeigen – auch KünstlerInnen, die als Underground gelten, kommerziellen Erfolg haben. Der entscheidende Punkt ist, dass sie sich und ihren Stil nicht verändern, nur um erfolgreich zu sein, dass sie sich nicht zum *sell-out* machen. *KRS-One* selbst nimmt auf seinem 2003 erschienenen Album »*Kristyles*« zu dem Thema im Song »Underground« folgendermaßen Stellung:

Yo, you rhymin' for the TV, or a million CD's?
You ain't a MC, you ain't underground

15 Ein bestimmter Grad an Übertreibung ist jedoch in allen HipHop-Sparten vorhanden und ein akzeptiertes Stilmittel in dieser (stark wettbewerbsgelenkten) Kultur.

You could be platinum or gold, hot or cold
 But it's the respect you hold, that's underground
 When the critics don't get, that for the streets you spit it
 When your lyric they fear, that's underground (KRS-One – »Underground« 2003)

Im BoomBap-Genre wird zudem ein großer Wert auf Traditionsbewusstsein und Wissen über die HipHop-Geschichte gelegt. Dies zeigt sich nicht nur auf textlicher, sondern auch auf Produktionsebene. Einerseits erfordert das *crate digging* eine Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte und den Vorläufern von HipHop-Musik: »If you don't have that history, you can't be the best in what you do. When you don't study music and you become a producer and you know none of the great artists that came before you. How can you be a great producer? You can't.« (Showbiz zitiert nach Video FLuDWatches 2011, TC 01:31)

Andererseits kann mithilfe von Scratching nicht nur auf die DJ-Kultur verwiesen werden, aus der heraus sich HipHop entwickelt hat. Gerade *DJ Premier* ist für seine Scratcheinlagen mit Rap-Vokalsamples bekannt. Durch das Einbauen anderer RapperInnen in den eigenen Song wird diesen KünstlerInnen nicht nur Respekt gezollt, sondern zugleich Wissen über Geschichte der HipHop-Kultur und Traditionsbewusstsein vermittelt.

Pop ist, qua Ideologie, kurzlebig, aber intensiv, purer Augenblick. HipHop dagegen zeigt Konstanz, gibt sich traditionsbewusst und wertorientiert. Und damit ist HipHop anders als alle Jugend- und Popkulturen zuvor. [...] Über mehr als 20 Jahre hinweg haben sich die Prinzipien, Regeln, Organisationsformen und Wertsysteme des HipHop allmählich etabliert und verfestigt, nicht zuletzt gerade deshalb, weil HipHop auf Tradition setzt. (Klein und Friedrich 2003, S. 14)

Diese fundamentalen Elemente des BoomBap-Genres finden sich bis heute und erhielten laut Laurent Fintoni¹⁶ gegen Ende der 2000er Jahre sogar einen neuerlichen Aufschwung:

In 1993 KRS announced the return of the boom bap. It has returned 15 years later, but not quite as the Blastmaster [ein weiterer Name von KRS-One; Anm. d. Verf.] would have expected it. As hip hop changed so did the boom bap, and today it's found in the beats of a new generation of producers who've taken hip hop firmly into the 21st century, without forgetting where it all came from. (Fintoni 2008)

So ist etwa vielen der im geschichtlichen Abschnitt zu Instrumental HipHop genannten ProduzentInnen die Verwurzelung im BoomBap hinsichtlich Sound oder Herangehensweise an die Produktion anzumerken. Auch etwa der Produzent *Lex Lugner*, der vor allem für Beats aus ganz anderen Genres (Trap und Cloud-Rap) bekannt wurde, gibt in einem Interview mit *The Message Magazine* an, dass er zu Beginn seiner Karriere vor allem von BoomBap beeinflusst war und eine »BoomBap-Mentalität« hatte (vgl. *Lex Lugner* zitiert nach Nowak 2018c).

16 Der Autor schreibt überdies gerade an einem Buch über die Entwicklung des BoomBap-Sounds von 1999 bis 2009, das Ende 2020 erscheinen soll (vgl. Fintoni o.J.).

Aber nicht nur die Klangästhetik, sondern auch die von *KRS-One* und *DJ Premier* (sowie anderen ZeitgenossInnen) mitgelieferte Attitüde ist im neuen Millennium noch anzutreffen. Wie sich diese manifestiert, wird sich folgend etwa anhand der Musikanalyse des Songs »Rapshit« des österreichischen Duos *Penetrante Sorte* zeigen. Dabei werden zugleich die angesprochenen musikalischen sowie textlichen Elemente von BoomBap genauer erläutert. Davor werde ich noch eine kurze Übersicht über die Geschichte und Bedeutung des BoomBap-Genres in Österreich geben.

4.1.2.4 BoomBap in Österreich

BoomBap ist in der österreichischen HipHop-Szene seit ihren Anfängen stark vertreten, und so können ein Großteil der behandelten Personen und Gruppen aus dem Geschichtskapitel (vor allem aus der zweiten und dritten Phase) diesem Genre zugeteilt werden. Es verlor im Gegensatz zu den USA oder auch Deutschland hierzulande lange Zeit kaum an Bedeutung – wenngleich seit ca. 2010 auch in Österreich vermehrt KünstlerInnen aus den Bereichen Gangsta-/Straßen-Rap und Trap/Cloud-Rap im öffentlichen Rampenlicht stehen. Dass dieses (vor allem mit dem New York der 1990er Jahre assoziierte) Genre in Österreich von Anfang an Fuß fasste und so große Bedeutung erlangte, ist sicherlich zu einem guten Teil der 1990 ins Leben gerufenen Radiosendung *Tribe Vibes & Dope Beats* zuzuschreiben. Wie bereits ausgeführt, berichtete darin Katharina Weingartner direkt aus New York und stellte die neuesten Entwicklungen im dortigen HipHop vor. *DJ DSL* wiederum fertigte jede Woche einen Mix aus diesem Material an. Die Radiosendung und *DSLs* Mixe werden von fast allen Mitgliedern, die zur Entstehung einer HipHop-Szene in Österreich beitrugen, als extrem prägend bezeichnet. Für viele heimische DJs und Produzenten der zweiten HipHop-Phase in Österreich wurde der in der Sendung gespielte HipHop praktisch zur Blaupause, wie HipHop zu klingen hatte:

In dieser Zeit zwischen '91 und '95 war er [Werner Geier; Anm. d. Verf.] eine Rieseninstanz – und auch *DSL* und Katarina Weingartner. Ohne die hätten viele Leute aus der damaligen Zeit keinen Anschluss gehabt. Deshalb war österreichischer Rap produktionstechnisch oft viel fresher als deutscher, weil die keine so eine Sendung hatten. [...] Auf *Tribe Vibes* ist schon immer so der *funky shit* gespielt worden. *DSL* hat auch die DJs geschult. [...] Aus der Zeit war das eine massive Beeinflussung. Du hast gewusst, du musst *funky* sein. *Britcore* zum Beispiel hätte keinen interessiert in Österreich. Was ist das für ein schneller, *unfunkier* Stuff? Das war in Deutschland zwischen '92 und '94 noch sehr präsent. [...] Diese Rapsachen auf 130 BPM, das war in Deutschland noch riesengroß. In Österreich alle nur: »Was? Wie? Was ist denn das für ein Krampf? Das muss funky sein, mehr als 95 BPM geht nicht! Ohne Jazz, Funk und Soul Samples, machst da keinen Meter.« Es [*Tribe Vibes*; Anm. d. Verf.] war extrem essentiell für alle. (Interview Kroll 2013, TC 01:07:32)

Dass das BoomBap-Genre auch nach den 1990er Jahren stark in der österreichischen Szene vertreten war, kann wohl als ein Vermächtnis dieser Sendung bezeichnet werden. Die von *Tribe Vibes* im HipHop sozialisierten KünstlerInnen orientierten sich bei ihren eigenen Produktionen und Zugängen zu HipHop vielfach an dem, wie HipHop in dieser Sendung präsentiert wurde. Sie waren es auch, die in weiterer Folge die kom-

menden Generationen in ihrem HipHop-Verständnis beeinflussten. Dabei kommt dem eben zitierten Philipp Kroll aka *Flip* im Speziellen und ferner dessen Gruppe *Texta* eine besondere Rolle zu. »Sein Name steht wie kaum ein anderer für HipHop in Österreich, seit fast 20 Jahren prägt Flip die hiesige Entwicklung der HipHop-Kultur entscheidend mit und setzt Maßstäbe.« (Anwander 2015)

Texta ist heute die am längsten (durchgehend) bestehende HipHop-Gruppe Österreichs und zählt seit ihren Anfängen 1993 zu den bekanntesten sowie wichtigsten Vertreterinnen der heimischen HipHop-Szene. *Flip* besetzt durch seine Tätigkeit als Produzent fast aller ihrer Nummern eine besondere Position und trägt maßgeblich dazu bei, dass sie – trotz ihrer Stilvielfalt – im Kern dem BoomBap-Genre zuzurechnen sind. Sein Stil entwickelte sich über die Jahre zwar beständig weiter, und sein Œuvre weist mittlerweile auch einige Stücke abseits »klassischer« HipHop-Beats auf. Dennoch ist *Flips* Zugang zum Produzieren stets im BoomBap-Genre verwurzelt.

Ich ziehe mir auch Sachen von Drake, Frank Ocean, Weeknd oder SBTRKT rein, die weit weg von dem BoomBap-Universum sind. Da hole ich mir auch Ideen her, auch wenn ich nicht so produzieren würde. Und dem gegenüber sollte man auch offen sein. Es sollte aber schon immer nach HipHop klingen, das ist für mich so der Richtwert ... Ich stehe persönlich auf Kicks und Snares und wenn es ordentlich reinballert ... das muss für mich immer die Foundation für einen Rap-Beat sein. (*Flip* zitiert nach ebd.)

Flips Einfluss auf die österreichische HipHop-Szene beschränkt sich jedoch nicht bloß auf seine Tätigkeit bei *Texta*. Wie bereits beschrieben, stellt er den Dreh- und Angelpunkt von *Tonträger Records* dar. Mit diesem Label wurde vielen HipHop-Artists aus dem Umfeld der Gruppe (u.a. *Waisbrohd*, *Kayo & Phekt*, *Rückgrat*, *Die Antwort*, *Markante Handlungen*, *BumBum Kunst* sowie später *Da Staummtisch*, *Average*, *Hinterland*, *Raptoar*, *Selbstlaut*) eine Plattform geboten, um ihre Werke einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die genannten Künstler und Gruppen sowie deren Veröffentlichungen waren bis etwa 2007 durch die Bank tief im BoomBap-Genre verwurzelt und festigten die Bedeutung des Genres im österreichischen HipHop. Auch die anderen *Texta*-Mitglieder waren in die Labelarbeit involviert und bekannt dafür, mit KünstlerInnen der jüngeren Generation zusammenzuarbeiten und diese zu unterstützen (z.B. *Average & Huckey* – »Ganz schön hässlich EP«, 2009, oder *Laima & Def Ill*¹⁷ – »Weena2«, 2014). *Flip* jedoch war und ist durch sein eigenes Studio und seine Arbeit nicht nur als Produzent, sondern vor allem auch in seiner Funktion als Tontechniker (Aufnahme, Mischen, Mastern) am Großteil der Veröffentlichungen des Labels aktiv beteiligt – sowie auch an einigen, die nicht direkt über *Tonträger Records* herauskommen (vgl. bspw. *Thaiman* – »Der Einzugs«, 2006, *Fiva MC* – »Rotwild«, 2009, oder *CHiLL-iLL* – »Aus Aundara Aunsicht«, 2013).¹⁸

17 *Def Ill* wiederum produzierte gemeinsam mit dem auch für »Weena2« verantwortlichen Produzenten *Konstantin Digg* darüber hinaus das *Texta*-Tributalbum »Texta Classics« (2013), auf dem die beiden sich Liedern der Gruppe annehmen und neu interpretieren, als Download unter folgendem Link angeboten: <https://defill.bandcamp.com/album/texta-classics-remixed-by-konstantin-digg-def-ill> [abgerufen am 01.06.2020].

18 Für eine (unvollständige) Liste seiner Beiträge an Produktionen siehe www.sra.at/person/4260 oder <https://www.discogs.com/de/artist/992010-Philipp-Kroll?page=1> [abgerufen am 01.06.2020].

So wurde Linz vor allem Mitte der 2000er Jahre von vielen Seiten als »Rap-Hauptstadt« Österreichs bezeichnet. Dies verdeutlicht, dass sich *Flips/Textas* Relevanz sowie die aus dem *Tonträger-Records*-Umfeld hervorgegangenen HipHop-Schaffenden nicht auf den Linzer bzw. oberösterreichischen HipHop beschränkte, sondern für einige Jahre ausschlaggebend für die Ausrichtung des heimischen HipHop im Allgemeinen war. »Linz kann als die Rap-Hauptstadt Österreichs bezeichnet werden, und Texta sind die Chefs.« (*Urbs & Cutex* zitiert nach Anwander et al. 2013)

Für diese Stellung von Linz als Zentrum des heimischen HipHops macht *Flip* vor allem den Umstieg vom Rappen auf Schriftdeutsch hin zum Verfassen der Texte im eigenen Dialekt – sowie die prägenden Gruppen hinter dieser Wende – verantwortlich:

Das hängt stark mit dem Mundart-Ding zusammen. Ohne den Impact von Markante Handlungen, Kayo, Die Antwort, Marquee und zum Teil uns [*Texta*; Anm. d. Verf.] wäre das Ding nie so groß geworden. Die haben als Erste gezeigt, wie fresh man auf Mundart sein kann. Das war eine Qualität von Linz, die zu dem Denken mit der HipHop-Hauptstadt berechtigt hat. (*Flip* zitiert nach Nowak 2016)

Da es auch bei der Hinwendung zum Rappen im eigenen Dialekt zu einem gewissen Grad wie bei BoomBap um Authentizität, um ein Sich-nicht-für-den-Erfolg-Verstellen u.Ä. ging, überrascht es nicht, dass es zwischen dem österreichischen Subgenre Mundart-Rap und dem BoomBap-Genre große Überschneidungen und Überlappungen gibt. Viele KünstlerInnen und Songs können beiden Genres (je nachdem, ob der Fokus mehr auf die verwendete Sprache oder die Musik samt transportierten Inhalten gelegt wird) zugeordnet werden. Die zweite Generation an Mitgliedern von *Tonträger Records* wie *Da Staummtisch*, *Average* oder *Hinterland* sowie andere Linzer Artists, die nicht Teil des Labels sind wie *Def Ill*, der Produzent *Konstantin Digg*n (der seine Karriere unter dem Namen *Loco* begann und gemeinsam mit *Def Ill* die Gruppe *Rapporter* bildete) oder *CHill-iLL* trugen dazu bei, dass Linz auch in den 2010er Jahren noch stark mit BoomBap-HipHop in Verbindung gebracht wurde.

Aber nicht nur im *Tonträger-Records*-Umfeld sind viele HipHop-KünstlerInnen dem BoomBap-Genre zuzurechnen oder darin verwurzelt. Ähnlich wie bei *Tonträger Records* formieren sich viele HipHop-Labels Österreichs rund um ProduzentInnen. Das ist einerseits wenig verwunderlich, da der/die ProduzentIn im HipHop im Normalfall nicht nur Beats anfertigt, sondern meist auch das Aufnehmen und Abmischen der Songs übernimmt. Andererseits ist es von großem Interesse, da es zeigt, welche enorme Rolle den ProduzentInnen nicht nur in der musikalischen Ausrichtung, sondern auch bei der Strukturierung der heimischen HipHop-Szene zukommt. Im Hinblick auf das BoomBap-Genre waren (neben *Tonträger Records*) auch andere Labels und Kollektive von Bedeutung.

In Salzburg trafen Ende der 1990er Jahre die ersten Mitglieder des vor allem von 2002 bis 2006 aktiven Kollektivs *DNK-Movement* aufeinander, die ähnlich wie die *Roof-top Clique* zu Beginn auch ein gemeinsamer Proberaum verband.¹⁹ Wenngleich es schon davor vereinzelt HipHop-Akteure in Salzburg wie *Dr. Azrael* oder *DJ Sors* gab, schaffte

19 Wenn nicht anders angegeben, entstammen die Informationen in diesem Abschnitt zur Salzburger HipHop-Szene und speziell zum *DNK-Movement* aus dem Interview *Dyzma* und *Thaiman* 2020.

es erst das aus der Gruppe *Denker Mobb* (DJ *Crusade*, *Derryl Danston* und *Thaiman*) hervorgegangene Kollektiv (dem darüber hinaus DJ *Zero*, *Dyzma*, *Karäil*, *MSMC*, *Scheibsta*, *Doppelkeks*, *Magik*, *Wortschatz* – bestehend aus *Raptoar*, *Switch*, *Rhetorik* – und *Amenofils* angehörten), dass in Salzburg eine eigene HipHop-Szene entstand.

Diese Leute vor uns, Dr. Azrael und so, die waren verschwunden und die Fans von denen waren auch quasi verschwunden. Wir hatten dann ganz andere und jüngere Leute, die das interessiert hat. [...] Wir haben extrem viel in den Schulen angezogen. Dort hat sich das dann wie ein Lauffeuer verbreitet, dass es da auf einmal Leute gibt, die rappen und plötzlich waren die Jams voll. Auf einmal gab es da eine komplett neue Audienz und darüber ist auch eine neue Szene entstanden. (Interview *Dyzma* und *Thaiman* 2020, TC 41:57)

Erstes Aufsehen außerhalb von Salzburg erreichte das Kollektiv durch das 2003 veranstaltete HipHop-Event *Stylebreak* und mit den dort präsentierten ersten beiden Releases »Karyzma« von *Dyzma* und *Karäil* sowie »Salzburg Battle Round 1« bei dem sich die Rapper *Magik*, *Scheibsta*, *Liot*, *Rhetorik*, *Karäil*, *Raptoar*, *Doppelkeks* und *Thaiman* ein (freundschaftliches) Battle lieferten. Vor allem *Thaiman* sollte in den folgenden Jahren als Host diverser HipHop-Veranstaltungen und durch sein Solo-Album »Der Einzug« (2006) zum bekanntesten Gesicht des Movements werden. *Dyzma* wiederum war speziell in der Funktion des Produzenten und Tontechnikers (»gemischt vom omnipräsenten *Dyzma*«, Kroll 2008a) an fast allen Produktionen des Kollektivs (sowie allgemein bei vielen aus Salzburg) beteiligt. Die beiden räumen aber auch ein, dass mehr möglich gewesen wäre, es am Ende aber allgemein an Professionalität insbesondere hinsichtlich Veröffentlichungen und damit zusammenhängend an Labels (bzw. den Mut, ein eigenes Label zu gründen) und schlussendlich auch an Unterstützung von außen sowie Zusammenhalt von innen gefehlt hat.²⁰ Durch das Wegfallen der beiden Gründungsmitglieder des *Denker Mobbs*, *Derryl Danston* und *DJ Crusade*, und den Umzug eines Großteils der Protagonisten nach Wien verlief sich die Initiative in der zweiten Hälfte der Nuller Jahre und kam spätestens mit der Umsiedlung *Thaimans*²¹ 2008, ebenfalls nach Wien, zu ihrem Ende. Jedoch stand zu dieser Zeit bereits die nächste (teils durch *DNK* motivierte) Generation an HipHop-Schaffenden wie *Son Griot*, *DemoLux*, *T-Ser* sowie die (BoomBap-)Produzenten *Taktik* und *Nasihat Kartal*, der auch als Rapper (meist auf Türkisch) tätig ist, in den Startlöchern. Vor allem *Son Griot* zeigte sich mit drei Alben zwischen 2005 und 2009 sowie einem Doppelalbum von 2012 sehr produktiv und, durch die Vielzahl an (nicht nur) Salzburger Gast-RapperInnen auf diesen Veröffentlichungen, ebenfalls um die Förderung der Szene seiner Stadt bemüht. Sein vielleicht wichtigster Beitrag war es, 2007 auf dem Stück »Soizburga Rap (Extended Remix)« HipHop-Schaffende unterschiedlicher Salzburger Gruppierungen bzw. Labels zu vereinen (*Son Griot* von *3Seen*, *Don Leon* von *Cyko City*, *VS* von *Twomorrow*, *DemoLux* und *Na-*

20 *Thaiman* und *Dyzma* erzählten in einem Interview etwa, dass sie extra nach Linz fuhren, um sich von *Flip* und *Dokta G.C* (von *Die Antwort*) mehr produktionstechnisches Know-how anzueignen (vgl. Interview *Dyzma* und *Thaiman* 2020, TC 53:46).

21 Ein Grund für seinen Umzug war die in Salzburg aufkeimende Gangsta-Rap-Szene, deren Mitglieder ihn nicht nur in Liedern dissten, sondern auch per Nachrichten sowie teilweise sogar auf der Straße bedrohten (vgl. ebd., TC 44:35).

sihat Kartal von *Leserunde Schreibebezirkel*, *Thaiman*, *Raptoar*, *Amenofils*, *MSMC* und *DJ Zero* von *DNK-Movement*). Es gibt nur wenige andere Songs, auf denen so viele unterschiedliche KünstlerInnen einer lokalen Szene vereint werden konnten, wenngleich *Son Griot* 2009 in seinem Song »Vum Dunkln ins Liacht« ein eher negatives Resümee zieht:

2007, mei persönlicher Höhepunkt
 I woit a Vorbild sei, wollt dass ma si näher kummt
 Darum Soizburga Rap, wo steht Soizburg jetzt?
 A Haufn Einzelkämpfer, ka Erfolg ohne Heads
 Die Vergangenheit zoagt, dass man's aloa net schofft
 Des Joah 2 8 [2008; Anm. d. Verf.] hot uns gor nix brocht
 Aussa an Haufn Streit, Hoss und Neid
 Schaut's eich in Spiagl und frogts eich, wos uns bleibt (*Son Griot* – »Vum Dunkln ins Liacht« 2009)²²

Zudem wurde 2018 mit »Soizburga Rap II« ein zweiter Teil veröffentlicht, an dem teils noch andere Salzburger Rapper und DJs beteiligt waren. Dank der genannten HipHop-Schaffenden brachte HipHop made in Salzburg auch bis in die 2010er Jahre wichtige Veröffentlichungen aus dem BoomBap-Genre hervor. Dennoch sollte Salzburg ab 2008 eher für andere HipHop-Stilrichtungen bekannt sein. Einerseits wurde dort durch das *Twomorrow*-Label (*MOZ*, *Estie*, *VS* und später auch die Linzner *BumBum Kunst* und *Kroko Jack*) das Slangsta-Rap-movement begründet. Andererseits etablierten in den 2010er Jahren die Mitglieder des *Hanuschplatzflow*-Kollektivs (u. A. *Young Krillin*, *Lex Lugner*, *Crack Ignaz*, *Drexor* und zu Beginn auch noch *Dyzma* und *Karäil* – dieser unter seinem Rapper-Alias *Pif Paf*) Salzburg als Ursprung des deutschsprachigen Cloud-Rap bzw., wie sie es nannten, Post-Swag (vgl. *Hanuschplatzflow* o.J.).

In Wien war es das Label *Stiege 44* rund um den Produzenten *Saiko*, samt den weiteren beteiligten Produzenten *Whizz Vienna* und *Brenk Sinatra* sowie dem Rapper *Kamp* (zu Beginn war *Kamp* auch eine Gruppe bestehend aus *Saiko*, *DJ Fester* und eben *Kamp*) und später den Gruppen *Mundpropaganda* und *Ausgleich*, die dafür sorgten, dass BoomBap bis in die 2010er Jahre das dominanteste HipHop-Subgenre Österreichs war. Vor allem der einzige, tief im BoomBap-Genre verwurzelte und sehr persönliche Longplayer *Kamps* »Versager ohne Zukunft« (2009), den er gemeinsam mit *Whizz Vienna* produzierte, gilt laut Simon Nowak vom *Message Magazine* als das »am meisten geschätzte Release« (Nowak 2019a) österreichischer HipHop-Musik, dessen Auswirkungen laut Stefan Trischler (vgl. 2013b) bis in die deutsche Szene zu spüren waren. *Whizz Vienna* unterlegte darauf *Kamps* Rap-Stil, der durch langegezogene Wörter und einen damit einhergehenden *Laid-back*-Flow mit häufig mehrsilbigen Reimen besticht, mit passenden speziell auf Soul-Samples aufbauenden BoomBap-Beats. Textlich nimmt *Kamp*, neben

22 »2007, mein persönlicher Höhepunkt./Ich wollte ein Vorbild sein, wollte, dass man sich näher kommt./Darum Soizburga Rap, wo steht Salzburg jetzt?/Eine Menge Einzelkämpfer, kein Erfolg ohne Heads./Die Vergangenheit zeigt, dass man es alleine nicht schafft./Das Jahr 2 8 [2008; Anm. d. Verf.] hat uns gar nichts gebracht,/außer eine Menge Streit, Hass und Neid./Schaut euch in den Spiegel und fragt euch, was uns bleibt.« (*Son Griot* – »Vum Dunkln ins Liacht«; eigene Übersetzung).

dem omnipräsenten »Versager ohne Zukunft«-Image, häufig Bezug auf seine Heimat bzw. auf österreichische Personen, meist aus der Musik- oder Fußballszene:

Ich hab' versprochen, ich stehl' den Amadeus
 Von Naked Lunch nach Drehschluss
 Und hau' dann Martin Blumenau
 Denn so kommt Rap zurück aus den Charts ins Jugendhaus
 Mich hat FM4 seit Vorarlberg satt
 Ich stell mich bloß wie Ortstafeln Kärntner (*Kamp & Whizz Vienna* – »So Sorry« 2009)

Die Mitglieder des (aus dem Kollektiv *Rooftop Clique* hervorgegangenen) Labels *Coolsterin Records*, wie *Fuchs MC*, *A.geh Wirklich?*, *PerVers*, *Schoko MC*, *Bonz* oder zu Beginn auch *Gerard* bzw. ihre Hauptproduzenten wie *Da Bertl*, *Fuchs MC* und *N-Jin* trugen mit ihrem Sound, ihrer Attitüde und ihrem Einsatz für die heimische Szene ebenfalls zur Popularität von BoomBap in Österreich bei.

Ich hör HipHop aus Österreich, bin ja auch aus Österreich
 Das meiste von woanders klingt oft Scheiße und klingt alles gleich
 Ich konzentrier mich darauf, wo ich herkomm
 Die Heads auf unsren Konzerten, Oida geben uns Verstärkung
 Es explodiert jetzt, überall Releases
 Obwohl die Lage in dem Business immer noch recht mies ist (*PerVers* – »Hh aus Ö feat. *Bonz* und *Fuchs MC*« 2007)

A.geh Wirklich? arbeitete darüber hinaus häufig mit dem Produzenten *DJ King* zusammen, der im Jahr 2005 sein eigenes Label, *Deine Mutter Records*, rund um um seine Gruppen *Penetrante Sorte*, *AML – Aus mit lustig*, *ABC – Ankerbau Crew* sowie deren Zusammenschluss *Dialektika Crew* gründete. Wie ich im Analyseabschnitt noch genauer zeigen werde, sind sein Stil und damit der seiner Gruppen ebenfalls tief im BoomBap-Genre verankert. 2005 wurde außerdem das Label *Boombokkz Recordz* unter der Riege von *Digga Mindz* und *BF*, die ebenfalls Produzenten sind, ins Leben gerufen. *Digga Mindz*²³ verleiht seinen Ansichten nicht nur durch seine Herangehensweise an seine Produktionen Ausdruck, sondern auch als Rapper. Ein gutes Beispiel für das Repräsentieren des BoomBap-Genres mit all seinen zuvor beschriebenen Charakteristika (musikalisch sowie inhaltlich) findet sich auf der Platte »Real Recognize Real« (2011), die *Digga Mindz* zusammen mit dem Rapper/Produzent *Def Ill*²⁴ unter dem Pseudonym *Ill Mindz* veröffentlichte. Schon im Titel der Platte »Real Recognize Real« wird auf das BoomBap-Genre und dessen zentrale Werte verwiesen. Ihre Ansicht von *realem* HipHop spiegelt

23 Der Name ist ein Verweis auf die bei *DJ Premier* bereits angesprochenen *Digging-the-crates*-Tradition, die vor allem im BoomBap-Genre hohen Stellenwert einnimmt. *Flip* meinte nach der Veröffentlichung von *Digga Mindz'* Album »MPC 2« (2008) zudem, dass der Künstler »zum offiziellen Ö-Mitglied des D.I.T.C-Crew gekürt werden« (Kroll 2008b) sollte.

24 Obwohl *Def Ill* aus Linz und dem Umfeld von *Texta* stammt, war er nie Teil von *Tonträger Records*, sondern veröffentlichte seine ersten Alben bei *Boombokkz*. Seit der Auflösung des Labels bringt er seine Alben in Eigenregie heraus. Er zählt dabei in den 2010er Jahren zu den produktivsten (sowie politisch engagiertesten) Rappern Österreichs.

sich in den BoomBap-Beats, gepaart mit Scratcheinlagen (wie sie auch in klassischen DJ-Premier-Produktionen zu finden sind), sowie in ihren Texten wider:

Kumm pass auf, dass deine Wände net einfalln
 Die Erde fongt on zu beben, wenn i mei MPC einscholt
 Yo, i könnt produzieren und rappen für die breiten Massen
 Dass die Leit mi kafen, in de Einkaufsstraßen
 Doch Def und Digga wir verkafen uns niemals
 Wir geben Parts in a Mikro, statt Autogrammstund beim Libro
 I stopf dei Crew in a Dos'n und sprüh sie auf an Zug
 Verbind mei lyrisches Graffiti mit mei'm lyrischen Kung Fu (III Mindz – »I bite ned«
 2011)²⁵

In diesem Textausschnitt des Songs »I bite ned« weist *Digga Mindz* darauf hin, wie er die Musik produziert (mit einem MPC), dass er *real* ist, weil er sich nicht für »die breiten Massen« verbiegt, sowie dass er darüber hinaus als Sprayer Graffitis anfertigt (wenngleich dies nur metaphorisch angesprochen wird). Die ersten beiden Punkte wurden bereits als typische Aspekte von BoomBap identifiziert. Aber auch das Ausüben bzw. zumindest gleichwertige Behandeln der vier HipHop-Säulen (DJing, Rap, Breakdance und Graffiti) gehört zu einer typischen BoomBap-Attitüde.

Sowohl *Deine Mutter Records* als auch *Boombokkz Recordz* wurden 2005 gegründet und hatten ihren Höhepunkt Ende der 2000er sowie Anfang der 2010er Jahre. Sie existieren in dieser Form jedoch nicht mehr. *Deine Mutter Records* wird heute in reduzierter Form als Label mit dem Namen *Deine Mutter Music* sowie als Studio weitergeführt (vgl. *Deine Mutter Studio* o.J.). Die bislang letzte Veröffentlichung von *Boombokkz Recordz* stellt die »Space Monkey LP« von *Digga Mindz* aus dem Jahr 2014 dar. Aber schon seine 2013 veröffentlichte EP »Wundaschen« wurde über das 2012 gegründete Label *Honigdachs* auf den Markt gebracht. Dieses Wiener Independent-Label kann als die derzeit wichtigste Anlaufstelle für heimische Musik aus dem BoomBap-Genre bzw., wie Stefan Trischler sagt, »für kompromisslosen Slang-Rap« (Trischler 2017b) bezeichnet werden. Nicht nur die Produktionen der Künstler dieses Labels sind tief im BoomBap-Genre verwurzelt, deren Mitglieder verkörpern es auch auf anderen Ebenen (Aussagen, Attitüde, Style etc.). Sie tun dies meiner Ansicht nach teilweise vehementer als etwa die Mitglieder von *Texta*, was folgender Bericht des Journalisten Gerhard Stöger veranschaulichen soll:

Teilweise scheint es im österreichischen HipHop bis heute so ein Pop-Problem zu geben. Ich habe heuer im Sommer mit zwei der Macher des Honigdachs-Labels gesprochen. Das war knapp nach dem Monobrother-Auftritt beim Popfest. Sie haben sich darüber gewundert, dass Monobrother dorthin eingeladen wurde. Von wegen: »HipHop? Beim Popfest?« Ich dachte mir nur: »Ja logisch, dass er eingeladen wurde! Weil es halt

25 »Komm pass auf, dass deine Wände nicht einfallen./Die Erde fängt an zu beben, wenn ich mein MPC einschalte./Yo, ich könnte produzieren und rappen für die breiten Massen./dass die Leute mich kaufen, in den Einkaufsstraßen./Doch Def und Digga wir verkaufen uns niemals./wir geben Parts in ein Mikro, statt Autogrammstunde beim Libro./Ich stopfe deine Crew in eine Dose und sprüh sie auf an Zug./Verbind mein lyrisches Graffiti mit meinem lyrischen Kung Fu.« (III Mindz – »I bite ned«, eigene Übersetzung).

leiwande, zeitgenössische Popmusik ist.« Monobrother steht für Rap mit Lokalkolorit, er streut Austropop-Zitate ein, hat so eine grantige, durch und durch wienerische Figur kreiert. Also: toller Pop! Sagen darf man das aber nicht, weil der HipHopper in Wien scheinbar gekränkt ist, wenn man ihm mit dem Begriff Pop kommt. (Gerhard Stöger zitiert nach Braula 2014c)

Trotz einer gewissen – für BoomBap typischen – »Untergrund«-Haltung zählen der Großteil der Mitglieder des Labels wie *Monobrother*, *Digga Mindz*, *DJ Kapazunda*, *Kreiml & Samurai*, *DRK Poet & Fozhowi*, *Mostheadz* oder die aus Graz stammenden *Siebzig Prozent* zu den bekanntesten ProtagonistInnen innerhalb der heimischen HipHop-Szene. Vor allem *Monobrother* wird auch außerhalb der HipHop-Szene positiv rezensiert und sein 2019 erschienenes Album »Solidarität« wurde von FM4 etwa als »musikalische Sternstunde des österreichischen HipHops« (Wörgötter 2019) bezeichnet. Auch wurde er, trotz der oben zitierten Aussage bezüglich des *Popfests Wien*, 2019 erneut dorthin eingeladen und dabei u.a. mit folgenden Worten vorgestellt: »Wenn dann später einmal jemand fragt, wie der österreichische Pop den Geist der türkisblauen Ära reflektiert hat, wird Monobrother als Beispiel A herangeführt werden« (Popfest Wien 2019).

2017 wurde zudem von *HipHop Joshy* das Wiener Label *Heiße Luft* ins Leben gerufen, um den Gruppen *Huhnmensch* und *Emzetka* eine Plattform für ihre Musik zu bieten (vgl. Nowak 2018b). Daraus wurde ein Label, das neben den genannten Gruppen und deren Mitgliedern HipHop-Schaffenden wie *Böser Wolf*, *19hundertSchnee*, *JerMC*, *Fellowsoph* oder *Kopfan Kopfab* als musikalische Heimat dient und sich durch eine Vielzahl an Veröffentlichungen – bislang allesamt aus dem BoomBap-Bereich – in kurzer Zeit einen fixen Platz innerhalb der österreichischen Szene sichern konnte.

Ein weiterer wichtiger heimischer Vertreter des BoomBap-Genres ist der bereits angesprochene Produzent und Labelbetreiber *DJ King*. Auf dessen Duo *Penetrante Sorte*²⁶ (gemeinsam mit dem Rapper *Phil Fin*), mit dem *DJ King* seine Vorstellung von *realem* HipHop verwirklicht, möchte ich folgend genauer eingehen. Nicht nur durch ihre Konstellation eines DJ und eines Rappers lassen sich Verbindungen zu ihren musikalischen Vorbildern wie *Gang Starr* oder *Pete Rock & CL Smooth* ziehen. Sowohl musikalisch wie textlich folgen sie ganz klassischen BoomBap-Mustern. Dies lässt sich zudem auf ihr visuelles Auftreten erweitern. Ich möchte daher »Rapshit« von ihrem dritten Album »PS3« (2010) als Analysebeispiel für einen repräsentativen Song (samt Video) aus dem BoomBap-Genre vorstellen. »Ja, PS3 sind 12 Tracks, realer BoomBap-HipHop, so, wie sich das g'hort.« (*Phil Fin* zitiert nach Video DivinitusxAT 2010, TC 02:14)

4.1.2.5 Musikanalyse BoomBap

Penetrante Sorte – »Rapshit« (2010)

Wie bereits beschrieben bildeten sich im BoomBap-Genre zwei Hauptstränge aus. Der Erste setzt den Fokus auf (kurze) Loops mit oftmals sehr reduzierter Instrumentierung. Der Zweite basiert auf *gechopptem* Samplematerial, wobei bevorzugt Soulsongs als Basis dienen. Dadurch fällt diese Art meist melodiöser aus und weist ein »üppigeres« Soundbild auf. Das hier analysierte Stück »Rapshit« fällt in diese zweite Kategorie.

26 Anfangs waren sie noch ein Trio gemeinsam mit Rapper und Produzent *Mack Messer*.

Form

»Rapshit« ist das vierte Stück auf »PS3« (2010), der dritten Veröffentlichung des Duos *Penetrante Sorte*. Der Song stellt die zweite Videosingle des Albums dar, weshalb in die Analyse auch die visuelle Umsetzung der Musik einfließen wird. »Rapshit« weist mit einem 4/4-Takt, einem Tempo von 89 BPM (*beats per minute*) und einer Strophe-Refrain-Form sehr typische BoomBap-HipHop-Charakteristika auf. Das Tempo von BoomBap-Songs bewegt sich meist um die 90 BPM herum, und auch wenn es Stücke im 6/8-Takt gibt, stellen diese doch die Ausnahme von der Norm dar.

Tabelle 1: Formaufbau von *Penetrante Sorte* – »Rapshit« (2010)

Zeit	Takt(e)	Form	Funkti- on	Anmerkung
00:00	5	A	Intro 1	beginnt mit dem Originalanfang des gesampelten Songs (<i>Percy Sledge</i> – »Dark End oft he Street« 1967), danach erste Etablierung des <i>gechoppten</i> Samplematerials
00:14	4	B	Intro 2	Tempoänderung von ca. 84 BPM auf 89 BPM, die grundlegende Struktur der Strophe wird eingeführt (Arrangement der Samples, Bass, Drums), erste Texteinwürfe.
00:25	12	B'	Verse 1	Rap setzt ein, musikalische Struktur wie bei Intro 2
00:57	8	C	Chorus	neues Samplematerial + Vokalscratches zusätzlich zum Rap-Text
1:19	4	D	Bridge	Ein weiterer Teil des gesampelten Songs wird beinahe unverändert abgespielt, Bass + Rap setzen aus, Drums werden variiert.
1:30	16	B''	Verse 2	gleiche musikalische Form wie bei Verse 1, jedoch um vier Takte länger
2:13	8	C	Chorus	
2:35	4	D	Bridge	
2:45	16	B+C	Outro	acht Takte Musik wie bei den Verses + acht Takte Musik aus dem Chorus – am Ende viertaktiges Fade-out, kein Rap – nur Texteinwürfe
Gesamtlänge: 3:28 Minuten				

Der formale Aufbau folgt, wie die meisten HipHop-Nummern, einem viertaktigen Schema. Auffallend gleich zu Beginn ist, dass der Song zwei Intros besitzt, von denen das Erste noch dazu aus dem Rahmen fallende fünf Takte hat. Für gewöhnlich weisen HipHop-Songs nur ein Intro auf. Aber gerade bei *gechoppten* Beats ist es nicht unüblich, zwei Intros zu verwenden. Diese ergeben sich daraus, dass in vielen Fällen zuerst der (aus den einzelnen Teilen des zerstückelten Samples gewonnene) Loop vorgestellt wird. Danach setzen Drums und Bass ein, meist begleitet von einleitenden Worten der/s RapperIn oder von *wordcuts*²⁷ durch den DJ. Im Falle von »Rapshit« beginnt der Song mit

27 Als *wordcut* wird das mittels Scratchtechniken vollzogene Einbauen bzw. Einspielen von Rap- oder Gesangsperformances aus anderen Liedern durch die DJs bezeichnet. Die DJs bauen hierzu einzel-

dem Anfang des gesampelten Stückes. Dieses läuft für einige Sekunden, bis der Produzent den ersten Schnitt setzt und einen ersten kurzen Loop anfertigt – dadurch ergibt sich die ungerade Taktanzahl. Darauf folgt das zweite Intro, bei dem der fertige Loop (aus den einzelnen Stücken des Originals), der als Grundlage für die Strophe dient, samt Drums und Bass für vier Takte spielt. Darüber wirft der Rapper des Duos *Phil Fin* die Buchstaben und Wörter »PS« (Kürzel für *Penetrante Sorte*), »HipHop« und »Rap« ein. Damit wird gewissermaßen klargestellt, welche Themen das folgende Lied bestimmen werden. Auffallend und eher ungewöhnlich ist die Tempoänderung zwischen Intro 1 und Intro 2 von ca. 84 BPM auf 89 BPM.²⁸ Würde mit einem ein- bis zweitaktigen Loop gearbeitet, wäre so ein Tempowechsel nicht zu bewerkstelligen. Da das Sample jedoch in Längen von 1/4- und 1/8-Noten zerteilt wurde, ist dies ohne Probleme möglich. Das musikalische Material des zweiten Intros entspricht exakt dem der darauffolgenden Strophe, weshalb diese als B' bezeichnet wurde. Es ergibt sich dadurch auch die eher ungewöhnliche Länge der Strophe von zwölf Takten. Zusammen mit dem Intro 2 ergäbe sich eine Länge von 16 Takten, wie sie auch die zweite Strophe besitzt und wie es für HipHop-Stücke üblicher ist.²⁹ Es ist ein Hinweis darauf, dass der Beat mit großer Wahrscheinlichkeit – wie es im HipHop sehr häufig der Fall ist – vor dem Text geschaffen wurde. Durch die Bridge, in der nicht gerappt wird, wird dem gesampelten Song und auch einem Teil seines Textes zusätzlicher Platz gegeben. Dadurch erhält auch der Beat selbst einen textlichen Inhalt, und es wird eine stärkere Verbindung zwischen Rap und Musik hergestellt. Es folgt eine Wiederholung vom bereits bekannten Schema Verse – Chorus – Bridge, mit der einzigen Ausnahme, dass die zweite Verse 16 Takte lang ist. Das Outro bilden jeweils acht Takte des Verse und acht Takte des Chorus, bei denen der Rapper nur noch (ähnlich wie bei Intro 2) einzelne Wörter einwirft. Dem Beat am Ende noch einmal extra Raum ohne darüberliegenden Rap zu geben, findet sich ebenfalls häufig im HipHop und speziell im BoomBap.

Musikalische Gestaltung

Die musikalische Grundlage für »Rapshit« bildet der 1966 von Dan Penn und Chips Moman komponierte Soulsong »Dark End of the Street« in der Interpretation des Sängers *Percy Sledge*. Darin wird geschildert, wie sich ein Mann und eine Frau heimlich »at the dark end of the street« treffen. Es ist also ein Lied über das Fremdgehen – samt der Befürchtung, dass alles irgendwann ans Licht kommt: »They gonna find us love someday. You and me, at the dark end of the street.« (*Percy Sledge* – »Dark End of the Street« 1967) Obwohl *Penetrante Sorte* zum Teil ganze Sätze in ihr Stück übernehmen, konstruieren sie daraus eine Ode an die HipHop-Kultur und die *golden age era*. Wird (wie in diesem Fall) ein Sample kreativ verarbeitet und darüber hinaus dessen Inhalt derart transformiert,

ne Wörter oder Textpassagen (üblicherweise passend zum Rap-Text) in das eigene Stück ein und ergänzen somit den Text der RapperInnen. Dabei sind nicht nur die in diesen Textstellen getätigten Aussagen von Bedeutung, sondern auch die Herkunft der verwendeten Textsamples.

- 28 Es gibt jedoch auch hierfür einige Beispiele. Im Kontext des österreichischen HipHops wäre etwa der Song »You're Driving Me Wild« der Gruppe *Texta* aus ihrem Album »Grotesk« oder das Stück »Nicht« (beide 2011) des Duos *Ill Mindz* zu nennen.
- 29 Eines der bekanntesten deutschsprachigen HipHop-Online Magazine *16bars.de* hat sich sogar nach dieser Taktlänge benannt. Eine *bar* steht für eine Textzeile, die in der Regel einen Takt lang ist.

dass er eine ganz neue Bedeutung annimmt, spricht man davon, dass das Sample *geflippt* wurde. »Flipping« refers to creatively and substantially altering material in any way. [...] The idea is that one is adding value through the creativity of one's alterations.« (Schloss 2014, S. 106) Schloss bemerkt ferner, dass die Funktion, durch das *flipping* dem Sample einen neuen Sinngehalt zu geben, unter HipHop-ProduzentInnen besonders wertgeschätzt wird:

Flipping a beat, then, isn't about meaning per se; it is about the practitioner's skill in recasting meaning. Much like the appreciation of corny records [...], the value of flipping melodies suggests an underlying aesthetic in which value derives less from the sampled material or the structure that is imposed on it by the producer than on the process that links the two. (Ebd., S. 163)

Im Zitat erwähnt Schloss die »appreciation of corny records«. Auch der hier gesampelte Song »Dark End of the Street« kann als »corny«, sprich: kitschig oder schmalzig, bezeichnet werden. In der HipHop-Forschung wird, wie Schloss weiter anmerkt, oftmals davon ausgegangen, dass diese »corny records« auf ironische oder sarkastische Weise eingesetzt werden (vgl. ebd., S. 147f.). Die von Schloss interviewten ProduzentInnen stützen jedoch seine (und auch meine) Annahme, dass es im Normalfall um etwas anderes geht. Schloss führt zwei Hauptgründe für die Verwendung von kitschigen Songs als Samplegrundlage an, die meines Erachtens beide auch bei »Rapshit« zutreffend sein dürften:

Irony aside, the reality of producers' intent in sampling corny records falls into two general categories: (1) some records may have sincerely valuable elements, regardless of their overall corniness; and (2) making a good hip-hop beat out of a corny record shows one's skills as a producer (highlighting the processual aspects of hip-hop production). (Ebd., S. 148)

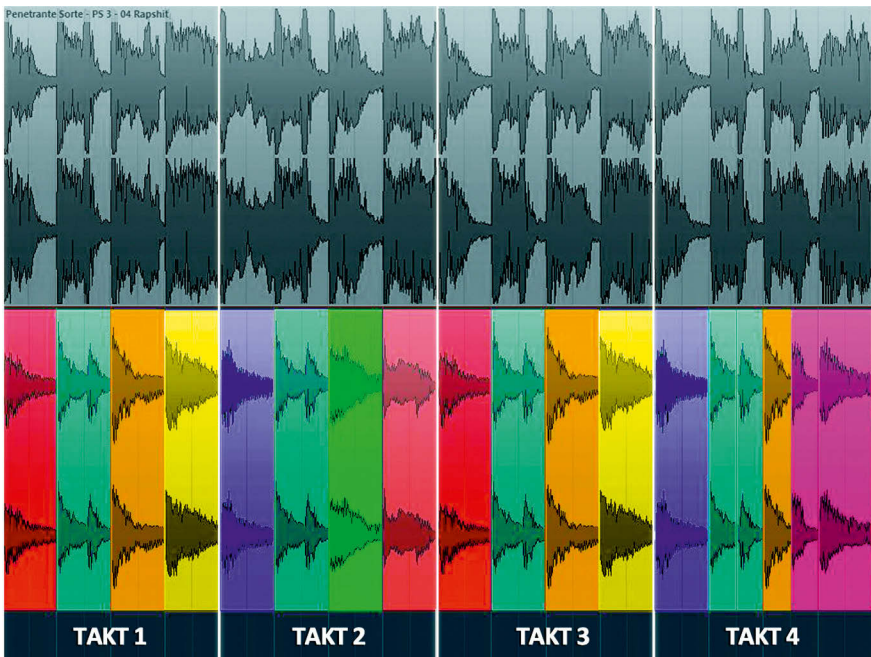
Im Folgenden werde ich zeigen, wie mithilfe der *Chopping*-Technik das Sample bei »Rapshit« *geflippt* und kreativ verarbeitet wurde.

Das gesampelte »Dark End of the Street« wurde für »Rapshit« schneller abgespielt, wodurch sich das Tempo von den originalen 68 BPM auf 84 BPM erhöhte. Zugleich wurde dadurch die Tonhöhe des gesamten Songs um ca. 3,5 Halbtöne angehoben.³⁰ Da sich die Tonhöhe um einen Wert änderte, der zwischen zwei Halbtönen liegt, ist anzunehmen, dass nicht ein Sampler oder eine DAW, sondern ein *turntable*/Plattenspieler für die Beschleunigung des musikalischen Materials verwendet wurde. Diese Annahme wird durch das ca. einsekündige (für Platten typische) Rauschen am Anfang des Songs bestärkt und letztlich durch das Video zum Song bestätigt. Auf das Video werde ich später noch genauer eingehen, aber gerade der Anfang ist hier von Relevanz.

30 Produzenten wie *Just Blaze* und *Kanye West* machten in den 2000er Jahren die sogenannten *Chipmunk-Soul-Beats* populär (vgl. McFarland 2011, o.S.). Die Bezeichnung *chipmunk soul* spielt genau auf die bei »Rapshit« beschriebene Beschleunigung samt Tonhöhenanhebung von Soulliedern (im Speziellen den Gesangspart) an. Dabei bekommen die Stimmen einen Klangcharakter, wie er bei den Zeichentrickserien für *chipmunks* (Streifenhörnchen) eingesetzt wurde/wird, woher auch der Name stammt.

Darin wird (in gekürzter Form) gezeigt, wie der Produzent *DJ King* den Beat anfertigt. Zuerst nimmt er eine Platte (auf der, auf ein weißes Label, »Rapshit« geschrieben wurde) aus seiner Sammlung, legt sie auf einen seiner *turntables* und lässt die ersten zwölf Sekunden des Liedes (bereits in beschleunigtem Tempo) laufen. Danach stoppt er die Platte abrupt und beginnt an seinem MPC zu arbeiten. Hier startet nun der eigentliche Song, wie er auch auf dem Album zu hören ist. Man sieht, dass das Sample nun auf dem MPC abgespielt wird und wie *DJ King* damit beginnt, die einzelnen *chops* durch Drücken der *drumpads*³¹ des MPC neu zu arrangieren. Wie *DJ King* das Sample zerschneidet und neu zusammenfügt – und damit einen neuen, eigenständigen Song aus einem anderen konstruiert –, ist sehr typisch für *gechoppte* BoomBap-Beats und ein gutes Beispiel für das »Sample-flipping«. Ich möchte folgend anhand der Strophe demonstrieren, wie der Produzent den Originalsong zerschneidet und die gewonnenen Samples neu zusammenfügt.

Abbildung 2: Die vier Takte des »Intro 2« von *Penetrante Sorte* – »Rapshit« (2010)



31 *Drumpads* sind vergleichbar mit Tasten eines Keyboards, die, wenn sie gedrückt werden, ein darauf gespeichertes Tonmaterial (oftmals Drumsounds, aber auch ein Samplestück) abspielen.

Tabelle 2: Anordnung der Samples im Song »Rapshit« (2010)

Farbe	Position »Rapshit«- Ausschnitt	Position »Dark End of the Street«	Akkordstufe
Rot	Takt 1+3, 1. Viertel	Takt 2, 1. Viertel	VI
Türkis	Takt 1+2+3+4, 2. Viertel	Takt 4, 2. Viertel	VI
Orange	Takt 1+3+4, 3. Viertel	Takt 2, 3. Viertel	VI
Gelb	Takt 1+3, 4. Viertel	Takt 3, 3. Viertel	VII
Lila	Takt 2+4, 1. Viertel	Takt 4, 1. Viertel	VI
Grün	Takt 2, 3. Viertel	Takt 6, 1. Viertel	I
Blassrot	Takt 2, 4. Viertel	Takt 1, 4. Viertel	VII
Pink	Takt 4, 6. Achtel + 4. Viertel	Takt 6, 4. Achtel + 3. Viertel	I

In der Abbildung 2 ist das Wellendiagramm vom viertaktigen »Intro 2« des Songs »Rapshit« zu sehen, das musikalisch der Strophe gleicht und für diese (mit kleinen Variationen) mehrmals wiederholt (*geloopt*) wiedergegeben wird. Oben (grau) wird ein Originalausschnitt der Nummer »Rapshit« gezeigt. Darunter befinden sich farblich markiert die einzelnen *chops*, die dem gesampelten »Dark End of the Street« entnommen wurden, um zu demonstrieren, wie diese neu arrangiert wurden. Wie zu erkennen ist, besitzen die *chops* meist eine Länge von Viertelnoten, Achtelnotenlängen kommen ebenfalls zur Anwendung. Es besteht auch die Möglichkeit, dass der Produzent mehr Samples als hier dargestellt in Achtelnotenlängen zerteilte, um das gesampelte Material genauer auf den eigenen Beat mit dem schnelleren Tempo platzieren zu können. Dies ist etwa beim »türkisen Sample« wahrscheinlich. Um zu demonstrieren, wie das aussehen würde, habe ich bei der dritten Wiederholung dieses Samples eine Halbierung vorgenommen.

In der Tabelle wurden nicht nur die Positionen der *chops* in den jeweiligen Songs miteinbezogen, sondern auch die dazugehörige Akkordstufe. Ich habe zwar in Bezug auf die Analyse von HipHop-Musik festgehalten, dass die Harmonik zumeist eine untergeordnete Rolle spielt, jedoch ist sie in diesem speziellen Beispiel im Hinblick auf das *flippen* des Samples von Interesse. Es ist davon auszugehen, dass der Produzent DJ King beim Arrangieren der *chops* seinem Gehör und nicht einer Musiktheorie folgte. In jedem Fall veränderte er bei seiner Neuzusammenstellung nicht nur die Akkordfolge und Melodie, sondern darüber hinaus auch die Tonart. Dies ist, so kann angenommen werden, einem ganz pragmatischen Umstand geschuldet, auf den ich später noch eingehen werde. Der Song »Dark End of the Street« ist in G-Dur gehalten.³² Die Strophe des Songs baut auf eine fallende Stufensequenz auf, die vom Grundton *g* (Stufe I) über *f#* (Stufe VII) zu *e* (Stufe VI) führt. Dabei werden die Akkorde G-Dur sowie *f#*-Moll (in der Populärmusik ist es weit verbreitet, die reine statt der verminderten Quinte der VII-Stufe zu spielen) jeweils einen halben Takt und *e*-Moll einen ganzen Takt gespielt.

32 Am Ende dieses Songs findet sich zwar ein Tonartwechsel, der jedoch für die Analyse nicht von Bedeutung ist, da dieser Teil des Liedes nicht für »Rapshit« gesampelt wurde.

In Stufenharmonik (mit Viertelnotenwerten) ausgedrückt, sieht dies folgendermaßen aus:

|I-I-VII-VII-|VI-VI-VI-VI|

Bei »Rapshit« wird diese Stufensequenz durch den Fokus auf einen Akkord ersetzt. Die neue Anordnung der Akkordstufen bei »Rapshit« ergibt folgendes Bild:

|VI-VI-VI-VII|VI-VI-I-VII|VI-VI-VI-VII|VI-VI-VI-I³³|

Es ist deutlich zu erkennen, dass nun die Stufe »VI« die neue Basis darstellt und somit die Tonart von G-Dur auf die parallele natürliche Molltonart e-Moll wechselt. Wie bereits erwähnt, ist der Tonartwechsel höchstwahrscheinlich einem ganz pragmatischen Faktor geschuldet. Beim Sampling wird meist darauf geachtet, Teile aus dem Originalsong zu verwenden, in denen keine vollständigen Wörter gesungen werden, damit diese nicht mit dem Rap-Text »kollidieren«³⁴ – auch dann, wenn – wie in diesem Beispiel – derart kurze Ausschnitte verwendet werden, dass die Wörter praktisch nicht mehr erkennbar sind. Die Gesangsmelodie in der Strophe von »Dark End of the Street« folgt einem zweitaktigen Muster, wobei im zweiten Takt (dem der e-Moll-Akkord zugrunde liegt) stets die Stimme für ca. einen Halbton pausiert. Dadurch lässt sich aus diesem Teil am einfachsten Samplingmaterial gewinnen und wurde wahrscheinlich aus diesem Grund für »Rapshit« zum »tonangebenden« Ausschnitt. Die wiederholte Verwendung von *chops* mit demselben Akkord als Basis führt außerdem dazu, dass das Stück, obgleich seiner relativ kleinen »Klangbausteine«, nicht unruhig oder chaotisch klingt.

Der Tonartwechsel wird auch im Refrain von »Rapshit« fortgeführt. Für diesen dienen die ersten drei Viertel des zweiten Taktes der zweiten Strophe des gesampelten Stückes (in dem der e-Moll-Akkord gespielt wird) als Hauptmaterial. Diese werden, gleich wie in der Strophe, durch den gelben und den blassroten *chop* (beide Stufe VII) zu einem 4/4-Takt ergänzt. Es werden also zwar andere Teile des Originalsongs gesampelt, aber die zugrundeliegenden Akkorde sind bei Chorus und Verse grundsätzlich die gleichen.

Im Chorus wird der Rap-Text durch vier zwei- bis viertaktige *wordcuts* von DJ King vervollständigt. Passend zur Thematik stammen diese allesamt von Rappern/Gruppen, die dem BoomBap-Genre zugeordnet werden können. Der erste *wordcut*, »ya'll better recognize«, entstammt dem Song »Throw your Hands in the Air« (1995) der Gruppe *Cypress Hill*. Der namensgebende *wordcut*, »this rapshit deep in my heart«, wurde dem Song »Role of Life« (2010) des Rappers *Vinnie Paz* (besser bekannt als Rapper der Gruppe *Jedi Mind Tricks*) entnommen. Der dritte *Scratch*, »he's a hip-hop fan«, ist laut DJ King (2020) von dem Rapper *Buckshot* bzw. seiner Gruppe *Black Moon*. Der den Refrain

33 Die letzte »VI« im vierten Takt ist eigentlich nur eine Achtelnote lang, weshalb die letzte »I« bereits auf 3+ beginnt und eine punktierte Viertel lang ist.

34 Ausnahmen stellen die Verwendung als Intro, Refrain oder im Falle von »Rapshit« als Bridge dar. Natürlich gibt es für jede Regel Beispiele, die sich darüber hinwegsetzen. Der Rapper/Produzent *Kanye West* wurde etwa mit Produktionen bekannt (z.B. sein Song »Through the Wire«, 2003), bei denen er bewusst auch in den Strophen Sampleteile mit Text verwendete.

abschließende *wordcut* »and I'mma keep it real, as I can« kommt vom Stück »Crush« (1996) des Rappers *Big Shug* – produziert von *DJ Premier*. Da diese Texteinwürfe den Originalversionen der jeweiligen HipHop-Songs und nicht A-cappella-Versionen entnommen sind, bringen sie zusätzliches musikalisches Material mit. Dieses wird zwar vor allem mittels *EQing*³⁵ so gut als möglich im Hintergrund gehalten, aber etwa im letzten *wordcut* ist das für »Crush« als Grundlage dienende Sample aus einer Aufnahme der Komposition »Also sprach Zarathustra« von Richard Strauss deutlich zu hören.

Der Einsatz von *wordcuts* als Ersatz oder Ergänzung des Textes im Chorus ist ein typisches Merkmal von Stücken aus dem BoomBap-Genre. Wie bereits erwähnt, sind sie nicht nur wegen ihrer inhaltlichen Aussage relevant, sondern sie demonstrieren einerseits, dass der/die ProduzentIn/DJ Wissen über die HipHop-Geschichte besitzt, und sie dienen andererseits als eine Art Hommage an die gesampelten KünstlerInnen. Es spiegelt ein gewisses Traditionsbewusstsein wider, das eine wichtige Rolle im HipHop allgemein spielt, aber meiner Meinung nach vor allem bei Anhängern des BoomBap-Genres besonders geschätzt wird. Es wird zudem der DJ bzw. das *DJing*, also ein HipHop-Element, das vom Rap in den 1980ern aus dem Rampenlicht gestoßen wurde, als zentraler Bestandteil eines HipHop-Songs etabliert.

Die Bridge von »Rapshit« ist erst durch den bereits genannten Tonartwechsel auf e-Moll in dieser Form möglich. Denn die Bridge beginnt mit einem Sample, das im Originalsong auf dem dritten Viertel des vierten Taktes liegt. Bei »Rapshit« findet sich dieses Sample jedoch auf der Eins wieder, also um einen halben Takt verschoben. Da jedoch die neue Tonart bei »Rapshit« e-Moll ist und dem gesamten vierten Takt von »Dark End of the Street« e-Moll zugrunde liegt, fällt die Verschiebung um einen halben Takt nicht weiter auf.

Zu den verwendeten Samples wurden Drums und ein (Sub-)Bass programmiert/eingespielt. Beides ist rhythmisch sehr »gerade« und recht einfach gehalten und orientiert sich wie die Sampleplatzierungen sehr stark an den Viertelschlägen. Dass sowohl Bass als auch Drums fast ohne Synkopen und/oder Verschiebungen im Mikrotiming-Bereich (ausgenommen in der Bridge) auskommen, ist gerade für BoomBap-Beats eher ungewöhnlich.³⁶ Diese weisen üblicherweise starke Synkopierungen auf, meist gepaart mit einem ausgeprägten »Swing-Charakter« und/oder hörbaren Verschiebungen im Mikrotiming-Bereich gegenüber dem Metrum.³⁷ Es gibt zwar auch in »Rapshit« Verschiebungen im Mikrotiming-Bereich, diese rühren aber daher,

35 Beim *EQing* werden bestimmte Frequenzen/Frequenzbereiche des Frequenzspektrums angehoben oder abgesenkt. So wurden bei den Vokalsamples im Refrain von »Rapshit« die Bassfrequenzen völlig herausgefiltert.

36 Vor allem seit ca. Mitte der 2000er nahm das Arbeiten mit Mikrotiming-Verschiebungen bzw. nicht quantisierten Noten zu. Dies ist insbesondere auf den verstärkten Einfluss des Produzenten *J Dilla* nach dessen Tod 2006 zurückzuführen (vgl. Reynolds 2009, o.S.).

37 Auch im Kontext des Albums »PS 3«, auf dem »Rapshit« enthalten ist, sind die fehlenden Synkopen und der »straighte« Rhythmus gegenüber eines Swing/Shuffle-Rhythmus eine Abweichung der Norm. Doch im Vergleich zu den genannten Produzenten *Digga Mindz* (dessen Songs meist ein sehr starkes Swingfeeling besitzen, z.B. »Zipflkepf«, 2013) oder *Flip* (der neben Swingfeeling vermehrt auch Mikrotiming in seinen Songs einsetzt, vgl. »You're driving me wild«, 2011) kann *DJ Kings* Produktionsstil auch im Allgemeinen als eher »gerade« bezeichnet werden.

dass das Tempo der verwendeten Samples und des Rap-Songs unterschiedlich sind bzw. die Samples nicht immer ganz genau auf das Metrum platziert sind. Vor allem bei Hi-Hat-Schlägen sind diese Verschiebungen immer wieder klar zu hören. Am offensichtlichsten ist dies im Chorus, da dort ein Sample verwendet wird, das drei Viertel anstatt ein Viertel lang ist. Es ist deutlich wahrnehmbar, wie die Hi-Hat immer mehr »hinter« dem programmierten Beat anschlägt und erst wieder Onbeat ist, wenn das nächste Sample angespielt wird. Insofern kann auch angenommen werden, dass DJ King den Beat eher »straight« hielt, um zu verhindern, dass der Beat zu unruhig wird.

Abbildung 3: Notation des eintaktigen Bass- und Drum-patterns von Penetrante Sorte – »Rapshit« (2010)

♩ = 89

The image shows a musical score for Bass and Drums. The Bass part is written on a single staff in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 89. The drum part is written on a single staff with a drum set icon. The notation includes snare (s), hi-hat (x), and bass drum (H) sounds. The bass line consists of quarter notes and rests, while the drum line shows a consistent backbeat pattern.

Drums und Bass folgen – mit kleinen Variationen (meist das Weglassen einzelner Noten am Ende eines viertaktigen Durchlaufs und vor neuen Formteilen) – den ganzen Song hindurch diesem eintaktigen Schema. Nur in der Bridge setzt der Bass ganz aus, und die Drums erscheinen in reduzierter Form (keine Crash-Becken und offene Hi-Hat und statt Snare-Sound wird ein Clap-Sound gespielt). In der Bridge ist zudem eine Mikrotiming-Verschiebung der Clap zu hören, sie kommt etwas »zu spät«. Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass im Sample ebenfalls eine Snare zu hören ist, die noch etwas später kommt. Ansonsten ist der Rhythmus von Drums und Bass sehr »gerade« gehalten. Klassisch für HipHop (sowie die meisten Popmusik-Spielarten) spielt das Schlagzeug ein *backbeat pattern*:

Grundlegendes Kennzeichen des standardisierten »rock beats« ist ein alternierendes Spiel von Bass Drum und Snare Drum, wobei die Bass Drum in der Regel jede erste, die Snare jede zweite Zählzeit des Grundpulses betont. Auf den Becken werden Viertel oder Achtel gespielt [...]. Da der Schlag der Snare Drum hinter dem metrisch akzentuierten Schlag der Bass Drum liegt, wird er auch »Backbeat« genannt, sodass das gesamte Schlagzeug-Pattern als »Backbeat« oder »Backbeat-Pattern« bezeichnet werden kann. (Pfleiderer 2006, S. 219f.)

Mit Ausnahme eines zusätzlichen Bass-Drum-Schlages auf die Zwei+ entspricht der Beat von »Rapshit« exakt dieser Beschreibung des *backbeat pattern*. Eine leichte Akzentuierung der schwachen Zählzeiten findet sich darüber hinaus in der Hi-Hat. Auf den Schlägen Eins+ sowie Drei+ wird ein anderer Hi-Hat-Sound gespielt, der vermutlich vom Schließen der Hi-Hat mit dem Fußpedal herrührt. Auf die Vier+ wird eine Open

Hi-Hat gespielt, wodurch auch dieser Wert akzentuiert wird. Insgesamt erklingen diese Sounds jedoch im Vergleich zur druckvollen Bass und Snare Drum sowie den Samples ziemlich leise und ändern daher wenig am Eindruck eines geradlinigen Rhythmus. Dieser wird durch die Bass Drum unterstützt, die auf jeder starken Zählzeit erklingt und nur einmal dazwischen auf Zwei+. Auch die Snare Drum erklingt nur auf den starken Zählzeiten Zwei und Vier, wobei die Zwei durch ein Crash-Becken noch zusätzlich akzentuiert wird. Der klangliche Fokus auf die Viertelschläge wird zudem durch den Bass, der ebenfalls nur auf den Vierteln erklingt, verstärkt. Die auf Zwei+ notierte Bassnote *g#* wurde in Klammern gesetzt, da ich nicht ganz sicher bin, ob dort tatsächlich ein Bass gespielt wird oder es nur durch den Bass-Drum-Schlag so klingt. Auch das hilfsweise herangezogene Tonhöhen-Analyse-Programm Melodyne zeigt diese Note manchmal an und manchmal nicht. Ob diese Note nun tatsächlich gespielt wird, ändert jedoch letztlich nichts am grundsätzlichen Rhythmus des Stückes.

Inhalt und Rap-Performance

Intro³⁸

Yeah, PS, HipHop, Yeah, Rap, Yo

Verse 1

Es isch 2000 irgendwas, scheiß uf die Zahl
 Jetzt isch Rap wieda fett, euer Hype isch mir egal
 Sei nid whack, blieb liaba real, es isch so wit
 I liefer dir den Grund, warum dis Leaba wieda Sinn ergibt
 Des isch killa Shit, der alles nid so freshe killt
 Die meishta hond vo HipHop leida no a falsches Bild
 Was führen da grad im Schild, des isch sicher nix für mi
 Des isch alles was i bin und des isch immer schon so gsi
 Nenn es Nostalgie, des isch alles Liebhaberei
 Mic check 1, 2, i bin wieda mit dabei
 So fly, so high, so tight, so dope
 Mir sind ima no am Start, HipHop isch no nid tot

Chorus

|: Des isch HipHop für mi, des isch HipHop für di
 – *ya'll better recognize*. So klingt HipHop für mi
 Des isch mine I.D. bis i D.I.E.
 – *this rapshit deep in my heart*
 Des isch HipHop für mi, des isch HipHop für di
 – *he's a hip-hop fan*. So klingt HipHop für mi
 Des isch mine I.D. bis i D.I.E.

38 Die Transkription des Textes wurde von mir durchgeführt, jedoch wurde mir der Text vom Rapper *Phil Fin* auf meine Bitte zugesandt, um die aus dem Vorarlberger Dialekt stammenden Wörter »richtig« zu schreiben und etwaige Missverständnisse zu vermeiden.

– and I'mma keep it real, as I can. :|

Bridge [Text von gesampeltem Originalsong]

Hiding in shadows, where we don't belong. (We) living in darkness to hide our wrong.

Verse 2

Und wenn sich alles nid rentiert
 Isch alles cool und I bin nid amol schockiert
 Bin i z'frieda oder schrieb i wieda irgend so a Liad
 Kasch vagessa, i bin fresher als die meishta und i schrieb
 Raps über Rap über DJ Kings Beat
 Des isch so, wie mir des machen
 Da Beat rollt, da Rap flowt, penetrantes Schaffen
 Was tät i ohne HipHop, i künnt da des gar nid säga
 Wahrscheinlich hätt i fertig studiert und würd im Ländle leaba
 Äba los, i kling wie an Vorarlberger, isch nid zu überhöra
 I han nix zum Vaberga
 I kann mi nur bedanka für die viela guata Vibes
 HipHop isch min Anker, wie an Panzer für die Fights
 I will mi nid vastella, i vazell da do koa Gschichtle
 Schwule Ösi-Rapper schrieban Liader wie an Piefke
 Machen doch, was da wänd, aber bitte nid so grusig
 I sägs wie i's denk, so entsteht die beschte Musik

Chorus 2 [identisch mit Chorus 1]

Bridge 2 [identisch mit Bridge 1]

Outro

Ja komm, bring den Beat nochmal
 BoomBap, Penetrante Sorte, der King und der Phil, Yeah und Deine Mutter
 (*Penetrante Sorte* – »Rapshit« 2010)³⁹

39 »(Intro) Yeah, PS, HipHop, Yeah, Rap, Yo/(Verse 1) Es ist 2000 irgendwas, scheiß auf die Zahl./Jetzt ist Rap wieder fett, euer Hype ist mir egal./Sei nicht whack, bleib lieber real, es ist so weit,/ich liefere dir den Grund, warum das Leben wieder Sinn ergibt./Das ist killa Shit, der alles nicht so freshe killt./Die meisten haben von HipHop leider noch ein falsches Bild./Was führen die da gerad im Schild, das ist sicher nichts für mich./Das ist alles was ich bin und das ist immer schon so gewesen./Nenn es Nostalgie, das ist alles Liebhaberei./Mic check 1, 2, ich bin wieder mit dabei./So fly, so high, so tight, so dope./wir sind immer noch am Start, HipHop ist noch nicht tot./(Chorus) Das ist HipHop für mich, das ist HipHop für dich./– ya'll better recognize . So klingt HipHop für mich./Das ist meine I.D. bis ich D.I.E./– this rapshit deep in my heart./Das ist HipHop für mich, das ist HipHop für dich./– he's a hip-hop fan. So klingt HipHop für mich./Das ist meine I.D. bis ich D.I.E./– and I'mma keep it real, as I can. (Bridge) [Text von gesampelten Originalsong] Hiding in shadows, where we don't belong. (We) living in darkness to hide our wrong. (Verse 2) Und wenn sich alles nicht rentiert./ist alles cool und ich bin nicht einmal schockiert./[Dann] Bin ich zufrieden oder schreib ich wieder irgend so ein Lied./Kannst vergessen, ich bin fresher als die meisten

Einer der Gründe, warum ich gerade diesen Song als Exempel für das BoomBap-Genre auswählte, liegt (neben dem Beat) in den Inhalten, die mittels Text, Rap-Performance und visueller Umsetzung mitgeliefert werden. Wie ich bereits anmerkte, ist ein HipHop-Subgenre nie allein durch die Musik oder ein einziges anderes Element definiert. Und auch wenn BoomBap eine gewisse Soundästhetik bezeichnet und die musikalische Gestaltung damit eine wichtige Rolle einnimmt, formt es erst in Kombination mit anderen Aspekten ein Subgenre. Der Autor Laurent Fintoni arbeitet an einem 2020 erscheinenden Buch, in dem er der Frage nachgeht, wo und in welcher Form die BoomBap-Klangästhetik heute auch in anderen Musikgenres und in modifizierter Form in unterschiedlichen HipHop-Subgenres anzutreffen ist (vgl. Fintoni o.J.). BoomBap als Genre beinhaltet jedoch zusätzlich ganz bestimmte Werte und Botschaften, die sich vor allem auf die 1990er Jahre und Rapper/Gruppen wie bspw. *KRS-One* oder *Gang Starr* zurückführen lassen. Dass sich *Penetrante Sorte* mit ihrem Schaffen genau auf diese Künstler und diese Ära beziehen, stellen sie immer wieder klar, wie etwa bei ihrem Song »Ala Long« (2013): »PS, wir fahren immer noch den 90er Film./Diese Boom-Tschak-Boom-Bap-Beats werden nicht leiser,/MPC plus Platten statt Synthesizer.« (*Penetrante Sorte* – »Ala Long« 2013)

Die Rap-Performance von *Phil Fin* ist, wie es für einen *Representer-Rap*⁴⁰ üblich ist, betont locker und entspannt gehalten. Dies zeigt sich in einem Flow, der rhythmisch gesehen als *laid back* bezeichnet werden kann. Dabei werden Reime und Betonungen meist ein wenig hinter dem Grundpuls des Stücks angesetzt, also etwas zu spät intoniert. Diese rhythmischen Verschiebungen im Mikrotiming-Bereich haben auch einen starken Einfluss auf die Bewertung eines Rap-Flows als gut oder schlecht. Sind sie zu stark ausgeprägt, kann der Vortrag schnell als schlecht, sprich neben dem Takt gehört werden. Werden sie jedoch völlig weggelassen, empfindet man diesen als ausdruckslos und wenig ansprechend. Zudem helfen diese rhythmischen Feinheiten dabei, die gewünschte Stimmung eines Songs zu transportieren. In diesem Fall möchte der Rapper eine entspannte Lockerheit vermitteln, um seine textlichen Aussagen (Huldigung der HipHop-Kultur, Darstellung des eigenen Könnens u.Ä.) zu unterstreichen.

Wie in der Musik ist auch bei der Akzent- und Reimsetzung des Rappers ein klarer Fokus auf die Viertelschläge auszumachen. Zugleich setzen die meisten Sätze auf einem Offbeat-Schlag ein, wodurch der Flow an Lebendigkeit gewinnt. Ein gutes Beispiel für das Spiel mit Off- und Onbeat-Akzenten zeigt sich in der Zeile »so high, so fly, so

und ich schreibe/Raps über Rap über DJ Kings Beat./Das ist so, wie wir das machen,/der Beat rollt, der Rap flowt, penetrantes Schaffen./Was machte ich ohne HipHop, ich könnte dir das gar nicht sagen./Wahrscheinlich hätte ich fertig studiert und würde in Vorarlberg leben./Aber hör, ich kling wie an Vorarlberger, ist nicht zu überhören,/ich habe nichts zu verbergen./Ich kann mich nur bedanken für die vielen guten Vibes./HipHop ist mein Anker, wie an Panzer für die Fights./Ich will mich nicht verstellen, ich erzähl dir da keine (Lügen-)Geschichte./Schwule Ösi-Rapper schreiben Lieder wie ein Piefke [negative Bezeichnung für Deutscher; Anm. d. Verf.],/macht doch, was ihr wollt, aber bitte nicht so abstoßend./Ich sag es, wie ich es denke, so entsteht die beste Musik.« (*Penetrante Sorte* – »Rapshit«; eigene Übersetzung).

40 Wodurch sich dieser auszeichnet, werde ich in der folgenden Betrachtung des Textes genauer erklären.

tight, so dope«. Die Reimwörter fallen alle auf die Viertelschläge und geben ihnen zusätzlich Gewicht. Unterdessen werden sie jeweils durch ein »so« auf dem Offbeat eingeleitet, wodurch ein Wechselspiel zwischen der Betonung von On- und Offbeat entsteht, die die sogenannten – vor allem mit BoomBap assoziierten – »Kopfnicker-Qualitäten« dieses Songs unterstützen. Wie Kautny (vgl. 2009) in seiner Betrachtung des Rap-Flows feststellt, ist ein wichtiges Merkmal für einen »guten« Flow die Form und Platzierung der Reime. Es gibt zwar den von mir attestierten Fokus auf die Viertelschläge, wodurch von einem »Onbeat-Flow« gesprochen werden kann, wie er vor allem in den Anfangsjahren von HipHop typisch war (vgl. ebd., S. 143f.). Dass *Phil Fins* Rap-Stil jedoch nicht mit dem auf Endreime abzielenden »Old-School-Flow« gleichzusetzen ist, sondern eher dem von Krims (vgl. 2000, S. 50ff.) definierten *speech-effusive-style* entspricht, zeigt sich an der komplexen und ständig wechselnden Reimstruktur. Als Beispiel möchte ich die ersten acht Takte des Verse 1 anführen. Was auf den ersten Blick wie eine Aneinanderreihung von Endreimen erscheinen mag, zeigt sich bei näherer Betrachtung der einzelnen Reimwörter als ein verflochtenes Gebilde von unterschiedlichen Reimvarianten wie Binnen-, Kreuz- oder Schlagreimen.

Es isch 2000 irgendwas, scheiß uf die **Zahl**
Jetzt isch **Rap** wieda **fett**, euer Hype isch mir **egal**
 Sei nid **whack** blieb liaba real, es isch so wit
 I liefer dir den Grund, warum dis Leaba wieda Sinn ergibt
 Des isch **killa** **Shit**, der alles **nid** so freshe **killt**
 Die meishta hond vo **Hip**Hop leida no a falsches **Bild**
 Was führen da grad im **Schild**, des isch sicher nix für **mi**
Des isch alles was i **bin** und des isch immer schon so **gsi**

Dies führt mich zum Inhalt des Raps. Der Text ist im Vorarlberger Dialekt gehalten und damit ein Hinweis auf die Herkunft des Rappers *Phil Fin*. Darüber hinaus hat die Verwendung des eigenen Dialekts noch eine zusätzliche Bedeutung, auf die im Folgenden noch eingegangen wird.

Jan Braula vom *Message Magazine* bezeichnet »Rapshit« als »Trueschool Huldigung« (Braula 2011a). Der Begriff *true school* spielt auf die Einteilung von HipHop in Old School und New School an. Die genaue Definition dieser Bezeichnung wird von BetrachterIn zu BetrachterIn etwas anders ausfallen, aber deckt sich ziemlich genau mit dem von mir in diesem Kapitel beschriebenen BoomBap-Genre. Es geht dabei eben darum, die Texte *real* zu halten und sich nicht für kommerzielle Interessen zu verändern. Diese Thematik wird dementsprechend auch in »Rapshit« immer wieder angesprochen: »I will mi nid vastella, i vazell da do koa Gschichtle.«

Wie erwähnt kann die lyrische Performance als sogenannter *Representer*-Rap bezeichnet werden. Darin geht es um das positive Darstellen (meist das Über-andere-Stellen) der eigenen Person/Gruppe bzw. das *representen* von etwas Größerem, wie eben der HipHop-Kultur. In »Rapshit« geht es weniger darum, dass der Rapper sich selbst als »den Besten« darstellen möchte. Vielmehr wird die eigene Einstellung und Liebe zur HipHop-Kultur repräsentiert: »I kann mi nur bedanka für die viela guata Vibes/HipHop isch min Anker, wie an Panzer für die Fights.« Im Grunde dreht sich der gesamte Text darum zu erörtern, wie für den Rapper/das Duo HipHop auszusehen und welche Be-

deutung die Kultur für die beiden hat. Es wird klargestellt, dass sie ihren Stil nicht für irgendwelche »Hypes« verbiegen werden, selbst wenn ihre Musik und Attitüde dadurch von anderen als »nostalgisch« abgestempelt werden könnte. Bereits der Refrain bringt die generelle Botschaft des Songs auf Punkt:

Des isch HipHop für mi, des isch HipHop für di – *ya'll better recognize*. So klingt HipHop für mi

Des isch mine I.D. bis i D.I.E. – *this rapshit deep in my heart*.

Des isch HipHop für mi, des isch HipHop für di – *he's a hip-hop fan*. So klingt HipHop für mi,

Des isch mine I.D. bis i D.I.E. – *and I'mma keep it real, as I can*.

Es wird also deutlich gemacht, wie nach Meinung des Duos HipHop klingen sollte, und zugleich darauf hingewiesen, dass sie diese Art von HipHop nicht nur für sich, sondern auch für ihre Hörerschaft machen.

Neben diesen Zeilen der Huldigung des HipHops wird auch Kritik ausgeteilt. Von Interesse ist aus meiner Sicht dabei vor allem folgende Zeile: »Schwule Ösi-Rapper schrieben Liader wie an Piefke/Machen doch, was da wänd, aber bitte nid so grusig.« Ich möchte an dieser Stelle jedoch nicht auf die negative Verwendung des Wortes schwul und die relativ komplexe Problematik eingehen, dass es im HipHop verbreitet als Schimpfwort eingesetzt wird.⁴¹ Vielmehr soll mit dem Textauszug veranschaulicht werden, wie wichtig die verwendete Sprache in Bezug auf die vermittelte *realness* ist. Der Rapper kritisiert andere KünstlerInnen dahingehend, dass sie ihre Sprache den deutschen RapperInnen anpassen. Das bedeutet, dass sie sich verstellen, um, wie angenommen werden kann, auch in Deutschland Erfolg und damit größere kommerzielle Chancen haben zu können. Dies ist eine im österreichischen HipHop immer wiederkehrende Thematik/Kritik, auf die ich im Kapitel zu »Gangsta-/Straßen-Rap vs. Slangsta-/Mundart-Rap« noch genauer eingehen werde. Es zeigt sich dabei, welchen Stellenwert die verwendete Sprache im Rap hat. Dies führt so weit, dass für das Genre Mundart-Rap Sprache als das grundlegende, definierende Element fungiert. Somit fällt »Rapshit« – wie viele andere österreichische BoomBap-Stücke – zugleich in die Kategorie Mundart-Rap.

Darüber hinaus offenbart sich im Rap der lokale Charakter dieses Stücks. Das Duo bezieht sich in seinem gesamten Schaffen sehr stark auf den New Yorker HipHop der 1990er Jahre. Seine Musik sowie sein Auftreten samt Mode und Gestik orientieren sich klar an aus dieser HipHop-Ära stammenden und mittlerweile global verbreiteten HipHop-Normen. Zugleich zeigt sich in den Inhalten und der Sprache des Raps die deutliche, lokale Verankerung des Duos. Abgesehen davon, dass durch den verwendeten Dialekt nur wenige Personen außerhalb Österreichs den Inhalt verstehen, erschließt sich die volle Bedeutung der getroffenen Aussagen sowie der verwendeten Sprache nur einem Mitglied oder Fan der heimischen HipHop-Szene. Ich möchte mit diesem Beispiel zeigen, dass sich meistens auch bei Gruppen oder Liedern, die stark von globalen

41 Für eine ausführliche und kritische Auseinandersetzung mit dieser Thematik soll an dieser Stelle Xingling Li's Buch »Black Masculinity and Hip-Hop Music. Black Gay Men Who Rap« (2019) empfohlen werden.

HipHop-Charakteristika durchdrungen sind, deutliche lokale Bezüge finden lassen. Bei *Penetrante Sorte* zeigen sich diese vor allem in Songs wie »V-Style« (2010), »I suf (Mohrenbräu)« (2013) oder »Ghörig« (2016), wo der Rapper *Phil Fin* sich mit seiner Vorarlberger Herkunft auseinandersetzt.

Video

Unterstrichen werden die Bezüge zum *realen* HipHop der 1990er Jahre zudem durch das Video. Schon allein dessen bereits beschriebene Anfangsszene kann als eine Hommage an KünstlerInnen der 1990er Jahre gelesen werden. Diese ist fast identisch mit dem Videobeginn zu *DJ Premiers* Song »Classic (Better Than I've Ever Been) feat. *Rakim, Nas, KRS-One & Kanye West*« (2007). Alle Beteiligten können als bedeutende Vertreter des BoomBap-Genres der 1990er Jahre bzw. im Fall von *Kanye West* der 2000er Jahre eingeordnet/bezeichnet werden und sind damit wichtige Vorbilder für den Stil von *Penetrante Sorte*.

Interessant an der ersten Szene des »Rapshit«-Videos, die in *DJ Kings Studio* gedreht wurde, sind darüber hinaus die deutlich erkennbar platzierten, vornehmlich aus den 1990er Jahren stammenden HipHop-Platten an der Wand und in der Plattenkiste. Darunter finden sich u.a. *KRS-Ones* selbstbetitelt Album von 1995, *Nas'* »Illmatic« (1995), *Wu-Tang Clans* »Enter the Wu-Tang (36 Chambers)« (1993), *The Notorious B.I.G.s* »Ready to die« (1994) oder die letzte Single des Rappers *Big L* zu dessen Lebzeiten »Ebonics« (1998). Dies sind allesamt Rapper oder Gruppen, die als einflussreiche Vertreter des BoomBap-Genres angesehen werden.

Abbildung 4: Szene 1: im Studio, *Penetrante Sorte* – »Rapshit« (2010; Video *DeineMutterRecords* 2011, TC 01:46)



Big L ist auch auf dem T-Shirt des im Video vorkommenden Breakdancers zu sehen. Die Szenen mit dem Breakdancer spielen unter einer Brücke, auf dessen Pfeiler »Rapshit« (mit einem Mikrofon im Stil des Shure SM58 anstatt des »i«) und »PS3« als Graffiti-Piece gesprayed wurden.

Abbildung 5: Szene 2: unter der Brücke, Penetrante Sorte – »Rapshit« (2010; Video DeineMutter-Records 2011, TC 01:27)



Nicht nur die Einbindung der »nicht musikalischen« Eckpfeiler der HipHop-Kultur (Breakdancing und Graffiti), sondern auch die im Zentrum dieser Szenen stehende »Boombox« (ein tragbarer Radiorekorder) verweisen auf grundlegende Elemente und die Geschichte der HipHop-Kultur. Zusätzlich wird im Verlauf des gesamten Videos eine Live-Situation inszeniert, indem der Rapper in ein Shure SM58 rappt und DJ King bei den Scratcheinlagen im Refrain an den *turntables* zu sehen ist. Das Veranschaulichen des eigenen Geschichtsbewusstseins samt Verweis auf den Livecharakter der HipHop-Kultur bzw. sich selbst als Livegruppe darzustellen, dies alles symbolisiert auf der visuellen Ebene *realness* und Verbundenheit mit grundlegenden Werten der HipHop-Kultur allgemein bzw. des BoomBap-Genres im Speziellen. *Realness* bedeutet also nicht nur, zu sich selbst zu stehen und »echte« Botschaften zu vermitteln, sondern auch *real* gegenüber der HipHop-Kultur zu sein. Da sich die HipHop-Kultur aus Liveauftritten und Partys/Jams entwickelte, müssen *reale* RapperInnen/MCs auch live überzeugen können, eine Party rocken können. »You could be a mack, a pimp, hustler or player,/but make sure live you is a dope rhyme sayer.« (*KRS-One* – »MC's Act Like They Don't Know« 1995)

In einem dritten Schauplatz des Videos ist das Duo bei Nacht auf einer Parkbank sitzend zu sehen. Dies ist als eine direkte Umsetzung des Textes der Bridge zu deuten: »Hiding in shadows, where we don't belong. (We) living in darkness to hide our wrong.« Der gesampelte Song »Dark End of the Street« handelt eigentlich vom Fremdgehen, und darauf bezieht sich auch diese Textzeile. Nachdem *Penetrante Sorte* den Inhalt grundlegend geändert und zu einer Liebeserklärung an die HipHop-Kultur gemacht haben, spielt diese Zeile wohl eher darauf an, dass (HipHop-)MusikerInnen im Allgemeinen eher des Nachts aktiv sind.⁴²

42 Diese Zeile könnte sich auch speziell an SprayerInnen richten, die meist in der Nacht unterwegs sind, um ihre Graffiti zu sprühen.

Abbildung 6: Szene 3: bei Nacht, Penetrante Sorte – »Rapshit« (2010; Video DeineMutterRecords 2011, TC 03:24)



Auch typisch für 1990er-Jahre-HipHop und damit zu einem gewissen Grad für aktuellen BoomBap-HipHop sind die weite Kleidung, Baseballcaps und Sneakers. Dieser Kleidungsstil findet sich zwar heute ebenfalls noch – auch in anderen Subgenres –, ist aber gerade bei heimischen VertreterInnen des Trap/Cloud-Raps und Gangsta-/Straßen-Raps weniger anzutreffen. Erwähnenswert ist zudem, dass keine leicht bekleideten Frauen im Video vorkommen. Diese finden sich in heimischen Videos aus dem BoomBap-Genre praktisch gar nicht und sind ebenfalls eher Bestandteil von Gangsta-Rap- sowie teilweise Trap-/Cloud-Rap-Videos.

MTS - »Zum Glück ned i« (2013)

Gerade im stark auf Samples aufbauenden BoomBap-Genre finden sich viele Beispiele für Lieder, die zwar auf Samples von österreichischen MusikerInnen aufbauen, jedoch kaum bis gar nicht auf diesen Umstand sowie die eigenen lokalen Umstände eingehen. Es soll deshalb hier ein weiterer BoomBap-Song einer Teilmusikanalyse unterzogen werden, um zum Abschluss dieses Kapitels ein Exempel für ein Stück mit starkem globalen Charakter zu geben.

Der Song »Zum Glück ned i« wurde für den im Rahmen des Wienerliedfestivals *Wean Hean* am 04.05.2013 durchgeführten Covercontest *Weana Rapz* aufgenommen, bei dem es den Publikumspreis gewann und den zweiten Platz der Jurybewertung belegte (vgl. Video MTSmultitask 2013). Die TeilnehmerInnen dieses Contests bekamen einige Wienerliedstücke zur Auswahl gestellt, die sie nach ihren Vorstellungen zu eigenen HipHop-Songs verarbeiten sollten (vgl. Wiener Volksliedwerk 2013).

Der Beat für »Zum Glück ned i« wurde vom Rapper *Kayo* (der sich als Produzent *Kayonardo* nennt) produziert und der Rap von den beiden Mitgliedern *Nora MC* und *Mag-D* der Gruppe *MTS* bestritten. Sowohl in musikalischer und textlicher als auch in

visueller Hinsicht entstand dabei ein HipHop-Stück, das gekonnt typische Techniken des BoomBap-Genres mit Wiener Musiktraditionen und Klischees verbindet.

Das Lied besitzt eine klassische BoomBap-Form mit einem viertaktigen instrumentalen Intro,⁴³ gefolgt von einem 16 Takte langen Verse 1 und einem achttaktigen Chorus. Diese Form wird für einen zweiten Verse sowie Chorus von gleicher Länge wiederholt. Der Song endet mit einem sechs Takte langen Outro, bei dem für drei Takte die durch die *Chopping*-Technik entstandene Melodie spielt, die sich durch den gesamten Song zieht, um in den letzten drei Takten das originale Ende des Samples erklingen zu lassen. Der Beat baut auf einem zweitaktigen *pattern* auf, bei dem mittels der *Chopping*-Technik ein Wienerlied mit einer typischen Besetzung von zwei Geigen und einer Gitarre (da es ein Wienerlied ist, ist eine Kontragarre zu vermuten) in Viertel- und Achtelnotenlängen zerschnitten und neu zusammengesetzt wurde.

Abbildung 7: Melodie aus den chops der gesampelten Geigen und Kontragarre bei MTS – »Zum Glück ned i« (2013)

♩ = 97,5

Violins

Contraguitar

Diese aus den Samples gewonnene Melodie wird mit einem relativ einfach gehaltenen, selbst eingespielten⁴⁴ Bass- und Drum-*pattern* unterlegt. Diese beiden Instrumente ziehen sich – abgesehen von kurzen Aussetzern am Beginn des Intros, am Ende des Outros sowie an zwei Stellen vor einem Formwechsel (vor dem zweiten und letzten Chorus sowie vor dem Outro) – unverändert durch das gesamte Stück.

Abbildung 8: Bass und Drums bei MTS – »Zum Glück ned i« (2013)

Bass

Drums

43 Vor dieses Intro wurde noch ein zusätzliches, gesungenes Intro gesetzt, auf das ich im Zuge des Rap-Textes zu sprechen kommen werde.

44 Aufgrund einer Vielzahl an (für BoomBap typischen) mikrorhythmischen Verschiebungen ist davon auszugehen, dass Bass und Drums nicht am Computer programmiert, sondern per Hand (z.B. mithilfe eines »MPC«) eingespielt und in weiterer Folge geloopt wurden.

Abwechslung sowie ein klanglicher Unterschied zwischen Verse und Chorus wird lediglich durch das Herausfiltern hoher Frequenzen aus dem Sample mittels eines Tiefpassfilters oder durch völliges Weglassen einzelner Sampleteile erreicht. Auch ein *Delay*-Effekt findet immer wieder auf dem Sample Verwendung. Durch das Einblenden von Geräuschen am Beginn des Songs (Klirren und Klimpern von Geschirr, durcheinander sprechende Stimmen) wird zudem eine Stimmung wie bei einem Wiener Heurigen⁴⁵ inszeniert. Diese wird unterstützt durch ein Sample, das dem Geräusch entstammt, das beim Anstoßen zweier Gläser entsteht. Dieses Sample erklingt stets auf die Eins von (beinahe) jedem vierten Takt. Damit wird nicht nur ein weiteres Wiener Klischee klanglich umgesetzt, sondern es werden auch Inhalte aus dem Text, auf den ich folgend eingehen möchte, in der Musik widergespiegelt.

Inhalt und Rap-Performance

Intro

Ana hod immer des Bummerl
 Ana muass imma valiern – jo eh!

Verse 1 [Nora MC]

Wir Wiener sind zu Recht weltbekannt denn
 Die besten im Granteln, die größten Tschecheranten
 Fürn Promilletest brauchst kann Kiebara
 A Wiener is erst nach drei Bier echt leiwand zu dir
 Wir ham den Schmä, sogor die Piefke taugts
 Bei eanan Humor scheangelt ma söbst des fade Aug
 Na, ka Chance, owa des druck ma durch
 Wir san schasfreundlich, des is unsre Natur
 Vos hast do, wir san Opportunisten?
 Na, wir ham uns nur nie beim Oaschkreun vos gschissn
 Vos hast, die Weana die raunzen und sudern
 Wir hams perfektioniert des Aufpudeln!
 Es rennt nur weil Olle in Wien spurn
 Tachinierer, Gspritze und Bisgurn
 Die im Beisl auf die Leberzirrrose wortn
 I tua den Schnaps brennan, in meim Schrebergortn

Chorus [Beide]

Ana hod immer des Bummerl
 Owa guad es kunnt immer nu schlimma kumman
 Wir hom eh a Masel wieas jetz is
 Weil ma in der Krone no fü Schirchers liest

Ana hod immer des Bummerl

45 Ein Heuriger ist ein österreichisches Weinlokal.

Owa guad es kunnt immer nu schlimma kumman
 Wir hom eh a Masel wieas jetz is
 Ana muass hoid verliern – zum Glück ned i

Verse 2 [Mag-D]

Monche manan wir san zaache Leid
 Owa wir hom hoid kann Stress und gach die Zeit
 Zum Gmirtlich-sein, Owezaahn
 Afoch nix tuan, wenns uns grad ned zaagt
 Bei Atomkrieg is für Ongst ka Grund
 Weil ois bei uns eh erst 20 Joahr späda okummt
 Des is des schene, wenn ma Weana is
 Wurscht wos die Wappla mochn, es is eana Gschicht
 Jo, i kehr immer vor da eigenen Tia
 Wos i dua und moch is mei Bier
 Ned wie die Jandl, apropos die hod an neichen Zohn
 Obwohl sa se ned amoi gscheide Patschen leisten kann
 Kloar, dass des mit dem Gschropp ned dapackt
 Aber wurscht, sie hod immer an guaden Schmäh parat
 Wos soi ma duan? I dua lieaba nix
 Und geh zum Wirt, schnapsen auf a Bier mim Fritz

Chorus

[Instrumentales] Outro⁴⁶ (MTS – »Zum Glück ned i« 2013)

Der Song beginnt – noch bevor der Beat einsetzt – mit den (im originalen 3/4-Takt) nachgesungenen ersten beiden Zeilen des Chorus des bekannten Wienerlieds »Ana hat imma des Bummerl« (1971) von Horst Chmela. Diese beiden Zeilen sind in weiterer Folge auch Ausgangspunkt für den Chorus von »Zum Glück ned i«, wobei der Rhythmus an den 4/4-Takt angepasst und die Melodie verändert wird. In den Verses werden WienerInnen mit für sie typischen Klischees und einer guten Portion Wiener Schmäh beschrieben.

Wir Wiener sind zu Recht weltbekannt denn
 Die besten im Granteln, die größten Tschecheranten
 Fürn Promilletest brauchst kann Kiebara
 A Wiener is erst nach drei Bier echt leiwand zu dir

Die Texte sind zudem mit Wiener Dialektausdrücken gespickt und verankern die Aussagen damit noch deutlicher in Wien und im Wienerischen. Auch die Rap-Performance

46 Der Text wurde aus der Beschreibung des dazugehörigen Youtube-Videos entnommen, jedoch wurden Rechtschreibfehler, die nicht Dialektausdrücken geschuldet waren, sowie ausgelassene Buchstaben oder Klein- statt Großschreibungen ausgebessert. Es findet sich in der Beschreibung ihres Videos zudem eine »schriftdeutsche« Übersetzung (vgl. die Beschreibung zum Video MTS-multitask 2013).

ist den Klischees der Wiener Gemütlichkeit und des Wiener Schmöhs entsprechend humorvoll und entspannt (*laid back*) angelegt.

Video

Abgerundet wird dieses Zusammenführen der HipHop- mit der Wiener Kultur durch die visuelle Umsetzung des Songs. Treffen beim Beat das Wienerlied auf die Sample-techniken des HipHop samt einer typischen Bass- und Drumsbegleitung und vermischen sich beim Text Wiener Klischees mit klassischen Rap-Techniken, werden auch im dazugehörigen Video diese beiden Kulturkreise gekonnt zusammengebracht und so ein transkulturelles sowie glokales Gesamtwerk geschaffen.

Abbildung 9: HipHop trifft auf Wiener Traditionen, illustriert durch Caps und Dirndl (Video MTSmultitask 2013, TC 02:05)



Am besten veranschaulicht wird dies anhand der Protagonistinnen, die in einer Einstellung vor dem Praterstern ein Dirndl zusammen mit für HipHop typischen Caps tragen und zudem zwei Geigen in der Hand halten (= Bezug zum Wienerlied), während sie mit einem Smartphone (=Bezug zu HipHop)⁴⁷ gefilmt werden. Zu Beginn des Videos stehen die beiden Rapperinnen zudem vor dem Riesenrad, wobei *Nora MC* einen Geigenkoffer hochhält, *Mag-D* einen tragbaren Rekorder, der wohl eine Boombox (wie sie auch im Video zu »Rapshit« vorkommt) symbolisieren soll. Hier steht also die Geige für Wien (und speziell das Wienerlied) und die (vermeintliche) Boombox für HipHop. Die Verbindung von Wien mit dem US-amerikanischen HipHop vollzieht sich auch durch die Locationauswahl. Einerseits werden bekannte Wiener Schauplätze rund um den Prater wie die Praterallee oder das Wiener Riesenrad als Hintergrund genutzt. Auch

47 In den 2010er Jahren wurde im HipHop eine Vielzahl billig produzierter, oftmals mit Smartphones gefilmter Musikvideos veröffentlicht. Im deutschsprachigen Raum setzten speziell die Vertreterinnen der Subgenres Swag-Rap und Cloud-Rap wie *Money Boy*, *Crack Ignaz* oder *Yung Hurn* zu Beginn ihrer Karrieren auf diese DIY- Ästhetik in der visuellen Umsetzung ihrer Songs.

eine Grillfeier samt Bierbank-Schunkel-Einlage wird als beliebte Freizeitbeschäftigung von WienerInnen in Szene gesetzt. Andererseits wird ein 2013 noch besetztes Haus in der Mühlfeldgasse in der Nähe des Pratersterns, in dem bis zu seiner Räumung 2014 die Pizzeria *Anarchia* beheimatet war, als Videohintergrund verwendet. Das Gebäude bot sich an, da es mit Graffiti besprüht war und damit dieses visuelle Element des HipHops zum Teil des Videos macht. Zudem zeigt dieses Haus sowie eine weitere Fassade mit eingeschlagenen Fenstern und bröckelndem Putz, das in einer anderen Einstellung verwendet wird, dass es auch in einer Stadt wie Wien heruntergekommene Häuser und Gegenden gibt, wie sie häufig in HipHop-Videos zu sehen sind.

Auch wenn die Auseinandersetzung mit der eigenen Kultur selten derart in den Vordergrund gerückt wird, zeigt »Zum Glück ned i« von MTS sehr gut, wie Globalisierung im HipHop (und speziell im samplebasierten BoomBap-Genre) sowohl auf musikalischer und textlicher als auch auf visueller Ebene vollzogen werden kann.

4.1.2.6 Resümee BoomBap

Der Begriff BoomBap ist im HipHop-Jargon sehr geläufig und bezeichnet meist eine gewisse Klangästhetik eines HipHop-Beats. Da die ProduzentInnen solcher Beats – und die RapperInnen, mit denen sie zusammenarbeiten – jedoch häufig gewissen Normen folgen und bestimmte HipHop-Werte vertreten und hochhalten, kann der Terminus aus meiner Sicht auch für ein ganzes Subgenre der HipHop-Kultur stehen. Meine Absicht in diesem Abschnitt war, zu zeigen, welche Eigenheiten dieses Genre kennzeichnen und woher sie stammen. Auch wenn viele dieser Merkmale wie Traditionsbewusstsein, Wissen um die HipHop-Geschichte oder *Realness*-/Authentizitätsansprüche vielfach im HipHop anzutreffen sind, sind sie meines Erachtens in diesem Genre am stärksten ausgeprägt und werden am dringlichsten eingefordert. Beispielhaft möchte ich etwa auf die laufende Diskussion um Authentizität hinweisen. Andres Tardio vom Onlinemagazin *HipHopDX* fasst es in seinem Artikel »Keep It Real: Hip Hop's Changing Views On Authenticity« (2013) sehr gut zusammen. Darin schildert er, dass sich im Zuge der Aufdeckung der wahren Geschichte des Rappers *Rick Ross* ein neues Verhältnis zur Authentizität vieler HipHop-Schaffender sowie -Fans offenbarte. *Rick Ross* vermarktete sich von Anfang an als großer Drogendealer, es wurde jedoch nachgewiesen, dass die Behauptungen in seinen Texten reine Fiktion darstellten. Hätte dies zu einem früheren Zeitpunkt noch das Ende der Rap-Karriere bedeutet, konnte *Rick Ross* sein Schaffen in gleicher Manier fortsetzen. Viele sahen in seiner Musik einfach gute Unterhaltung und stießen sich nicht daran, dass die Aussagen in seinen Songs oftmals nichts mit der Realität zu tun hatten/haben (vgl. Tardio 2013). Auf *Rick Ross* folgte eine immer größere Zahl an RapperInnen, die ebenfalls nichts mehr vom *real keepen* hielten. Ein Beispiel aus Österreich wäre etwa *Money Boy*, dessen Karriere ebenfalls auf (mal mehr und mal weniger) unterhaltsamen Lügengeschichten und maßlosen Übertreibungen aufbaut. Der deutsche Rapper *LGoony* meint etwa zu *Money Boy*:

Er hat gezeigt, dass Spaß an der Musik das Wichtigste ist. Das war den meisten wahrscheinlich nicht klar. Und er hat sich gegen dieses Realness-Gelaber gestellt. Endlich kann man als Rapper übertriebene Dinge sagen. Er bringt ja andauernd Lines, die auf

keinen Menschen der Welt zutreffen. Da sagt keiner mehr: »Oh, der lebt das gar nicht!«
(LGoony zitiert nach Kiebl 2016b; Herv. i. O.)

Auch der Rapper *Crack Ignaz* gibt in einem Interview an, dass ihm und den anderen Mitgliedern des Kollektivs *Hanuschplatzflow* die *Real-keep*-Ansprüche in Österreich zu hoch waren. So war es ihnen ein Anliegen, die hiesige Szene mit ihrer Musik zu etwas mehr Offenheit zu bewegen: »Bis vor ein paar Jahren war das richtig streng bei uns. Entweder du warst real, oder irgend so ein Kommerz-Kasperl. Bei denen, die erfolgreich waren, hieß es dann eh immer: »Die können ja nur erfolgreich sein, weil sie nicht real sind.« (Crack Ignaz zitiert nach Burmeier 2015)

Der Anspruch auf *realness* hat also in der HipHop-Kultur allgemein in den letzten Jahren an Bedeutung verloren. Jedoch gerade im BoomBap-Genre ist das *Real*-Sein auch heute noch eine wichtige Grundlage: »Sei nicht whack, bleib lieber real./Es ist so weit, ich liefer dir den Grund, warum das Leben wieder Sinn ergibt.« (*Penetrante Sorte* – »Rapshit« 2010)

Natürlich habe ich mit den von mir in den Fokus gestellten ProtagonistInnen des Genres von *DJ Premier* über *KRS-One* bis hin zu *Texta* und *Penetrante Sorte* Protobeispiele ausgewählt. Nicht immer sind alle angeführten Attribute derart deutlich in BoomBap-Songs zu finden. Wie bei jedem Genre sind die Grenzen zu anderen Spielarten des HipHops fließend und oftmals nicht klar abzugrenzen. Zudem haben Produzenten wie *J Dilla*, *Madlib* oder auch *Kanye West* das klassische BoomBap-Klangbild weiterentwickelt und damit zu einer Erweiterung des Begriffs beigetragen – sowie die Samplequellen auf jedes erdenkliche Genre von jedem erdenklichen Ort ausgedehnt. So ist es heute auch nicht mehr unüblich, dass etwa Synthesizer in BoomBap-Songs zum Einsatz, wie *Flip* von *Texta* bereits 2003 anmerkt:

Das Drumprogramming an sich hat sich einfach geändert, so einen Primo-mäßigen [D] Premier; Anm. d. Verf.] Beat mache ich in einer halben Stunde, so was kickt mich nicht mehr, deshalb habe ich diesmal mehr Synthies verwendet und Sounds mit dem Sampler selber gebastelt, damit es 2003-Style wird und nicht wie 1993. (*Flip* zitiert nach Anwander 2013 et al.)

Wie bereits erwähnt, integriert das BoomBap-Genre darüber hinaus Songs und KünstlerInnen, die – je nach Betrachtungsweise – auch den Genres des Hardcore-Rap, Conscious-Rap, Jazz-Rap, Battle-Rap oder in Österreich dem Mundart-Rap zugeordnet werden können.

Trotz alledem sind die von mir beschriebenen Kerneigenschaften – wie die Beispiele *Penetrante Sorte* und *MTS* zeigen sollten – auch heute noch in ihrer ursprünglichen Ausprägung anzutreffen. Interessant ist, dass dieses Subgenre (im Gegensatz zu den USA) in Österreich nie dermaßen verdrängt wurde. Erst mit dem Aufkommen von Trap und Cloud-Rap mit Beginn der 2010er Jahre wurde es etwas aus dem Rampenlicht gestoßen. Dennoch besetzt das BoomBap-Genre hierzulande bis heute eine wichtige Position und wird wohl noch weiterhin (speziell für die weniger kommerziell ausgerichteten Mitglieder der österreichischen HipHop-Szene) relevant bleiben.

4.1.3 Trap/Cloud-Rap

»Trap rap is defined by the content of its lyrics, but it also comes with a trademark sound: booming 808-style sub-bass kick drums, twitchy sixty-fourth-note hi-hats, dive-bombing tom fills, and chilly cinematic strings.« (Raymer 2012) Die US-amerikanischen Südstaaten wurden bis in die 1990er Jahre hinein von der restlichen HipHop-Szene mit wenigen Ausnahmen weitestgehend ignoriert oder nicht ernst genommen. Spätestens mit dem Eintreten des neuen Millenniums wurde der sogenannte *South-Coast*- (in Analogie zu *East-Coast*- und *West-Coast*-) oder *Third-Coast*-HipHop jedoch zur treibenden Kraft und zum Zentrum der HipHop-Kultur:

Suddenly, everyone on BET wore drooping, diamond-studded chains and drove candy-color cars with outlandishly sized rims. Rappers, singers, and producers from states like Florida, Texas, Virginia, and Georgia began dominating sales charts and radio. An August 2003 survey showed Virginia Beach producers the Neptunes alone accounted for more than 40 percent of songs played on US pop music radio stations that month. By one mid-decade count, southern artists were getting nearly twice as much radio play as their East Coast counterparts, and eight times more than west coasters. (Westhoff 2011, S. 8)

Ihren KünstlerInnen ist die Fixierung vieler RapperInnen auf Geld, teure Autos, Markenkleidung sowie die Verbreitung des Begriffs Bling Bling⁴⁸ zu verdanken. Aber nicht nur mit ihren – oftmals einfach gehaltenen und auf Tanz abzielenden – Texten sowie deren visueller Umsetzung samt Cadillacs in *candy pink* und *grills*⁴⁹ auf den Zähnen prägten sie maßgeblich die Entwicklung sowie das Erscheinungsbild der HipHop-Kultur in den letzten zwei Jahrzehnten. Auch auf musikalischer Seite bildete sich in den Südstaaten ein für sie typischer Sound heraus, der spätestens seit den 2010er Jahren zum vorherrschenden und kommerziell erfolgreichsten HipHop-Stil avancierte: *Trap music*.

Das Subgenre des Trap entstand Anfang der 2000er Jahre in Atlanta und ist seit über einem Jahrzehnt der dominierende Stil der *South Coast* bzw. seit etwa 2010 der gesamten US-amerikanischen sowie weiten Teilen der internationalen HipHop-Musik. Der Begriff Trap bezeichnet im HipHop ähnlich wie BoomBap sowohl eine bestimmte Klangästhetik als auch ein ganzes Subgenre. Seit 2012 steht Trap darüber hinaus für ein Genre der EDM-Szene, das hier jedoch nur am Rande behandelt werden soll. Trap kann musikalisch (und in vielen Fällen auch inhaltlich) als Gegenstück zum BoomBap-Genre bezeichnet werden. Wo der BoomBap-Sound auf Samples und akustisch klingende Drums aufbaut, wird der Trap-Sound von synthetischen Klängen definiert – wichtigstes Element sind dabei die »booming 808-style sub-bass kick drums« (Raymer 2012, o.S.). Wo viele VertreterInnen des BoomBap-Genres als technisch versierte RapperInnen

48 Die Popularität des Begriffs Bling-Bling wird allgemein dem gleichnamigen Song »Bling Bling« des Rappers B.G. zusammen mit den *Hot Boys* und den *Big Tymers* zugeschrieben. Redakteure des Musikmagazins *The Fader* trugen diverse Aussagen zur Herkunft des Begriffs zusammen (vgl. Kameiri et al. 2017, o.S.).

49 Mit *grills* wird ein spezieller Zahnschmuck bezeichnet, der über die Zähne getragen und meist aus Silber oder Gold angefertigt wird.

und StorytellerInnen gelten, bestechen Trap-RapperInnen oftmals durch einen technisch einfachen Rap-Stil, der zum Teil aus mehr oder weniger zusammenhangslosen Phrasen über Geld, Drogen, Gewalt, Party und Frauen besteht.

It was 2006 and, if you were a »real« Hip-Hop head like I was then, this part of that year was torture. My Rap music heroes were Rakim, Nas, Biggie, Pac, Cube, Jay-Z, Face, and the Wu-Tang Clan. Mostly all East Coast artists, with a few West Coast C's sprinkled in. [...] All of them verbal were Jedi Knights, lyrical geniuses who could get busy over the best of beats. [...] And these dudes were my Rap music standards. So, you can imagine how I felt when in the spring of 2006, a new strain of Rap music started hitting the airways and MySpace pages. Songs with slow to mid-tempo beats with MCs who chanted—or in some cases, slurred—the hook of their songs for four minutes. The classic 16 bars model was being replaced with maybe eight bars. The word »trap« would get rhymed with ... trap. Lyrical complexity was being replaced with deliberate simplicity. The rest of these songs were ... instructions. Dance this way, lean that way. Drink that, shake this. (Simms Jr. 2017)

Auch wird Trap immer wieder mit Heavy Metal verglichen, wogegen Boombap eindeutig in der Tradition von Funk und Soul steht:

Ich bin auch der Meinung, dass diese Produktionen [Trap-Beats; Anm. d. Verf.] [sich] immer mehr [an] Thrashmetal ähneln. Bei Metal hat man die Doublebass und hier sind sie durch die Hihats ersetzt und da sind auch noch irgendwelche Hörner drin, die auch nicht mehr wirklich nach Hörnern klingen, sondern krass durch Synths verändert wurden, um noch härter zu klingen. (RAF Camora zitiert nach Legend Jerry 2012b)

War BoomBap der Sound der 1990er Jahre, steht Trap für das neue Millennium, wobei speziell die 2010er Jahre wohl als das Jahrzehnt des Trap in die Geschichte eingehen werden. Andere Genres, die eng mit Trap in Verbindung stehen bzw. daraus hervorgingen, sind der Gangsta-/Straßen-Rap, ab etwa 2010, sowie die Subkategorien Drill, Trap⁵⁰, Swag- und Cloud-Rap. Mittlerweile finden sich aber auch immer mehr Conscious-RapperInnen, die in der Vergangenheit vor allem dem BoomBap-Genre zuzuordnen waren, die sich des Trap-Sounds bedienen.

Bevor ich mich in diesem Kapitel der Entstehung und Entwicklung des Trap-Genres widme, werde ich kurz auf die Abgrenzung zum gleichnamigen Genre Trap bzw. EDM-Trap aus der *Electronic Dance Music* (EDM) und zum Gangsta-Rap sowie auf den Ausdruck Cloud-Rap eingehen.

2012 spaltete sich Trap in ein HipHop-Genre und ein EDM-Genre. Das amerikanische Produzentenduo *Flosstradamus* sowie der Produzent und Labelinhaber *Diplo* brachten den Stein ins Rollen, indem sie Elemente aus Dubstep mit HipHop-Trap zu EDM-

50 Trap-Rap wird in dieser Arbeit als ein Subgenre von Trap *music*, das schlicht als Trap bezeichnet wird, behandelt. Obwohl der Trap-Rap mit seinen typischen Inhalten und Charakteristika erst zur Etablierung von Trap als eigenständiges HipHop-Subgenre führte, umfasst der Begriff Trap heute mehr als nur Trap-Rap und zielt stärker auf musikalische und klangliche Eigenschaften dieses Subgenres ab. Wenn also nicht ausdrücklich die Bezeichnung Trap-Rap, sondern schlicht Trap verwendet wird, ist damit das dem Trap-Rap übergeordnete Subgenre Trap *music* gemeint.

Trap verbanden (vgl. Raymer 2012). Diesem Umstand wird in Medienberichten manches Mal Rechnung getragen, wenn zwischen Trap und EDM-Trap unterschieden wird. Oft wird aber für beide Stilrichtungen einfach der Begriff Trap verwendet. In von mir geführten Gesprächen zu diesem Thema fiel mir ebenfalls auf, dass der Begriff Trap meist vor allem mit EDM-Trap und nicht mit einer HipHop-Stilrichtung in Verbindung gebracht wird. Deshalb möchte ich vorneweg klarstellen, dass sich Trap in diesem Kapitel stets auf die HipHop-Variante bezieht und für das Genre der elektronischen Tanzmusik der Ausdruck EDM-Trap verwendet wird.

Der Begriff Gangsta-Rap wurde zwar bei seinem Aufkommen Ende der 1980er Jahre noch mit einem bestimmten Klangbild verbunden und, wie ich im nächsten Kapitel zeigen möchte, auch heute noch lassen sich typische musikalische Charakteristika für Gangsta-Rap finden. Vor allem aber bezieht sich die Genre-Bezeichnung auf den Inhalt der Texte sowie die Attitüde der ProtagonistInnen und kann dadurch musikalisch sehr vielfältig sein. Daher gibt es auch im Trap KünstlerInnen, die in der Gangsta-Rap-Tradition stehen. Von einem geschichtlichen Standpunkt und im Hinblick auf die Themen vieler Trap-Songs (u.a. Drogen, Gewalt, Frauen/Misogynie) steht das Trap-Genre eng mit dem Gangsta-Rap in Verbindung. Von manchen KommentatorInnen wird es sogar als dessen Nachfolger bzw. dessen aktuelle Ausformung bezeichnet:

Yes, hip-hop has many more styles than just these, and yes plenty of artists cross between them, but you know gangsta rap when you hear it: threats against rivals, boasts about dope money and weapons. In this decade and the last, the music has splintered into subgenres such as trap and drill, but though the production styles may differ, the songs tend to draw from the same lyrical milieu. The likes of Bobby Shmurda, Lil Durk, Young Thug, Fetty Wap, and St Louis upstarts 3 Problems, all draw from that same well. (Westhoff 2015)

Wie sich etwa in einer Diskussionen unter HipHop-Fans auf der Website genius.com mit der Überschrift »Trap vs. Gangsta« zeigt, gibt es auch dort TeilnehmerInnen, die Gangsta-Rap und Trap-Rap gleichsetzen. Jedoch wird dem Gangsta-Rap von den meisten UserInnen eine größere technische und lyrische Finesse sowie ein stärkerer Fokus auf die Erzählung einer Geschichte zugeschrieben. »Gangsta rap still has more of a lyrical side to it. Trap has no lyrical substance behind it ... just ›shoot em up, nigga you dead, gimme yo money nigga, gimme your bread.« Simple.« (User *Nasir* zitiert nach Genius.com 2014)

Letztendlich kommen die meisten DiskutantInnen aber zu dem Schluss, dass Gangsta-Rap sich mehr auf den Inhalt der Texte und Trap sich vor allem auf die musikalische Gestaltung bezieht: »I think gangsta rap is such because of the content of the rap itself (drug/gang violence themes, etc) and trap is such because of the hard-hitting beats – usually characterized with the 808s.« (User *Baous* zitiert nach ebd.)

Auch Westhoff weist in seinem umfassenden Buch zum Thema Südstaaten-HipHop »Dirty South« (2011) darauf hin, dass sich Trap-RapperInnen anders darstellen als die frühen Gangsta-RapperInnen der 1980er und 1990er Jahre:

Indeed, the trap rappers portray themselves differently than the old gangsta rappers did. While N.W.A and Geto Boys proudly boasted of their nihilistic, antisocial tenden-

cies, Jeezy and company lay out a moral case for drug dealing. With few options in the hood, Jeezy argues, pushers [Drogendealer; Anm. d. Verf.] feed their families the only way they can. (Westhoff 2011, S. 261)

So lassen sich auch im Hinblick auf die österreichische und deutsche Trap-Szene Unterschiede zwischen Gangsta-RapperInnen und Trap-RapperInnen festmachen, jedoch verschwimmen gerade hierzulande die Grenzen immer mehr. Bei den in diesem Kapitel besprochenen KünstlerInnen handelt es sich vor allem um Personen, die im deutschsprachigen Raum meist unter Cloud-Rap subsumiert werden und die sich doch klar vom klassischen Gangsta-Rap und auch seiner aktuell verbreiteten Ausformung, dem Straßen-Rap, unterscheiden.

Cloud Rap, Dada-Rap, Trap? Wie auch immer man diese Strömung heute nennen mag, sie hat alles verändert. Die Art, wie Rapper rappen, die Art, wie Teenies sprechen und Deutschrap hören und, ja, die Art, wie Deutschrap überhaupt klingt. (Birr 2019)

Auf die Definition von Cloud-Rap werde ich folgend noch genauer eingehen. Ich möchte an dieser Stelle nur kurz erläutern, warum der Ausdruck neben Trap in der Überschrift steht. Beide Begriffe und die damit bezeichneten Subgenres stammen aus unterschiedlichen Regionen und HipHop-Szenen der USA und entstanden dort zu unterschiedlichen Zeitpunkten. Sie teilen sich einige musikalische Charakteristika, wie das langsame Tempo, die dominante 808-Subbass-Kick-Drum oder die schnellen Hi-Hat-Schläge sowie ein oftmals (bei Cloud-Rap stärker ausgeprägtes) atmosphärisches Klangbild. Cloud-Rap baut also musikalisch stark auf Trap auf, geht aber (speziell in den USA) inhaltlich und von der grundlegenden Attitüde in eine ganz andere Richtung.

Im deutschsprachigen Raum etablierten sich diese beiden Genres beinahe zeitgleich und vermischten sich sehr stark miteinander. Die Einen, die sich früh zumindest des Trap-Klangbildes bedienten, ohne ihr eigenes Genre zu verlassen, waren KünstlerInnen aus dem Gangsta-/Straßen-Rap-Genre (z. B. *RAF Camora*, *Nazar*). Die anderen Personen, die Trap-Beats verwendeten, wie etwa der Wiener *Money Boy* oder *Crack Ignaz*, wurden zu Beginn – aufgrund der Texte und Attitüde – unter Swag-Rap und später unter Cloud-Rap eingeordnet. Sie waren es auch, die als Erste den namensgebenden Trap-Rap (sowie den sogenannten Mumble-Rap)⁵¹ übernahmen, wenngleich sie – im Gegensatz zu den Gangsta-/Straßen-RapperInnen – keine *Realness*- bzw. Authentizitätsansprüche an ihre Texte stellten. Wie im Resümee zum BoomBap-Genre bereits angemerkt war es in Amerika vor allem der Rapper *Rick Ross*, der erfolgreich seine Karriere auf rein fiktionalen Texten aufbaute und damit mit dem starken Authentizitätsdogma des HipHops brach. Im deutschsprachigen Raum tat dies eine neue Generation an HipHop-Schaffenden, die

51 Bei Mumble-Rap handelt es sich weniger um ein eigenes Genre als vielmehr um eine Rap-Technik, die meist in Verbindung mit Trap-Beats verwendet wird. Dabei wird der Text stark genuschelt gerappt, sodass er kaum zu verstehen ist. Diese Technik geht vor allem auf den US-amerikanischen Rapper *Future* zurück, dessen starker Einsatz von Auto-Tune sowie seine Art zu rappen großen Einfluss auf die ProtagonistInnen des deutschsprachigen Trap-Genres und Cloud-Rap-Genres hatten. In dem Videobeitrag »Future & Mumble Rap's Ironic Origin« des Onlinemagazins *HipHopDX* wird der Herkunft des Mumble-Raps nachgegangen. Dort gibt *Future* an, dass dieser durch den starken Drogeneinfluss während einer Aufnahmesession entstand (vgl. Video HipHopDX 2017, TC 01:39).

das Trap-Genre mit seinen Subgenres Trap-Rap und Swag-Rap übernahm und diese zusätzlich noch mit Cloud-Rap vermischte. So verschwammen diese Begriffe in der öffentlichen Wahrnehmung bzw. wurden sie ab ca. 2015 grundsätzlich unter Cloud-Rap subsumiert. Zwar war und ist die Bezeichnung Trap auch im deutschsprachigen Raum geläufig, bezieht sich aber vornehmlich auf die benutzten Beats und die Musik. Es waren aber die Swag- und Cloud-RapperInnen, die auch die passende Attitüde, den Rap-Flow, die Inhalte etc., des Trap-Genres (in Kombination mit denen des US-amerikanischen Cloud-Rap-Genres) übernahmen. Während in den USA der Begriff Cloud-Rap bald wieder beinahe verschwand, wurde er im deutschsprachigen Raum (speziell für die Jahre 2015 bis 2018) zum wichtigsten Begriff, der grundlegende Elemente des Trap-Genres und des Cloud-Rap-Genres umfasste. Da Cloud-Rap aber dennoch nicht gleichzusetzen ist mit Trap, gerade hierzulande jedoch teilweise synonym verwendet wird, habe ich beide Begriffe nebeneinander in die Überschrift gesetzt. Ich werde in diesem Kapitel noch genauer darauf eingehen, wo die Unterschiede und wo die Überschneidungen dieser Genres liegen, aber es kann festgehalten werden, dass sie im deutschsprachigen Raum anders als in ihrem Herkunftsland USA verwendet werden und es große Überlappungen gibt bzw. die meisten ProtagonistInnen Elemente aus beiden Genres übernahmen und vermischten.

Wenngleich die behandelten ProtagonistInnen dieses Kapitels hauptsächlich unter Cloud-Rap zusammengefasst werden, muss zum Verständnis dieses Genres und ihrer KünstlerInnen auch die Geschichte von Trap in den USA betrachtet werden, zumal sich die US-amerikanischen Vorbilder (u.a. *Future*, *Soulja Boy*, *Gucci Mane*, *Lil B*, *Chief Keef*) dieser neuen HipHop-Generation im deutschsprachigen Raum aus beiden Genres speisen.

4.1.3.1 Geschichtlicher Überblick USA

»In the mid-aughts a wave of steely-eyed southern rappers introduced hip-hop fans to a new piece of slang: »the trap.« (Raymer 2012) Das Wort *trap* ist ein Slangausdruck aus den US-amerikanischen Südstaaten und hatte zu Beginn nichts mit Musik zu tun. Es entstammt dem Drogenmilieu und bezog sich im engen Sinn auf einen bestimmten Ort, an dem mit Drogen gedealt wird. Mit *trap* kann aber auch der Drogenhandel im Allgemeinen gemeint sein oder bestimmte psychische Zustände (Paranoia, Größenwahn u.Ä.), die oftmals bei Leuten auftreten, die lange im Drogenhandel tätig sind (vgl. ebd.). Zur Bezeichnung eines HipHop-Subgenres wurde der Begriff durch RapperInnen, die sich in ihren Texten praktisch ausschließlich mit dem Dealen von Drogen, dessen Umfeld und Begleiterscheinungen (z.B. Geld, Gewalt, Partys) etc. auseinandersetzten bzw. ihre Songs Personen in der *trap*, also DrogendealerInnen, widmeten. Sie wurden deshalb Trap-RapperInnen genannt und legten mit ihrem Trap-Rap die Grundlage für das gesamte Genre.

For the ...
 tha dope boyz in the trap nigga
 The thug nigga, drug dealer where you at nigga
 (T.I. – »Dope Boyz« 2001)

Der hier zitierte Rapper *T.I.* war es auch, der als Erster in einem Albumtitel das Wort *trap* verwendete und es darüber hinaus mit dem Wort *music* verband. Auch wenn die Musik auf dem Album noch nicht den heute typischen Trap-Sound besaß, würde ich dem Rapper dennoch zustimmen, dass er, mit seinem 2003 erschienenen Album »Trap Muzik«, Trap als Genre aus der Taufe hob: »There was no such thing as trap music prior to ... No such thing. It didn't exist. It was OutKast and crunk, like that's what it was. [...] Organized Noize and crunk.« (*T.I.* zitiert nach Video The Angie Martinez Show 2017, TC 0:23)

Entgegen *T.I.*s Aussage existierten bereits vor seinem Album Songs, die von der musikalischen Gestaltung sehr nach Trap klangen⁵² oder den Begriff Trap als Bezeichnung für einen Drogenumschlagplatz einbauten.⁵³ Er liegt jedoch sicherlich richtig damit, dass »Trap Muzik« das erste HipHop-Album darstellt, dessen vollständiger inhaltlicher Fokus auf die Vorgänge und Personen in der *trap* lag und damit den Grundstein für die Entstehung eines eigenständigen Genres legte. »We named the album *Trap Muzik*. We built the album off that concept. That's why we had the skits in there, he went into details about the trap at the beginning of the song. Took you through the journey through the trap basically.« (*DJ Toomp* zitiert nach Ahmed 2013)

T.I. war es auf dieser Veröffentlichung ein Anliegen, diesen Lebensstil nicht zu sehr zu glorifizieren, was zu der bereits angeführten Unterscheidung zwischen klassischem Gangsta-Rap und Trap-Rap beigetragen haben dürfte: »Using our experience to inform cats of our lifestyle, but not trying to glorify it so much. Glorify it just enough so people could feel like they relate to you.« (*T.I.* zitiert nach ebd.) Auf *T.I.*s »Trap Muzik« folgten wichtige Veröffentlichungen mit ähnlichen Konzepten wie »Trap House« (2005) von *Gucci Mane* oder »Let's get it: Thug motivation 101« (2005) von *Young Jeezy*, die nicht nur Trap als Genrebegriff festigten, sondern auch den Trap-Sound genauer definierten und etablierten.

Musikalische Vorläufer des Trap-Genres können bis zum in den 1980er Jahren entstandenen Miami Bass zurückgeführt werden. Einerseits setzten die ProtagonistenInnen dieses Genres – allen voran die *2 Live Crew* – musikalisch auf Rolands TR-808 *drum machine*, deren (modifizierte) Kick Drum das wohl charakteristischste Merkmal von Trap-Musik darstellt. Auch die einfachen, auf Party und Tanz ausgelegten sowie oftmals sexuell anzüglichen bis frauenfeindlichen Texte, die sich ebenfalls im Trap finden, können darauf zurückgeführt werden.

Aber nicht nur das musikalische Grundgerüst und die oftmals einfachen, auf Tanz und Party abzielenden Texte finden sich später im Trap wieder. Auch die im Miami-Bass-Genre übliche enge Zusammenarbeit von ProduzentInnen mit DJs und Clubpromotern, um die Musik bekannt zu machen, wurde praktisch von allen HipHop-Acts aus den Südstaaten übernommen und ist auch heute noch im Trap weit verbreitet (vgl.

52 Zu nennen sind bspw. Songs aus der Anfangsphase der Gruppe *Triple 6 Mafia* bzw. später *Three 6 Mafia*, wie sie auf ihrem Album »Underground Vol. 1: (1991-1994)« zu finden sind. Auch Stücke von *UGK* oder des Produzenten *Mannie Fresh* aus den 1990er Jahren (vor allem für die Rapper des Labels *Cash Money Records* wie *Lil Wayne* oder *Juvenile*), der Mitte der 2000er Jahre einer der stilbildenden Trap-Urheber werden sollte, beinhalten bereits viele »Trap-Charakteristika«.

53 Ein Beispiel ist der Song »SpottieOttieDopaliscious« vom Album »Aquemini« (1998) der (ebenfalls aus den Südstaaten stammenden) Gruppe *Outkast*.

Shamlou 2015). Speziell in Atlanta, dem US-amerikanischen Zentrum von Trap-Musik, sind zudem Stripclubs eine der wichtigsten ersten Anlaufstellen, um herauszufinden, ob ein Song Hitpotential hat oder nicht (vgl. Graham 2015). »Below the Mason-Dixon line, particularly in Atlanta, most music is broken in the strip club. The dancers determine whether or not the song being played is ›hot‹ and that energy moves quickly throughout the club and subsequently the city, then on to the rest of the southeastern region.« (Ebd.)

Einer der Gründe dafür, dass (Strip-)Clubs eine zentrale Rolle für HipHop aus dem Süden der USA spielen, liegt darin, dass diese Region vom HipHop-Business lange Zeit weitestgehend ausgeschlossen war bzw. ignoriert wurde. Keine der großen Plattenfirmen hatte einen Sitz in den südlichen US-Staaten und auch vonseiten der HipHop-KünstlerInnen wurden Acts aus dem Süden der USA nicht ernst genommen.

Despite what some have charged, down south rap is not rooted in a corporate conspiracy to dumb down America. In fact, quite the opposite, it's a largely grassroots movement that has succeeded in spite of, not because of, the big record labels. Southern rappers had to work harder to succeed because they were being shut out by the coastal powers that be. And so, they developed populist sensibilities and sold their wares directly to the people. (Westhoff 2011, S. 18)

Deutlich zeigte sich die Ablehnung der »coastal powers«, also der Szenen der *East* und *West Coast* (den vormals dominanten Regionen von US-amerikanischem HipHop) etwa in einem Vorfall bei der Verleihung der *Source Awards* 1995, bei denen die Gruppe *Outkast* aus Atlanta den Award als »Bester Newcomer« erhielt. Beim Betreten der Bühne wurde dem Duo nicht applaudiert, stattdessen wurde es ausgebuht. Dies wiederum führte dazu, dass einer der Rapper von *Outkast*, *Andre 3000*, seine Rede mit den Worten: »The south has something to say! That's all I got to say« (Video Bernstein 2014, TC 43:59), beendete.⁵⁴ *Andre 3000*s etwa 30 Sekunden lange Rede, in der er seinen Unmut über die Ignoranz der restlichen HipHop-Szene gegenüber der *South Coast* zum Ausdruck brachte, war für viele seiner KollegInnen eine Art Kampfansage und auch ein Befreiungsschlag: »It finally gave a clear-cut incision from ›New York wannabe-ism‹. It was a great thing that they were handled in that way, because it finally cut the umbilical cord saying: ›We don't have to impress you. We don't have to be influenced by you in the same creative way. We're gonna show you.« (Killer Mike zitiert nach ebd., TC 45:21)

Auf den Auftritt von *Outkast* bei den *Source Awards* folgte bald der Aufstieg des Südens zum HipHop-Mittelpunkt der USA. Erfolge durch RapperInnen wie *Missy Elliot* oder *Ludacris* sowie Produzenten wie *Timbaland* und *The Neptunes* machten die Südstaaten zu einem Fixpunkt auf der HipHop-Landkarte und läuteten die Dominanz von HipHop aus dem US-amerikanischen Süden ein.

Aber auch wenn der Rapper *Killer Mike* die Rede von *Andre 3000* als Befreiung vom »New York wannabe-ism« sah, muss man sagen, dass die Südstaaten bereits davor eine eigene HipHop-Identität entwickelt hatten. Denn während sich zu Beginn der 1990er

54 In der VH1-Dokumentation von Brad Bernstein »ATL: The untold story of Atlanta's rise in the rap game« (2014) wird dieser Vorfall samt Kommentaren anderen Südstaaten-Rappern gezeigt und auf die Bedeutung dieses Auftritts genauer eingegangen.

Jahre in New York der BoomBap-Sound etablierte und die *West Coast* von Gangsta-Rap und G-Funk dominiert wurde, hielt der Süden an der von Miami Bass injizierten Vorliebe für synthetische Sounds (vor allem von der TR-808) und tanzbare, basslastige Songs fest. Atlanta, wo sich Anfang der 2000er Jahre Trap entwickeln sollte, war zu Beginn der 1990er Jahre klar in der Hand des Miami Bass: »When I first got to Atlanta, the Atlanta music scene was a mixture of a few things, but hip-hop wise it was mainly an offshoot of the Miami Bass-Sound.« (*Speech* zitiert nach ebd., TC 18:00) Wobei Atlanta-Rapper wie *Kilo Ali* (bspw. in seinem Song »Cocaine (America has a problem)«, 1990) zu dieser Zeit bereits anfangen, von reinen Party- und Tanztexten abzuweichen und über den Sound von Miami Bass etwa zu Problemen ausgelöst durch Drogen (v.a. in der afroamerikanischen Community) Stellung zu nehmen.

In anderen Teilen des Südens dominierten ebenfalls die synthetischen Sounds der TR-808. Ein weiteres Vorläufergenre von Trap findet sich in New Orleans in der sogenannten Bounce Music, die sich Anfang der 1990er Jahre in New Orleans als Party- und Tanzmusik entwickelte.⁵⁵ Die Texte sind (ähnlich wie bei Miami Bass) dementsprechend einfach gehalten, mit häufigen Wiederholungen angereichert und auf Feiern ausgerichtet. »Old-school veterans like DJ Jubilee established the quintessential bounce style, which – much like early hip-hop itself – was less concerned with conventionally narrative lyrics in favor of a simpler and more direct style of calling out different projects and different localized dance routines.« (Coleman 2016)

Die Texte sind überdies ebenfalls stark sexuell aufgeladen, jedoch mit dem Unterschied, dass es – wie nirgendwo sonst in der US-amerikanischen (sowie weltweiten) HipHop-Szene – seit den Anfängen eine enge Verbindung zur LGBT-Community gibt und sich homosexuelle sowie queere KünstlerInnen in dieser Szene einen bedeutenden Platz schaffen konnten (vgl. ebd.).

In Houston entstand gegen Ende der 1990er Jahre das von *DJ Screw* ins Leben gerufene Genre Chopped & Screwed, das ebenfalls Elemente der Trap-Musik vorwegnahm. Der DJ und Produzent verlangsamte bereits vorhandene Stücke und imitierte damit die Wirkung des vor allem mit diesem Genre in Verbindung gebrachten (in rezeptpflichtigem Hustensaft zu findenden) Codeins. Das als *lean*, *sizzurp* oder *purple drank* bekannte Opiat, das die Wahrnehmung der KonsumentInnen verlangsamt, ist ebenfalls in der langsamen, traumhaften Atmosphäre sowie in vielen Texten typischer Cloud-Rap-Stücke zu finden:

Amoi durchs Universum

Weil i Swag, Swag, Swag, Swag, Swag hab, frag net warum, na, frag ned warum

Na, frag net warum, Codein im Cup und die Grills in mei'm Mund (*LGoony & Crack Ignaz*
– »UFO« 2016)

Eine deutliche Verbindung zu Chopped & Screwed findet sich etwa beim österreichischen Kollektiv *Hanuschplatzflow*, das nicht nur Chopped-&-Screwed-Versionen einzelner Songs veröffentlichte, sondern mit »Zeitlupe« (2013) oder »Lomgson« (2015) sogar

55 Der heute als *twerking* bekannte Tanzstil entwickelte sich aus der Bounce-Music-Szene (vgl. Lynch 2013, o.S.).

ganze Alben mit Chopped-&-Screwed-Stücken herausbrachte. Durch die bereits genannte Nähe zum Gangsta-Rap-Genre ist natürlich auch dieses als ein Vorläufer zu nennen:

The roots for trap rap, which will henceforth be referred to simply as »trap,« or »trap music,« were sown in the South during the '90s with gangsta-rap acts like Memphis's 8 Ball & MJG, NOLA's Master P and Port Arthur's UGK, many of whom financed their rap dream with illicit activities like selling drugs and pimping. The music then didn't *sound* like trap music as we know it today, but it was trap music in a broad sense – music about life with no possibility of upward mobility. (Hubbell 2013; Herv. i. O.)

Das aber sicherlich bedeutendste Vorläufergenre für Trap, das ebenfalls starke Verbindungen bis zum Miami Bass besitzt, ist Crunk:

»All that crunk stuff comes from Luke [Mastermind hinter 2 Live Crew; Anm. d. Verf.],« says Three 6 Mafia's DJ Paul. Adds Mr. Collipark, the man responsible for Soulja Boy and Ying Yang Twins, »2 Live Crew is like the godfather of everything I do. As nasty as it was, it was so creative.« (Westhoff 2011, S. 22)

Crunk, als dessen bekanntester Vertreter der Rapper und Produzent *Lil Jon* gilt, ist (wie all die anderen in diesem Kapitel vorgestellten HipHop-Stile) eine auf Tanz ausgerichtete Musik, in der weniger gerappt, sondern mehr geschrien (engl. *gechantet*) wird und häufig mittels *Call-and-response*-Technik das Publikum zusätzlich zum Mitmachen und Tanzen animiert wird. Beinahe alle Pioniere des Trap-Genres wie *T.I.*, *Gucci Mane*, *Young Jeezy* oder die *Triple 6 Mafia* hatten zuvor Stücke aus dem Crunk-Genre produziert (vgl. DJ Mag 2013). Auch das speziell für *Money Boy* wichtige Vorbild *Soulja Boy* hatte mit »Crank that« (2007) seinen größten Hit mit einem typischen Crunk-Song.

Wie zu Beginn des Kapitels bereits angeführt, legte der Rapper *T.I.* mit seinem Album »Trap Muzik« (2003) den Grundstein für Trap als eigenständiges Genre. Dabei zeichnete sich das Album vor allem durch seinen textlichen Fokus auf »die *trap*« aus, wies musikalisch jedoch noch kaum für Trap typische Elemente auf. So kann von Trap als eigenständigem Genre mit einem distinktiven Klangbild erst ab 2005 gesprochen werden. In diesem Jahr veröffentlichten der Rapper *Gucci Mane* sein Album »Trap House« und der Rapper *Young Jeezy* sein Debüt »Let's Get It: Thug Motivation 101«. Die beiden Rapper hatten auch gemeinsam ihren ersten Hit mit dem Stück »Icy« (2005), auf dem sie – über einen Beat des Produzenten *Zaytoven* – sich und ihren Schmuck (im HipHop oftmals als *ice* bezeichnet) preisen. Die Inhalte des Songs waren im HipHop keine Neuheit, aber die musikalische Untermalung des Textes war es. Geht es nach dem Produzenten selbst, veränderte dieser Song den Sound von Trap-Musik und in weiterer Folge von HipHop als Ganzem (vgl. *Zaytoven* zitiert nach *Caramanica* 2009).

Es waren also Rapper wie *T.I.*, *Gucci Mane*, *Young Jeezy* oder auch *Lil Wayne*, die die Basis und das inhaltliche Gerüst für das Trap-Genre etablierten, aber erst durch die Produzenten, mit denen sie zusammenarbeiteten, entwickelte sich daraus Trap als eigenständiges Genre.

Gucci Mane's rise has occurred in large part thanks to a handful of producers – *Zaytoven*, *Drumma Boy*, *Shawty Redd* and *Fatboi*, most prominently – whose work over

the past four years has come to exemplify the modern Atlanta sound: triumphant but moody, synth-heavy with sharp snares, all sprinkled with almost gothic overtones. (Ebd.)

Diese erste Ausformung von Trap weist musikalisch noch eine deutliche Nähe zu Crunk auf.⁵⁶ Interessanterweise wird zudem klassische Musik von einigen der ersten Protagonisten wie *Mannie Fresh* oder *Drumma Boy* genannt:

In my own career, I utilize orchestra scales to help me have a complete ear when working with such rap artists as T.I., Young Jeezy, Waka Flocka, Kanye West, Wale, Rick Ross and Drake. The unexpected merger of dueling techniques and sounds never fails to produce something unique – and the cadence embedded within the folds of my favorite composer’s art inspires me to delve deeper and create outside of the box. From his 3rd symphony (*Eroica*), to his 5th symphony (*Symphony No. 5 in C minor*), I find my true, kindred spirit lives within the music of Ludwig van Beethoven. (Drumma Boy 2012)

Ab dem Jahr 2010 sollte sich der Grundton von Trap jedoch weg von der harmonischen Verwendung von »orchestra scales«, wie bei *Drumma Boy*, in Richtung einer düsteren, dissonanten, teilweise an die Musik von Horrorfilmen angelehnten Trap-Variante hinbewegen. Für diese Entwicklung zeichnet vor allem der Produzent *Lex Luger* und der Erfolg seiner Zusammenarbeit mit dem Rapper *Waka Flocka Flame* auf dessen Debütalbum »Flockaveli« (2010) verantwortlich. Die beiden lassen durch die aggressive Energie und die Vortragsweise von *Waka Flocka Flame* zwar ebenfalls klare Bezüge zu Crunk erkennen, zugleich verhalfen sie Trap endgültig zu einem eigenständigen Klangbild.

The all-encompassing menace of »Hard in da Paint« [die zweite Singleauskopplung des Debütalbums »Flockaveli« (2010) des Rappers *Waka Flocka Flame*; Anm. d. Verf.] is what made it stand out from the crunk/trap hybrid that had been brewing in Atlanta for a few years. »Music became more dark,« says Luger. »We took it back to the streets, the trap – the taboo of black culture, I wanna say. It’s just bringing the gutter-ness back. Kind of how Mobb Deep did for New York.« (Walker 2016)

Der Produzent *Lex Luger* manifestierte – angeführt durch die Produktion der Singles »Hard in da paint« (2010) für *Waka Flocka Flame* sowie »B.M.F. (Blowin’ Money Fast)« (2010) für *Rick Ross* – mit einem Schlag einen neuen Sound von Trap-Musik und verschaffte dem Subgenre den Sprung in den amerikanischen Mainstream.

Rarely does an artist come out seemingly independent of influence, with a radically new style and leveling the game completely. Such was the case with Lux Luger, largely regarded as the pioneer of modern trap music and its proliferation into the mainstream. Early work on Flockaveli set the tone for the hi-hat heavy, booming bass

56 Dies manifestiert sich etwa darin, dass die 808 Kick Drums oftmals noch eher kurze Abklingphasen (wie bei Crunk) aufwiesen und dadurch auch nicht als (Sub-)Bass (mit definierten Notenwerten) eingesetzt wurden. Auch das Tempo war durchschnittlich schneller und bei etwa 80 BPM – manchmal bis über 90 BPM – angesiedelt.

production that would define new ATL, become adopted by Chicago drill, and turn into an international EDM movement. (Johnson 2016)

Wie dem Zitat zu entnehmen ist, veränderte *Lex Luger* die musikalische Ausrichtung des Trap-Genres, auch wenn bestimmte Elemente seines Stils (z.B. *riser*, langsames Tempo um 70 BPM oder eine 808-Kick-Drum mit langer Abklingphase) bereits bei einzelnen Produktionen der genannten Produzenten zu finden waren. Bei *Luger* waren die 808-Kick-Drums ein deutlicher Mittelpunkt des Songs. Zugleich wurde das harmonische Grundgerüst merklich reduziert. Es gibt kaum Akkordwechsel bzw. konzentriert sich alles meist um einen Akkord oder eine Melodie und der dominante 808-Subbass bleibt nicht selten auf einem Grundton, der nur durch kurze Quint-, Oktav- oder teilweise auch Sekund-/None-Sprünge (meist am Ende eines Taktes) verlassen wird. Die angesprochene düstere Atmosphäre wird des Weiteren durch einen bevorzugten Einsatz von Halbtonschritten in seinen Melodien und Akkordprogressionen erreicht. Als Beispiel dafür soll das Hauptmotiv von *Lex Luger*s erstem Hit »Hard in da paint« (2010) dienen, den er für den Rapper *Waka Flocka Flame* produziert hatte:

Abbildung 10: Hauptmotiv von *Waka Flocka Flame* – »Hard in da paint« (2010)



Die phrygische Skala wird von diversen NachahmerInnen von *Lex Luger*s Stil auch als *Lex-Luger-Skala* bezeichnet, da diese – neben der im Trap weit verbreiteten Moll-Tonleiter – seine bevorzugte Tonleiter darstellt (vgl. *Video J Thin* 2016, TC 02:21). Zusammenfassend kann *Lex Luger*s Stil im Vergleich zum zuvor dominanten Trap-Sound als harmonisch reduzierte und aggressive bis düstere Weiterentwicklung, mit einem etwas veränderten Soundbild, bezeichnet werden.

Luger legte mit seinem Stil zudem die Basis für das 2012 aufkommenden Trap-Subgenre Drill (unter Führung des Produzenten *Young Chop* und des Rappers *Chief Keef*), das eine besonders düstere, atmosphärisch aufgeladene bis gewaltvolle Version von Trap aus den heruntergekommenen Vororten Chicagos darstellt (vgl. *Wagner* 2012). Darüber hinaus fungierte sein Produktionsstil als Vorlage für die Etablierung von Trap als einem Subgenre des EDM-Genres, das ebenfalls 2012 aufkam und Trap zur weltweiten Verbreitung verhalf (vgl. *Raymer* 2012).

Durch *Lex Luger*s augenblicklichen Erfolg über die Grenzen des US-amerikanischen Südens hinaus und den damit erworbenen Status des »go-to producer for the definitive trap sound« (*Hubbell* 2013) konnte sich sein Produktionsstil zur Norm und zum neuen Leitbild von Trap-Musik in den 2010er Jahren erheben. Auch trugen die einfachen Anforderungen an die Produktion (billiger PC/Laptop, meist in Kombination mit dem Programm FL Studio,⁵⁷ und geringe musiktheoretische Kenntnisse), die sehr ein-

57 FL Studio ist eine DAW der Firma Image-Line, die preislich am unteren Ende aller DAWs angesetzt ist und in der »Producer Edition« aktuell für weniger als 200 Euro zu haben ist, s. https://www.thomann.de/at/imageline_fl_studio_10_producer_edition.htm [abgerufen am 01.06.2020].

fach nachgeahmt werden konnten, zusätzlich zur Verbreitung seiner produktionstechnischen Herangehensweise bei.

Amalgamated in the ether of cyber space, Cloud Rap – arguably the most experimental genre in this series – is commonly defined via its reliance on ethereal, New Age-like atmospherics and sedated beats over decipherable lyrics and speedy rapping styles – not dissimilar to the syrupy, gauzy sounds of Chopped and Screwed. Artists affiliated with Cloud Rap often employ chant-like vocal samples; harmonizing and elongating notes to produce a surreal, mystical sonic effect that occasionally veers on the abstract and absurd. (Amarca 2015)

Zuletzt möchte ich an dieser Stelle noch die Geschichte von Cloud-Rap in den USA skizzieren. Das Genre wird allgemein auf den Rapper *Lil B* und speziell auf dessen Album »6 Kiss« von 2009 zurückgeführt (vgl. Scherer 2016; Radio Fritz 2016). In seinen Anfängen war Cloud-Rap so etwas wie das Gegenstück zu dem gleichzeitig dominanten Trap-Sound von *Lex Luger*. Anstatt auf epische bis aggressive, partytaugliche Beats setzten die VertreterInnen dieses Genres auf samplelastige, atmosphärisch verträumte Musik, gepaart mit Texten, die oftmals philosophisch angehaucht waren oder aus scheinbar sinnlos aneinandergereiht Phrasen bestanden (vgl. Amarca 2015). Neben *Lil B* können *Main Attraktionz*, *A\$AP Rocky* oder die Produzenten *Clams Casino* und *Friendzone* als stildefinierende Protagonisten des Cloud-Rap-Genres genannt werden. Auch wenn diese Künstler entspannter in ihrer Attitüde sind und allesamt nicht aus dem Süden der USA stammen, gibt es auch bei ihnen bereits klare Bezüge zum Trap. Im Anfangszitat wurden bereits Ähnlichkeiten zum Chopped-&-Screwed-Genre genannt, die sich in einem langsamen Tempo, heruntergepitchten Sounds und Stimmen sowie Referenzen zu Codein zeigen. Vor allem aber die vergleichbare Gestaltung der Drums und des Beats als Ganzen – samt Fokus auf die 808-Kick-Drum – zeigt die Verwandtschaft von Cloud-Rap und Trap. In den USA flaute Cloud-Rap als eigenständiges Genre mit Beginn der 2010er Jahre wieder ab. Ich teile jedoch die Meinung des Autors John Twells, dass die Einflüsse dieses Genres auf Trap auch in den USA seit etwa 2016 deutlich erkennbar sind. Twells beschreibt dies in seinem Nachruf auf James Laurence, der ein Teil des Duos *Friendzone* war:

Their woozy, idiosyncratic beats sat comfortably alongside sounds from Lil B, Clams Casino, Keyboard Kid and Young L, forging a genre that would fizzle out quickly but leave its mark indelibly. In 2017 you can hear echoes of Friendzone's gauzy production in plenty of rap and R&B – from The Weeknd and Rihanna all the way to Father and Lil Yachty. (Twells 2017)

Stärker noch als in den USA fügte sich Cloud-Rap im deutschsprachigen Raum in das Trap-Genre bzw. vermischte sich mit diesem. Wie ich im folgenden Kapitel zeigen möchte, ist (bzw. war speziell in den Jahren 2015 bis 2018) in Österreich der Begriff Cloud-Rap in Bezug auf aktuellen HipHop teilweise sogar weiter verbreitet als Trap – und das, obwohl er in den USA kaum mehr eine Rolle spielt. Die HipHop-KünstlerInnen, die im deutschsprachigen Raum unter dieser Bezeichnung zusammengefasst werden, verbinden auf derartige Weise Elemente von amerikanischem Trap und Cloud-Rap, dass es meines Erachtens sinnvoll ist, Cloud-Rap (trotz

erkennbarer Unterschiede) im deutschsprachigen Raum als Subgenre von Trap zu kategorisieren.

4.1.3.2 Trap/Cloud-Rap in Österreich

Trap als Genre und nicht nur als Klangästhetik fasste in Österreich erst ab 2010 mit den ersten Veröffentlichungen des damals noch völlig unbekanntes Rappers *Money Boy* aka *Why SL Know Plug* Fuß. Wie bereits erwähnt erschienen jedoch bereits ab der zweiten Hälfte der 2000er Jahre erste Stücke in Österreich und Deutschland, die in Bezug auf Sound und Arrangement hörbar von Trap (wie auch Crunk) beeinflusst worden sind.

Die bekanntesten österreichischen Pioniere des Trap-Sounds sind das aus Linz stammende Produzentenduo *Beatfield* (bestehend aus *DJ Stickle* und *Chakuza*) sowie der damals noch in Wien ansässige Rapper und Produzent *RAF Camora* alias *RAF 3.0*. Erste Beispiele für die musikalische Beeinflussung durch den HipHop der US-Südstaaten finden sich etwa auf der von *RAF Camora* produzierten »Skandal EP« (2006), die er zusammen mit dem Rapper *Emirez* aufgenommen hat.⁵⁸ Auch die folgenden Veröffentlichungen von *RAF Camora*, *Chakuza* und dem Wiener Rapper *Nazar* sind in ihrer gesamten Klangästhetik hörbar vom Sound der Trap- und auch Crunk-Musik beeinflusst.⁵⁹ Zugleich waren die genannten Künstler zu dieser Zeit (und teilweise auch heute noch) fest im Genre des Gangsta-/Straßen-Rap verwurzelt bzw. wurden diesem zugeordnet. Wie bereits diskutiert, zeigen sich dadurch Unterschiede etwa in der Aufbereitung der Songthemen und des verwendeten Rap-Stils und -Flows. Noch 2014 werfen zwei der ersten deutschen Trap-Produzenten, *PhreQuincy* und *Gee Futuristic*, den deutschen RapperInnen vor, zwar die Beats aus den Südstaaten der USA zu importieren, aber nicht das dazugehörige »Lebensgefühl« mitzunehmen und ihren Rap-Stil dieser Musikrichtung anzupassen:

»Ich schicke meine Trapbeats hauptsächlich in die USA oder Frankreich,« erzählt *Gee Futuristic*. »Deutsche Rapper sind häufig nicht so drin in dieser Musik und rappen dementsprechend wie auf anderen Beats.« Ein Trapbeat wird in der Regel bei 70 BPM angesetzt, der Rapper hat also viel mehr Raum[,] mit Stimme und Flow zu spielen. Diese Freiheit kann aber vor allem die überfordern, die sich jahrelang an ein Korsett von schnelleren Beats gewöhnt haben. Bei Trap geht es um die Performance und nicht um die Technik. »Die Leute importieren die Beats und die Songs, aber nicht das Lebensgefühl«, sagt *PhreQuincy*, der eine Zeit lang im Süden der USA gelebt hat. (Lukic 2014)

Aber nicht nur KünstlerInnen, die dem Gangsta-/Straßen-Rap-Genre zugeteilt werden, übernahmen die Klangästhetik des Südstaaten-HipHop. Auch die sogenannten Slangsta-RapperInnen (auf die ich im Kapitel zu Gangsta-/Straßen-Rap noch genauer

58 Als deutlichste Beispiele für die musikalische Beeinflussung seien hier zwei Lieder der EP genannt: »Phantom«, das unverkennbare Crunk-Anleihen in dem Klang der Synthesizer sowie den Drums – elektronische Klänge, schnelle Hi-Hats, Claps – aufweist, und »Vienna Allstars«, dessen klangliche Gestaltung – druckvolle 808-Subbässe, Glockenschläge, Streicherflächen, düstere Stimmung – sehr an Trap angelehnt ist.

59 Eines der wenigen Stücke, auf denen alle drei Rapper gemeinsam auftreten, »Össi Ö« (2009) von *Nazars* Album »Paradox«, ist etwa ein Stück, das typische Crunk-Merkmale aufweist.

eingehen werde), die sich als GegenspielerInnen zu den Gangsta-RapperInnen inszenierten, waren unter den Ersten, die den Sound des *Dirty South* in ihre Musik integrierten. Die Eckpfeiler dieser Bewegung bildeten die Mitglieder des Salzburger Labels *Twomorrow* sowie die Wiener Formation *Die Vamummtn*. Dass die Klangästhetik des Südstaaten-HipHops im Slangsta-Rap derart verbreitet war, ist sicherlich den beiden Gründungsmitgliedern dieser Bewegung, dem Rapper und Produzenten *BumBum Kunst* aka *BumBum Biggalo* sowie dem Produzenten *Estie*, zuzuschreiben. Sie waren für den Hauptteil der Musik auf den *Compilation*-Alben »Slangsta 4 Life« (2008), »Slangsta Wödweid« (2008) und »Slangsta Paradise« (2009) verantwortlich, auf denen der Großteil der österreichischen Slangsta-RapperInnen vertreten war. Der Sound dieser »klanglichen Aushängeschilder« der Slangsta-Rap-Bewegung wies eine sehr starke musikalische Nähe zu Trap und Crunk auf. *BumBum Kunst* bildete zu dieser Zeit zudem gemeinsam mit dem Rapper *Kroko Jack* (zu dieser Zeit nannte er sich *Jack Untawega*) das Duo *Sodom & Gomorrah*, dessen einziges Album »In Gods Naum« (2009) musikalisch als eine Mischung aus Crunk und Dancehall bezeichnet werden kann.⁶⁰

Die Crunk-/Party-Rapper *Serial G & Edelmacho* und ihr von Crunk beeinflusster Club-Rap-Song »Sommerparty« wurden von den Österreichischen Bundesbahnen (ÖBB) zur offiziellen Hymne des ÖBB-Sommertickets 2010 auserkoren, wodurch dieser Sound einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurde.⁶¹ Bereits 2009 veröffentlichte *Serial G* mit seinem Album »Vienna Crunk presents: Serial G – The Master of Crunk« ein komplettes Album, das ganz bewusst im Crunk-Stil von *Lil Jon* ausfiel (vgl. *Serial G* zitiert nach Video Hatschka 2008, TC 03:28).

Auch wenn die genannten Künstler zu den Ersten in Österreich zählen, die den Trap-Sound für sich adaptierten, fehlten bei ihnen die weiteren Aspekte, die Trap als Genre auszeichnen (z. B. Rap-Flow, Gestik, Attitüde, Mode – Stichwort Bling Bling – sowie den oftmals tunnelblickartigen Fokus auf Geld, Konsum, Erfolg, Drogen und Frauen). Dies ist der Grund, warum der Beginn von Trap in Österreich erst mit dem ersten Mixtape, »Swagger Rap« (2010), des von Anfang an kontrovers diskutierten Rappers *Money Boy* aka *Why SL Know Plug* anzusetzen ist.

Das Problem ist, dass *Money Boy*, egal was er darstellen will, nicht als ernsthafter Künstler angesehen wird. Sein fast manischer Gebrauch von Statussymbolen und Slangbegriffen lässt ihn wie eine Karikatur wirken. Natürlich wird da die Musik nicht losgelöst von ihm betrachtet. *Money Boy* macht Trap? Na dann kann das ja nur Schwachsinn sein. (Lukic 2014)

Wie in diesem Zitat von 2014 ersichtlich ist, wurde *Money Boy* in den ersten Jahren seiner Karriere von den meisten HipHop-AkteurInnen und -Fans nicht ernst genommen und

60 Auch auf dem Solo-Album von *BumBum Kunst* – »Perpetuum Mobile« – sowie dem *Sodom-&Gomorrah*-Mixtape »Wo Kumama Denn Da Hi? Mixtape«, beide von 2007, sind bereits deutlich von Crunk beeinflusste Stücke zu finden.

61 Auf dem eigens dafür gegründeten Youtube-Kanal *sommeroida* wurde auch ein dazugehöriges Video veröffentlicht: vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=QCTHdwK4Qbc> [abgerufen am 01.06.2020].

seine Musik als »Schwachsinn« abgetan. Diese Einschätzung ist bei den vielen, offensichtlich humoristischen Textzeilen, die vor allem die Lieder der ersten Jahre prägten, und der oftmals billigen Produktion seiner Songs nachvollziehbar:

Sowas kennst du nicht, weil du Hemd kein Gangster bist
 ihr Studentenabsolventen⁶² wisst nichts von dem Gangster-Shit
 Guck, die Sonne hat uns allen schon das Hirn verbrannt
 deshalb ist alles, was wir machen, auch so hirnerbrannt (*Money Boy* – »Die Trap ist am Durchdrehen« 2014)

Auch wenn der Rapper heute noch oftmals belächelt wird, änderte sich die Haltung gegenüber *Money Boy* in der zweiten Hälfte der 2010er Jahre doch deutlich zu seinen Gunsten. Dies wird etwa in Artikeln aus dem Jahr 2015 ersichtlich, wo er als »veritable Geschmacksinstanz« (Ehlert 2015) in seiner Subszene und als erfolgreich inszenierte Kunstfigur bezeichnet wird.

Wisst ihr noch, wie wir 2010 ungläubig gestutzt, gelacht und geheult haben, als Money Boy aus dem Bett aufgestanden ist, um den Swag aufzudrehen? Niemand hatte diesen abgedrehten Wiener ernstgenommen, der in diesem bizarren Video mit einem Segway rumcruiste, in sein Billig-Headset schiefe Reime rappte und zielsicher Töne verfehlte. Dass das alles keinesfalls eine bloße Soulja Boy-Parodie darstellen sollte und wir diesen skurrilen Boy nicht so leicht vergessen würden, wurde uns erst Jahre später klar. Denn in all der Zeit hat sich Money Boy erfolgreich zu einer Kunstfigur inszeniert, über die du vielleicht hochnäsig lachen kannst, sie aber nie unterschätzen und als dummen Witz abtun solltest. (Wußmann 2015)

Der hier zitierte Journalist des Musikmagazins *Noisey*, Julius Wußmann, betitelt seinen Artikel sogar mit »Im Zeitalter des Post-Swags regiert die Generation Money Boy« (ebd.). Dies macht deutlich, welche wichtige Rolle der Rapper für die Etablierung von Trap mit seinen Subgenres Swag-, Trap- und Cloud-Rap im deutschen Sprachraum spielte.

Mit der »Generation Money Boy« sind die Mitglieder und Fans der deutschsprachigen Adaption von Trap gemeint, die heute vor allem unter Cloud-Rap subsumiert werden. Eine Besonderheit dieser Szene ist es, dass nationale Grenzen (speziell zwischen Österreich und Deutschland) an Bedeutung verloren haben. Eng wie nie zuvor arbeiten österreichische und deutsche HipHop-KünstlerInnen zusammen, sodass nicht von *der* österreichischen und *der* deutschen, sondern vielmehr von einer deutschsprachigen Trap-/Cloud-Rap-Szene gesprochen werden kann. Ein gutes Beispiel dafür sind das von *Money Boy* ins Leben gerufene Kollektiv *Glo Up Dinero Gang*, die *Berg Money Gang*, deren Entstehung von ihm beeinflusst war, oder das Berliner Label *Live from Earth*. Sicherlich spielt das Internet für das Aufkommen dieser grenzüberschreitenden HipHop-Gemeinschaften eine wesentliche Rolle. Mit den dadurch neu geschaffenen Möglichkeiten (Youtube, Facebook, Twitter, Spotify etc.) des Austauschs und der Verbreitung der eigenen Musik (samt Videos) wurde die Grundlage für diese Entwicklung gelegt. Gerade ein Phänomen wie *Money Boy* und dessen sprunghaft gewachsene Bekanntheit wären

62 *Money Boy* alias Sebastian Meisinger hat selbst einen Magistertitel.

ohne diese neuen Plattformen geradezu unvorstellbar.⁶³ Ihnen hat er es zu verdanken, dass er für die Etablierung dieses neuen HipHop-Genres in Österreich und auch in Deutschland eine solche Vorbildrolle einnehmen konnte:

Doch auch im deutschsprachigen Raum gab es einen Buckethead-tragenden komischen Typen, der den Weg für einen neuen Zeitgeist freigekämpft hat. Money Boy aus Wien war anfangs eher eine Witzfigur, aber er hat sich seine komplett eigenen Strukturen geschaffen und ist damit erfolgreich. Yung Hurn und Crack Ignaz, ebenfalls aus Österreich, dazu LGoony und Juicy Gay aus Deutschland, mussten ihre Musik dann nicht mehr groß erklären. (Radio Fritz 2016)

Money Boy ist zudem ein gutes Beispiel für die österreichische/deutsche Version des Trap-Genres, da er nicht nur in all ihren Spielarten (Trap-Rap, Swag-Rap und Cloud-Rap) zu Hause ist, sondern auch eine Do-it-yourself- sowie eine gewisse Schei*-drauf-Attitüde mitgebracht hat, wie sie auch im HipHop der US-Städstaaten – aber bis dahin in dieser Form nicht in der deutschsprachigen HipHop-Szene – zu finden war: »Die Swag-Rapper. Ein nie dagewesenes Phänomen. Überhaupt hat nie jemand so auf die ›Regeln‹ deutschen Raps geschissen, wie diese Burschen es tun. Und das ist ungemein erfrischend.« (Skinny 2015) Aber wie Jan Wehn vom Magazin *Allgood* in einer Diskussion mit seinem Kollegen Davide Bortot unter dem Titel »Clouds with Attitude« anmerkt, bringt diese neue Generation an RapperInnen nicht nur eine »neue Lockerheit« mit, sondern zeigt sich zugleich als sehr bewandert in der HipHop-Geschichte:

Ja, diese neue Lockerheit ist das eine. Das andere ist in meinen Augen aber eben auch ein Bewusstsein für alles, was vorher passiert ist und gerade geschieht. Diese »*Ich hör nur Musik aus meiner Crew und sonst eh gar keinen Rap*«-Ignoranz der Nullerjahre ist endlich passé. Du kannst diese jungen Typen alle alles über Rap fragen. (Wehn 2016a; Herv. i. O.)

Bewusstsein und Offenheit für vorangegangene HipHop-Stile und -Gruppen sowie die Freiheit, sich diese ohne Berührungängste für das eigene Schaffen zunutze zu machen bzw. mit deren ungeschriebenen Regeln zu brechen, lassen sich ebenfalls am Beispiel *Money Boy* gut demonstrieren. Der Rapper steht zwar vor allem (seit seiner kurzzeitigen Umbenennung in *Why SL Know Plug* noch stärker) für Swag-Rap mit Trap-Beats, arbeitete sich in seinen Mixtapes aber schon an praktisch jedem HipHop-Genre (auch außerhalb von Trap) ab. Auch der deutsche HipHop-Journalist Falk Schacht weist darauf hin, dass die Generation der Trap-/Cloud-Rap-KünstlerInnen oftmals ihre Wurzeln im BoomBap-Genre hat und sich nicht selten auf die »Neunzigerschule« bezieht (vgl. Schacht 2016).

Dass *Money Boy* zwar von Beginn an Trap-Beats verwendete, sich aber vielfach musikalisch auch anderer HipHop-Stile bediente, dürfte ein Grund sein, warum sich im deutschsprachigen Raum für die ersten Trap-Stücke, die nicht der Gangsta-Rap-Szene

63 *Money Boy* wusste von Anfang an das Internet und die verschiedenen Plattformen wie Youtube und Twitter für seine Zwecke zu nutzen. Er dürfte sich von einem seiner Vorbilder, *Soulja Boy*, nicht nur musikalisch, sondern auch hinsichtlich des Marketings mithilfe des Internets einiges abgeschaut haben, war dieser doch der erste »Internetstar« der HipHop-Szene (vgl. Smith-Strickland 2016).

entstammen (wie bspw. *Nazar*, *RAF Camora* oder bekannte deutsche Vertreter wie *Shindy* oder *Fler*), der Begriff Swag-Rap anstatt Trap durchgesetzt hat. Denn gerade am Anfang seiner Karriere wurde *Money Boy* vor allem mit dem Wort Swag in Verbindung gebracht, das der Rapper durch einen geradezu inflationären Gebrauch in seinen Songs im deutschen Sprachraum bekannt machte. 2011, ein Jahr nach seinem ersten Hit »Dreh den Swag auf« von seinem ersten Mixtape »Swagger Rap«, wurde »Swag«⁶⁴ zum Jugendwort des Jahres gekürt und *Money Boy* als Grund für dessen Erstplatzierung genannt⁶⁵ (vgl. derstandard.at 2011).

Aber nicht nur bei *Money Boy* findet der Begriff Swag oft Verwendung. Auch andere RapperInnen, die von den Medien meist dem Cloud-Rap-Genre (u.a. *Crack Ignaz*, *Young Krillin*, *Yung Hum* oder der deutsche Rapper *LGoony*) zugeordnet werden, setzen diesen Ausdruck häufig ein. So nannte der Salzburger *Crack Ignaz* sein erstes Mixtape, das zugleich den Startschuss für Cloud-Rap im deutschsprachigen Raum markiert, »Swag Tape« (2012) (vgl. Laut.de 2016). Der Song »Based im Nebel« (2012) von diesem Mixtape verweist schon im Titel auf den Begründer des (US-amerikanischen) Cloud-Rap, *Lil B*, der sich auch *Based God* nennt. In ästhetischer Hinsicht stellt »Based im Nebel« ebenfalls das erste deutschsprachige Cloud-Rap-Stück dar und kann daher als Grundstein für dieses Genre im deutschsprachigen Raum bezeichnet werden. Endgültig als Genre wahrgenommen wurde Cloud-Rap jedoch erst durch den Erfolg von *Crack Ignaz'* Song »Elvis« (2012), der auf dem *Compilation*-Album »Hanschplatzflow präsentiert: Gwanta-namo Vol. 1« (2012) erschienen ist und auch als Videosingle⁶⁶ auf Youtube veröffentlicht wurde. Dieses Stück brachte *Crack Ignaz* und damit deutschsprachigen Cloud-Rap⁶⁷ erstmals Aufmerksamkeit über die Landesgrenzen hinaus. Der Song wurde 2013 zudem auf dem deutschen Label *Up My Alley* zusammen mit »Based im Nebel« als Vinylsingle herausgebracht und sogar vom britischen *FACT Mag* rezensiert.

You shouldn't really need any further proof that hip hop is a global culture in 2013. In case you do though Austrian cloud rap is a pretty good place to start. Local rapper Crack Ignaz takes Lil B's gift to the world and applies it to his mother tongue over two productions from Lex Lugner (see what he did there?). (Fintoni 2013)

Crack Ignaz entstammt dem Salzburger HipHop-Kollektiv *Hanschplatzflow* (oft als *HVNUSCHPLVTZFLXW* stilisiert bzw. mit *HPF* abgekürzt), dessen Name auf ein Stück des

64 Das Wort Swag bezeichnet allgemein die »lässig-coole Ausstrahlung« und »charismatisch-positive Aura« einer Person (vgl. derstandard.at 2011).

65 *Money Boy* etablierte darüber hinaus eine ganz eigene Art, zu sprechen und zu schreiben. Dabei werden eine Vielzahl an englischen (Slang-)Ausdrücken verwendet, teilweise die Satzstruktur verändert, die Ziffer 1 wird statt »ein, einen« eingesetzt und auch fehlerhafte Schreibweisen/Aussprachen einzelner Wörter (»Albung« statt »Album«, »bim« statt »bin« oder »skreets« statt »streets« etc.) wurden zum Markenzeichen dieses »*Money Boy*-Slangs«. Einige Informationen zu den Hintergründen dieser »Spracherfindungen« gibt *Money Boy* in diesem Ausschnitt eines Interviews für hiphop.de (vgl. Video Bohh 2016).

66 Anzusehen/-hören unter: <https://www.youtube.com/watch?v=c4ASlq8bvEo> [abgerufen am 01.06.2020].

67 Vonseiten des *Hanschplatzflow*-Kollektivs wurde anfangs der Begriff Post-Swag und nicht Cloud-Rap in Umlauf gebracht (vgl. *Hanschplatzflow* o.J.).

Rappers (und Mitglieds der Gruppierung) *Drexor* von 2011 zurückzuführen ist.⁶⁸ *Hanuschplatzflow* ist ein loses Kollektiv, dem laut eigenen Angaben (Stand: 2018) elf oder zwölf Mitglieder angehören, die alle mehr oder weniger dem Cloud-Rap-Genre zugeordnet werden (vgl. Gerhardt 2018). Neben *Crack Ignaz* sind insbesondere drei weitere Mitglieder des *Hanuschplatzflows* als maßgebliche Wegbereiter des Cloud-Rap-Genres im deutschsprachigen Raum zu nennen.

Für diese Arbeit ist erstens der im Zitat bereits genannte Produzent des HPF-Kollektivs *Lex Lugner* von besonderer Bedeutung. Dessen Pseudonym ist ein offensichtliches Wortspiel mit dem Namen des US-amerikanischen Trap-Produzenten *Lex Luger* und dem österreichischen Bauherren Richard Lugner. Es zeigt einmal mehr, welche wichtige Rolle der von *Lex Luger* etablierte Sound für die Verbreitung von Trap spielte und wie sehr Cloud-Rap auf Trap aufbaut. »Ich wohn im 15. nicht weit von der Lugnercity entfernt und was braucht man natürlich[,] um einen Downsouth-Beat zu machen? Einen Lex Luger Drumkit – deswegen Lex Lugner.« (*Lex Lugner* zitiert nach Gschmeidler 2013) Wie der Rapper *Young Krillin* erklärt, war *Lex Lugner* die entscheidende Kraft hinter der Entstehung des *Hanuschplatzflow-Kollektivs*. Er lud im Jahr 2011 die befreundeten Rapper *Young Krillin*, *Crack Ignaz*, *Däk Intellekt* und *DreXor* ein, über seine Beats zu rappen, und brachte damit den Stein ins Rollen (vgl. Wehn 2016b, o.S). Vor allem durch seine Zusammenarbeit mit *Crack Ignaz* und *Yung Hurn* avancierte *Lex Lugner* für einige Jahre zu einem der wichtigsten Produzenten der deutschsprachigen Cloud-Rap-/Trap-Szene. Er arbeitete auch mit verschiedenen (deutschen) RapperInnen außerhalb des *Hanuschplatzflow-Kollektivs* (u.a. *LGoony*, *Rin*, *Haiyti*) zusammen und spielte dadurch eine wichtige Rolle in der Etablierung des Cloud-Rap-Genres im deutschsprachigen Raum (vgl. Saoud 2016).

Das bekannteste *Hanuschplatzflow*-Mitglied, das mittlerweile vom deutschen Label *Live from Earth* unter Vertrag genommen wurde, ist zweitens der Rapper *Yung Hurn*. Dieser veröffentlichte 2015 die von *Lex Lugner* produzierte EP »Wiener Linien« und kapultierte sich damit bzw. speziell mit dem darauf enthaltenen Stück »Nein« zu einem der bekanntesten Aushängeschilder der deutschsprachigen Cloud-Rap-Szene.⁶⁹

Als vor ziemlich genau einem Jahr ein Musikvideo [gemeint ist *Yung Hurns* Video zu »Nein«; Anm. d. Verf.] auf Youtube auftauchte, in dem ein junger Österreicher diversen bewusstseinsweiterenden Substanzen huldigte und so vernebelt-ignorant wie zuvor nicht gesehen über einen Beat stolperte, war noch nicht wirklich abzusehen, welche riesige Swag-Welle nach Moneyboy noch von Ösi-Land Richtung Deutschland unterwegs sein würde. Auch Cloudrap war noch kein Begriff, über den es beinahe-kulturwissenschaftliche Abhandlungen in Kunstfachmagazinen gab. Gute 12 Monate später

68 Der namensgebende Song »Hanuschplatzflow« (2011) kann auf *DreXors* Youtube-Kanal angehört/-gesehen werden: <https://www.youtube.com/watch?v=zdMeykptUul> [abgerufen am 01.06.2020].

69 Nicht nur wurden *Yung Hurns* bislang erfolgreichste Songs »Nein« (2015), »Bianco feat. *Rin*« (2016) oder »Ok cool« (2018) insgesamt über 35 Millionen mal auf Youtube aufgerufen (Stand: Januar 2020). Darüber hinaus wurde er zusammen mit *LGoony* für den *Arte-Tracks*-Beitrag »Cloud Rap – oder so« (vgl. Video *Arte* 2015) ausgewählt, um dort stellvertretend für die Cloud-Rap-Szene dieses neue Phänomen zu erklären.

sieht alles anders aus: Swagtalk auf österreichisch und deren Vertreter haben das deutsche Rapgame erobert. [...] Wer ist Yung Hurn? Wer sind Young Krillin und Crack Ignaz? Und was hat es mit dem Begriff Hanuschplatzflow auf sich? (Andresen 2016)

Als maßgebliche Instanz für die Etablierung von Cloud-Rap als wichtigstem Stil des *Hanuschplatzflow*-Kollektivs muss drittens schließlich der Rapper *Young Krillin* genannt werden. *Crack Ignaz* nennt ihn eine wichtige Inspirationsquelle (vgl. *Crack Ignaz* zitiert nach Video Reichel 2016, TC 06:30), und Sascha Ehlert, Redakteur des *Juice*-Magazins, gibt ihm sogar den Titel der »wahrscheinlich auf ewig zum Vergessen werden verdammten Based-Legende« (Ehlert 2016a). Auch spielte *Young Krillin* und sein Song »Harakiri Pt. 3« (2015) eine maßgebliche Rolle dabei, dass das Label *Live from Earth* auf *Yung Hurn* aufmerksam wurde (vgl. Machto 2016b). Er war darüber hinaus einer der ersten, der *Money Boy* nicht als Witz abstempelte, sondern seine unkonventionelle Herangehensweise an HipHop eher als Inspiration sah:

Das Geile war ja: Rap aus Deutschland und Österreich war bis dahin immer extrem ausproduziert und professionell aufgezogen – aber *Money Boy* war der erste, der mit dieser Lo-Fi-Attitüde rangegangen ist. Bei Gucci Mane war das ja zur gleichen Zeit nichts anderes. Der Großteil hat gesagt: »Wie scheiße ist das denn?« Aber du hast gemerkt, dass er mit jedem seiner Freetracks besser geworden ist. Und: Man hat richtig Spaß gehabt, wenn man die Musik gehört hat. Das war perfekt für den Turn-up und zum Lachen. (*Young Krillin* zitiert nach Wehn 2016b, o.S; Herv. i. O.)

Die Rapper des *Hanuschplatzflows* brachten neben dem neuartigen Sound noch ein weiteres Novum in die deutschsprachige Rap-Szene, nämlich eine gesteigerte Akzeptanz für österreichische Dialekte. *Money Boys* Wiener Herkunft ist in seinen Raps kaum herauszuhören. Im Gegensatz dazu legten die Rapper des *Hanuschplatzflows* ihren jeweiligen Dialekt nie ganz ab und machten damit den österreichischen Dialekt in der deutschen Rap-Szene salonfähiger.⁷⁰

Abseits vom *Hanuschplatzflow* machte sich 2016 mit *T-Ser* ein weiterer aus Salzburg stammender Rapper mittels Trap/Cloud-Rap einen Namen über die österreichischen Grenzen hinaus. *T-Ser* ist spätestens seit der Veröffentlichung seines (noch im BoomBap-Genre verwurzelten) Debütalbums »Austrophobie« (2012) ein wichtiger Teil der österreichischen HipHop-Szene. Das *Message Magazine* bezeichnete ihn damals bereits als »Hoffnungsträger des österreichischen Raps« (edHardygirl14 2016). Wenngleich auch *T-Ser* teils typische Trap-/Cloud-Rap-Themen wie Geld und Drogen in seinen Songs behandelt (vgl. bspw. »Buntes Papier« oder »Marijuana«, beide 2016), hebt er sich von den genannten Swag- und Cloud-Rap-ProtagonistInnen durch teils sehr offen sozialkritische Texte – vor allem in Bezug auf Rassismus – ab (vgl. bspw. »N.W.A«, 2017).

T-Ser ist mittlerweile Mitbegründer des Labels *Akashic Recordz*, dessen KünstlerInnen alle in den verschiedenen Trap-Spielarten – bis hin zur Vermischung mit R&B (bspw. *Jerry Divmond*) – beheimatet sind. Besonders zu erwähnen wäre hierbei etwa der Rapper

70 Weitere Einblicke in das *Hanuschplatzflow*-Kollektiv bietet die Dokumentation von Tori Reichel für das *Vice*-Magazin von 2016, vgl. Video Reichel 2016.

Meydo, der bereits 2015 mit seiner EP »All Eyez On Meydo« in Österreich und Deutschland erfolgreich reüssieren konnte (vgl. Nixdorff 2015).

Ebenfalls aus Salzburg stammt der Rapper *Brown-Eyes White Boy*, der 2015 (noch unter dem Pseudonym *Grimer*) mit gerade einmal zwölf Jahren sein erstes Album »Gr1my Shyt« veröffentlichte. Nachdem dieses musikalisch wie inhaltlich noch klar im Boom-Bap verwurzelt war, kam 2016 mit der nächsten EP »Vibes« und dem Namenwechsel auch eine Änderung der stilistischen Ausrichtung. Diese machte ihn durch seine Auto-Tune-getränkten und entspannt vorgetragenen Raps samt passender Musik zu einem typischen Vertreter des Cloud-Rap-Genres – wenngleich die typischen Themen wie Drogen oder Geld wenig bis keine Rolle spielen. Das deutsche *Juice*-Magazin kürte die EP sogleich zu ihrer »EP des Monats«, wodurch der Rapper bereits früh über die Grenzen Österreichs Bekanntheit erlangte (vgl. Schneidereit 2020). Nachdem er 2019 zwei Alben in einem Jahr herausgebracht und 2020 seinen ersten Live-Auftritt absolviert hat, darf man gespannt sein, wohin sich die Karriere des immer noch sehr jungen Rappers entwickeln wird.

Natürlich bewegen sich nicht nur Männer im Trap-Genre sowie im Cloud-Rap-Genre. So verwendet das zwischen Kunst- und Musikprojekt anzusiedelnde Duo *Klitclique* häufig Trap-Beats gepaart mit dadaistisch angehauchten und mit Auto-Tune bearbeiteten Raps. Inhaltlich verwenden sie typische Cloud-Rap-Charakteristika, aber nur um sie zu persiflieren:

Das österreichische Performance-Duo *Klitclique* verarbeitet Empowerment, Feminismus und Kritik an vorherrschenden Machtstrukturen in seinem musikalischen Schaffen. Ein subversives Inszenierungskonzept kombiniert mit provokanten Texten und Trap-Sounds bringt die kritische Haltung der Künstlerinnen gegenüber dem aktuellen Zeitgeschehen zum Ausdruck. (Fürnkranz 2019, S. 79)

Aus dem Umfeld der Gruppe *team128*, die wiederum Teil des Wiener Veranstalterkollektivs *808Factory* ist und vor allem neue und teils unbekannte HipHop-Musik fördern möchte, stammt die Rapperin *AliceD*. Wenngleich sie erst einige Singles und 2018 eine EP veröffentlicht hat, konnte sie sich mit ihren oftmals dem Battle-Rap verhafteten Songs schnell einen Namen in der österreichischen Szene machen. »In den vergangenen zwei Jahren konnte sich AliceD zunehmend ins Blickfeld der Wiener Rap-Heads hieven. Dazu haben neben einer Reihe an leichtfüßigen Tracks wie »Hustla« oder »Goddess« auch zahlreiche energiegeladene Live-Auftritte beigetragen.« (Nowak 2018a)

Auch die beiden HipHop-Künstlerinnen *Hunney Pimp* und *KeKe*, die 2020 als erste Rapperinnen nach *Yasmo* für den *Austrian Amadeus Award* in der Kategorie »HipHop/Urban« nominiert waren, konnten sich gleich mit ihren ersten Veröffentlichungen einen Platz in der deutschsprachigen HipHop-Szene schaffen. *Hunney Pimp* erlangte bereits mit ihrem ersten Mixtape »Zum Mond« von 2016 über die Grenzen Österreichs hinaus Bekanntheit.

Das Trinkwasser Österreichs scheint mit Swag angereichert worden zu sein, vermuten Deutschrapp-Spezialisten schon seit Yung Hurn, Crack Ignaz oder auch Brenk Sinatra. Mit ihrem aktuellen Mixtape »Zum Mond« konnte nun auch die Wienerin *Hunney*

Pimp über die österreichischen Landesgrenzen Plays und Likes von und unter anderem unserem #ttw-Kolumnisten Fionn Birr eintüten. (Birr 2016)

Ihren Platz in der deutschsprachigen HipHop-Landschaft festigte sie mit ihrem Debütalbum »Schmetterlinge« (2017) und noch einmal mit ihrem 2019 erschienenen Konzeptalbum »Chicago, Baby«. Für die Musik der beiden Longplayer zeichnen der Produzent *Melonoid* und *Hunney Pimp* selbst verantwortlich. Sie trug damit dazu bei, dass Österreichs Bedeutung im deutschsprachigen Trap/Cloud-Rap weiter gestiegen ist, und zeigte, ähnlich wie *Crack Ignaz*, dass man auch mit Rap im Dialekt auch außerhalb des eigenen Landes erfolgreich sein kann.

KeKe, die erst seit 2019 aktiv ist, konnte sich in kurzer Zeit einen Namen im Trap/Cloud-Rap sowohl in Österreich wie in Deutschland machen. Sie wird derzeit als eine der vielversprechendsten Newcomerinnen aus Österreich gehandelt und war bei den *Hiphop.de*-Awards 2019 in der Kategorie »Beste Newcomer des Jahres« nominiert (vgl. Schmidt 2019).

Mavi Phoenix, der seine Karriere als Frau mit der Debut-EP »My Fault« (2014) begann, bedient sich ebenfalls typischer Trap-/Cloud-Rap-Elemente (elektronische Trap-Beats gepaart mit Auto-Tune). Zugleich bewegt er sich durch die oftmals gesungenen Texte stark im Bereich des (*contemporary*) R&B und schießt (auch durch die Verwendung der englischen Sprache für seine Texte) in Richtung internationaler Mainstream-Pop. Für seine Musik ist hauptsächlich der aus Linz stammende Produzent *Alex the Flipper* zuständig, der zuvor mit seinem Bruder das Duo *Andi & Alex* gebildet hat, das noch im BoomBap-Genre verankert war. Inhaltlich geht es bei *Mavi Phoenix* durch seine spezielle Stellung als Transgenderperson nicht um die als typisch bezeichneten Themen dieses Genres. So wird im 2020 erscheinenden Debütalbum vor allem Gender ein großes Thema sein, das im HipHop kaum behandelt wird:

Fans von mir werden schon mitbekommen haben, dass Gender 2019 ein Thema für mich war. Was meine Message zu dem Ganzen ist, wird man dann am Album hören, weil sich das ganze Album darum dreht. Ich möchte einfach auf das Thema aufmerksam machen und auflockern. Was heißt das überhaupt, dass man eine Frau ist oder dass man ein Mann ist? Biologisch oder gesellschaftlich? (*Mavi Phoenix* zitiert nach Derntl 2019b)

Aber es waren nicht nur die bisher genannten RapperInnen, die eine entscheidende Rolle für die Etablierung von Cloud-Rap im deutschsprachigen Raum gespielt haben, sondern auch die meist nicht derart im Rampenlicht stehenden ProduzentInnen. Einige wie *Lex Lugner*, *Melonoid*, *Hunney Pimp* oder *Jerry Divmond* wurden bereits erwähnt. Beim *Hanuschplatzflow* stehen neben *Lex Lugner* etwa die Produzenten *Aloof:Slanging* (der auch als Rapper fungiert und sich zuvor unter dem Pseudonym *Don Dada Rio* einen Namen in der Salzburger Szene gemacht hatte) und *Sh'bombo Whassé* heraus. Ebenfalls eine Nähe zu diesem Kollektiv hat der Wiener Produzent *Wandl*. Dieser tat sich vor allem mit seinem Kollaborationsalbum mit *Crack Ignaz* »Geld Leben« (2016) in der deutschsprachigen Cloud-Rap-Szene hervor. *Wandl*s Stil besticht durch seinen starken Einsatz von Samples und rhythmischen Verschiebungen im Mikrotiming-Bereich. So entfernt er sich auch in der Zusammenarbeit mit *Crack Ignaz* oftmals vom typischen

Cloud-Rap-Klangbild und verzichtet auch immer wieder auf die genredefinierenden (Sub-)Bass- und Drumsounds. In manchen Stücken wie *Crack Ignaz & Wandl* – »Ikarus« (2016) schafft er es zudem sehr gut, den Einfluss seiner Vorbilder *J Dilla*, *Madlib* oder *Prefuse73* (vgl. Wagner 2017), die in den 2000er Jahren den BoomBap-Sound des vorhergegangenen Jahrzehnts weiterentwickelten, mit der Klangästhetik von Trap-Beats zu verbinden. Aber auch Produzenten wie *Fid Mella*, *Shawn the Savage Kid* (der derzeit Hauptproduzent von *KeKe* ist) oder *Melik*, die vorher Musik in anderen Subgenres gemacht haben und teilweise noch immer machen, bewegen sich musikalisch von Fall zu Fall im Cloud-Rap-Genre.

Erwähnt wurden anfangs auch bereits *DJ Stickle* und *RAF Camora*. Diese etablierten sich gerade in den letzten Jahren verstärkt als Produzenten mit starkem Trap-Einschlag. *DJ Stickle* arbeitete ab 2016 mit *Yung Hurn* u.a. für seine »Love Hotel«-EP (2016) sowie für sein erstes Soloalbum »1220« (2018) zusammen. Dadurch spielt er, nach seinen erfolgreichen Jahren als Produzent im Gangsta-/Straßen-Rap-Genre nun auch für Trap/Cloud-Rap eine bedeutende Rolle. *RAF Camora* wiederum entwickelte seine eigene – vor allem von Frankreich beeinflusste – Version von Trap gepaart mit Dancehall, Reggae und Afrobeat, das auch als Afrotrap bezeichnet wird. Diese perfektionierte er auf dem Kollaborationsalbum »Palmen aus Plastik« (2016), das er gemeinsam mit dem deutschen Rapper *Bonez MC* aufgenommen hat und das seinen Weg als einen der derzeit erfolgreichsten Musiker im deutschsprachigen Raum ebnete.⁷¹

Es gibt auch eine Entwicklung, die der HipHop-Journalist Falk Schacht als BoomTrap bezeichnet (vgl. Schacht 2016). Dabei vermischen sich die beiden Soundwelten des BoomBap (Samples und akustische Drumsounds) und des Trap (Fokus auf 808-Kick-Drum, »flirrende« Hi-Hats, Synthesizer, langsames Tempo) zu einer gemeinsamen Klangästhetik. Schacht nennt dabei etwa die *Betty Ford Boys*, eine Zusammenarbeit der beiden deutschen Produzenten *Dexter* und *Suff Daddy* mit dem Wiener Produzenten *Brenk Sinatra* (vgl. ebd.). Gerade *Brenk Sinatra* bewegt sich soundtechnisch zwischen diversen Musikgenres und verbindet Elemente aus allen analysierten Subgenres von BoomBap über Gangsta-Rap bis Trap. Es finden sich auch immer mehr Beispiele von KünstlerInnen, deren Schaffen grundsätzlich zum BoomBap-Genre zuzuordnen ist bzw. die aus diesem Genre kommen, die sich jedoch ebenfalls der Trap-Klangästhetik bedienen. So verpasste etwa *Texta* dem samplebasierten Song »Kopfhelikopter« aus ihrem Album »Nichts dagegen, aber« (2016) ein »trappiges« Klangbild. Auch die Zusammenarbeit des Rappers/Sängers *Jamin* mit dem Produzenten *Fid Mella* auf ihrem Album »Civic« (2017) verbindet gesampelte Sounds mit Trap-Charakteristika – wobei hier auch eine starke Nähe zum Chopped-&-Screwed-Genre zu erkennen ist. Auf einem weiteren gemeinsamen Projekt, der Supergroup *Silk Mob* gemeinsam mit dem Produzenten *Lex Lugner* und den deutschen Rappern *Opti Mane* und *Donvtello*, werden ebenfalls gekonnt Anleihen bei der HipHop-Musik der 1990er Jahre (speziell Gruppen wie *Bone Thugs-N-Harmony* oder *UGK*) genommen und diese mit aktuellen Sounds aus dem Trap und Cloud-Rap-Genre vermischt. Ein anderes Beispiel sind HipHop-Schaffende wie die bereits erwähnten *T-Ser* oder *Shawn The Savage Kid*, die inhaltlich dem BoomBap- bzw.

71 Auf *RAF Camora* und *DJ Stickle* werde ich im Kapitel zu Gangsta-/Straßen-Rap noch genauer zu sprechen kommen.

Conscious-Rap-Genre zugeordnet werden können und auch ihre Karrieren dort begannen, musikalisch aber eher auf ein Trap-Klangbild (häufig gepaart mit Samples) setzen. Auch der seit 2018 aktive Rapper *Bibiza* verbindet gekonnt Elemente beider Genres und zeigt damit, dass gerade die jüngere Generation BoomBap und Trap (sowohl in Bezug auf den Sound als auch auf die Attitüde bzw. den Zugang zu HipHop) nicht unbedingt als Gegensätze sieht. Trotz all der genannten Beispiele und obwohl er schon seit einigen Jahren immer wieder in Interviews oder Texten wie jenen von Falk Schacht auftaucht, konnte sich der Begriff Boom-Trap bislang nicht etablieren. Es gibt zudem immer noch keine Gruppen und KünstlerInnen, die darunter definiert werden, weshalb es meines Erachtens sehr unwahrscheinlich ist, dass sich Boom-Trap als eigenständige Genrebezeichnung jemals durchsetzen wird.

4.1.3.3 Charakteristika der deutschsprachigen Trap-/Cloud-Rap-Szene

Irgendwie ist diese ganze Generation so viel näher am abstract HipHop dran, als alles andere was wir hier in Österreich bisher zustande gebracht haben[,] und das schätze ich sehr. Genauso wie die Menschen hinter diesem bunten Kollektiv [*Hanuschplatzflow*; Anm. d. Verf.], das den längst überfälligen Ruck in Österreichs todogmatisiertes HipHop-Game gebracht hat. Swah. (Mosch zitiert nach Gschmeidler 2016a)

Bevor mittels der Musikanalyse die musikalischen Charakteristika von Trap/Cloud-Rap herausgearbeitet werden sollen, möchte ich mich noch an einer grundsätzlichen Klärung der im geschichtlichen Teil oft in Verbindung miteinander vorgekommenen Kategorien Trap-Rap, Swag-Rap und Cloud-Rap versuchen. Ich habe all diese Subgenrebezeichnungen unter dem Überbegriff Trap zusammengefasst, da sich die grundlegenden Charakteristika all dieser Stilrichtungen aus dem Trap-Genre entwickelten und sie damit fest in diesem verwurzelt sind. Es finden sich folgende, gemeinsame Eigenschaften in den genannten HipHop-Spielarten:

1. *musikalische Charakteristika*: Es herrscht ein langsames Tempo zwischen 55 und 80 BPM vor.⁷² Die 808-Kick-Drum (oftmals verzerrt) dient als ein zentrales Gestaltungselement, wobei auch andere Drumsounds im Stile von Rolands TR-808 *drum machine* typische Klangelemente sind. Der Hi-Hat-Rhythmus ist gut hörbar und wechselt oftmals zwischen Achtel-, Sechzehntel-, Zweiunddreißigstel- sowie Triolenwerten.⁷³ Ein starker Einsatz von Hall, *delay* und Stereoeffekten ist ein weiteres typisches Element der musikalischen Gestaltung von Trap-Beats.
2. *Rap*: Dieser zeichnet sich durch häufig völlig überzogenen Übertreibungen und Angebereien sowie einen veränderten »*Realness*-Anspruch« aus. Der Fokus der Texte liegt auf Themen rund um Drogen, Geld, Mode, Konsum und Frauen, die oftmals klischeehaft, humorvoll und teilweise zusammenhanglos (Vergleich zu Dadaismus

72 Seit ca. 2019 lässt sich eine allgemeine Temposteigerung erkennen, sodass auch Tracks zwischen 80 und 90 BPM keine Seltenheit mehr sind.

73 In der zweiten Hälfte der 2010er Jahre etablierte sich bei den Hi-Hats zudem, dass sich nicht nur der Rhythmus immer wieder innerhalb eines Songs ändert, sondern auch die Tonhöhen moduliert werden.

wird immer wieder gezogen) miteinander verbunden werden. Es werden kaum zusammenhängende Geschichten erzählt oder bestimmte Botschaften vermittelt, sondern Unterhaltung und das Vermitteln eines bestimmten (Lebens-)Gefühls bzw. einer Stimmung (*vibes*) in den Vordergrund gestellt. Die Reimtechnik ist sekundär und der typische Flow ist oftmals sehr abgehackt und setzt auf eine häufige Verwendung von Triolen (als Migos-Flow⁷⁴ bekannt geworden). *Ad-libs*⁷⁵ stellen oftmals ein wichtiges Gestaltungsmittel dar. Insgesamt lässt sich ein deutliches Brechen mit bislang vorherrschenden HipHop-Normen (bspw. nicht Inhalt, sondern Form der Vermittlung im Vordergrund, teilweise veränderter Umgang mit Homosexualität sowie Maskulinität etc.) ausmachen.

3. »DIY«(do it yourself)- und »Don't give a f*ck«-Attitüde und -Ästhetik in musikalischer sowie visueller Hinsicht:⁷⁶ Speziell in der ersten Etablierungsphase der Subgenres im deutschsprachigen Raum dominierten oftmals billig produzierte und aufgenommene (Gratis-)Mixtapes. Auch die Videos wurden vielfach ebenso billig hergestellt und selbst oder mit/von Freunden gefilmt und geschnitten.

All die hier genannten Merkmale finden sich in den von mir unter Trap zusammengefassten Subgenres Trap-Rap, Swag-Rap und Cloud-Rap wieder bzw. waren wichtige Elemente in der Zeit ihrer Etablierung im deutschsprachigen Raum. Trap- und Swag-Rap definieren sich vor allem durch ihre Inhalte. Wie im geschichtlichen Teil bereits erläutert, dreht sich beim namensgebenden Trap-Rap alles um das Herstellen und Verkaufen von Drogen, also allgemein um das Leben in der *trap* – wobei die hier behandelten KünstlerInnen die *trap* (ähnlich dem Begriff des Ghettos) eher als Metapher denn als einen realen Ort verwenden. Bei Swag-Rap stehen Reichtum, Konsum (bevorzugt werden luxuriöse Modemarken wie Gucci, Versace oder Louis Vuitton sowie teure Autos genannt) und eine allgemein hedonistische Lebensweise mit Partys, Drogen, Alkohol und (stets willigen) Frauen sowie die eigene *coolness* bzw. eben der eigene *swag* im Mittelpunkt. Von den musikalischen Elementen sind die beiden HipHop-Spielarten sehr ähnlich, wobei – passend zu den Inhalten – Trap-Rap tendenziell düster und aggressiv gehalten ist, während die Musik bei Swag-Rap eher auf Party (den sogenannten *turn up*) abzielt und damit auch heitere bis verspielte Melodien im Vordergrund stehen können. Cloud-Rap hob sich zu Beginn von den beiden erstgenannten Subgenres dahingehend ab, dass er zusätzlich eine eigene Klangästhetik mitbrachte und auf visueller Ebene vor allem in den ersten Jahren noch stärker auf eine DIY- und 1990er-Jahre-Ästhetik

74 Der Migos-Flow geht auf die US-amerikanische Gruppe *Migos* zurück und wurde durch deren Song »Versace« (2013) bzw. dessen Remix populär gemacht. Für eine Diskussion zur Entstehung und Bedeutung dieses Flow s. bspw. das Interview des Produzenten *Zaytoven* mit *DJ Vlad* (vgl. Video DJ Vlad 2017).

75 *Ad-libs* sind kurze, improvisierte Ausrufe oder einzelne Wörter, die meist am Ende einer Textzeile zum Rap aufgenommen werden. Eine detaillierte Erklärung erfolgt im Rahmen der Analyse von *Money Boys* Song »Trap House macht die Numbers« (vgl. Kapitel 4.1.3.4).

76 Dieser letzte Punkt bezieht sich vor allem auf die Anfänge des Trap/Cloud-Rap im deutschsprachigen Raum. Speziell ab der zweiten Hälfte der 2010er Jahre ist eine deutliche Professionalisierung in Aufnahme- und Videotechnik auszumachen.

setzte. Trap-Beats ließen sich von Cloud-Rap-Beats anfangs noch ziemlich deutlich unterscheiden. Trap-Beats setzten beim Aufkommen von Cloud-Rap noch stärker auf synthetische Sounds und waren eher aggressiv und in Richtung Club ausgelegt, während Cloud-Rap-Beats sehr entspannt und atmosphärisch bis träumerisch gestaltet waren und mehr zum Chillen auf der Couch einluden.⁷⁷ Auch der Rap-Flow war eher *laid back* bis leicht verschlafen gehalten, wobei zudem häufig (wohl beeinflusst durch den starken Gebrauch von Auto-Tune) mehr Gesangsparts bzw. ein »Sing-Sang-Rap«, also eine Mischung aus Rap und Gesang, eingebaut wurden. Ging es bei Trap- (und zum Teil auch beim Swag-)Rap um Drogenherstellung und -verkauf bzw. den damit einhergehenden Reichtum, standen im Cloud-Rap der Konsum von Drogen – und die daraus resultierenden Zustände – im Vordergrund.

I bin turned up und faded [berauscht, high oder betrunken; Anm. d. Verf.]
 So weit weg i waß net ob i wiederkomm
 Wie a Erinnerung
 Die Färben sie leuchten
 In allen unmöglichen Formen, i frag mi nur, was sie bedeuten
 Zwischen dem Mond und den Wolken
 Mi kãnn am Boden nichts hoiten (*Crack Ignaz & Wandl* – »Ikarus« 2016)⁷⁸

Zugleich boten die weniger aggressiven Beats RapperInnen die Möglichkeit, gefühlvollere und auch melancholische Songs zu schaffen (z. B. *Yung Hum & Lex Lugner* – »Ferrari« oder *Crack Ignaz* – »Sternenstaub«, beide 2015).

Es gab stets viele Gemeinsamkeiten zwischen Cloud-Rap und den anderen Trap-Subgenres und ab etwa 2015 fingen die Grenzen an, sich zusehends zu verwischen. 2017 prophezeite der Rapper und Produzent *RAF Camora* in einem Interview, dass HipHop allgemein immer »cloudiger« werden, also mehr Elemente von Cloud-Rap übernehmen würde: »Es werden noch mehr Reggaeton-Einflüsse kommen. Es wird noch mehr Autotune kommen. Trap stinkt schon ein bisschen, der wird sich mehr in den Cloud-Rap reinflashen. Es wird alles cloudiger werden.« (*RAF Camora* zitiert nach *Ohanwe* 2017) Hört man sich kommerziell erfolgreiche Produktionen von 2019 und 2020 an, kann durchaus bestätigt werden, dass *RAF Camoras* Vorhersage sich bewahrheitet hat. Wie es für Cloud-Rap-Beats typisch war, sind auch in den Songs aus dem Trap-Bereich heutzutage melodietragenden Elemente häufig atmosphärisch aufgeladene und stark bear-

77 In den USA fallen unter Cloud-Rap auch Künstler wie der Rapper *Bones* oder das Duo *suicideboys* (vgl. *last.fm* o.J.), deren Musik zwar ebenfalls sehr atmosphärisch, zugleich aber meist äußerst düster und deprimierend ist und damit weniger melodios und entspannt als die typische Musik ihrer deutschsprachigen KollegInnen ausfällt. Es finden sich aber auch hierzulande Beispiele für diese Form von Cloud-Rap bei einigen gemeinsamen Songs von *LGoony* und *Crack Ignaz* wie »Luna« oder »Oida Wow« (beide 2016).

78 »Ich bin turned up und faded,/so weit weg, ich weiß nicht, ob ich wiederkomme./Wie eine Erinnerung,/die Farben sie leuchten/in allen möglichen Formen, ich frage mich nur, was sie bedeuten./Zwischen dem Mond und den Wolken/mich kann am Boden nichts halten.« (*Crack Ignaz & Wandl* – »Ikarus«; eigene Übersetzung).

beitete Samples,⁷⁹ die meist deutliche Hall- und/oder *Delay*-Effekte aufweisen. Auch der starke Einsatz von Auto-Tune und die vermehrten Gesangseinlagen können auf Cloud-Rap zurückgeführt werden. Wenngleich gerade zur Zeit des Aufkommens von Cloud-Rap und Trap im deutschsprachigen Raum diese Genres ziemlich klar getrennt werden konnten und man deshalb auch heute noch einzelne KünstlerInnen entweder dem einen oder dem anderen Genre zuordnet, ist es bei vielen HipHop-Schaffenden 2020 nicht mehr so einfach, eine eindeutige Einteilung vorzunehmen – zumal der Begriff Cloud-Rap im deutschen Sprachraum allgemein an Bedeutung verliert. Dies ist meines Erachtens der Grund dafür, dass Cloud-Rap als eine Subkategorie von Trap geführt werden kann.

Warum der Begriff Cloud-Rap im deutschsprachigen Raum eine solche Bedeutung bekam, dürfte damit zu erklären sein, dass dessen Etablierung mit dem Aufkommen einer neuen HipHop-Generation zusammenfiel. Diese zeigte sich einerseits inhaltlich und soundtechnisch deutlich vom amerikanischen Trap, aber auch vom Cloud-Rap-Genre beeinflusst. Andererseits brach sie bewusst mit vielen bisherigen HipHop-Normen bzw. den ungeschriebenen »Regeln« der deutschsprachigen HipHop-Szene. Einfach nur »Trap« als Bezeichnung für diese KünstlerInnen eignete sich nicht, da sie von ihrer Attitüde und ihrem HipHop-Verständnis wenig bis nichts etwa mit den Gangsta-/Straßen-RapperInnen gemein hatten, die ebenfalls früh über Trap-Beats rappten. Es wurde also eine eigene Bezeichnung benötigt, um diese neue Bewegung zu benennen und klar vom (ernsteren) Gangsta-/Straßen-Rap oder auch dem häufig auf Reimtechnik und Doubletime-Flow⁸⁰ abzielenden Battle-Rap abzutrennen. Nachdem *Swag-Rap* wohl zu eng in seiner Definition – und vielleicht auch zu sehr auf *Money Boy* bezogen – war, kam Cloud-Rap den Medien sehr gelegen. Seit etwa 2015 besitzt Cloud-Rap also eine engere (auf bestimmte musikalische Charakteristika hinweisende) und eine weiter gefasste Bedeutung als Überbegriff für eine neue, auf Trap-Beats und einer offenen, humorvollen Attitüde aufbauenden HipHop-Generation. Da die ProtagonistInnen dieser neuen Strömung aber teilweise sehr unterschiedliche Musik machten, wurde der Begriff von ihnen eher abgelehnt bzw. bereits 2017 als »längst passé« bezeichnet:

Als die Cloudrap-Diskussion in Deutschland Jahre später immer groteskere Formen annimmt, ist A\$AP Rocky längst Popstar, während sich das Bay-Area-Duo Main Attraction und Florida-Weirido Spaceghost Purrrp bereits wieder Richtung Obskurität verabschiedet haben. Dementsprechend unklar bleibt die hiesige Definition des Nicht-Genres auch für Ignaz: »Das, was da zu einer vermeintlichen Szene zusammengefasst

79 Diese Samples werden jedoch meist nicht, wie etwa im BoomBap-Genre, von bereits vorhandenen Songs genommen, sondern entstammen häufig sogenannten Sample-Packs, die von Firmen oder ProduzentInnen verkauft oder gratis zur Verfügung gestellt werden.

80 Doubletime-Rappen bedeutet im doppelten Tempo zu rappen. Beim »normalen« Tempo eines Raps richtet sich der Rhythmus der verwendeten Silben an den Sechzehntelwerten des Beats aus. Werden die Silben stattdessen in Zweiunddreißigstelwerten gerappt, spricht man von Doubletime. Gerade Trap-Beats bieten sich durch ihr langsames Tempo dafür an. Zwei der bekanntesten Vertreter dieser Technik in Österreich sind *Def III* und *Ptah*. Für eine kurze Geschichte zu dem auch als »Chopper« bekannten Rap-Stil s. Patrick 2016.

wird, ist sehr heterogen. Ich tue mich schwer, eine Verbindung zu erkennen. Aber diese Cloudrap-Thematik ist ja eh schon überholt, oder? Juicy Gay und Yung Hurn, das ist doch ein Unterschied wie Tag und Nacht!« (*Crack Ignaz* zitiert nach Paur 2017, S. 39)

Sieht man sich die Berichterstattung ab ca. 2019 an, scheint der Begriff Cloud-Rap tatsächlich wieder an Bedeutung zu verlieren.⁸¹ So schreibt etwa Alica Ouschan von FM4 in ihrer »History of Cloudrap«, dass das Potenzial dieses »Musikhypes« erschöpft sei, und führt dies darauf zurück, dass sich der im Cloud-Rap propagierte Lifestyle schwer langfristig mit einer professionellen Karriere vereinbaren lässt:

Money Boy hat sich vom Drogen-Lifestyle in ein Loch reißen lassen und aufgrund seines provokanten Verhaltens seit 2015 Spielverbot am Splash Festival. Nach dem berühmten Flaschenwurf und der darauffolgenden Anzeige bei einem Konzert 2016 ist er erst 2018 wieder ins Game zurückgekehrt – diesmal aber völlig clean und professionell, was seine Musik zwar qualitativ extrem aufgewertet hat, aber nicht mehr zum Bummzua-Image des Cloudraps passt. Yung Hurn übertreibt es mittlerweile mit inhaltslosem Sexismus und schlechten, zugehörnten Live-Auftritten so weit, dass es einfach nicht mehr lustig, sondern nur noch problematisch und peinlich ist [...]. Der Cloudrap-Hype scheint – wie viele andere Musikhypes auch – ein begrenztes Potenzial zu haben, das langsam, aber sicher erschöpft ist. (Ouschan 2019)

Wenngleich der Begriff an Bedeutung verloren hat, wird er meiner Meinung nach aber nicht ganz verschwinden. (Auto-Tune-)Rap, der sich über langsame, atmosphärische Trap-Beats entweder mit den Auswirkungen von Drogen oder von Liebesgefühlen auseinandersetzt, wird wohl immer in Richtung Cloud-Rap gedeutet werden. So würde es zu kurz greifen, Künstler wie *Brown-Eyes White Boy*, der zwar weniger über Drogen rappt, aber eine gewisse (positive) Attitüde und eine bevorzugte Art von entspannten Beats mit sich bringt, einfach mit dem Begriff Trap zu definieren. Ebenso wird *Yung Hurn* mit seinem dadaistisch angehauchten Sing-Sang-Rap wohl immer als typischer Vertreter des Cloud-Rap-Genres gesehen werden.

Nach dieser theoretischen Beschreibung und Definition der Charakteristika von Trap/Cloud-Rap im deutschsprachigen Raum möchte ich meine Ausführungen mithilfe der Analyse zweier konkreter Beispiele veranschaulichen und stützen.

81 Diese Beobachtung kann durch einen Blick auf die Suchtrends der Suchmaschine Google bestätigt werden. Betrachtet man die Suchhäufigkeit des Begriffs »Cloud Rap« weltweit zwischen dem 1.1.2010 und dem 1.1.2020, zeigt sich sehr deutlich, wie die Suchkurve ab 2015 klar nach oben geht, ihren Höhepunkt in den Jahren 2016 und 2017 hat und seitdem langsam, aber stetig wieder absinkt. Anfang 2020 ist die Kurve auf einem Niveau mit dem Jahr 2014, bevor im deutschsprachigen Raum der große Hype um dieses Genre losging. Interessanterweise stehen Russland und Weißrussland im Häufigkeitsranking des Suchbegriffs an den ersten beiden Stellen, gefolgt von Deutschland und Österreich. Die Vereinigten Staaten stehen erst an achter Stelle (vgl. Google Trends o.J.).

4.1.3.4 Musikanalyse: Trap/Cloud-Rap

Money Boy - »Trap House macht die Numbers« (2016)

Für das Subgenre Trap/Cloud-Rap werde ich das Stück »Trap House macht die Numbers« (2016) des Rappers *Money Boy* (das er unter seinem zweiten Pseudonym *Why SL Know Plug* veröffentlicht hatte) analysieren und dabei grundlegende Charakteristika von Trap/Cloud-Rap und speziell von Trap-Rap herausarbeiten. Auch werde ich am Ende mögliche Unterschiede zwischen Trap-Rap und Gangsta-Rap auf Trap-Beats aufzeigen.

Musikalische Gestaltung

Das Stück ist in einem relativ langsamen Tempo von 59 BPM gehalten und mit einer Länge von 2:30 Minuten eher kurz – was für Stücke aus diesem Genre nicht besonders ungewöhnlich ist.⁸² Da die meisten ProduzentInnen bei der Programmierung solch langsamer Trap-Beats aus praktischen Gründen im doppelten Tempo, in diesem Fall also 118 BPM, arbeiten, sind auch meine folgende Transkription und damit die genannten Notenwerte an diesem Zeitmaß ausgerichtet.⁸³ Zugleich wurde diesem Umstand durch einen Wechsel von einer 4/4-Einteilung in eine 8/4-Einteilung Rechnung getragen.

Der Song besitzt neben einem Intro, einem Outro und zwei Chorus-Teilen nur einen Verse. Wenngleich zumindest zwei Verses als Standard in diesem Genre zu sehen sind, zeigt dies, dass im Trap-Genre sowie im Cloud-Rap der Chorus (die sogenannte *hook*) von großer Bedeutung ist. Das deckt sich mit dem bereits erwähnten Umstand, dass es in Liedern aus dieser HipHop-Spielart weniger um das Verbreiten einer bestimmten Botschaft geht, als vielmehr darum, ein gewisses Gefühl, einen *vibe*, zu vermitteln. Es könnte auch darauf hindeuten, dass das Stück für ein Mixtape vorgesehen war. Der Unterschied zwischen Liedern für Mixtapes und richtigen Alben besteht vor allem darin, dass die Songs (sowohl textlich als auch musikalisch und aufnahmetechnisch) häufig nicht fertig ausgearbeitet sind. Oftmals wird zudem über »geleaste« Beats⁸⁴ oder bekannte Beats anderer KünstlerInnen gerappt. Dies ist auch bei »Trap House macht die Numbers« der Fall, das als Coverversion des Stücks »Trap House« (2016) des kanadischen Rappers *Smoke Dawg* bezeichnet werden kann. Der Originalbeat wurde für *Money Boys* Version vom deutschen Produzenten *Dieserninety* nachgebaut und als Videosingle auf Youtube veröffentlicht.

Der Beat weist bereits viele für Trap/Cloud-Rap typische Charakteristika auf. Neben dem langsamen Tempo kann das verwendete Instrumentarium sowie die musikalische Gestaltung als repräsentativ für das Trap-Genre (bereits mit einem gewissen

82 Die beiden Top Tracks von Spotify 2019 sind zwei HipHop-Songs, die beide um die 2:40 Minuten lang sind (vgl. Spotify o.J.).

83 Im doppelten Tempo zu arbeiten, bedeutet nicht, dass alles im doppelten Tempo abgespielt wird, sondern dass Sechzehntel-Notenwerte zu Achtel-Notenwerten werden. Dadurch ist es beispielsweise leichter die oftmals sehr schnellen Hi-Hat-Rhythmen der Trap-Beats zu programmieren.

84 Werden Beats gekauft, erhält die/der RapperIn exklusive Nutzungsrechte, das heißt, dass die/der ProduzentIn den Beat an niemand anderen verkauft oder weitergibt. Bei geleaste Beats werden jedoch nur eingeschränkte Rechte übertragen und zudem können diese Beats auch weiterhin von anderen KünstlerInnen geleast und für ihre Songs verwendet werden. Der Vorteil dabei ist, dass diese Beats billiger sind und meist für Mixtapes benutzt werden, da diese im Normalfall gratis zur Verfügung gestellt werden.

Cloud-Rap-Einfluss) bezeichnet werden. Es finden sich die an die stilprägende *drum machine* TR-808 angelehnten Drumsounds samt 808-Subbass gepaart mit zwei bzw. im Chorus drei Synthesizerstimmen. Das zugrundeliegende viertaktige Drumpattern ist charakteristisch mit seiner recht simplen Gestaltung des Zusammenspiels von Bass Drum und Snare Drum und der äußerst »verspielten« rhythmischen Organisation der Hi-Hat. Die Hi-Hat ist nicht nur deutlich hörbar im Mix in den Vordergrund gemischt, sondern wechselt, wie es sich für Trap-Drums etabliert hat, beständig zwischen Achtel-, Sechzehntel- sowie Zweiunddreißigstelschlägen.⁸⁵

Bei den drei verwendeten Synthesizern handelt es sich einerseits um synthetische Streicher, die in einer geraden Viertelbewegung den Akkord C#min und am Ende jedes Taktes C#min7 spielen. Die einfach gehaltene Hauptmelodie wird von einem Synthesizer mit glockenähnlichem Klang bestritten. Glockenklänge nehmen (vor allem in der ersten Hälfte der 2010er Jahre) im Trap eine sehr prominente Stellung ein und gehören neben Piano, Streichern, Bläsern sowie in den letzten Jahren (beeinflusst durch Cloud-Rap und Afrotrap) auch vermehrt Vokal- und Gitarrensamples zum Hauptinstrumentarium dieses Genres. Um den Chorus musikalisch etwas von den anderen Formabschnitten abzuheben, kommt dort noch ein dritter Synthesizer zum Einsatz, der in einer schnellen Sechzehntelbewegung Akkorde bzw. einzelne Intervalle als Arpeggio spielt.⁸⁶

Das Stück basiert auf einem viertaktigen Schema, das sich mit wenigen Abweichungen über die gesamte Länge des Songs zieht. Variation wird rein durch das Hinzufügen oder Wegnehmen einzelner Instrumente erreicht. Ich habe deshalb nachstehend die ersten vier Takte des ersten Chorus transkribiert, in dem das gesamte musikalische Material des Songs vorkommt.

Der Song ist in der Tonart c#-Moll gehalten und auch das musikalische Material fokussiert sich um dessen I-Stufe C#min bzw. C#min7. Wie bereits im geschichtlichen Abschnitt zu Trap erwähnt, dominieren in diesem Genre Moll-Tonarten, die grundsätzlich mit einer dunkleren bis düsteren Stimmung in Verbindung gebracht werden. Eine solche Stimmung soll offensichtlich auch mit diesem Beat erzeugt werden. Dazu trägt nicht nur der Fokus auf den C#min-Akkord bei, sondern auch die Einbeziehung des Tons *h* (kleine Septime) bei den Streichern sowie in der Hauptmelodie. Zusätzlich entstehen musikalische Spannungen durch die Einbeziehung des Tones *a* in die Hauptmelodie, der zum Grundton *c#* in einem Verhältnis eines Tritonus steht. Auch der Basslauf, der (abgesehen von kurzen Abweichungen) aus den Tönen *c#*, *a* und *f#* besteht und soundtechnisch sehr dominant angelegt ist, bringt durch seinen Tritonussprung sowie die Einbeziehung des *f#*, das in den anderen Stimmen nicht angespielt wird, weitere Dissonanzen in das Stück. Unterstützt wird die düstere, nächtliche Stimmung durch die Verwendung von Glockenklängen, Schussgeräuschen und einem starken Einsatz von Hall- sowie *Delay*-Effekten sowohl auf den Synthesizern als auch auf den beiden

85 Obwohl dies in diesem Beispiel nicht der Fall ist, wechselt der Hi-Hat-Rhythmus im Trap/Cloud-Rap häufig auch auf Triolenwerte.

86 Dieser wurde nicht separat transkribiert, da er kein neues Notenmaterial mit sich bringt und mit der auf den Akkordtönen aufbauenden Melodie schlicht dazu dient, den Chorus durch ein weiteres musikalisches Element etwas vom Rest des Songs abzuheben.

Abbildung 11: Vier Takte von Chorus 1 von Money Boy – »Trap House macht die Numbers« (2016)

♩ = 118

Strings

Bell Synthesizer

Subbass

Add. Drums

Drums

2

Str.

B. Synth.

SB.

Add. Dr.

Dr.

3

Str.

B. Synth.

SB.

Add. Dr.

Dr.

4

Str.

B. Synth.

SB.

Add. Dr.

Dr.

Stimmaufnahmen – das auch bereits als eine Beeinflussung des Cloud-Rap-Klangbildes gesehen werden kann.⁸⁷

Abschließend bleibt zur musikalischen Aufmachung festzuhalten, dass sie mittels Klanggestaltung (Hall- und *Delay*-Effekte, druckvolle, leicht angezernte, d.h. leicht übersteuerte 808-Kick-Drum, in den Vordergrund gemischte schnelle Hi-Hats) sowie harmonisch/melodischer Kniffe (Fokus auf Mollakkorde und dissonante Intervalle) darauf abzielt, eine düstere, etwas aggressive Atmosphäre zu schaffen, die dem Rapper viel Platz für seine Performance und Vermittlung des Textes lässt.

Inhalt und Rap-Performance

Intro

Who, that shit is ill, trap, gang, gang, hu, ey, ey!

87 Im Original von *Smoke Dawg* liegt auf der Stimme nicht so ein ausgeprägter Hall-Effekt.

Chorus

Ich cop mir ein Chicken und whip in der Kitchen, I'm getting it in (ay)
Ich flippe die Birds, fick die Girls und ich mache es, scurr (scurr)
Trap, Trap, Trap, Trappin' is all I know (whooh)
Real drug dealers und die Killers sind in meinem Bando
Sind in meinem Bando
Trap House macht die Numbers, Trap, Trap
Trap House macht die Numbers
Trap House macht die Numbers
Trap House macht die Numbers
Trap House macht die Numbers
Trap House macht die Numbers
Und ich komme mit den Gunners
We shoot up your spot, fick deine Thot und ich whippe den Pot (whip, whip)
Trap House macht die Numbers
Trap House macht die Numbers
Trap House macht die Numbers (Go!)

Verse 1

Mein Number One Client ruft an und er sagt, er braucht Dope (whooh, brr)
Ich steh in der Kitchen und fuck up den Pot mit der Fork (whooh, trap)
Die Jeans sind von Polo, der Gürtel von Fendi
Das T-Shirt Lacoste (swag, whooh)
Ich whip einen Brick, fick eine Bitch
Denn ich bin dieser Boss (baus)
Ride im Bugatti und krieg von 'nem Topmodel Kopf (scurr, scurr)
Sie lickt meinen Dick und ich spritze der Bitch
In den Mouth meine Sauce (sauce)
Ich fick nicht mit New Hittas
Stick zu der Gang und wir moven die Packs (packs)
Fick nicht mit Cops, fick nicht mit Snitches
Und fick nicht mit Rats (ay)
Street on lock, Trap on Smash
Pull up mit dem Maserati, stunte mit den Bandz (scurr)
Leave den Store, big ass shopping bags (ey)
Everyday I'm poppin tags (uh)
Gucci, Versace (ay)
Givenchy, Armani (what?)
Why SL Know Plug gettet das Money (Bang!)

Chorus (Wiederholung)

Bevor ich auf Inhalt und Gestaltung des Raps genauer eingehe, soll hier eine weitere für Trap/Cloud-Rap typische Technik vorgestellt werden, die essentiell für die Wir-

kung dieses Songs ist. Dabei wird neben dem eigentlichen Rap eine zweite Stimmspur mit sogenannten *ad-libs* aufgenommen. Bei meiner Transkription des Textes sind dies die Wörter, die in Klammern gesetzt wurden. Der Begriff *ad-lib* leitet sich vom lateinischen Ausdruck »ad libitum« ab, der u.a. in der klassischen Musik Verwendung findet, um gewisse Freiheiten bei Besetzungsangaben oder in der Melodiegestaltung bestimmter Abschnitte anzuzeigen. Auch in Bezug auf Rap findet sich dieser improvisatorische Charakter bei den *ad-libs* wieder. Diese zweite Stimmspur wird nicht vor der Aufnahme niedergeschrieben oder festgelegt, sondern über den fertigen Song improvisiert. Bei *ad-libs* handelt es sich entweder um die Wiederholung einzelner Wörter aus dem Rap-Text oder um einzelne Laute und Ausrufe wie »Ey«, »Sheesh«, »Scurr«, »Swag« etc. Die *ad-libs* übernehmen je nach RapperIn und Song dabei verschiedene Aufgaben. Sie können einfach leere Stellen füllen, aber auch Aussagen der RapperInnen ergänzen und/oder Nachdruck verleihen. Viele RapperInnen machten bestimmte *ad-libs* zudem zu ihrem Markenzeichen, quasi zu ihren persönlichen vokalen Jingles, die sie in fast jeden Song einbauen. *Money Boy* setzt seit Beginn auf einen starken Einsatz von *ad-libs* und erreichte damit, dass Wörter wie die genannten »Swag«, »Sheesh« oder »Scurr« im deutschen Sprachraum vor allem mit ihm in Verbindung gebracht werden (vgl. Genius.com o.J.).

Inhaltlich sowie von der Rap-Performance her lehnt sich *Money Boy* sehr stark an das Original »Trap House« (2016) von *Smoke Dawg* an bzw. übersetzt Teile des Textes eins zu eins. So lautet etwa der Mittelteil des Chorus bei *Smoke Dawg* folgendermaßen:

Trap, trap, trap, trap nigga it's all we know
 Only real killers and drug dealers up in my bando, nigga in my bando
 Trap house doing numbers, Trap
 Trap house doing numbers (*Smoke Dawg* – »Trap House« 2016)

Money Boys Mittelteil des Chorus sieht sehr ähnlich aus. Er übernimmt für seine Fassung sogar viele der englischen Originalausdrücke und vermischt sie mit deutschen Vokabeln:

Trap, Trap, Trap, Trappin' is all I know
 Real drug dealers und die Killers sind in meinem Bando, sind in meinem Bando
 Trap House macht die Numbers, Trap, Trap
 Trap House macht die Numbers

Diese Vorgehensweise ist für *Money Boy* nicht unüblich und findet sich u.a. bereits bei seinem ersten Hit »Dreh den Swag auf« (2010), der ebenfalls eine Übersetzung des Originals »Turn my swag on« (2008) von *Soulja Boy* darstellte. *Money Boy* entwickelte über die Jahre seine für ihn typische Sprache, die als eine eigene Form von »Denglisch« bezeichnet werden kann.⁸⁸ Dieser »*Money Boy*-Slang« zieht sich auch durch dieses Stück wie ein roter Faden:

Ich cop mir ein Chicken und whip in der Kitchen
 I'm getting it in (Yeah)

88 Auf seiner Facebook-Seite veröffentlichte *Money Boy* im Juli 2016 mit der Nachricht »1 nices Wörterbuch für die Hood« ein Bild, das eine Auswahl von Begriffen aus seinem Wortschatz samt Erklärungen zeigt (*Money Boy* 2016).

Ich flippe die Birds, ficke die Girls
Und ich mache es (Scurr)

Die Vermischung von deutscher Sprache mit englischen Slangausdrücken findet sich seit den Anfängen deutschsprachigen Raps. Es ist jedoch zu beobachten, dass sie bei RapperInnen des Genres Trap/Cloud-Rap in verstärkter Form anzutreffen ist – wenngleich *Money Boy* in dieser Hinsicht wohl eines der extremsten Beispiele darstellt. *Crack Ignaz* etwa vermischt amerikanischen Slang mit salzburgerischem Dialekt: »Lobet die Lobe [salzburgerisch/jenisch für Geld; Anm. d. Ver.], I tua die Stacks in mein Safe/I bin so pretty, so pretty, a Hawa mant i bin gay.« (*Crack Ignaz* – »Gwalla« 2015)⁸⁹

Das zeigt, dass nicht nur die Inhalte der Songs, sondern auch das verwendete Vokabular ein Hinweis auf ein bestimmtes HipHop-Subgenre sein kann. Im Fall von Trap-, Swag- und Cloud-Rap ist ein klassisches Merkmal das Nennen von (teuren) Designer- und Automarken (z.B. Gucci, Prada, Fendi, Ferrari, Bugatti etc.) sowie Begriffen, die mit Geld oder Drogen zu tun haben (bspw. Stacks [Geldstapel], Gwalla [Geld], Guap [viel Geld], Ice [Schmuck], Brick [Drogenpaket] etc.). Auch konkrete Drogentypen werden häufig genannt (u.a. Lean [Hustensaft], Kush [Cannabis-Sorte], Yayo [Kokain], MDMA etc.), wobei dies nicht exklusiv für das Trap-Genre gilt und etwa ebenso häufig im Gangsta-/Straßen-Rap anzutreffen ist. Die meist sehr explizite Ausdrucksweise (»Sie lickt meinen Dick und ich spritze der Bitch/in den Mouth meine Sauce«) zeigt eine weitere textliche Verwandtschaft zum Gangsta-/Straßen-Rap. Daneben gibt es zudem markante Wörter, die meist in den *ad-libs* oder als Ausrufe zu finden sind. Dazu gehören etwa die Begriffe Trap, Swag, Skrrt, Scurr, Burr, Sheesh u.Ä.

Obwohl *Money Boy* sich inhaltlich in seinem Stück »Trap House macht die Numbers« stark am Originalsong orientiert, ist dennoch klar eine Anpassung an seinen Stil zu erkennen. Die Grundthematik des Drogendealens und der damit verbundenen Gewalt tritt bei *Money Boy* im Vergleich zur Vorlage etwas in den Hintergrund und wird ergänzt durch für den Rapper typischere Themen wie Sex, Geld und Modemarken. Dies wird vor allem in der Strophe deutlich, in der es heißt:

Die Jeans sind von Polo, der Gürtel von Fendi
Das T-Shirt Lacoste
Ich whip einen Brick, fick eine Bitch
Denn ich bin dieser Boss
Auch endet seine Strophe mit einem weiteren Verweis auf Modemarken und das damit einhergehende Geldausgeben:
Pull up mit dem Maserati, stunte mit den Bandz
Leave den Store, big ass shopping bags
Everyday I'm poppin tags
Gucci, Versace, Givenchy, Armani
Why SL Know Plug gettet das Money

89 »Lobet das Geld, ich geb die Geldstapel in meinen Safe./Ich bin so hübsch, so hübsch, ein Kumpel meint ich bin homosexuell.« (*Crack Ignaz* – »Gwalla«; eigene Übersetzung).

Wie von Adam Krims erstmals gezeigt, bildeten sich für bestimmte Genres typische Rap-Flows aus (vgl. Krims 2000, S. 43-53). Es wurde bereits im geschichtlichen Abschnitt erwähnt, dass deutsche Trap-ProduzentInnen anfangs den Umstand kritisierten, dass viele der hiesigen RapperInnen ihren Flow nicht dem langsameren Tempo von Trap-Beats anpassten. *Money Boy* war jedoch stets einer der Ersten im deutschsprachigen Raum, der aktuelle Trends aus den USA für sich und seine Songs aufgriff. Dies geschah nicht zuletzt in den immer wieder von ihm angefertigten deutschen Coverversionen amerikanischer Songs, in denen er auch den Rap-Stil des jeweiligen Vorbilds übernahm. Auch bei »Trap House macht die Numbers« hält sich *Money Boy* sehr stark an den Flow des Originals, der durch einen Fokus auf Achteltriolen besticht. Das Rappen in Triolen ist seit etwa 2013 im Trap/Cloud-Rap weit verbreitet und wurde als Versace-Flow oder Migos-Flow bekannt. Obwohl diverse RapperInnen in der Vergangenheit bereits auf Triolen für ihren Rap-Rhythmus setzten, wurde diese Art zu Rappen erst nach dem ersten Hit der Gruppe *Migos* namens »Versace« (2013) zu einem richtigen Trend und festen Bestandteil von Trap/Cloud-Rap. Dieser Song und der vom Rapper *Quavo* (einem Mitglied der Gruppe) darin verwendete Rap-Stil hatten solch einen Einfluss auf die Art und Weise, wie fortan im Trap-Genre gerappt wurde, dass das HipHop-Magazin *Complex.com* ihn den »most influential rapper of 2014« nannte (vgl. Drake 2014). Wie man an »Trap House macht die Numbers« erkennt, ist dieser Rap-Stil auch im Jahr 2016 noch ebenso populär. Ich möchte folgend anhand des Refrains von »Trap House macht die Numbers« demonstrieren, wie dieser Flow beschaffen ist:

Die ersten beiden Zeilen in den ersten vier Takten entsprechen dem Migos-Flow. Der Rhythmus ist sogar fast auf die Note genau gleich wie der Anfang der ersten Strophe von *Migos'* Song »Versace«. Das Typische dabei sind nicht nur die triolische Basis des Rap-Rhythmus, sondern auch die Pausen am Anfang jedes zweiten Taktes sowie am Ende der Textzeile. Aus der Verbindung von den Pausen mit dem schnellen, dem 4/4-Takt gegenläufigen Triolenrhythmus erzeugt diese Art zu Rappen eine Spannung und schafft damit Aufmerksamkeit bei den HörerInnen. Das langsame Tempo der Cloud-Rap- und Trap-Beats eignet sich perfekt für diese Technik, da trotz des im Vergleich zum Beat schnellen Rap-Rhythmus der Text immer noch gut verständlich bleibt. Die Pausen werden zudem – wie hier bei *Money Boy* – meist genutzt, um *ad-libs* (»ey«, »scurr«, »who« etc.) zu platzieren und damit eine zweite Textebene zu schaffen. Diese hebt sich im Normalfall durch eine soundtechnisch andere Gestaltung vom Rap-Text ab. Meist geschieht dies durch eine geringere Lautstärke, gepaart mit mehr Hall und/oder *delay* sowie oftmals der Verwendung eines zusätzlichen Effekts wie Auto-Tune, Verzerrung oder (wie in diesem Beispiel) *EQing*, sodass die Stimme ähnlich wie aus einem Telefonhörer klingt. Durch den bei »Trap House macht die Numbers« eingesetzten *Delay*-Effekt, bei dem die *ad-libs* in Sechzehnteltriolenabständen (langsam leiser werdend) wiederholt werden, wird zudem eine weitere rhythmische Komponente eingebracht und die (nächtlich-düstere) Stimmung des Songs unterstützt.

Wie man am Refrain von »Trap House macht die Numbers« sieht, wird nach einigen Passagen im Triolenrhythmus auf einen geradlinigeren Flow gewechselt, der zwischen Viertel-, Achtel- und Sechzehntelbewegungen pendelt. Auch das Ändern des Flows innerhalb eines Songs bzw. eines Formabschnitts ist nicht selten im Trap/Cloud-Rap anzutreffen und wird ebenfalls durch das langsame Tempo der Beats begünstigt. So

Abbildung 12: Rap-Rhythmus des Chorus von Money Boy – »Trap House macht die Numbers« (2016)

$\text{♩} = 118$

1
 Ich cop mir ein Chi-cken und whip in der Kit-chen I'm get-ting it in
 Ey

3
 Ich flippe die Birds, fi-cke die Girls und ich ma-che es, scurr Trap, Trap, Trap,
 Yeah Scurr

6
 Trap - pin is all i know Woaw Real drug dea-lers und die
 Whoa

8
 Killers sind in meinem Ban - do Sind in meinem Ban - do Trap House macht die Numbers. Trap, Trap

10
 Trap House macht die Num - bers Trap House macht die

11
 Num - bers Trap House macht die Num - bers Trap House macht die

12
Numbers Trap House macht die Numbers und ich komme mit den Gunners Weshoot up your spot

14
Fick dei - ne Thot und ich whip-pe den Pot
Whip Whip Whoo

16
Trap House macht die Numbers Trap House macht die Numbers
Go

ergibt sich bei Trap-Stücken meist ein Zusammenspiel aus einem Rap, bei dem sich schnelle Passagen mit längeren Pausen abwechseln, die einem (abgesehen von den Hi-Hats) langsamen, basslastigen, die Eins betonenden Beat mit rhythmisch einfachen, auf Viertel- oder Achtelbewegungen basierenden Melodien gegenüberstehen.

Wie bereits diskutiert, lässt sich immer schwerer zwischen Trap und Cloud-Rap unterscheiden bzw. vermischen sich diese Subgenres zunehmend. Der in diesem Song ausgeprägte Einsatz von Hall sowohl auf der Melodie wie auf dem Rap sowie der *Delay*-Effekt auf den *ad-libs* können als typische Elemente von Cloud-Rap genannt werden. So zeigt sich in »Trap House macht die Numbers« bereits die Beeinflussung von Trap durch Cloud-Rap bzw. die einsetzende Vermischung dieser beiden HipHop-Stile, die spätestens ab 2019 kaum mehr zu überhören ist.

Vergleich deutschsprachiger Trap-Rap vs. Gangsta-Rap

Kann bei *Smoke Dawg* noch angenommen werden, dass er wirklich aus seinem Leben berichtet, ist bei *Money Boy* klar, dass dieser die *trap* sowie den Lifestyle eines *trappers* nur als Sinnbild für seine Songs übernimmt. Dies ähnelt der Verwendung des Begriffs Ghetto sowie den damit assoziierten Bildern im Gangsta-Rap. Das Ghetto als Symbol spielte im HipHop seit jeher eine wichtige Rolle und etablierte sich daher auch im deutschsprachigen Rap. Der große Unterschied zur *trap* war jedoch, dass es stets Diskussionen um die Legitimation der Verwendung dieses Begriffs gab. *Money Boy* und die ihm folgenden KünstlerInnen des Trap-, Swag- und Cloud-Raps machten durch ihre derart übertriebenen Aussagen schnell klar, dass die in den Texten aufgestellten Be-

hauptungen meist nicht der Realität entsprechen konnten. Sie vermischten in ihren Texten von Anfang an tendenziell gewaltverherrlichende, misogynen und hedonistische Inhalte mit einem klar humoristischen Ansatz. Sie vermittelten damit, dass sie sich und ihre Aussagen nicht zu ernst nahmen und auch nicht derart rezipiert werden wollten. Hier zeigt sich für mich der deutlichste Unterschied zwischen den deutschsprachigen Trap- und Gangsta-RapperInnen. Zwar verweisen auch Gangsta-RapperInnen immer wieder darauf, dass die Geschichten in ihren Songs häufig Übertreibungen darstellen und teilweise auch humorvoll gemeint sind. Oftmals werden überdies Vergleiche zu Actionfilmen herangezogen: »Man muss das mit dem Actionfilm-Genre vergleichen: Um Atmosphäre zu schaffen, muss man das ernst rüberbringen. Testosteronschwangere Filme, in denen Menschen abgeschlachtet werden, wie ›300‹ zum Beispiel, sind weltweite Kinohits. Unser Rap ist genauso eine Form der Unterhaltung.« (*Kollegah* zitiert nach Jozvaj 2013)

Bei den Gangsta-RapperInnen ist es aber schwerer zu unterscheiden, was wirklich ernst gemeint ist und was nur der Unterhaltung dient. Dies rührt einerseits von der im Zitat erwähnten ernstesten Vortragsweise, und andererseits wird vonseiten der KünstlerInnen häufig auf die eigene schwierige Lebensgeschichte verwiesen, um die harte und explizite Ausdrucksweise sowie die entsprechenden Inhalte zu legitimieren. Bei *Money Boy* waren sich viele HipHop-Fans anfangs zwar auch unsicher, ob er seine Raps ernst oder humorvoll meint. Es war aber von Anfang an offensichtlich, dass er in seinen Texten nicht aus seinem realen Leben erzählt. Spätestens mit den Erfolgen von Rappern wie *LGoony* oder *Yung Hum* hatte sich im deutschsprachigen Raum eine Akzeptanz dafür etabliert, dass auch Rap-Texte aus der Ich-Perspektive rein erfunden sein können und nicht einen realen Hintergrund haben müssen.

Das Klima der Narrenfreiheit, das *Money Boy* um sich geschaffen hat, nutzt dieser junge Kölner Rapper [*LGoony*; Anm. d. Verf.] nicht, um sich regelmäßig abzuschließen, sondern um fantastische, aufregende, abgefahrene Musik zu machen. [...] Und wie unerwartet süchtig man letztlich danach werden kann, dass einem ein Fast-Now-Teenager pausenlos von seinem grenzenlosen Reichtum erzählt. Weil es hier eben nicht um Authentizität geht, sondern um Phantasie, Feeling und Atmosphäre. (Borgmann 2015)

»Trap House macht die Numbers« ist einem Trap-Rap-Stück entsprechend eher düster gehalten. Eine Person, die *Money Boy* nicht kennt und auch nicht mit dieser Spielart von HipHop vertraut ist, könnte durchaus meinen, dass die Aussagen im Lied ernst gemeint sind. Bei etwas Beschäftigung mit dem Künstler dürfte aber schnell klar sein, dass dieser in seinen Werken nicht aus seinem realen Leben erzählt. Aus meiner Sicht zeigen sich bei genauerer Betrachtung aber auch schon ohne Hintergrundinformationen zu *Money Boy* bei »Trap House macht die Numbers« Hinweise darauf, dass der Rapper nicht aus seinem wirklichen Alltag erzählt bzw. erzählen will. Einerseits werden inhaltlich hauptsächlich Klischees aneinandergereiht, die zwar einem roten Faden folgen (das Herstellen und Verkaufen von Drogen), aber immer wieder durch auf Geld und Frauen bezogene Prahlereien durchbrochen werden. *Money Boy* rappt auch weniger aggressiv als vielmehr cool, lässig und überlegen. Letztlich tragen für mich die *ad-libs* ebenfalls dazu bei, die Inhalte nicht zu ernst nehmen zu können. Da wären etwa das »brfff« nach der ersten Zeile der Strophe oder auch die Wiederholung des letzten Wortes der vier-

ten Zeile der Strophe »Boss«, das wie ein nasales »baus« klingt. Aber auch die anderen Einwüfe wie »scurr«, »whoo«, »swag« oder das ebenfalls sehr nasale »bang« am Anfang des zweiten Chorus nehmen dem Song etwas von seinem ernsthaften Charakter. Auch im dazugehörigen Video, das durch seine Schwarz-Weiß-Ästhetik und die heruntergekommene Location eine bedrückende Atmosphäre ausstrahlt, finden sich Momente, die die Seriosität des Ganzen zunichtemachen. Etwa das *overacting* der Protagonisten im gesamten Video bzw. speziell bspw. in der 56. Sekunde oder wenn der Rapper bei Minute 1:57 ein vermeintliches Drogenpaket wie ein Telefon ans Ohr hält.

Abbildung 13: Money Boy benutzt ein vermeintliches Drogenpaket als Telefon in seinem Video zu »Trap House macht die Numbers« (2016; Video YSL Know Plug 2016, TC 01:57)



Das sind meines Erachtens klare Hinweise darauf, dass es sich bei dem Song um Unterhaltung und nicht einen wahren Bericht aus dem Leben eines Drogendealers handelt. Kennt man ein wenig von *Money Boys* Stil, bleibt über diesen Umstand kein Zweifel mehr.

Vergleicht man den Song etwa mit der 2017 erschienen Single »Hölle« von *Nazar*, werden die Unterschiede zum Gangsta-Rap-Genre noch deutlicher. Auch bei »Hölle« ist der Beat ein typischer Trap-Beat mit ähnlichen Charakteristika wie bei »Trap House macht die Numbers« – langsames Tempo, Glockenklänge, vergleichbare Drumsounds und Drumprogrammierung, Streicherakkorde in Viertelschritten, prominenter Subbass u.Ä. *Nazar* verwendet für Teile seines Raps überdies ebenfalls den auf Triolen basierenden Migos-Flow. Jedoch durchbricht nichts seine aggressive und bedrückende Darbietung. Der Text spielt zwar immer wieder mit Klischees und Übertreibungen, jedoch dienen diese eher dazu, den Inhalt des Textes noch besser zu verbildlichen. Und dieser wirkt als durchaus authentisches und nachvollziehbares Bild von Personen, die illegale Geschäfte betreiben oder sich in diesem Umfeld aufhalten, und weist keine Spur von Humor auf.

Fazit

Das Stück »Trap House macht die Numbers« stellt ein typisches Beispiel eines deutschsprachigen Trap-Rap-Stücks (mit etwas Swag-Rap- sowie Cloud-Rap-Einschlag) dar. Der Beat weist viele charakteristische Merkmale eines atmosphärisch düsteren Trap-Beats auf, wie sie sich vor allem in den 2010er Jahren für dieses Subgenre etablierten. In Verbindung mit dem Rap und seinen Beschreibungen des Alltags aus Sicht eines *trappers*, also eines Drogendealers, lässt sich das Werk klar als Trap-Rap kategorisieren – und das, obwohl es inhaltlich viele Elemente des Swag-Raps mit seinen Angebereien in Richtung Reichtum und Frauen beinhaltet und klanglich an Cloud-Rap angelehnt ist. Wie bereits angegeben, lassen sich die Trap-Subgenres praktisch nie völlig voneinander trennen bzw. besitzen, wie dieses Stück zeigt, große Überschneidungen untereinander. Der Beat, das Hauptthema und die Grundstimmung weisen es aber dennoch als repräsentatives Trap-Rap-Stück aus. Vergleichbare Songs finden sich auch bei anderen österreichischen Rappern wie *Yung Hurn* (»Shootaz feat. Tigerhoods« oder »Crack feat. *Tryptamine*« von dessen Mixtape »22«, 2015) oder *Crack Ignaz* (»Yayo« oder »Narco Polo« von seinem Mixtape »Ewige Nacht 500000«, 2014). Dennoch stellt Trap-Rap im deutschsprachigen Raum (und vor allem aus österreichischer Sicht) das am schwächsten vertretene Trap-Subgenre dar. Dies rührt wahrscheinlich daher, dass bei all den unrealistischen Übertreibungen der ProtagonistInnen des Genres, der Lifestyle eines *trappers* doch am weitesten von der eigenen Realität entfernt ist und im Gegensatz etwa zum im Swag-Rap angepriesenen Reichtum und Konsum nicht sonderlich erstrebenswert erscheint. Zugleich stellt die *trap* und das Leben eines *trappers* als Ausgangspunkt für das gesamte Trap-Genre – ähnlich dem Bild des Ghettos im Gangsta-Rap – ein wichtiges Symbol dar, und so scheinen Verweise auf das Drogendealen und das Leben als *trapper* immer wieder in den verschiedensten Songs der ProtagonistInnen des deutschsprachigen Trap-Genres auf.

Crack Ignaz – »König der Alpen« (2015)

Schaut man sich Crack Ignaz' Videos an, merkt man schnell, dass der junge Mann sehr viel Selbstvertrauen hat: mit blondiertem Afro steht er in einer wunderschönen Kulisse aus Bergen, die man sonst eher von Hansi-Hinterseer-Videos kennt, und erklärt sich zum »König der Alpen«. (DJ Phekt 2015)

Auf die Bedeutung des aus Salzburg stammenden Rappers *Crack Ignaz* für die deutschsprachige Cloud-Rap-Bewegung wurde bereits im geschichtlichen Abschnitt eingegangen. Hier soll er mit dem vom Belgier *Natsu Fuji* produzierten Song »König der Alpen« (2015) stellvertretend für ein typisches glokales HipHop-Stück aus dem Trap-Genre stehen. Am ehesten kann es als Beispiel eines Swag-Rap-Stückes bezeichnet werden. Natürlich lässt sich das Schaffen dieses Künstlers – wie bei den anderen – nicht auf ein (Trap-)Subgenre beschränken, und auch wenn *Crack Ignaz* die Basis für die Etablierung von Cloud-Rap im deutschsprachigen Raum gelegt hat, spielt er auch für den Swag-Rap eine wichtige Rolle.

Ein Magnum Opus des Swag-Rap [gemeint ist *Crack Ignaz'* Debütalbum »Kirsch«; Anm. d. Verf.], wenn man so will, auf dem schlagereskes Auto-Tune-Geleier auf cloudy Hi-Hat-Gewitter und Footwork-Hektik trifft. Dabei dienen die vorwärts gedachten Bretter vor allem als Nährboden für Ignaz' einprägsames Sprachspiel, in dem österreichische Mundart und Trap-Vokabular aus dem amerikanischen Süden zu einem originellen Schmah verschmelzen. (Burmeier 2015)

Auch wenn *Money Boy* mit der Zeit für seinen Stil respektiert wurde, blieb ihm stets ein gewisser »Trash-Faktor«, also ein Hang für billige Komik, durch die er immer ein wenig wie eine Comicfigur wirkt. *Crack Ignaz* bewegt sich teilweise musikalisch und inhaltlich auf ähnlichem Terrain wie *Money Boy* und bedient sich ebenfalls sehr häufig der Ausdrücke Swag bzw. Swah. Darüber hinaus ist schon sein Name offensichtlich humorvoll angelegt. Dennoch hatte das Wort Swag bei *Crack Ignaz* nie diesen comichaften Charakter, sondern wirkte stets wie ein normaler Teil seines (stark vom US-amerikanischen Slang beeinflussten) Wortschatzes. Damit trug *Crack Ignaz* meines Erachtens dazu bei, diesen Begriff hierzulande salonfähig zu machen. Was er sich mit *Money Boy* und dem Rest der sogenannten Swag-RapperInnen auf jeden Fall teilt, ist die lässige bis humorvolle Attitüde gepaart mit einer großen Portion Selbstbewusstsein und Ironie. Dies kommt am deutlichsten in seinem – für seinen Stil nicht ganz typischen, aber zugleich erfolgreichsten – Song »König der Alpen« zum Vorschein. Überdies ist dieses Stück ein gutes Beispiel einer lokalen Aneignung des globalen HipHop-Phänomens, also von Glokalisierung innerhalb der HipHop-Kultur bzw. von Trap/Cloud-Rap. Es wurde im Mai 2015 als *Crack Ignaz'* erste Videosingle auf dem Youtube-Kanal des deutschen Labels *Live from Earth* veröffentlicht und parallel dazu auf der Soundcloud-Seite seines Kollektivs *Hanuschplatzflow* zum Download angeboten. Auch wenn das Lied nicht auf seinem ersten Longplayer »Kirsch« zu finden ist, erfüllte es quasi die Funktion der ersten Promo-Single für das Album, das im Juli 2015 herauskam. Der Song und das Video sind durchzogen von auf Österreich bezogenen Klischees und eigneten sich dadurch sehr gut, den Rapper einer größeren (und speziell der deutschen) Öffentlichkeit vorzustellen.

Musikalische Gestaltung

Wenngleich in meinem Kapitel zu Theorie und Methodik angemerkt wurde, dass bei der Analyse von HipHop-Musik meist Elemente wie Sound, Rhythmik oder Produktionstechnik im Vordergrund stehen, gibt es natürlich Beispiele – wie dieses hier –, wo auch melodische oder harmonische Aspekte eine zentrale Rolle einnehmen. »König der Alpen« basiert auf dem Hauptthema des Stücks »Tanz der Stunden« aus dem dritten Satz von Amilcare Ponchiellis bekanntester Oper »La Gioconda« (1876). Die Melodie wird in leicht veränderter Form von einem (der Spielweise nach programmierten und nicht per Hand eingespielten) Klavier vorgetragen und zieht sich in ständiger Wiederholung durch das gesamte Stück.

Dieses musikalische Thema besitzt einen großen Wiedererkennungswert und ist weit über den Kreis von HörerInnen klassischer Musik bekannt. Es erlangte seine Popularität außerhalb des Klassikbereichs u.a. durch die Verwendung im *Disney*-Film »Fantasia« (1940), in Popmusikliedern (z.B. Nancy Sinatra – »Like I Do«, 1962) oder im

Abbildung 14: Klaviermelodie Crack Ignaz – »König der Alpen« (2015)



deutschsprachigen Raum als Werbemelodie für die Konditorei *Coppentrath und Wiese*. Für das Stück »König der Alpen« spielt jedoch nicht nur der Wiedererkennungswert eine große Rolle, sondern vor allem auch die damit einhergehende Assoziation mit klassischer Musik. Denn damit stellt der Rapper eine Verbindung zum Land Österreich her, das – vor allem im Ausland – neben den Alpen für seine geschichtliche Bedeutung im Bereich der Klassik bekannt ist. Es wird also mithilfe der Musik bereits Bezug zum Inhalt des Textes hergestellt, in dem sich *Crack Ignaz* als »König der Alpen« (also der Alpenrepublik Österreich) und als »beliebtester Mensch von Österreich« bezeichnet. Dieses Spiel mit österreichischen Klischees wird darüber hinaus im Video fortgeführt, wo sich der Rapper, neben Schauplätzen in Salzburg und an der Salzach, (ähnlich wie es häufig Schlager- oder Volksmusikstars machen) in einem verschneiten Alpenpanorama präsentiert.

Abbildung 15: Crack Ignaz vor Alpenpanorama und mit »Herzerl«-Brille in seinem Video zu »König der Alpen« (Video Live From Earth 2015, TC 01:28)



Obwohl ein Auszug eines Mozart-Stückes eine noch stärkere Wirkung erzielt hätte, wird hier mittels der Melodie und ihrer Verhaftung in der klassischen Musik eine Assoziationsbrücke zum Land Österreich bzw. dessen Bedeutung in der Vergangen-

heit hergestellt. Dieser Verweis auf die Geschichte des Landes passt auch zum im Song verwendeten Königstitel – wenngleich auch hier noch passender, jedoch zugleich noch klischeehafter, der Kaisertitel gewesen wäre –, dessen Relevanz auch etwas Vergangenes darstellt. Damit wird gekonnt das Thema des Songs »König der Alpen« schon auf musikalischer Seite aufgegriffen und untermauert.

In zweiter Instanz wird die nun hergestellte Verbindung zum historischen Österreich musikalisch mit dem zeitgenössischen Süden der USA verbunden, indem die Melodie mit einer äußerst markanten 808-Kick-Drum sowie einem typischen, wenngleich sehr einfach gehaltenen Trap-Beat unterlegt wird. Dabei wurde die 808-Kick-Drum ein wenig angezerrt, d.h. übersteuert und sehr laut in den Vordergrund gemischt. Die Drumsounds selbst klingen wie von einem »Lex-Luger-Drumkit«, also einem vorgefertigten Standardset an Trap-Drumsounds, und legen mit Blick auf die rhythmisch, kompositorische Arbeit den Schluss nahe, dass der Beat in sehr kurzer Zeit entstand.

Abbildung 16: Drums und Subbass von Crack Ignaz – »König der Alpen« (2015)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Drums' and the bottom staff is labeled '808 Kick Drum'. The tempo is marked as ♩ = 62. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The drum staff shows a complex pattern of notes and rests, with many notes marked with an 'x' to indicate a specific sound or effect. The 808 Kick Drum staff shows a simple bass line with notes on the 2nd, 4th, 6th, and 8th measures of each 4-measure phrase, with rests in between.

Meist wird bei Trap-Stücken zusätzlich zur 808-Kick-Drum eine »normale« Kick Drum programmiert, um der 808-Kick-Drum mehr Druck zu verleihen. Diese Kick Drum wurde in der Schlagzeugspur notiert, wobei in diesem Song nicht klar herauszuhören ist, ob sie tatsächlich vorhanden ist. Die Drums sind bei dieser Nummer derart simpel gestaltet, dass das Pattern fast als eine Blaupause bzw. ein Startpunkt für einen Trap-Beat bezeichnet werden kann. Ein sehr grundlegendes Muster für die Bass Drum/808-Kick im Trap ist, dass sie auf die Eins gesetzt wird, die Drei jedoch ausgelassen wird und die Bass Drum/808-Kick stattdessen auf der Zwei+ und/oder Drei+ erklingt. Dies ist bei diesem Beispiel wie schon bei »Trap House macht die Numbers« von Money Boy der Fall. Jedoch vollzieht sich der Rhythmus und – vor allem bei neueren Produktionen – die Arbeit an der 808-Kick-Drum meist etwas ausgefeilter und mit häufigeren Anschlägen. Im Gegensatz zur Melodie sowie dem Basslauf wiederholt sich der Schlagzeugrhythmus schon nach zwei und nicht nach vier Takten. Auch die Hi-Hats sind auffallend einfach gehalten und ändern nur in der zweiten Hälfte jedes zweiten Taktes den Rhythmus von einer Achtel- zu einer Zweiunddreißigstelbewegung.

Die 808-Kick-Drum spielt einen ebenfalls einfach gehaltenen Basslauf, bei dem der Ton *e* im Zentrum steht. Wie das *e* sind auch die anderen Basstöne in der Melodie – sowie teilweise auch im Originalbasslauf von »Tanz der Stunden« – enthalten und beziehen sich darauf. Dadurch, dass die Töne aber derart lange gehalten werden, während die Melodie in ständiger Bewegung ist, entstehen einige dissonante Intervalle, durch die eine gewisse Spannung in die lieblich anmutende Melodie eingebracht wird. Dass

der Bass – wie im Trap üblich – derart laut in den Vordergrund gemischt wurde, verstärkt die Wirkung dieser Spannung zwischen Melodie und Bass und verleiht dem Song eine gewisse Härte und damit Club-/Partytauglichkeit.

Diese (in ihrer Simplizität kaum zu übertreffende) Trap-Adaption des »Tanz der Stunden«-Themas passt gerade wegen der dadurch vermittelten »Schei* drauf«-Attitüde perfekt zu Inhalt und Rap-Performance des Stücks, auf die ich folgend eingehen werde.

Inhalt und Rap-Performance

Intro

Heid is a guada Tag, des is, was rennt
 Der König von den Alpen (Whooo!)
 I bin der König der Alpen (Whooo, whooo!)
 Auch bekannt als Austrias Sweetheart
 Der beliebteste Mensch von Österreich
 Süß wie eine Mozartkugel, so die schönen Haar, Oida, du kennst mich, yeah (Yeah!)

Chorus

I bin swaggy (i bin swaggy)
 I bin sexy (i bin sexy)
 I bin a fescha Motherfucker (Whooo!)
 Nenn mi König (nenn mi König) von den Alpen (von den Alpen)
 I bin der König von den Alpen (Swag!)
 I bin guad drauf (i bin swaggy)
 I bin fröhlich (i bin sexy)
 Warum bin i so fröhlich? (so fesch)
 Nenn mi König (nenn mi König) von den Alpen (von den Alpen)
 I bin der König von den Alpen (Swag!)

Verse 1

Nenn mi König der Alpen, (aha) mei Lieblingsfüm is (wöchana?)
 Top Gun mit Tom Cruise! (is a nicer Füm)
 Manchmal schau i raus in die Wöd (mhm) und denk ma nur Wow (Wow),
 Unglaublich, was es olles für Sochn gibt (Oba wirklich!)
 I hob a Girl (hob a Girl) aus Sankt Moritz (is a a schena Ort)
 Oba i woäß leida nimma wie sie haßt (Fuck!)
 Und die Nummer hab i a verlegt
 Wonn du des heast, ruaf mi bitte o! (ruaf mi an, Oida!)
 Oda schreib ma auf Facebook (Social Media)
 I bin fame und so, egal, (yeah) schau, (schau amoi!)
 I bin der König der Alpen (des bin i)
 Yo (Austrias Sweetheart)

Chorus**Verse 2**

Der germanische Prinz (schau da amoi de Muckis on) is zruck an dem Mikrofon (i wor nie weg eigentlich)

Gödlife, des is wos i rap! (Gödlife für immer)

Und i hoff', dass ma olle irgendwann mitanond Freind san (Friede auf Erden)

Hoch in den Alpen (yeah, swag), des is wo i residier (do hob i a Haus)

Mit olle meine Hawara (olle meine Hawara)

Du waßt, i bin haß wie die Sunn (so brennhaß, sicha 1000 Grad oda so)

Oba cool wie da Mond (minus 1000 Grad, minus 1000 Grad Oida)

Schau mi o, schau mi o! (schau mi o!)

I fühl mi guat und es passt ois (so schee Oida, eigentlich)

I bin der König der Alpen

(Yeah, Austria's Sweetheart)

Chorus

Peace!⁹⁰

Nimmt man die bereits angeführte Übersetzung von »Swag« als »cool, lässige Ausstrahlung«, entspricht diese genau dem Inhalt, der Aussage und der Performance des Raps von »König der Alpen«. Im Song geht es schlicht um die Vermittlung von *Crack Ignaz'* Swag, wie im Chorus bereits klargestellt wird.

90 »(Intro) Heute ist ein guter Tag, das ist, was los ist./Der König von den Alpen (Whooo!)/Ich bin der König der Alpen (Whooo, whooo!)/auch bekannt als Austrias Sweetheart,/der beliebteste Mensch von Österreich,/süß wie eine Mozartkugel, solch schöne Haare, Alter, du kennst mich, yeah (Yeah!)/(Chorus 1) Ich bin swaggy (i bin swaggy)/Ich bin sexy (i bin sexy)/Ich bin ein hübscher Motherfucker (Whooo!)/Nenn mich König (nenn mich König) von den Alpen (von den Alpen)/Ich bin der König von den Alpen (Swag!)/Ich bin gut drauf (ich bin swaggy)/ich bin fröhlich (ich bin sexy)/Warum bin ich so fröhlich? (so hübsch)/Nenn mich König (nenn mich König) von den Alpen (von den Alpen)/ich bin der König von den Alpen (Swag!)/(Verse 1) Nenn mich König der Alpen, (aha) mein Lieblingsfilm ist (welcher?)/Top Gun mit Tom Cruise! (ist ein nicer Film)/Manchmal schaue ich raus in die Welt (mhm) und denk mir nur Wow (Wow)/Unglaublich, was es alles für Sachen gibt (Aber wirklich!)/Ich hab ein Girl (hab ein Girl) aus Sankt Moritz (ist auch ein schöner Ort)/aber ich weiß leider nicht mehr wie sie heißt (Fuck!)/Und die Nummer habe ich auch verlegt/wenn du das hörst, ruf mich bitte an! (ruf mich an, Alter!)/Oder schreib mir auf Facebook (Social Media)/Ich bin fame und so, egal, (yeah) schau, (schau einmal!)/Ich bin der König der Alpen (das bin ich)/Yo (Austrias Sweetheart)/(Verse 2) Der germanische Prinz (sieh dir mal die Muckis an) ist zurück an dem Mikrofon (ich war nie weg eigentlich)/Gödlife, das ist was ich rap! (Gödlife für immer)/und ich hoffe, dass wir alle irgendwann miteinander Freunde sind (Friede auf Erden)/Hoch in den Alpen (yeah, swag), da residiere ich (da habe ich ein Haus)/mit allen meinen Freunden (alle meine Freunde)/Du weißt, ich bin heiß wie die Sonne (so brennheiß, sicher 1000 Grad oder so)/aber cool wie der Mond (minus 1000 Grad, minus 1000 Grad Alter)/Sieh mich an, sieh mich an! (sieh mich an!)/Ich fühle mich gut und es passt alles (so schön Alter, eigentlich)/Ich bin der König der Alpen/(Yeah, Austria's Sweetheart).« (*Crack Ignaz* – »König der Alpen«, eigene Übersetzung).

Die in Klammern gesetzten Textteile stammen wieder von einer zweiten Stimm-aufnahme und stellen die *ad-libs* dar. Der Rapper nutzt sie in den Strophen, um einen fiktiven Dialog mit sich selbst zu führen. Im Chorus dienen sie dazu, die Aussagen des Raps entweder zu wiederholen oder mit einem Ausruf wie »Swag« oder »Whooo« zu unterstreichen. Man könnte die Wiederholungen im Hinblick auf das evozierte Bild der Alpen auch als Echo deuten, wie es eben da zu finden ist. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass der Rapper tatsächlich auf diese Assoziation abzielt. Zudem wurden die *ad-libs* bei diesem Beispiel (im Gegensatz etwa zum analysierten Stück von *Money Boy*) nicht mit einem *Delay*-Effekt belegt und unterscheiden sich auch sonst klanglich nicht von der Hauptstimme. Sie scheinen hier tatsächlich hauptsächlich die Funktion eines fiktiven Dialogpartners zu übernehmen. Inhaltlich stellt der Rapper im Chorus fest, dass er gut drauf, sexy und swaggy sei, womit die Kernaussage des Songs dargelegt ist. Der Satz: »Ich bin fröhlich, warum bin ich so fröhlich«, dürfte ein beabsichtigtes Zitat aus einem Lied der Kinderzeichentrickserie »Alfred J. Kwak« darstellen und kann als weiteres Indiz dafür gesehen werden, dass sich der Rapper in diesem Song nicht allzu ernst nimmt bzw. der Songtext humorvoll angelegt ist.

Die Strophen beinhalten kleine Storytelling-Elemente, die einerseits das Bild der Alpen aufgreifen und andererseits offensichtlich der Unterhaltung dienen. In der zweiten Strophe wird sogar so etwas wie eine Botschaft vermittelt: »Und i hoff', dass ma olle irgendwonn mitanond Freund san (Friede auf Erden)«. Interessant an den Strophen ist besonders der bereits genannte Einsatz der zweiten Stimmspur, die mit der Hauptstimme in einen Dialog tritt. Dieser Eindruck einer Unterhaltung wird durch die Tatsache verstärkt, dass es keine Reime im Text gibt. *Crack Ignaz* erzählt in entspannter Manier, was ihm an diesem »guaden Tag« in seiner gut gelaunten Stimmung so einfällt.

Seine entspannte Attitüde spiegelt sich auch in seinem Rap-Stil wieder, der sehr lässig und *laid back* gehalten ist. Der Rapper kümmert sich offensichtlich nicht um technische Feinheiten, da diese durch seinen Swag mehr als kompensiert werden. Ich gehe davon aus, dass der Text vor der Aufnahme nicht oder nur in Teilen – am ehesten der Chorus – niedergeschrieben wurde und stattdessen in Form eines Freestyles am Mikrofon entstand. Darauf weist auch der eher einfach gehaltene Flow hin, der sich hauptsächlich in Achterschritten bewegt, wobei das letzte Viertel eines Taktes meist frei gelassen wird. Diese »leere Stelle« wird von der zweiten Stimmaufnahme gefüllt und gibt dieser Platz, um den Haupttext zu kommentieren. Auch wenn der für Trap typische Migos-Flow fehlt, findet sich durch die vielen Pausen, die meist für *ad-libs* genutzt werden, ein anderes typisches Flowmerkmal von Trap-RapperInnen.

Die swaggy Attitüde des Rappers wird auch im Chorus durch seinen Gesang widergespiegelt. Dieser folgt der Klaviermelodie, ist jedoch nicht sonderlich tonsicher. Aber gerade dieser schiefe Gesang, gepaart mit den *gefreestylten* Strophen sowie dem einfach gehaltenen Beat unterstreichen die Swag-Ansprüche von *Crack Ignaz*. Denn um Swag zu haben, benötigt man auch ein starkes (wenn nicht überhöhtes) Selbstbewusstsein – das wohl den meisten RapperInnen nachgesagt werden kann – sowie die bereits attestierte »Don't give a f*ck«-Attitüde die auch auf das Brechen ungeschriebener Regeln der HipHop-Kultur abzielt. Was Swag-Rap aber dann etwa von Gangsta-Rap, dessen ProtagonistInnen ebenfalls mit Normen der HipHop-Kultur gebrochen hatten, unterscheidet, ist, dass dies nicht auf eine aggressive, sondern meist humorvolle Weise

vonstattengeht. Die den beiden Genres inhärente Provokation wird bei Swag-Rap nicht durch eine explizite Sprache – die sich zwar auch bei den RapperInnen dieses Subgenres findet – und Geschichten vom harten Leben auf der Straße erreicht, sondern eher durch das Gegenteil. Es wird vom eigenen, vermeintlich schönen Leben (im Reichtum) berichtet, in einer Sprache, die manchmal an Kitsch grenzt (vgl. bspw. *Crack Ignaz* – »Sternenstaub«, 2015). Der Journalist Karsten Röhrbein fasste dies bei einer Rezension zu *Yung Hurns* Album »In Memory of Yung Hurn« (2015) folgendermaßen gut zusammen: »Er sprechsig zu schleppenden Beats auch von dicken Autos, Drogen, Sex – macht das aber so obszön gelangweilt, dass es eine willkommene Abwechslung zu den ganzen verbissenen Gangsta-Rappern ist.« (Röhrbein 2016)

Auf die Verwendung und das Spiel mit der Sprache habe ich bereits bei der Analyse von *Money Boys* Song »Trap House macht die Numbers« hingewiesen. *Money Boy* vermischt häufig Schriftdeutsch mit englischen Slangausdrücken. *Crack Ignaz* entlehnt zwar auch viele Begriffe dem US-amerikanischen HipHop-Jargon, bleibt ansonsten jedoch dem Dialekt seiner salzburgerischen Heimat treu. Dass er trotz dieser – bereits von *Texta* besungenen – »Sprachbarrieren« in Deutschland derart erfolgreich ist, liegt wohl einerseits daran, dass bei Trap/Cloud-Rap nicht die Inhalte, sondern deren Präsentation im Vordergrund stehen, und andererseits an dem aus dem amerikanischen HipHop stammenden Phänomen des Mumble-Rap. Die Mumble-RapperInnen führten die Prämisse »Vortrag vor Inhalt« konsequent weiter und nuscheln ihre Texte derart ins Mikrofon, dass sie selbst in ihrem Heimatland kaum verstanden werden. *Crack Ignaz* ist zwar nicht direkt zu den Mumble-RapperInnen zu zählen, sein Dialekt dürfte jedoch bei deutschen HörerInnen einen ähnlichen Effekt erzeugen. Wie Mumble-Rap auf »Österreichisch« klingt, ist vor allem beim Rapper *Yung Hurn* nachzuhören.

Fazit

»König der Alpen« stellt nicht nur ein gutes Beispiel für einen typischen Swag-Rap dar, sondern zeigt auch, wie man das (immer noch stark mit den Südstaaten der USA in Verbindung gebrachte) Genre des Trap-/Cloud-Raps dem eigenen lokalen Umfeld anpassen kann. Das Stück spiegelt sowohl auf textlicher als auch auf musikalischer Ebene den Vollzug der Glokalisierung im HipHop wider. *Crack Ignaz* nutzt in diesem Song auf allen Ebenen (inklusive der visuellen) gekonnt Klischees über sein Heimatland Österreich – sowie im Speziellen seiner Heimatstadt Salzburg – für sich und zur Vermittlung des eigenen Swags. Es fehlen zwar für Swag-Rap typische Anspielungen auf den persönlichen Reichtum (Geld sowie Konsumgüter) und die bevorzugten Mode- sowie Automarken. Dies wird aber meiner Meinung nach gut mit dem Bild des Königs kompensiert. Ein König weist stets große Besitztümer auf und zugleich liegen ihm nicht nur die Frauen, sondern mehr noch alle Untertanen zu Füßen. Aktuell populäre Auto- und Modemarken würden zudem mit dem in Musik und Text vermittelten, geschichtlichen Flair kollidieren. Swag-Rap ist also textlich meist etwas anders gartert als »König der Alpen«, aber das – gerade in dieser Gattung so wichtige – vermittelte Gefühl und die Attitüde des Songs und des Rappers können zweifellos als repräsentativ für diese HipHop-Spielart bezeichnet werden.

4.1.3.5 Resümee Trap/Cloud-Rap

Abschließend bleibt zu sagen, dass im Genre Trap/Cloud-Rap ähnlich wie bei Boom-Bap musikalische Charakteristika den Ausgangspunkt bilden, und häufig wird mit dem Begriff Trap oder auch Cloud-Rap schlicht eine bestimmte Form von HipHop-Beat bezeichnet. Zugleich werden die Begriffe aber nicht nur in Bezug auf die Musik, sondern auch auf den Rap und die RapperInnen verwendet, wodurch deutlich wird, dass es sich dabei um mehr als nur eine bestimmte Form von HipHop-Musikproduktion handeln muss. Das Genre bringt zudem neue Rap-Techniken sowie teilweise überhaupt einen neuen Bezug zu Rap-Technik und Flow mit sich. Dessen ProtagonistInnen öffneten thematisch neue Wege, indem die bislang beinahe dogmatisch vorherrschende Definition von *realness* infrage gestellt bzw. verworfen wurde. Der Begriff *realness* wurde aber auch von den Cloud-RapperInnen nicht abgeschafft und auch sie werden weiterhin – abgesehen vom Wahrheitsgehalt der Texte – daran gemessen:

Nicht einmal der sowieso lang überholte Vorwurf mangelnder Realness hält »Aurora« [Titel des hier beschriebenen Kollaborationsalbums von *Crack Ignaz* und *LGoony*; Anm. d. Verf.] stand. Statt Promophase, stundenlange Interviews und überteuerte Deluxe-Boxen machen LGoony und Crack Ignaz einfach das, worum es wirklich geht: gute Musik. Realer, als in drei Tagen ein kostenloses Album aufzunehmen, das im Vorbeigehen eben jener Szene vormacht, wie frisch Rap auf Deutsch 2016 klingen kann, geht es wirklich nicht mehr. (Kopka 2016)

Insgesamt brachten die unter Trap/Cloud-Rap subsumierten KünstlerInnen eine neue Attitüde mit einer ordentlichen Portion Humor und Lockerheit in die deutschsprachige HipHop-Szene. Natürlich sind Humor und Coolness nichts Neues im HipHop und waren etwa auch ein Markenzeichen der um die Jahrtausendwende im Deutschrap dominanten »Hamburger Schule« (*Die Absoluten Beginner*, *Eins Zwo*, *Fettes Brot*, *Samy Deluxe* etc.). Aber deren Art der Musik, der Rap-Inhalte und -Technik sowie des generellen HipHop-Verständnisses lassen sich kaum mit denen dieser neuen Generation an HipHop-Schaffenden vergleichen. Die Attitüde der VertreterInnen des Trap/Cloud-Rap ist es wohl auch, die sie am meisten von Gangsta-/Straßen- Die Attitüde der VertreterInnen des Trap/Cloud-Raps. Obwohl die Ersteren sich oftmals einer ähnlich expliziten Sprache bedienen wie die Letzteren, verfällt ihr Auftreten nie in eine verbissene Ernsthaftigkeit, wie sie Letztere in ihren Songs häufig vermitteln. Dass die im deutschsprachigen Raum meist unter Cloud-Rap zusammengefassten KünstlerInnen aber auch keine Berührungspunkte bzw. genügend Überschneidungen für eine Zusammenarbeit mit Gangsta-/Straßen-Rap besitzen, zeigt etwa das für den *Red Bull Soundclash 2017* gegründete Trio *New Level*, bestehend aus den Rappern *Crack Ignaz*, *LGoony* sowie dem Straßenrapper *Soufian*.⁹¹

91 Bei ihrem gleichnamigen Stück »New Level« (2017) zeigen sich (abgesehen vom Inhalt der Texte) im Rap deutliche Unterschiede zwischen den sogenannten Cloud-Rappern *LGoony* und *Crack Ignaz* sowie dem Straßen-Rapper *Soufian*. *Soufian* rappt seinen Part in einem schnellen, aggressiven Flow, der keine längeren Pausen aufweist. *Crack Ignaz* ist auch eher ungewohnt aggressiv und rappt im Mittelteil seiner Strophe ähnlich wie *Soufian*. Meist aber lässt er am Ende seiner Zeilen Platz, der mit *ad-libs* ausgefüllt wird. Am meisten wird der Unterschied im Vergleich zu *LGoony* deutlich. Dieser lässt nicht nur die größten Pausen und setzt ebenfalls stark auf den Einsatz von *ad-libs*, er

Ob seiner relativ jungen Geschichte bleibt noch offen, wie und in welche Richtung(en) sich dieses Genre und deren ProtagonistInnen in Zukunft entwickeln werden. Zumindest aber scheint der Begriff Cloud-Rap an Bedeutung zu verlieren und die Bezeichnung Trap dominanter zu werden. Musikalisch zeigt sich, dass neben der vermehrten Verwendung von großen Hallräumen, Auto-Tune und Gesangseinlagen vor allem die Arbeit mit der 808-Kick-Drum noch versierter wurde. Es werden häufiger Glissandi sowie gezielte Pausen eingesetzt.⁹² Die 808-Kick-Drum wird dadurch oftmals wieder mit kürzeren Abklingphasen versehen. Dies hört man etwa auf dem erfolgreichen Debütalbum »1220« (2018) von *Yung Hurn* – das Platz zwei in den österreichischen und deutschen Albumcharts erreichte.⁹³ Möchte man dieses Album als Beispiel für mögliche Entwicklungen im Trap/Cloud-Rap heranziehen, lässt sich zudem ein Trend zu einem etwas schnelleren Tempo ausmachen, da der Großteil der Songs von »1220« bei etwa 80 BPM angesiedelt ist. Dieser Trend setzte sich 2019 fort und bei einem Blick auf aktuelle, kommerziell erfolgreiche HipHop-Stücke aus diesem Genre fallen viele Songs im Bereich über 80 BPM auf (z.B. *Juju* – »Vermissen feat. *Henning May*«, oder *Samra & Capital Bra* – »Wieder Lila«, beide 2019).

4.1.4 Gangsta-/Straßen-Rap (vs. Mundart- und Slangsta-Rap)

If the KKK [Ku-Klux-Klan; Anm. d. Verf.] was smart enough, they would have created Gangsta-Rap. Because it is such a character of black masculinity, yet young people of color are being presented with this idea, that somehow these people represent us and they're cool and they're gonna stand in for us against the white power structure. While they're completely subservient to that white power structure. It's really an ironic, sad reality. (Jackson Katz zitiert nach Video Hurt 2006, TC 48:00)

Gangsta-Rap ist sicherlich die mit Abstand bekannteste und meist diskutierte Spielart des HipHops. Dies liegt daran, dass sie einerseits kommerziell – vor allem unter Jugendlichen – sehr erfolgreich ist und andererseits durch ihre provokant aggressiven und nicht selten sexistischen Inhalte für Aufsehen – um nicht zu sagen Aufschreie – auch außerhalb der HipHop-Hörerschaft sorgt. Die Entstehung und Entwicklung von Gangsta-Rap in den USA ist dementsprechend (im Gegensatz etwa zum Trap-Genre) gut dokumentiert. Deshalb werde ich meine Ausführungen zum US-amerikanischen Gangsta-Rap auf wenige wesentliche Punkte beschränken.⁹⁴ In diesem Kapitel stehen

hebt sich zusätzlich durch eine andere soundtechnische Gestaltung seiner Stimme ab, die – wie es für Cloud-Rap typisch ist – mit einem viel deutlicheren und stärkeren Hall belegt wurde.

92 Eines von vielen Beispielen dafür wäre etwa der Song »Wie Falco« des deutschen Rappers *Nimo* gemeinsam mit *UFO361* und *Yung Hurn*, produziert von *Lex Lugner* für dessen Debütalbum »KjKj« (2017).

93 Vgl. *Yung Hurns* Albumchartsplatzierungen unter www.austriancharts.at oder www.offiziel-lecharts.de.

94 Als ausführliche Quellen sollen hier Chang 2007, George 2006, Toop 2000 und Westhoff 2017 angeführt werden. Für die deutsche (Gangsta-)Rap-Szene stammt das Standardwerk von Verlan und Loh (vgl. 2015). Ausführliche soziokulturelle Betrachtungen zu deutschem Gangsta-Rap finden sich überdies in den von Martin Seeliger und Marc Dietrich herausgegebenen Sammelbänden »Deutscher Gangsta-Rap« und »Deutscher Gangsta-Rap II« (vgl. Seeliger und Dietrich 2012; 2017).

auch nicht die (sozialen) Gründe für Entstehung und Erfolg des Gangsta-Raps im Fokus. Es soll hier vor allem ein Überblick über die Geschichte und die wichtigsten Merkmale dieses Genres am Beispiel der österreichischen Gangsta-/Straßen-Rap-Szene gegeben werden. Da es sich thematisch anbietet, werden zudem im Rahmen des Kapitels die in der Mitte der 2000er Jahre entstandene Bewegung des Mundart-Raps und speziell dessen – gegen Gangsta-Rap gerichtete (und mittlerweile weitestgehend verschwundene) – Strömung Slangsta-Rap genauer untersucht. Unweigerlich wird auch die deutsche Gangsta-Rap-Szene eine Rolle spielen, da sie einen großen Einfluss auf die Entwicklung der heimischen Szene hatte.

4.1.4.1 Geschichtlicher Überblick und grundlegende Charakteristika

Wie bereits mehrfach in dieser Arbeit angesprochen, lässt sich der Startschuss des Gangsta-Rap-Genres auf die *West-Coast-HipHop-Gruppe N.W.A (Niggaz Wit Attitudes)* und deren Debütalbum »Straight Outta Compton« (1988) zurückführen. *Schooly Ds* Stück »P.S.K. – What does it mean?« von 1985 wird zwar als erstes aufgezeichnetes Gangsta-Rap-Stück angesehen und auch andere Rapper wie *Ice T* brachten bereits vor »Straight Outta Compton« Songs im Gangsta-Rap-Stil heraus. Zu einem Genre wurde es aber erst durch *N.W.As* Veröffentlichung (vgl. Krims 2000, S. 81). Zudem wurde der Name des Genres von ihrer ersten Single »Gangsta, Gangsta« abgeleitet (vgl. Chang 2007, S. 320). Wenngleich gerade in deutscher Literatur oftmals von Gangster-Rap (mit der Endung -er anstatt -a) gesprochen wird, ist diese Bezeichnung etwas irreführend. Denn mit dem Begriff »Gangsta« ist im amerikanischen HipHop ein Mitglied einer Gang gemeint und nicht wie im Deutschen eine Einzelperson, die ihren Lebensunterhalt durch kriminelle Handlungen bestreitet. Um Verwechslungen so weit wie möglich vorzubeugen, verwende ich in meiner Arbeit den von *N.W.As* gleichnamigem Song abgeleiteten Ausdruck Gangsta mit der Endung -a.

Für den Autor Nelson George ist Gangsta-Rap ein direktes Nebenprodukt der Droge Crack und konnte sich erst durch dessen Siegeszug etablieren:

Gangsta-Rap (Reality-Rap – oder welche Bezeichnung man auch immer vorzieht) ist ein unmittelbares Nebenprodukt von Crack. Wenn man das nicht weiß, versteht man auch nicht, wieso es dazu kommen konnte, dass HipHop zum Sündenbock für alles und jeden wurde. Das ist kein Henne-oder-Ei-Rätsel: Zuerst kamen die Crack-Rocks, dann kam Gangsta-Rap. (George 2006, S. 64)

Dass Gangsta-Rap mitunter auch als »Reality-Rap« bezeichnet wird, kann ebenfalls auf den Song »Gangsta, Gangsta« zurückgeführt werden, denn im Chorus heißt es: »Gangsta, Gangsta/It's not about a salary, it's all about reality.« (*N.W.A* – »Gangsta, Gangsta« 1988)

Auch Krims teilt Gangsta-Rap als eines von diversen Subgenres des Reality-Raps ein (vgl. Krims 2000, S. 70-78). Für Krims endet der originale Gangsta-Rap etwa im Jahr 1993 und vermischt sich ab da mit dem von ihm Mack-Rap genannten Genre zu einer neuen Subgattung, dem Don-Rap (vgl. ebd., S. 81-86). Nach dieser engen Definition von Gangsta-Rap gäbe es heutzutage kaum VertreterInnen dieses Genres. Allgemein wird Gangsta-Rap jedoch – wie auch von mir – viel breiter gedeutet und charakterisiert als HipHop mit meist harten, aggressiven Beats, über die in entsprechender Manier über

(Gang-)Gewalt, Drogendealen, Sex oder allgemein das schwierige Leben auf der Straße, im eigenen Viertel oder in der eigenen Stadt berichtet wird. Das von *Dr. Dre* und seinem Album »The Chronic« (1993) populär gemachte Subgenre des G-Funks sowie die von Krimis als Don-Rap bezeichnete Gangsta-Rap-Spielart, wie sie vor allem von *Puff Daddy* erfolgreich umgesetzt wurde, zeigen aber, dass Gangsta-Rap auch entspannt, lässig bis poppig angelegt sein kann. Dabei bleiben die Inhalte grundsätzlich dem Gangsta-Rap-Genre verhaftet (wobei sich der Fokus bei *Puff Daddy* schon ziemlich stark weg vom Gangwesen hin zu Reichtum und Konsum verschob), werden jedoch über club- oder radiotaugliche Beats gerappt. Hier zeigte sich schon früh die oftmals kommerzielle Ausrichtung dieses Genres. So konnte – häufig durch Einbindung von gesungenen *hooks* (Refrains) oder Kollaborationen mit PopkünstlerInnen – diese HipHop-Spielart trotz der provokanten Inhalte derart erfolgreich und ein Teil des Pop-Mainstreams sowohl in Amerika als auch in Deutschland sowie etwas weniger stark auch in Österreich werden.

Es ist festzuhalten, dass sich Gangsta-Rap vor allem durch seine Inhalte und Sprache auszeichnet, soundtechnisch aber sehr wandelbar ist. Auch wenn (oder gerade weil) sich das Genre vor allem über das Rap-Element definiert, gab es vonseiten des Gangsta-Raps immer wieder neue und bedeutende Impulse für die Weiterentwicklung der HipHop-Musik. *Dr. Dre* etwa wird allgemein zu den weltweit einflussreichsten HipHop-ProduzentInnen gezählt und wurde u. a. für seine »sonic innovations« vom *LA Weekly* 2015 zum besten HipHop-Produzenten aller Zeiten gewählt:

Decade after decade, no producer has cranked out more stone-cold classics or changed the game more times, both through his own sonic innovations and his nurturing of new talent. Andre Young put Southern California on the hip-hop map, invented (or at least co-invented) G-funk, helped launch the careers of Ice Cube, Snoop, Eminem and Kendrick, and rattled more trunks with his sub-shattering bass than any beatmaker before or since. (Hermann 2015)

Dr. Dre selbst sagte in einem Interview auch etwas sehr Interessantes in Bezug auf die Anfänge des Gangsta-Raps. Verteidigen die ProtagonistInnen ihre gewaltvollen und expliziten Texte meist mit dem Verweis darauf, nur die Realität in ihrer Umgebung abbilden zu wollen, gab *Dr. Dre* eine weitere Erklärung ab, die sicherlich auch heute noch in ähnlicher Form für viele VertreterInnen dieses Genres Gültigkeit besitzt:

I wanted to make people go: »Oh shit, I can't believe he's saying that shit.« I wanted to go all the way left. Everybody trying to do this Black power and shit, so I was like, let's give 'em an alternative. Nigger niggernigger niggernigger fuck this fuck that bitch bitch bitch suck my dick, all this kind of shit, you know what I'm saying? (*Dr. Dre* zitiert nach Cross 1993, S. 197)

Wenngleich bei vielen Gangsta-/Straßen-RapperInnen sicherlich der Wunsch besteht, die sie umgebende Realität in ihren Songs widerzuspiegeln, war (und ist bis heute) die Lust an der Provokation weiterhin weit verbreitet. Der Produzent *PMC Eastblok* liefert am Beispiel der Zeile: »Wenn du in meinen Block musst, Ottakringer Straße, Klick-Klack-Kopfschuss« (*Platinum Tongue & Mevlut Khan* – »Balkanaken« 2007), die 2007 für große Aufregung in den österreichischen Medien und vor allem bei der FPÖ sorgte, für diese Tendenz zu Übertreibung und Provokation folgende Erklärung: »Gehen wir

mal von den Medien aus. Klick-Klack-Kopfschuss. Als viele Medien darüber sehr negativ berichtet haben. Aber wenn Mevlut damals nicht diese Line gebracht hätte, sondern gesagt hätte – die Welt ist ungerecht – hätte das doch kein Schwein interessiert.« (PMC *Eastblok* zitiert nach Reinhard 2015)

Bei N.W.A kam es bald nach ihrem großen Erfolg zum Zerwürfnis unter den Mitgliedern, aber der Grundstein für provokante, teils unterhaltsame, teils politische und stets explizite Erzählungen aus dem Leben in den Ghettos und Problembezirken der USA war gelegt und diese Narrative sollten nicht mehr aus der HipHop-Kultur verschwinden. Schon der Albumtitel »Straight Outta Compton« zeigt zudem einen weiteren wichtigen Aspekt, der durch Gangsta-Rap in die HipHop-Kultur gebracht wurde: der Fokus auf die eigene Region, das eigene Viertel, die eigene *hood*.

In der Folge von »Straight Outta Compton« setzte eine Demokratisierung und Regionalisierung von Rap ein. N.W.A stellten die Parole »it ain't where you from, it's where you at« des New Yorker Rappers *Rakim* auf den Kopf. Neben die große Predigt, die von HipHop-Propheten wie *Chuck D* von der Höhe des Berges aus erzählt wurde, gesellte sich die schmutzige und wackelige Handkamera, die den Zuhörer in die verwegenen Ecken des eigenen Viertels führte. [...] Diese »hood-centric«, die Zentrierung auf's eigene Viertel, auf »what is real« und die Legitimation, ohne großes Vorwissen einfach loszulegen, wiederholt sich in der Entwicklung des Genres Gangsta-Rap in Deutschland mit der Veröffentlichung von *Sidos* »Mein Block«. (Verlan und Loh 2015, S. 28f.)

Gangsta-Rap und das ihm verwandte Genre des Hardcore-Raps/Reality-Raps dominierten den HipHop der ersten Hälfte der 1990er Jahre. In der zweiten Hälfte dieses Jahrzehnts (kurz nach den Morden an den Rappern *2Pac* und *Biggie Smalls*) entwickelte sich Gangsta-Rap, angeführt durch die ökonomischen Errungenschaften von *Puff Daddy*, immer mehr in Richtung der modifizierten Version des Don-Raps.

But, absent a sense of urgency [Serrano meint damit das Abflauen der Crack-Problematik ebenfalls Mitte der 1990er Jahre; Anm. d. Verf.], gangsta rap floundered otherwise. Puff showed up and yanked rap in the direction he took it, commodifying commodities, commercializing everything with light-speed, slapping *Ciroc* stickers on everything and swapping out bandannas for velour Sean John sweatpants. (Serrano 2015, S. 155)

Das Zitat verdeutlicht, wie durch diese Entwicklung der Blick auf Reichtum und Konsumgüter geschärft wurde, während die Geschichten über die Gangs und das Leben auf der Straße abnahmen. Wie bereits im Kapitel zu Trap geschildert, etablierte sich Gangsta-Rap unterdessen auch im Süden der USA, wo er zu einem wichtigen Vorläufer des Trap-Genres wurde.

Für den Autor Shea Serrano brachte die Gruppe *The Clipse* 2001 den Drogenhandel und damit ein klassisches Narrativ des Gangsta-Raps zurück ins Rampenlicht. Aber laut dem Autor schaffte es erst der Rapper *50 Cent* mit seinen Erfolgen ab 2003, dass ein Gangsta-Rapper mit klassischen Themen des Genres erneut große Erfolge feiern konnte (vgl. ebd.). Auch das bereits beschriebene Trap-Subgenre Drill, das vor allem im Jahr 2012 viel Aufsehen erregte, dreht sich stark um das Gangwesen (der

US-amerikanischen Stadt Chicago) und kann damit inhaltlich ebenfalls als Nachfolger des *West-Coast*-Gangsta-Raps (bzw. des Südstaaten-Gangsta-Raps) gesehen werden.

Während die Blütezeit des Gangsta-Raps in Amerika in den 1990er Jahren anzusiedeln ist, trat diese HipHop-Spielart in Österreich und vor allem Deutschland erst nach der Jahrtausendwende seinen Siegeszug an. Die deutsche Szene wurde bis zum Beginn der 2010er Jahre in kommerzieller Hinsicht von Gangsta-Rap dominiert. Diese beförderte auch die Entstehung einer Gangsta-/Straßen-Rap-Szene in Österreich. Auch wenn VertreterInnen dieses Genres (bspw. *Kollegah* oder *Bushido*) immer noch große Erfolge feiern, lässt sich in den 2010er Jahren ein Abschwächen dieser »Vorherrschaft« des Gangsta-Raps in Deutschland zugunsten anderer HipHop-Genres – im speziellen der Trap-Subgenres Trap-, Swag- und Cloud-Rap – bzw. eine Vermischung mit den genannten Genres erkennen.

Exkurs: Unterschied Gangsta-Rap und Straßen-Rap

Bevor ich die geschichtliche Entwicklung von Gangsta- und Straßen-Rap in Österreich untersuche, möchte ich kurz auf die möglichen Unterschiede dieser beiden HipHop-Subgenres und auf den Grund eingehen, warum ich diese beiden Begriffe meist zusammen verwende.

Die Subgenres Gangsta-Rap und Straßen-Rap sind oftmals schwer zu unterscheiden, da sie sich in vielen Belangen sehr stark ähneln und, wie der Forscher Marc Dietrich sagt, aus einem »Szenemedien-Diskurs bzw. von Künstlern und Labels selbst stammen und nicht beispielsweise – wie in der qualitativen empirischen Sozialforschung üblich – nach einem bestimmten Kriterium gebildet« werden (Marc Dietrich zitiert nach Verlan und Loh 2015, S. 39). Es lassen sich deshalb einzelne KünstlerInnen und Songs oftmals nicht so einfach und klar dem einen oder dem anderen Genre zuordnen. Dies ist der Grund, warum ich meistens beide Bezeichnungen gemeinsam verwende. Dietrich führt im bereits zitierten Interview mögliche Unterscheidungsmerkmale an, die auch meinen Einschätzungen entsprechen:

Grob kann man sagen, dass es bei Gangsta-Rap um die Behauptung des eigenen Gangstatumms geht, um die aktive Involviertheit bezüglich der Inszenierungen von Devianz. Bei Straßen-Rap wird die Augenzeugen- oder Beobachterperspektive in Anschlag gebracht. Es geht also mehr um die »authentische« Schilderung des Straßen- und Gangstalebens. (Ebd.)

Wie dem Zitat zu entnehmen ist, drehen sich Songs aus den beiden Subgenres grundsätzlich um die gleichen Themen, jedoch unterscheidet sich der von den RapperInnen gewählte Blickwinkel. Bei Gangsta-Rap stehen die ProtagonistInnen selbst und ihre Taten im Vordergrund, wohingegen bei Straßen-Rap eher die Rolle der/s ZuschauerIn eingenommen wird. Da jedoch Inhalte, Sprache oder Performance sich so ähneln und sich auch die Perspektiven der RapperInnen innerhalb einzelner Songs immer wieder verändern können, ist eine klare Trennung oftmals schwer möglich.

Müsste ich die in Frage stehenden aktuell aktiven österreichischen Protagonisten zwischen Gangsta- und Straßen-Rap aufteilen, würde ich den Großteil von ihnen zu Straßen-Rap zählen«. Gerade die Szene in Wien, die sich um die Gruppen und Kollektive *Sua Kaan*, *Stonepark* und *Eastblok Family* formierte, fällt für mich stärker in die

Kategorie Straßen-Rap. Deshalb spreche ich im folgenden Kapitel auch nicht von einer Wiener »Gangsta-Rap-Szene«, sondern von der Wiener »Straßen-Rap-Szene«. »Wir propagieren keinen Gangster-Rap. Straßenrap ist das, was in den Parks abgeht, was in den Gemeindebauten abgeht. Wir leben nicht nur in einer reinen Akademikerstadt mit Oper und Schönbrunn und das war's.« (PMC *Eastblok* zitiert nach Reinhard 2015) Der zitierte Hauptproduzent der *Eastblok Family*, PMC *Eastblok*, verweist in diesem Interview zusätzlich darauf, dass sich Straßen-Rap – ähnlich dem Mundart-Rap – auch durch die gewählte Sprache auszeichnet:

Straßenrap hat sich immer weiter etabliert. Es wird einfach die Sprache der Straße genommen. Genauso wie Mundart-Rap sich die Sprache ausgesucht hat, die auch tatsächlich gesprochen wird. Deswegen ist es auch gut angekommen. Es gab früher typische HipHop Slangwörter wie »fresh« – aber bei uns im Park hört man solche Anglizismen nicht. (Ebd.)

Letztendlich bleibt es jedoch schwer, eine klare Trennung zwischen diesen beiden Subgenres aufgrund konkreter Faktoren vorzunehmen. Oftmals hängt es, wie Marc Dietrich sagte, davon ab, ob sich ein/e RapperIn selbst dem Straßen- oder Gangsta-Rap zugehörig fühlt.

4.1.4.2 Gangsta-/Straßen-Rap in Österreich

Wir haben einmal eine Silvesterparty '95 veranstaltet, wo Leute ur viel mit Raketen und Böllern geschossen haben – im Gebäude. Es wurden außerdem total viele Fahrradketten und Gaspistolen konfisziert. Es war so eine gewalttätige Atmosphäre in der Luft, dass ich gar keine Lust mehr hatte, HipHop-Partys zu veranstalten. Dann bin ich wieder mehr auf Technopartys gegangen. Es war teilweise wirklich so, dass die HipHop-Szene für ca. zwei Jahre so unsympathisch geworden ist. Vor allem durch diesen Gangsta-Rap-Hype Mitte der '90er Jahre, während N.W.A immer größer wurde. (Interview Weiss 2010, TC 2:10:57)

Wie das Zitat von Christoph Weiss alias *Burstup* der Gruppe *Schönheitsfehler* zeigt, waren die Auswirkungen von Gangsta-Rap in Österreich Mitte der 1990er Jahre bereits stark zu spüren, weshalb sich einige aus den ersten Generationen von HipHop in Österreich mehr der aufkommenden Technoszene widmeten. Auch *Flip* von *Texta* erzählt, dass Mitte der 1990er Jahre in Linz ein sehr gewaltvolles Umfeld herrschte. Dieses beruhigte sich seines Erachtens durch das Aufkommen der Rave-Partys und vor allem der dafür typischen Droge Ecstasy. So wurde das »Gewaltding« in Österreich erst mit dem Erfolg des Labels *Aggro Berlin* in den 2000er Jahren wieder interessant (vgl. Interview Kroll 2013, TC 28:30). »In den 2000ern war das ›Härteding‹ wieder erstrebenswert für den Jugendlichen. Dazwischen war wirklich so Feiern und ›Pillen Schmeißen‹ das wichtigere Ding.« (Ebd., TC 29:03)

Die Untergrund Poeten und EMC

Tatsächlich war Gangsta-Rap aus Österreich mit Ausnahme der Gruppe *Die Untergrund Poeten* in den 1990er Jahren nicht existent. Die Geschichte der *Untergrund Poeten* zeigt

auch, dass in Österreich (wie im gesamt deutschsprachigen Raum) zu dieser Zeit noch keine breite Akzeptanz für Gangsta-Rap auf Deutsch und im Speziellen aus Österreich vorhanden war. Laut ihrem damaligen Mitglied *DJ Chaoz* fand das Trio, dem noch die beiden Rapper *U Gene* aka *Bruder E* und *Ottakringer MC* angehörten, 1993 zusammen (vgl. *DJ Chaoz* zitiert nach Braula 2010b, S. 38). Es entstanden schnell Kontakte zur restlichen (noch sehr überschaubaren) Wiener HipHop-Szene, und so wurde über das Label *Duck Squad* der Gruppe *Schönheitsfehler* 1994 ihre erste EP »Umstritten wie noch nie« in Zusammenarbeit mit dem Produzenten Axel Rab (unter dem Pseudonym *XL Rab*) herausgebracht.

Die EP umfasste drei Originalkompositionen und zwei Remixes. Und ein satirisches Hörspiel-Intro, in dem Roberto Blanco auf einem Musikantenstadl in Kärnten von unbekanntenen Tätern zusammengeschlagen wird. Darauf folgen Texte über Alltagsrassismus und Gewalt, untermalt von harten Beats – eine Mischung aus NWA und Public Enemy, nur aus Wien und auf Deutsch. Als Untergrund Poeten stießen die Rapper *U-Gene*, *Ottakringer MC* und *DJ Chaoz* eine bis dahin noch verschlossene Tür auf: Gangstarap auf Österreichisch. Und »Umstritten wie noch nie« war der Urknall in diesem Genre. (Ebd.)

Durch den Erfolg der »Umstritten wie noch nie«-EP bekamen *Die Untergrund Poeten* einen Vertrag bei *Universal* und veröffentlichten ein Jahr später, 1995, ihre zweite EP »Vorsicht ist geboten!«. Diese Veröffentlichung war jedoch ein Flop und außerdem kam es zwischen den Rappern und ihrem DJ zum Bruch. *Bruder E* und *Ottakringer MC* versuchten noch im Umfeld des Frankfurter *Rödelheim Hartreim Projekts* Fuß zu fassen. So brachten sie 1996 die EP »Vom U zum P und wieder zurück« heraus. Aber auch dieses Werk bescherte ihnen nicht den gewünschten Erfolg und so löste sich Österreichs erste Gangsta-Rap-Gruppe drei Jahre nach ihrer Gründung wieder auf (vgl. ebd., S. 39).

Danach dauerte es einige Jahre, bis wieder ein österreichischer Rapper⁹⁵ bzw. eine Gruppe mit dieser Form von HipHop in Erscheinung trat. Die Gruppe *EMC* (*Eternal Masters of Ceremony*) und vor allem ihr bekanntestes Mitglied, der Rapper *Phat Frank*, machten in den ersten Jahren des neuen Jahrtausends mit einer bis dahin in der österreichischen HipHop-Szene nicht gehörten, expliziten und aggressiven Sprache auf sich aufmerksam. In ihren Texten geht es hauptsächlich um das »Dissen« von »Whack-MCs«⁹⁶ – womit im Fall von *EMC* vor allem die VertreterInnen der Linzer HipHop-Szene gemeint waren –, und so ist das Kollektiv mehr dem Battle- sowie auch dem Porno-Rap-Subgenre und weniger dem Gangsta-Rap zuzuordnen.

Hardcore-sein ist kein Spiel, Linzer Rapper sind nicht real
 Fühlen sich bedroht, durch meinen Rap-Appeal im Battle-Stil
 Ich komm aus Favoriten, Nutten zeigen ihre Titten
 Denn sie wollen meinen Schwanz, mit viel Sperma auf den Titten
 Deine Crew spielt im Sand, meine Crew ist militant
 Schluss mit der Scheiße, Hände an die Wand (*EMC* – »Wien X Dominiert« 2004)

95 In Bezug auf österreichischen Gangsta-/Straßen-Rap wird nur die männliche Form verwendet, da mir keine Vertreterinnen dieses Subgenres in Österreich bekannt sind und in diesem Kapitel dementsprechend nur männliche Mitglieder der heimischen Szene eine Rolle spielen.

96 Whack-MCs ist eine Bezeichnung aus dem Battle-Rap-Genre für schlechte RapperInnen.

Auch wenn sich die Inhalte mehr um das Heruntermachen anderer RapperInnen und weniger um das Berichten vom Leben in ihrem Viertel drehen, mischen sich zwischen die Battle-Lyrics immer wieder typische Elemente des Gangsta-Raps.

Es gibt kein Entrinnen und es gibt kein Entkommen
 Zeig Respekt auf dem Block, die Wien 10 Niggas kommen
 Denn Wien 10 hält noch immer unsren Sound legitim
 SWK, PHF, Fero, P-MC im Team (EMC – »Auf dem Block« 2004)

In diesem Textauszug findet sich etwa mit »Wien 10« der von N.W.A in allen HipHop-Sparten etablierte, aber vor allem für Gangsta-Rap typische Verweis auf das eigene Viertel. Der zehnte Wiener Bezirk spielt bei EMC eine zentrale Rolle und es wird praktisch ständig auf ihn verwiesen. Interessant ist auch die Aussage, dass der Bezirk ihren »Sound legitim [hält]«. Damit ist wahrscheinlich gemeint, dass ihr Auftreten und ihre Themen durch das Aufwachsen in diesem als Problembezirk bekannten Viertel Wiens legitimiert werden. Über das Gefühl, dass es »kein Entrinnen« und »kein Entkommen« gibt sowie durch den Begriff des »Blocks« werden zudem weitere Assoziationen zum amerikanischen Ghetto hergestellt. Das Ghetto als Herkunft bringt die im HipHop wichtige *street credibility* und somit Authentizität bzw. die besagte Legitimation, die Themen so anzusprechen, wie es EMC eben tun (vgl. Klein und Friedrich 2003, S. 42f.). Spätestens seit *Sidos* Song »Mein Block« (2004) steht »der Block« im deutschsprachigen HipHop synonym für den geographischen Mittelpunkt von RapperInnen aus einem sogenannten Problembezirk oder sozialen Brennpunkt. Er bietet damit die Möglichkeit, eine Verbindung zum zentralen Bild des Ghettos herzustellen, ohne diesen (speziell in Bezug auf Österreich) problematischen Begriff zu benutzen. Die Verwendung des Wortes Ghetto ist in Österreich weiterhin mehrheitlich verpönt und kann dazu führen, nicht ernst genommen zu werden und Spott aus der Szene zu ernten. »Du manst dei Gegen is so oag Ghetto, doch i häng dort im Summa äb und iss Cornettos.« (*Ill Mindz* – »Killa Shit« 2011)⁹⁷ Es ist tatsächlich eher eine Ausnahme, dass, wie etwa in dem Song »H zu dem S A« (2012) des Duos *RapTerror*, das eigene Viertel als Ghetto bezeichnet wird: »Ich bin im Ghetto ein Star/Tick mit Yayo im Park/Cruise mit nem Benz AMG/Und du Spacken fährst Rad.« (*RapTerror* – »H zu dem S A« 2012)

Auch wenn EMC und vor allem *Phat Frank* sich einen Namen in der österreichischen HipHop-Szene machen konnten, blieben sie mit ihrem im Gangsta-Rap verwurzelten Stil allein und verschwanden im Jahr der einzigen (Best-of-)Veröffentlichung der Gruppe »Domination Compilation (2000-2004)« (2004) – bis zu ihrem kurzlebigen Comeback 2008 – wieder von der Bildfläche. Es sollte bis 2006 bzw. 2007 dauern, bis sich in Wien eine Gangsta-Rap-/Straßen-Rap-Szene entwickelte, die sich von da an beständig aufbaute.

Stonepark, Sua Kaan und Eastblok Family

Für den Rapper *Manijak* und den Produzenten *PMC Eastblok* des Kollektivs *Eastblok Family* wurde der Grundstein für die Entstehung einer Straßen-Rap-Szene in Österreich (die

97 »Du denkst, deine Gegen ist so ausgesprochen Ghetto,/doch ich hänge dort im Sommer ab und esse Cornettos.« (*Ill Mindz* – »Killa Shit«; eigene Übersetzung).

hauptsächlich auf Wien beschränkt ist) mit der Kollaboration der beiden Rapper *Mevlut Khan* (aus der Gruppe *Sua Kaan*) und *Platinum Tongue* aka *Beloskoni* (aus dem *Stonepark-Kollektiv*) für den Song »Balkanaken« (2007) gelegt. Wenngleich *PMC Eastblok* auf die Pionierleistung von *EMC* hinweist, stellt für ihn und seinen Kollegen das Video zum Stück »Balkanaken« das »erste Straßen-Rap-Video aus Wien« dar, das – auch durch die mediale Aufmerksamkeit⁹⁸ – »den Stein ins Rollen brachte« (vgl. *Manijak* und *PMC Eastblok* zitiert nach Video *The Message Magazine* 2015, TC 13:00).

Ich teile deren Meinung, dass 2007 so etwas wie eine Gangsta-/Straßen-Rap-Szene in Wien zu entstehen begann und dass die größten Antriebsfedern dafür das *Stonepark-Kollektiv* und die Mitglieder der Gruppe *Sua Kaan* waren. Aber wie bereits erwähnt, brachten *RAF Camora* und *Emirez* bereits 2006 ihre »Skandal EP« heraus, die ebenfalls in die Kategorie Straßen-Rap fällt. Und wenngleich der darauf veröffentlichte Song namens »Vienna Allstars« nicht den Startschuss der Wiener Gangsta-/Straßen-Rap-Szene markiert, war er auf jeden Fall ein Vorbote davon. Denn auf diesem Stück versammelten sich neben *RAF Camora* und *Emirez* mit *Nazar*, *Ezai*, *Aqil*, *Mevlut Khan* (*Aqil* und *Mevlut* sind die Rapper von *Sua Kaan*), *Joshimizu* (ehemaliger Bandkollege von *RAF Camora* bei *Family Bizz* und *Balkan Express*), *Markophone*, *Kinshasa* und *Majestic* bereits einige der zukünftigen Protagonisten der im Entstehen befindlichen Szene. Auf *RAF Camora* und *Nazar* (zwei der derzeit kommerziell erfolgreichsten HipHop-KünstlerInnen aus Österreich) werde ich folgend noch genauer eingehen. Interessant ist aber an dieser Stelle vor allem die Tatsache, dass bereits die Rapper der Gruppe *Sua Kaan* an dieser Kollaboration mitwirkten.

Der Rapper *Aqil* und der Produzent *Gjana Khan* gründeten 1996 *Sua Kaan* (türkisch für »Wasser und Blut«), ohne jedoch eigene Werke zu veröffentlichen. 2004 stieß *Mevlut Khan* als weiterer Rapper hinzu und 2007 wurde das Quartett durch den zweiten Produzenten *Shino* komplettiert (vgl. *Sua Kaan* o.J., o.S.). Von diesem Jahr an machten sie durch professionelle Songs samt Videos auf sich und die Wiener Straßen-Rap-Szene aufmerksam. Nach der 2008 veröffentlichten EP »Kurzer Prozess« brachte die Gruppe Anfang 2010 auf ihrem eigenen Label *Sua Kaan Music* ihr erstes und einziges (passend betitelt) Album »Aus eigener Kraft« heraus. Mit diesem Album gelang es der Formation als erster Vertreterin der Wiener Straßen-Rap-Szene,⁹⁹ auf Platz 30 in die österreichischen Albumcharts einzusteigen.¹⁰⁰ Darüber hinaus waren sie im selben Jahr für den *Amadeus Austrian Music Award* in der Kategorie »HipHop/R'n'B« nominiert (vgl. Wikipedia 2018a). Auch wenn sie vonseiten der Öffentlichkeit (vor allem durch *Mevlut Khans* Beteiligung an »Balkanaken«) als Gangsta-Rapper eingestuft wurden, können sie als ein typisches, beinahe moderates Beispiel von Straßen-Rap angeführt werden. Die

98 Es wurde über den Song und im speziellen die Zeile: »Wenn du in meinen Block musst, Ottakringer Straße, Klick-Klack-Kopfschuss«, in diversen Medien berichtet. Der Song wurde auch von der FPÖ aufgegriffen, um in einer Presseaussendung vor dieser »ungeheuren Gefahr für unsere Jugend« (vgl. FPÖ 2008, o.S.) zu warnen.

99 Zwar konnte der damals noch als Gangsta-Rapper rezipierte *Chakuza* aus Linz bereits mit seinem zweiten Soloalbum »Unter der Sonne« 2008 eine hohe Chartsplatzierung in Österreich erreichen, er ist jedoch klarerweise kein Vertreter der Wiener Straßen-Rap-Szene, siehe *Chakuza* unter www.austriancharts.at.

100 Vgl. *Sua Kaan* unter www.austriancharts.at.

Mitglieder verwahren sich in Interviews auch immer wieder gegen die Kategorisierung als Gangsta-Rapper: »Ich mag diesen Begriff nicht! Wir sind keine Gangsta. Ein echter Gangsta rappt nicht. Ich kenne keinen rappenden G. Einen unserer Gründungsmitglieder kann man vielleicht als Gangsta bezeichnen – aber wie gesagt, der rappt nicht!« (Gjana Khan zitiert nach Shaked 2007, S. 23) Auch die Bezeichnung Ghetto für ihr Heimatviertel, den 16. Wiener Bezirk, lehnen sie ab:

Meine Droogs [Freunde; Anm. d. Ver.] sind OTK [Abkürzung für den Wiener Bezirk Ottakring; Anm. d. Verf.] tätowiert
 Wir haben böse Jungs, doch kein Ghetto hier
 Die Kinder sind sehr früh am Yayo [Koks; Anm. d. Verf.] ziehen
 Tu was du willst, doch es gibt kein Ghetto Wien
 Mein Team Sua Kaan (Sua Kaan), 16 die Gegend
 Wo wir leben und für ein Besseres streben (Mevlut Khan – »Selam« 2008)

Trotz der häufigen Hinweise auf das schwierige Leben in Wiens Straßen bleiben viele Songs *Sua Kaans* mehr einer positiven, kämpferischen Attitüde verhaftet, und typische Gangsta-Rap-Klischees wie das Drogendealen werden eher außen vor gelassen. Bei den Mitgliedern von *Stonepark*,¹⁰¹ einem Kollektiv und Label rund um die Gruppe *Bludzbrüder*, verschwimmen die Grenzen zwischen Gangsta-Rap und Straßen-Rap schon stärker. Wenngleich Teile des *Stonepark*-Kollektivs (abgesehen vom bereits zitierten Duo *RapTerror*) ebenfalls immer wieder darauf hinweisen, dass Wien kein Ghetto besitzt, sind ihre Geschichten häufiger mit typischen Gangsta-Rap-Manierismen durchzogen. Der Song »F.D.P. – Fick die Polizei« (2012) der Gruppe *Bludzbrüder* steht bspw. klar in der Tradition der Gruppe *N.W.A.*, die mit ihrem gleichnamigen Lied »Fuck tha police« bereits 1988 für große Aufregung sorgten. Allgemein stehen bei den *Stonepark*-Mitgliedern Erzählungen vom Drogendealen, der Verfolgung durch die Polizei oder das harte Leben im Block bzw. auf der Straße als ständig wiederkehrende Themen im Mittelpunkt ihres Schaffens.

In mei'm Viertel ist normal, dass sie Shit checken
 Hier kannst du Kids treffen, die für Tschick [Zigaretten; Anm. d. Verf.] kidnappen
 Ihr habt alle Recht, Wien hat kein Ghetto
 Nur der nächste Kanak kämpft für sein Netto
 Man holt dich auf den Boden, egal wie hoch du fliegst
 Das ist die Straße Moruk [türkisch für »Alter«; Anm. d. Verf.], alles hier ist negativ.
 (*Bludzbrüder* – »Ohne Ausweg« 2011)

Auch wenn die Mitglieder des *Stonepark*-Kollektivs eine stärkere Nähe zu Gangsta-Rap aufweisen, sind sie meiner Meinung nach dennoch ebenfalls als Vertreter des Wiener Straßen-Raps anzuführen. Eine Ausnahme bildet dabei das bereits erwähnte Duo *RapTerror*, das bei der ORF-Sendung *Die große Chance* vom 14.09.2014 auftrat. Die beiden Rapper bezeichneten im Song, den sie dort präsentierten, ihren Wohnort, die Großfeldsiedlung im 21. Bezirk Wiens, als Ghetto und sich selbst als Gangsta (vgl. Video

101 Die Gruppe ist benannt nach dem Steinbauerpark im 12. Wiener Bezirk (vgl. *Ali Capone* zitiert nach Rajković et al. 2012, o.S.).

Svitil 2014). Dieses Beispiel zeigt, dass sie sich klar als Gangsta-Rapper verorten und sich dadurch in diesem Punkt von *Sua Kaan* sowie auch von ihren *Stonepark*-Kollegen unterscheiden.

Den Kern von *Stonepark* bildete die Gruppe *Bludzbrüder*, bestehend aus den Rappern *Ali Capone*, *Beloskoni* und dem (auf Türkisch rappenden) *Ciko Baba* sowie ihrem Produzent *AmirBeatz*. Neben *Sua Kaan* waren die *Bludzbrüder* eine der ersten Straßen-Rap-Gruppen, die durch Videos und ein 2008 erschienenes Mixtape auf sich sowie die sich formierende Wiener Straßen-Rap-Szene aufmerksam machten. Ähnlich wie bei *Sua Kaan*, die 2009/2010 rund um das Erscheinen ihres Debütalbums ihren Höhepunkt erlebten, stellten bei den *Bludzbrüdern* die Jahre 2010 und 2011 mit den Veröffentlichungen des Mixtapes von *Ali Capone* namens »Showdown – Jetzt oder Nie« (2010) sowie dem Erstlingswerk der Gruppe, »Blockjunge« (2011; samt dazugehörigen Videosingles), die produktivste und erfolgreichste Zeit dar. Ebenfalls vergleichbar ist das relativ jähe Ende beider Gruppen. Nach den Veröffentlichungen ihrer Alben wurden noch einige Videosingles bzw. Produktionen einzelner Mitglieder herausgebracht, aber bei beiden Gruppen wurde 2013 das letzte Video auf dem jeweiligen Youtube-Kanal online gestellt.¹⁰²

So schreibt ein Redakteur des *Message Magazines* bereits Ende 2013: »Die große Streetrap-Flut in Wien ist abgeflaut: Während vor zwei, drei Jahren in sehr kurzen Abständen neue Videos von streetmäßigen Newcomern veröffentlicht wurden, erscheint heute vergleichsweise wenig Straßensound.« (andi 2013) Damit bezieht sich der Autor natürlich nicht nur auf die beiden von mir hier näher vorgestellten Gruppen. Die Jahre um 2010 sahen eine Vielzahl neuer Rapper und Gruppen, die sich im Bereich des Gangsta- bzw. Straßen-Raps (speziell mithilfe von Myspace und Youtube) einen Namen machen konnten bzw. es versuchten. Viele von ihnen waren aber relativ schnell wieder von der Bildfläche verschwunden. So konnte etwa der Rapper *Azman* sowohl solo wie auch gemeinsam mit seinem Labelkollegen *Noli* mehrere hunderttausend Zugriffe auf seine bei Youtube veröffentlichten Songs verbuchen.¹⁰³ Er rückte aber genauso wie *Noli* (abgesehen von einzelnen Gastbeiträgen bei Stücken anderer Rapper) völlig aus dem Fokus der Öffentlichkeit. Auch die Gruppe *Absolut HIV* bzw. später die einzelnen Mitglieder (*Repko*, *Ramses* und *Fabio*) solo, konnten einiges an Aufmerksamkeit generieren – wenngleich diese (wie man etwa an einigen, auch heute noch auf Youtube zu findenden Diss-Tracks sehen kann¹⁰⁴) im Unterschied zu den eben genannten *Azman* und *Noli* innerhalb der HipHop-Szene weniger angesehen waren. Auch der von *Repko* mitbegründete Youtube-Kanal *23BezirkeTV*, der von Mai 2011 bis Mai 2012 Songs von eher unbekanntem Gangsta-/Straßen-Rappern veröffentlichte, dürfte dazu beigetragen haben, dass in diesem Zeitraum mehr von »streetmäßigen Newcomern«

102 *Sua Kaan* stellte zwar 2016 noch ein Video zu *Mevlut Khans* Song »Freunde« online, aber wie sie in der Beschreibung anmerken, stammt die Aufnahme bereits von 2012. Der Song samt Beschreibung kann unter folgendem Link nachgesehen werden: <https://www.youtube.com/watch?v=N8atvNU-UfVc> [abgerufen am 01.06.2020].

103 Vgl. bspw. *Azman* – »Alles Wien« (2010), abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=gC5ErzMOFmg>, oder *Azman & Noli* – »Simsalabimbo« (2013), abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=gC5ErzMOFmg> [beide abgerufen am 01.06.2020].

104 Vgl. bspw. *Hivficker* – »absolut HIV (diss)« (2008), abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=KcOY8wDPHII> [abgerufen am 01.06.2020].

(andi 2013) veröffentlicht wurde.¹⁰⁵ 2010 war aber auch das Jahr, in dem der selbsternannte »Tschuschenspitter vom Dienst« *Kid Pex* sein Debütalbum »Becko cudo/Wiener Wunder« auf den Markt brachte. Dieses konnte einerseits Platz 54 der österreichischen Charts erreichen¹⁰⁶ und andererseits mit dem Song »Kako je u Becu (From BG to VIE)« (2010) gemeinsam mit dem serbischen Rapstar *Juice* einen Youtube-Hit landen, dessen dazugehöriges Video über drei Millionen Mal aufgerufen wurde.¹⁰⁷ *Kid Pex* hatte dadurch ebenfalls um das Jahr 2010 herum die größte öffentliche Aufmerksamkeit, auch wenn er weiterhin aktiv ist und sich seit seinem Debütalbum als fixe Größe in der österreichischen HipHop-Szene etablieren konnte. Darin besetzt *Kid Pex* jedoch eine spezielle Position: Obwohl er in seiner Muttersprache (Kroatisch; mittlerweile aber auch auf Deutsch) und auf ähnlich aggressive Art rappt, wie die anderen Gangsta-/Straßen-Rapper, kollaboriert er in seinen Songs nur mit KünstlerInnen außerhalb der Wiener Straßen-Rap-Szene und speziell aus seinem ehemaligen Labelumfeld *Deine Mutter Records*. Wenngleich er sich u.a. Themen wie Alltagsrassismus und dem Leben als Migrant in Österreich mit vielen Straßen-Rappern teilt, ist er nicht zur Wiener Straßen-Rap-Szene zu zählen und machte sich vor allem als einer der politischsten Rapper des Landes einen Namen. Ebenfalls 2010 brachten *Nazar* und *RAF Camora* (auf die ich folgend noch genauer eingehen werde) ihr Kollaborationsalbum »Artkore« heraus, das beiden Künstlern die erste Chartplatzierung einbrachte und ihre jeweiligen Solo-Karrieren beflügelte.¹⁰⁸

Es ist also sicher nicht ganz falsch zu sagen, dass um das Jahr 2010 der erste Hype um Gangsta-/Straßen-Rapper aus Österreich herrschte, der danach etwas abflaute. Zugleich ist diese HipHop-Spielart danach keineswegs aus der hiesigen Szene verschwunden. Vielmehr würde ich sagen, dass es mit Beginn der 2010er Jahre zu einer stärkeren Professionalisierung kam und sich, wenn man so will, die Streu vom Weizen trennte. Die eben genannten Rapper *Nazar* und *RAF Camora* bspw. feierten erst in den 2010er Jahren ihre großen kommerziellen Erfolge. Wie auch der zitierte Redakteur des *Message Magazines* in seinem Text weiter ausführt, formierte sich eine neue, äußerst produktive Gruppe, die seit etwa 2010 maßgeblich die Wiener Straßenrap-Szene beeinflusst, die *Eastblok Family*. »Eine freudige Ausnahme bildet die fleißige Eastblok Family rund um Mastermind PMC. Immer wieder kommt hier neuer Output in Form von neuen Songs und Videos.« (andi 2013)

Die *Eastblok Family* wurde in der zweiten Hälfte der 2000er Jahre von den Mitgliedern *Esref*, *Gabriel* und *PMC Eastblok* ins Leben gerufen. Nachdem die Gruppe sich in das für kurze Zeit bestehende Kollektiv *Pronexus* (gemeinsam mit den Rappern *Apple-tree*, *Smally*, *Ceset*, *Select*, *Reflex*, *Scoddy Flippin*, *R.A.D.* und *L.A.R.* sowie der Produzent bzw. DJ *DJ Kapazunda*) eingegliedert hatte, wuchs sie nach dessen Auflösung ziemlich bald zu einer zwölköpfigen Crew heran (vgl. Braula 2013; Ferkova 2017). Obwohl das bekannteste Mitglied sicherlich der Rapper *Svaba Ortak* ist, bildet der Haus- und Hofproduzent *PMC Eastblok* (mittlerweile stark unterstützt durch den Produzenten *Doni*

105 Der Youtube-Kanal kann unter folgender Adresse abgerufen werden: <https://www.youtube.com/user/23BezirkeTV/>[abgerufen am 01.06.2020].

106 Vgl. *Kid Pex* unter www.austriancharts.at.

107 Abzurufen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=EUfgFJnPx8> [abgerufen am 01.06.2020].

108 Vgl. *Nazar VS. RAF Camora – »Artkore«* unter www.austriancharts.at.

Balkan) den Dreh- und Angelpunkt der *Eastblok Family*. »Es braucht jemanden[,] der sagt: »So, stopp, aus!« Irgendjemanden, der bereit ist[,] diese Oasch-Position des Leaders zu übernehmen. Bei Eastblok haben wir das Glück, dass PMC diese undankbare Rolle angenommen hat.« (*Smally* zitiert nach Braula 2013)

Interessant an der *Eastblok Family* ist einerseits ihr konstant hoher und zugleich qualitativ hochwertiger Output, durch den sie stets wichtige Impulse für die Wiener Straßen-Rap-Szene setzen. Sieht man sich andererseits die Kollaborationen sowie die Videos der einzelnen Mitglieder an, findet sich darin ein Großteil der Gangsta-/Straßen-Rapper Wiens wieder (bspw. *Sua Kaan*, *Bludzbrüder*, *RapTerror*, *Droogieboyz*, *Azman*, *Noli*, *Weissgold*). In *Svaba Ortaks* erstem Video zu seinem Song »DHMW« (2010) kommen etwa die Rapper *Mevlut Khan* (von *Sua Kaan*) und *Ali Capone* (von *Stonepark*) zu Wort, die ihm Respekt zollen bzw. ihn als »Zukunft Wiens« (Video gameoverwien 2010, TC 01:25 und TC 03:34) bezeichnen. Im Video zu *Ali Capones* Solostück »Oglum Bak Git« (2012) wiederum spielen nicht nur Mitglieder des *Stonepark*-Kollektivs, sondern auch der Großteil der *Eastblok Family* mit.¹⁰⁹ *Beloskoni* (ein weiterer Rapper, der nach der Auflösung der *Bludzbrüder* solo weitermachte) brachte mit »Vienna City« (2015) einen Song gemeinsam mit *Svaba Ortak* und *Noli* auf einem Beat von *PMC Eastblok* heraus.¹¹⁰ Und nicht zuletzt veröffentlichte die *Eastblok Family* selbst als *Svaba Ortak & PMC Eastblok* feat. *Wienelite* 2012 den Song »Hand aufs Herz« gemeinsam mit einem (aus ihrer Sicht) damaligen »Best-of« der Wiener Straßen-Rap-Szene.¹¹¹ Die Bezeichnung *Wienelite* für die 14 Gastrapper¹¹² ist natürlich provokant und, vor allem wenn man an die gesamte Wiener Rap-Szene denkt, nicht wirklich haltbar. Dennoch kann das Stück als eine gute Momentaufnahme (eines nicht geringen Teils) der Wiener Straßen-Rap-Szene angesehen werden und das dazugehörige Video stellt (nach *Svaba Ortaks* Song »B-Water« [2015] gemeinsam mit dem deutschen Rapper *Haze*) auch das meist angesehene (mehr als eine Million views, Stand: Juni 2020) der *Eastblok Family* dar.¹¹³ Bei diesem Stück zeigt sich zudem ein spezielles Merkmal der Wiener Straßen-Rap-Szene, nämlich ihre (nicht aufgesetzte) Mehrsprachigkeit. Aufgrund des Migrationshintergrunds der meisten Mitglieder der Szene wuchsen viele von ihnen mehrsprachig auf. Dies spiegelt sich auch in »Hand aufs Herz« wider, und so ist es nicht verwunderlich, dass neben schriftdeutschen Einlagen auch auf Türkisch und Serbokroatisch gerappt wird. Der Wiener Dialekt selbst kommt zwar bei der selbsternannten *Wienelite* etwas kurz, aber wird zumindest durch den Rapper *Guilty* der Gruppe *Droogieboyz* repräsentiert.

Die Mitglieder der *Eastblok Family* werden auch nicht dem typischen misogynen, »bösen« Gangsta-Rapper-Image gerecht, wie es von den meisten Medien (und einigen

109 Nachzusehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=NeFT7l1mYL4> [abgerufen am 01.06.2020].

110 Nachzusehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=XKsK9xO1lwg> [abgerufen am 01.06.2020].

111 Nachzusehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=1W9B7KqtHfc> [abgerufen am 01.06.2020].

112 Das waren *Tomar*, *8Oty*, *Spike*, *Mife*, *Pinki*, *Ceset*, *Eskobar*, *Cifra*, *Smally*, *Jokah*, *Manijak*, *Semkoo*, *Esref* und *Guilty*.

113 Nachzusehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=YRVo4SINzjw> [abgerufen am 01.06.2020].

KünstlerInnen) transportiert wird. So unterstützten einige Mitglieder des Kollektivs im Rahmen der *Wienwoche* 2014 eine Gruppe junger Frauen unter dem Namen *Bad Weibz* dabei, eigene Songs zu schreiben, »in denen sie ihre Erfahrungen mit Diskriminierung in der Arbeitswelt, Alltagssexismus und misogynen Gewalt verarbeiten« (Wienwoche 2014). Anschließend wurden diese Stücke bei einem Konzert in der ((*szene*)) *Wien* aufgeführt (vgl. ebd.).

Mit dem Aufkommen einer Straßen-Rap-Szene in Österreich bzw. speziell in Wien wurde immer wieder deren scheinbare Trennung von der restlichen österreichischen HipHop-Szene thematisiert. Jedoch nimmt auch hierbei gerade die *Eastblok Family* eine Position in »der Mitte« ein.

Wo würdet ihr euch als Eastblok Family in der Szene sehen?

Esref: Ich glaub, wir sind irgendwo in der Mitte (lacht).

PMC: Wir sind überall und nirgendwo (Esref lacht). (Esref und PMC Eastblok zitiert nach Braula 2013)

Speziell der Produzent PMC hatte von Beginn an keine Berührungspunkte mit KünstlerInnen aus den anderen HipHop-Subgenres und führt das scheinbare Nebeneinander eher auf strukturelle Schwierigkeiten und das Fehlen einer gemeinsamen Plattform zurück:

Ich habe schon für die Droogieboyz produziert, die für Mundart-Rap stehen, und mit Demolux oder Def Ill zusammengearbeitet. Ich kenne die Oldschool-Rapper. Man kommt schon zusammen, sieht sich einmal, tauscht sich aus. Aber natürlich ist es nicht so stark, weil es hier keine gemeinsame Plattform, keinen gemeinsamen Nenner gibt – außer HipHop. Jeder macht sein eigenes Ding und ist vielleicht etwas zu zurückhaltend, dass man auf musikalischer und organisatorischer Ebene zusammenkommt. Das hat auch wieder damit zu tun, dass es kaum Labels oder Vertriebe in Wien gibt. (PMC Eastblok zitiert nach Reinhard 2015)

Durch Kollaborationen mit HipHop-KünstlerInnen außerhalb der Straßen-Rap-Szene (z.B. mit *DemoLux*, *Ansa*, *Appletree*, *DJ Kapazunda*, *Def Ill* etc.) trug die *Eastblok Family* sicherlich einen Teil dazu bei, dass die Trennung der unterschiedlichen Szenen heute schwächer ist als noch während des Aufkommens der Straßen-Rap-Szene. Dies zeigte sich meines Erachtens etwa in der Bewegung *O5*, die im Zuge der Nationalratswahlen 2017 ins Leben gerufen wurde. Auf dem gemeinsamen Stück »Wer schweigt stimmt zu« (2017) trafen mit *DemoLux*, *Kreiml*, *Ali Capone*, *Appletree*, *Syc Tyson*, *Svaba Ortak*, *Def Ill* und *Jamin* Rapper aus unterschiedlichen (stilistischen und regionalen) Szenen aufeinander. Dies offenbart, dass es nur eines gemeinsamen Themas (Wahlen) benötigt, um Mitglieder unterschiedlicher HipHop-Stile und -Szenen zusammenzubringen. Natürlich gibt es in der österreichischen HipHop-Szene einzelne AkteurInnen, die sich untereinander nicht verstehen und dies auch in Diss-Tracks kundtun. Aber die breite Ablehnung einer Sub-Szene gegenüber einer anderen ist in der Form, wie es bis zu Beginn der 2010er Jahre (vor allem gegenüber Gangsta-/Straßen-Rap) noch verbreitet war, nicht mehr vorhanden. 2013 schrieb Stefan Anwander vom *Message Magazine* in einem Vorwort zu einem Interview mit dem Battle-Rapper und Teil der Wiener Straßen-Rap-

Szene *Spike* (bei dem es vor allem um seinen im selben Jahr veröffentlichten Diss-Track gegen *Nazar* namens »Jokers Mentor« ging) folgendes:

Dem »Message«-Redaktionsteam wird schon seit Längerem redaktionsextern wie -intern vorgeworfen, die neue Generation der Straßenrapper aus Österreich und Wien zu belächeln und zu ignorieren. Klar, es gibt Generationenkonflikte und es prallen unterschiedliche, oft konträre Interpretationen, Auffassungen und Musikgeschmäcker aufeinander, ein »Clash of Cultures« der anderen Art. Oft sind es die aufgesetzten harten Images und die Verklärung eines normalen, langweiligen Alltags von Mittelstandskids und/oder Studierenden zum harten »Street Fight«, die Unbehagen bei jenen wecken, die in den 1990ern mit HipHop sozialisiert wurden. Was auch einigen dieser Generation missfallen mag, ist, dass sich die gesamte deutschsprachige Straßenrapperszene in einem immer härteren Konkurrenzkampf nach dem Motto »Umso maskuliner und härter, umso homophober, umso sexistischer, umso rassistischer, desto besser«, also »umso menschenfeindlicher, desto besser«, aneinander misst und hochdisst. [...] Aber trotz der hier dargestellten Fallstricke und Vorbehalte wollte das »TM« seit seiner Gründung 1997 als erstes HipHop Magazin Österreichs immer ein, wenn nicht sogar das, wichtigste Informationsmedium für HipHop in Österreich sein (Ausflüge in die Welt des Soul, Reggae, Funk und Jazz inbegriffen). Dazu gehört auch eine grundkritische, wie auch objektive, aber auf jeden Fall ausgewogene Berichterstattung zur Gangster- bzw. Straßenrapper-Ecke in Österreich. Wir betrachten die Interviews und Gespräche mit dieser Szene als Möglichkeit und Chance, sich zu bewegen und zu begegnen. Vielleicht ist es ein naiver Ansatz und wir sind uns sehr bewusst darüber, dass es eine Nagelprobe sowie Herausforderung für die »Message«-Redaktion, aber auch über dieses Grüppchen hinaus, darstellt. Es handelt sich dabei um ein Exempel auf Probe, über dessen Dauer und Umfang beide Seiten entscheiden werden und können. Unsere Aufgabe in Zukunft ist es also, jetzt nicht nur diese neue Generation von Straßenrappern ausgewogener zu repräsentieren, sondern vielmehr kritisch, unparteiisch und objektiv über Entwicklungen in der Straßenrapper-Szene zu berichten. (Anwander 2013d; Herv. i. O.)

Diese Worte zeigen, dass es eine Ablehnung gegenüber der Gangsta-/Straßen-Rap-Szene gab und woher diese rührte. Zugleich bestätigen sie meine Aussage, dass sich die Trennung zwischen Straßen-Rap-Szene und dem Rest der österreichischen Szene in den 2010er Jahren zu lockern begann und heute nicht mehr in der Form, wie noch in den Jahren zuvor, vorhanden ist.

Ein weiteres Beispiel dafür wäre auch der Auftritt von *Nazar* beim *Popfest Wien* im Jahr 2014. Einerseits erschien er dort – für einen Gangsta-/Straßen-Rapper eher untypisch – mit der Liveband *SK Invitational* (die etwa auch als Backingband für *Textas* Live-Album »Sweet 16« von 2009 diente). Noch überraschender aber war, dass *Nazar* seinen Song »An manchen Tagen« (2013) gemeinsam mit der Rapperin/Poetry-Slammerin *Yasmin Hafedh* alias *Yasmo* performte, die nicht annähernd im Straßen-Rap-Umfeld anzusiedeln ist.

Ja, sie leben alle den Hip Hop, aber nein, sie kommen nicht aus derselben Szene. *Nazar*, der Star-Rapper aus Favoriten mit iranischen Wurzeln, im Krieg der Worte mit der populistischen Rechten, verbündet mit der Aggro-Clique in Berlin, *Real Life*-Hauptdarsteller des ihm gewidmeten Filmporträts »Schwarzkopf«, nicht unbedingt

die Gallionsfigur des Feminismus – und doch hatte Yasmin Hafedh, preisgekrönte Slam-Poetin und Rapperin alias Yasmo, neuerdings auch auf Britisch-Englisch als die Kunstfigur Miss Lead, engagiert gegen Gewalt jeder Art, keine Bedenken, einmal mit Nazar gemeinsam auf die Bühne zu gehen. Ganz im Gegenteil. (Popfest Wien 2014)

Nazar sorgte bereits 2010 für etwas Erstaunen, als er für den (von der Wiener SPÖ mitfinanzierten) Song »Meine Stadt« neben seinen (zumindest damals noch als solche wahrgenommenen) Gangsta-/Straßen-Rap-Kollegen *RAF Camora* und *Chakuza* den Wiener Rapper *Kamp* als weiteren Gast für das Stück einlud. *Kamp* ist stark im BoomBap-Genre verwurzelt und stellt mit seinem selbstauferlegten Versager-ohne-Zukunft-Image so ziemlich das Gegenteil des eher aggressiv und leistungsorientiert auftretenden Rappers *Nazar* dar. Durch den Erfolg seines bislang einzigen Albums »Versager ohne Zukunft« (2009) trug *Kamp* laut Stefan Trischler zudem in Deutschland »zum Paradigmenwechsel weg vom damals noch vorherrschenden Gangsta Rap bei« (Trischler 2013a).

Diese Beispiele zeigen, dass trotz unterschiedlicher Auslegungen bzw. Vorlieben in Bezug auf HipHop eine Zusammenarbeit von KünstlerInnen unterschiedlicher HipHop-Spielarten nicht nur möglich ist, sondern auch immer wieder – und in den letzten Jahren häufiger – praktiziert wird. Gerade im Hinblick auf den eben genannten *Nazar* ist eher eine Trennung innerhalb der Wiener Straßen-Rap-Szene zu erkennen. Wie schon erwähnt veröffentlichte der Rapper *Spike* 2013 mit dem Song »Jokers Mentor« einen Diss-Track gegen *Nazar* und sagt auch in einem Interview, dass *Nazar* es sich in Wien »verschissen« habe (vgl. *Spike* zitiert nach Anwander 2013d). Auch der Rapper *Guilty* von der Gruppe *Droogieboyz* gibt in einem Interview an, dass *Nazar* in Wien »keinen Respekt hat«:

Zu *Nazar* bleibt so viel zu sagen: Ich weiß, dass er in seiner eigenen Stadt – womit wir auch wieder bei dem Auswanderungs-Ding und den deutschen Markt bedienen wollen wären – keinen Respekt hat. Sicher nicht. Es gibt vielleicht ein paar Leute, 13- bis 15-Jährige, die seine Sachen kaufen. Aber von den Rappern selber und denjenigen, die hier sind und sich mit dem beschissenen Struggle in der Musikszene hier auseinandersetzen, kriegt er keinen Respekt und hat auch keinen Respekt. (*Guilty* zitiert nach Anwander 2016)

In diesem Zitat schwingt zwischen den Zeilen auch die Tatsache mit, dass die drei kommerziell erfolgreichsten Rapper Österreichs *RAF Camora*, *Nazar* und *Chakuza* sich stark auf den deutschen Markt konzentrierten bzw. sie (mit Ausnahme von *Nazar*) sogar dorthin auswanderten. Ihre Geschichte ist vor allem anfangs stark miteinander verbunden und verlief mehr oder weniger abgetrennt von der Entwicklung der Mitglieder der Wiener Straßen-Rap-Szene, die bislang im Fokus meiner Ausführungen standen.

Chakuza, RAF Camora und Nazar

Chakuza, *RAF Camora* und *Nazar* sind drei der kommerziell erfolgreichsten und (vor allem in Deutschland) bekanntesten österreichischen Rapper/Produzenten. Alle drei begründeten ihre Karrieren im Gangsta-/Straßen-Rap bzw. entstammen diesem Genre, obwohl sich heute keiner von ihnen mehr als Straßen- bzw. Gangsta-Rapper sieht. So gab *Nazar* in einem Interview mit dem *Juice*-Magazin zu seinem Album »Camouflage«

(2014) an, dass er sich seit seinem ersten Album »Kinder des Himmels« (2008) nicht mehr als Straßenrapper sieht:

Ich habe ja auch nie Gangster-Songs darüber gemacht, welche Drogen ich verkaufe und welche Leute ich auf der Straße gefickt habe. Ich habe immer bloß versucht, harte Songs zu machen, die ein Gefühl transportieren, das den Alltagsfrust widerspiegelt; Songs, mit deren Hilfe du dich abreagieren kannst. Ich habe aber nie darüber gesprochen, wie gewalttätig ich im wahren Leben bin. (*Nazar* zitiert nach Schieferdecker 2014, S. 36)

Diese Aussage steht jedoch ein wenig im Widerspruch zu vielen Textzeilen, die auf dem darauffolgenden Album »Irreversibel« (2016) zu finden sind. Auch wenn klar ist, dass *Nazar* hier mit Bildern spielt bzw. eine Rolle einnimmt, bedient er sich in vielen Songs dieses Albums klar an Gangsta-/Straßen-Rap-Klischees:

Guck, wie die Gegend hier zu Bruch geht
 Ja, die Hood prägt, es gab keinen Fluchtweg
 Und die Brust bebt, weil sich nie der Frust legt
 Es sei denn, wenn man irgendjemanden kaputtschlägt
 Das ist das Leben auf der Straße, wir reden wie der Pate
 Wir legen auf, gehen raus, geben auf die Nase
 Leute so wie ich haben dein Business gefickt
 Dich im Studio besucht und dein Equipment gerippt (*Nazar* – »Hood Life Crew« 2016)

RAF Camora versammelte bereits 2006 auf der gemeinsam mit *Emirez* veröffentlichten »Skandal-EP« einen Teil der sich formierenden Wiener Straßen-Rap-Szene und gab ihr damit einen ersten Anstoß – auch wenn er 2007 nach Berlin umzog und sich fortan stärker auf die deutsche HipHop-Szene konzentrierte. Er zeigt aber in Interviews, dass er die Entwicklung des Straßen-Raps seiner Heimat immer noch zumindest am Rande mitverfolgt: »Meine Freunde schicken mir immer wieder Sachen rüber, aber ich habe noch nichts gesehen, was mich flasht. Ich finde Svaba Ortak ganz cool, das ist aber nichts, womit sich meine Fans identifizieren würden. Schöne Grüße an den Brate!« (*RAF Camora* zitiert nach Gschmeidler 2016b)

Umgekehrt sprechen sich Wiener Straßen-Rapper ebenso immer wieder in positiven Worten für *RAF Camora* aus. Und auch wenn er kein Teil dieser Szene ist, wird er für einige doch immer noch als Vorbild angesehen. Der Rapper *Beloskoni* teilte etwa am 18.04.2017 ein Foto von *RAF Camora*, in dem alle Gold- und Platin-Auszeichnungen des Kollaborationsalbums mit dem deutschen Rapper *Bonez MC* abgebildet sind, mit folgenden Worten:

Was sind das für Zahlen eigentlich??! Unglaublich!! Das muss man sich mal auf der Zunge zergehen lassen ... Ein Junge aus dem 15. Bezirk in Wien, hat mit viel Schweiß, Talent und Hingabe einfach mal ganz Deutschrapp in den Schatten gestellt! ... Ich gratuliere dem Bruder *RAF Camora* und Unkl *BonezMC187ers* zu diesem Riesenerfolg!!#Inspiration (*Beloskoni* 2017)

RAF Camoras Wurzeln liegen klar im (Wiener) Straßen-Rap und auch ein wichtiger Teil seines jetzigen Umfelds (speziell der deutsche Rapper *Bonez MC* der Gruppe *187 Stras-*

senbande) kann dem Gangsta-/Straßen-Rap zugeordnet werden. Dennoch sieht er sich selbst nicht mehr als Straßen-Rapper und tatsächlich ist er – trotz klarer Einflüsse durch dieses Genre (bspw. explizite Ausdrucksweise, Verwendung typischer Wörter aus den Straßen-Rapper-Slang, Verweise auf die eigene schwierige Geschichte etc.) – kein Beispiel eines klassischen Gangsta-/Straßen-Rappers. Der Rapper und Produzent selbst meint, dass sein Schaffen früher zu Straßen-Rap gezählt hätte, es aktuell aber nicht mehr unter (die heutige Definition von) Straßen-Rap fallen würde. Dementsprechend bezeichnet er seinen Stil lieber als »Kunstrap«: »Was ist Straßenrap? Früher war das, was ich jetzt mache, ein bisschen Straßenrap. Heutzutage ist Straßenrap viel härter und man kann das nicht mehr vergleichen. Straßenrap ist für mich 187 Strassenbande, Celo & Abdi. Nicht mal Haftbefehl ist richtig Straßenrap. Ich bin inzwischen Kunstrap.« (RAF Camora zitiert nach Gschmeidler 2016b)

Am stärksten entfernte sich jedoch *Chakuza* von dem Gangsta-Image, das ihm als Teil von *Bushidos* Label *ersguterjunge* verpasst wurde. »Das war einfach überhaupt nicht meine Welt«, lacht er heute. »Natürlich habe ich auch sehr davon profitiert, bei diesem Label zu sein. Aber unterm Strich ging es irgendwann nicht mehr, ich konnte mich mit der Musik und dem Image nicht mehr identifizieren.« (*Chakuza* zitiert nach Szillus 2013)

Um zu erklären, wie es dazu kam und inwiefern die Geschichten und Karrieren dieser drei Rapper miteinander verbunden sind, möchte ich folgend deren Werdegang und ihre Zusammenarbeit skizzieren.

Chakuza entstammt als einziger der bisher genannten Straßen-Rapper nicht der Wiener, sondern der Linzer HipHop-Szene. Dort hatte er bereits Ende der 1990er Jahre gemeinsam mit dem Rapper *Big J* und dem Produzenten und DJ *DJ Stickle* die Formation *Verbale Systematik* gegründet und sich langsam einen Namen gemacht (vgl. DJ Phekt 2013). Die Gruppe gewann 2002 einen Bandwettbewerb in Linz, durch den sie eine EP in einem professionellen Studio aufnehmen konnten. Diese erschien 2003 unter dem Namen »Verbales Fadenkreuz« auf dem Wiener Label *Headquarter Records* (vgl. Kroll 2003). Zu dieser Zeit war auf diesem Label auch die damalige Formation von *RAF Camora* namens *Family Bizz gesignt*, wodurch *Chakuza* und *RAF Camora* auf dem 2002 erschienenen Kollaborationssong aller Labelartists »CollaboRAID« erstmals gemeinsam auf einem Stück zu hören waren.¹¹⁴ Zu einem persönlichen Kontakt und einer tatsächlichen Zusammenarbeit kam es aber erst ab 2006. In der Zwischenzeit hatten sich *Chakuza* und *DJ Stickle* in *Beatlefield* umbenannt und 2005 als Produzentenduo einen Vertrag bei *Bushidos* Label *ersguterjunge* unterschrieben (vgl. beni-mike 2006). Dabei trennten sich *Chakuza* und *DJ Stickle* vom dritten Mitglied *Big J*, obwohl dieser nach eigenen Aussagen hauptverantwortlich dafür war, dass die beiden *Bushido* nach einem Auftritt in Linz ihre Demo-CD übergeben konnten, wodurch dieser auf *Beatlefield* aufmerksam wurde:

Natürlich haben Stickle und Chakuza die Beats gemacht und auf die ist Bushido auch aufmerksam geworden, aber ich habe das Interview gemacht, ich habe Bushido ge-

114 Zu diesem Stück wurde sogar ein Video gedreht, was zu dieser Zeit (im Gegensatz zu heute) noch nicht weit verbreitet war, da es kaum Plattformen für österreichische HipHop-Videos gab. Auf Youtube nachzusehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=-Rv1xVqJ7Oo> [abgerufen am 01.06.2020].

sagt: »Hey, da gibt es eine Crew, wir haben eine CD und wir wollen die dir gerne geben.« Ich habe ihm dann die CD gegeben, ich habe die zwei angerufen und gesagt: »Kommt vorbei, wir geben dem die CD.« (*Big J*) zitiert nach *beni-mike* 2010)

In einem vier Jahre zuvor geführten Interview mit *Chakuza* und *DJ Stickle* für das gleiche Onlinemagazin gibt *DJ Stickle* an, selbst die CD an *Bushido* übergeben zu haben – *Big J* wird dabei nicht erwähnt (vgl. *beni-mike* 2006). Wie auch immer es genau abgelaufen sein mag, es führte dazu, dass *DJ Stickle* und *Chakuza* als *Beatfield* im Zeitraum 2005 bis 2010 mit großem Erfolg eine Vielzahl an Beats für Veröffentlichungen von *Bushido* sowie anderen Labelmitgliedern angefertigt haben (u. a. natürlich für *Chakuzas* Soloalben auf *ersguterjunge* »City Cobra«, 2007, »Unter der Sonne«, 2008, und »Monster in mir«, 2010, die alle in die Top 10 der deutschen Albumcharts einsteigen konnten)¹¹⁵. Mit ihrem auf Synthesizern aufbauenden, »brachialen Breitwand-Sound« (Szillus 2011) prägten *Chakuza* und *DJ Stickle* in diesen Jahren nicht unwesentlich die musikalische Ausrichtung des deutschsprachigen Gangsta-/Straßen-Raps mit. Das Duo passte sich nach außen hin dem Style und der Attitüde des Labels und seines Chefs, *Bushido*, an, und so war es nicht verwunderlich, dass *Chakuza* mit seinen expliziten Texten und Battle-Rap-Anleihen das Image eines Gangsta-Rappers verpasst bekam. »Dass sich insbesondere *DJ Stickle* nie wirklich im Bad-Boy-Image der EGJ-Posse [*EGJ* steht für den Labelnamen *ersguterjunge*; Anm. d. Verf.] wiederfinden konnte, ahnte zu dieser Zeit kaum jemand. Man verkleidete sich auf Pressefotos mit Bomberjacken und Karottenjeans, stand loyal hinter dem großen Entdecker.« (Szillus 2013) 2010 kam es jedoch mit dem Auslaufen der Verträge zur endgültigen Trennung von *Bushidos* Label und mit ihr zu einer musikalischen Neuausrichtung von *Chakuza* mit großer Hilfe von *DJ Stickle*. Mit der Trilogie »Magnolia« (2013), »Exit« (2014) und »Noah« (2016)¹¹⁶ wandte sich *Chakuza* einem melancholisch nachdenklichen Sound zu, der vor allem von Indie-Rock-Gitarren (und einigen Cloud-Rap-Einflüssen) dominiert und teilweise als »Emo-Rap« (Emo steht hierbei für »emotional«) bezeichnet wurde (vgl. ebd.).

So blieb auch vom düsteren, Frankreich-beeinflussten Sound, den sein ehemaliger *Beatfield*-Partner *DJ Stickle* und er [*Chakuza*; Anm. d. Verf.] einst in Deutschland als EGJ-Hausproduzenten mitetabliert haben, 2014 kaum etwas übrig. Vielmehr hat sich *Chakuza* seit seinem letzten Album »Magnolia« neu erschaffen: Von donnernden Beats zu Indiesounds mit persönlichen Texten, von Lederjacke zu Baumwollpulli, von New Era-Cap zu Wollmütze. (Kiebl 2014)

In den Jahren 2017 und 2018 wandte er sich für das Kollaborationsalbum »Blackout« (2017) gemeinsam mit *Bizzy Montana* und dem Mixtape »Suchen und Zerstören 3« (2018) wieder Battle-Rap zu, bevor er 2019 mit »Aurora« wieder ein ruhiges, nachdenkliches Album im Stil der »Magnolia«-Trilogie veröffentlichte.

DJ Stickle wiederum wandte sich in den 2010er Jahren, wie schon erwähnt, vor allem dem Trap-Genre und dem Cloud-Rap-Genre zu und arbeitete ab 2016 auch häufig mit *Yung Hurn* zusammen (vgl. *DJ Phekt* 2017b).

115 Vgl. *Chakuza* unter www.austriancharts.at.

116 Diese Alben schafften es ebenfalls in den Top 10 Charts in Deutschland. Vgl. *Chakuza* unter www.of-fizielcharts.de.

Mit ihrem gelungenen Umzug nach Berlin ebneten *Chakuza* und *DJ Stickle* auch den Weg für die ebenfalls äußerst erfolgreichen Karrieren von *RAF Camora* und *Nazar* – und das, obwohl *RAF Camora* bis zu ihrer Zusammenarbeit ab 2006 bereits für einige Jahre recht erfolgversprechend Musik gemacht hatte. Bereits 1994, im Alter von zehn Jahren, war *RAF Camora* Teil einer Metal-/Gothikband und mit 14 Jahren begann er seine ersten HipHop-Beats zu programmieren (vgl. Video Hiphop.de 2013, TC 20:00). Kurz darauf gründete er mit dem befreundeten Rapper *Reflex* und *DJ Mixmasta Albou* die Gruppe *Rapatoi* – bei der er noch auf Deutsch rappte¹¹⁷ (vgl. Mixmasta Albou o.J.). Nach der Auflösung dieses Trios schrieb der in der französischen Schweiz geborene Rapper für einige Jahre nur noch auf Französisch und wurde mit 17 Jahren Teil der Kollektive *French Connection* und *Assaut Mystik*. *Assaut Mystik* teilte sich ein Studio mit der Formation *Balkan Express* und aus dem Zusammenschluss dieser beiden Kollektive entstand 2003 die Gruppe *Family Bizz* – benannt nach ihrem gemeinsamen, 2003 über *Headquarter Records* erschienenen Tonträger. Mit dieser Formation war *RAF Camora*, der sich zu dieser Zeit noch *Raf-O-Mic* nannte, 2003 gemeinsam mit *Sandra Pires*, *Gianna* und *Loud9* Teil des offiziellen Life-Ball-Songs »High Life« – hauptsächlich um, wie er in einem Interview angibt, nicht bezahlte Schulden einer Studioaufnahme zu begleichen (vgl. Video Hiphop.de 2013, TC 37:00). Die Gruppe schaffte es in weiterer Folge (und mit reduzierter Besetzung) als eine der wenigen österreichischen HipHop-Formationen von einem Majorlabel (*EMI Austria*) unter Vertrag genommen zu werden (vgl. Koulidjanov 2010).

Zunächst gab es damals in Österreich nicht viel Auswahl: Es gab die Mundart-Rapper und die Club-Rapper. Wir waren sehr radio- und kommerztauglich, denn wir hatten nicht nur Rapper, sondern auch Sänger in der Crew. Ich habe zum Beispiel auch Hooks auf Französisch eingesungen. Unser Produzent und DJ war sehr von Jazz beeinflusst und gestaltete seine Beats dementsprechend melodisch. Und gerade die melodiosen Sachen sprechen das breite Publikum ja am meisten an. Zudem hatten wir einfach das Glück, dass wir zur richtigen Zeit am richtigen Ort waren und die richtigen Leute kennen lernten. (*RAF Camora* zitiert nach ebd.)

Über *EMI* veröffentlichten *Family Bizz* 2006 die Single »Trust Me« und die Maxi »Killah«. Auf dem Song »Anthem II feat. *Chakuza*« von dieser Maxi war die erste richtige Zusammenarbeit von *RAF Camora* und *Chakuza* bzw. *Beatlefield* zu hören. Den Kontakt hatte *Joshi Mizu* hergestellt, ein langjähriger Freund *RAF Camoras* und damals ebenfalls Rapper bei *Family Bizz*. Dieser kannte *DJ Stickle* und übergab ihm bzw. *Chakuza* bei einem Konzert in Wien eine CD mit ihren aktuellen Songs. *DJ Stickle* besuchte *Joshi Mizu* und *RAF Camora* am nächsten Tag und lud sie in weiterer Folge zu ihm und *Chakuza* nach Berlin ein. Im Gegenzug kam *Chakuza* nach Wien, um Aufnahmen für *Family Bizz* zu machen. So begann ihre Zusammenarbeit und führte dazu, dass *RAF Camora* und (zuerst nur für kurze Zeit) auch *Joshi Mizu* ihren Lebensmittelpunkt ebenfalls nach Berlin verlegten (vgl. Video Hiphop.de 2013, TC 46:58).

An dieser Stelle sei auch kurz auf *Joshi Mizu* hingewiesen, der Teil von *Family Bizz* war und dessen Wurzeln ebenfalls im Straßen-Rap liegen. Er wurde als erster Künst-

117 Das kann auf Demosongs nachgehört werden. Bspw. *Rapatoi* – »Ehrenkodex«: <https://www.youtube.com/watch?v=2DpPGE7Y56U> [abgerufen am 01.06.2020].

ler bei *RAF Camoras* eigenem Label *Indipendenza*¹¹⁸ gesignt und bewegt sich musikalisch zwischen Straßen-, Swag- und Cloud-Rap. Wenngleich er mit seinen Alben »MDMA« (2014), »MDMD« (2015), »Kaviar und Toast« (2017), »Ching Ching« (2019), »Sonne und Regen« (2020) sowie den dazugehörigen Videosingles noch keinen vergleichbaren Erfolg wie *RAF Camora* vorzuweisen hat, zählt er dennoch aktuell zu den kommerziell erfolgreichsten und (zumindest in Deutschland) bekanntesten Rappern aus Österreich.

2006 war in jedem Fall ein entscheidendes Jahr in *RAF Camoras* Karriere. *Family Bizz* löste sich kurz nach der letzten Singleveröffentlichung auf. Bereits davor hatte *RAF* einen früheren Kollegen von *Balkan Express*, den Rapper *Emirez*, kontaktiert, um erstmals einen Tonträger auf Deutsch und damit eines der ersten Straßen-Rap-Alben Österreichs herauszubringen:

Ich rief ihn an und sagte: »Lass uns auf Deutsch rappen und die alle ficken!« Er war skeptisch und hatte Bedenken, aber ich konnte ihn motivieren. Weil Bushido schon bekannt war, hatten wir das Gefühl, dass es für Leute wie uns nun auch einen Platz gab. Ich glaube, das Problem war letztlich unsere Sprache, die Sprache des fünften Bezirks, gemischt mit Dialekt und bei mir auch noch mit einem französischen Einschlag. Das war wie Haftbefehl heute – einfach Straßenjargon. Die Jungs in unserem Viertel fanden das geil, aber die Deutschen hatten dafür keine Akzeptanz. (*RAF Camora* zitiert nach Kürten 2012)

Der Erfolg in Deutschland sollte jedoch auch nicht mehr lange auf sich warten lassen und nahm noch im selben Jahr durch die Zusammenarbeit mit *Chakuza* und *DJ Stickle* seinen Anfang. Im Gegensatz zu *Joshi Mizu*, der erst in den 2010er Jahren fix nach Berlin zog, blieb *RAF Camora* ab 2007 in Berlin und im Umfeld von *Chakuza* und *DJ Stickle*. In einem Interview von 2013 gibt *RAF Camora* an, dass er *Chakuza* alles verdankt, was er heute habe (vgl. Video zqnce 2013, TC 03:45). Die Zusammenarbeit und Freundschaft zwischen den Künstlern von *Beatlefield* und *RAF Camora* war in der zweiten Hälfte der 2000er Jahre so eng, dass von vielen Seiten angenommen wurde, *RAF* sei ein Teil des Produzententeams *Beatlefield* (vgl. Szillus 2011).

Chakuza: *Beatlefield* waren immer nur wir drei, also *Stickle*, unser Manager *Hamadi* und ich.

Hamadi: Außer *RAF* und *Tobstarr* hätte auch nie jemand dazukommen können. Wir sind kein Label und werden auch nie eines sein. Wir sind ein Produktionsteam und ein Musikverlag. Ich habe 2009 lediglich das *RAF*-Album »Nächster Stopp: Zukunft« herausgebracht, und in diesem Jahr hat *RAF* auch viel mit *Beatlefield* gemacht. (*Chakuza* und *Hamadi* zitiert nach ebd.)

So finden sich vor allem in diesen ersten Jahren ihrer Karrieren auf fast allen Alben von *Chakuza* und *RAF Camora* Gastbeiträge bzw. Beats des jeweils anderen. 2014 brachten sie schlussendlich ein gemeinsames Album namens »Zodiak« heraus, auf dem *Joshi Mizu* auf etwa der Hälfte der Songs mit Rap-Beiträgen vertreten ist. Im Jahr zuvor hatte es *RAF Camora* unter seinem (kurzzeitigen) Pseudonym *RAF 3.0* als erster österreichischer

118 Nach dem Erfolg seines Soloalbums »RAF 3.0« gründete *RAF Camora* 2013 zur Veröffentlichung seiner Alben das Independentlabel *Indipendenza* (vgl. Video Hiphop.de 2013, TC 50:00).

HipHop-Künstler geschafft, mit seinem Album »Hoch²« die deutschen Charts anzuführen (vgl. Trischler 2013b). Die Namensänderung vollzog *RAF Camora* 2012 für sein gleichnamiges Album »RAF 3.0«, da er ab diesem Zeitpunkt andere musikalische Einflüsse, speziell aus den Bereichen der elektronischen Musik und des Dancehall, stärker in seine Musik einfließen ließ. »Auf drei Säulen steht die Ästhetik der Künstlerfigur Raf 3.0: der Drum-Sound des Dirty South, die Melodien des Dancehall-Reggae und die Härte französischen HipHops.« (Aslan 2012)

Nach dem ebenfalls sehr erfolgreichen Soloalbum »Ghost« (2016; wieder als *RAF Camora*) erreichte der Rapper mit dem noch erfolgreicherem Kollaborationsalbum »Palmen aus Plastik«,¹¹⁹ das er gemeinsam mit *Bonez MC* des Kollektivs *187 Strassenbande* veröffentlichte, erneut Platz eins der deutschen Albumcharts. Dieses Album bewegt sich gekonnt zwischen den größten Einflüssen *RAF Camoras*, Dancehall und HipHop, und etablierte darüber hinaus das aus Frankreich stammende Subgenre Afrotrap im deutschsprachigen Raum (vgl. Machto 2016a; Skinny 2017). Nachdem das Album und einzelne Singles Gold-, Platin- und sogar Diamantstatus erreichten, legten die beiden 2018 mit dem zweiten Album »Palmen aus Plastik 2« nach und konnten allein in der ersten Woche alle bisherigen Streamingerefolge auf der Plattform Spotify sprengen – was dazu beitrug, dass *RAF Camora* als erster deutschsprachiger Künstler über eine Milliarde Mal auf Spotify gestreamt wurde (vgl. Ledge 2018).¹²⁰ Auch das im darauffolgenden Jahr veröffentlichte Soloalbum »Anthrazit« sowie sein bislang (und nach eigenen Angaben überhaupt) letztes Album »Zenit« (2019) erreichte Platz eins in den deutschen Albumcharts und erstmals auch in Österreich.¹²¹ Sein Verhältnis zu Österreich beschreibt *RAF Camora* immer wieder als eine Hassliebe. Einerseits fühlt er sich noch immer mit seiner Heimat verbunden, andererseits wurde und wird er auch heute noch (wenngleich es seit Ende der 2010er Jahre etwas besser wurde) von den hiesigen Medien weitestgehend ignoriert bzw. kaum rezipiert. Angelehnt an den auf Austropop bezogenen Spruch: »Weltberühmt in Österreich«, geht Stefan Niederwieser in der *Wiener Zeitung* unter dem Titel »Nicht weltberühmt in Österreich« der Frage nach, warum *RAF Camora* trotz seines Erfolges hierzulande von den Medien kaum wahrgenommen wird:

Isabella Khom, Chefredakteurin von »Noisey Alps«, bringt einen weiteren Punkt ein. Raf Camora würde sich nicht so leicht vereinnahmen lassen. Er lässt sich kein rot-weiß-rotes Mascherl umhängen. Raf Camora ist auch nicht der schlagfertige Kanake, der der autochthonen Bevölkerung erklärt, wie die Jugendlichen heute auf der Straße ticken – eine Rolle, in der Österreichs einziger Rap-Star Nazar häufig um Wortspenden gebeten wird. Am ehesten noch ist Raf Camora für all jene Leute ein Vorbild, die mit komplizierten Biografien irgendwo in einem der Außenbezirke von einem besseren Leben träumen und währenddessen via Instagram und Snapchat »auf Mörder machen«. Hip

119 Das Album erreichte Platinstatus in Deutschland und Goldstatus in Österreich (vgl. Kuba 2017).

120 Auch wenn *RAF Camoras* Musik auf Österreichs größtem Musiksender Ö3 im normalen Programm kaum gespielt wird, wurde wegen *RAF Camoras* Erfolg die Wertung der Singlecharts bei Ö3s *Top 40* geändert. Nach der Veröffentlichung von »Palmen aus Plastik 2« (2018) gemeinsam mit *Bonez MC* belegten die beiden 13 der besten 15 Plätze. Danach durften nur mehr drei Songs von einem Album zugleich in den Singlecharts sein (vgl. Hadler 2018, o.S.).

121 Vgl. *RAF Camora* unter www.offiziellecharts.de und www.austriancharts.at.

Hop als Sprachrohr von sozial Schwachen, das ist eben viel schwerer zu verkaufen. (Niederwieser 2016)

Ein weiterer Grund ist sicherlich, dass die Karriere des Rappers und Produzenten erst in Berlin wirklich an Fahrt aufgenommen hat. Dass der Rapper *Nazar*, der *RAF Camoras* (neben *Chakuza*) wichtigster Kollaborationspartner der Anfangsjahre war, in Wien blieb, um seine Karriere voranzutreiben, ist wohl ein Faktor, warum *Nazar* im Zitat von Niederwieser auch als »Österreichs einziger Rap-Star« bezeichnet wird. So sagt auch *Nazar* in gewohnt selbstbewusster Manier in einem Interview 2013:

Dann gab es halt *Nazar*, der einzige aus Wien, der seine Videos auf MTV hatte, der ständig bei TRL auf Platz Eins gevotet wurde, der ein Doppelseiten-JUICE-Interview hatte, dessen Album plötzlich in jedem Laden vorhanden war – das gab's davor nicht und gibt es jetzt auch immer noch nicht. Ich glaube, es gibt fast keinen Jugendlichen in Österreich mehr, der mich nicht kennt. (*Nazar* zitiert nach Rap.de 2010)

Neben *Chakuza* war *Nazar* ein weiterer wichtiger Kollaborationspartner für *RAF Camora*, von deren Zusammenarbeit beide Künstler profitierten. *RAF Camora* gibt etwa an, dass er *Nazar* am Anfang durch seine Erfahrung im Verfassen von Rap-Texten unter die Arme griff, im Gegenzug half ihm *Nazar* durch psychisch schwere Phasen (vgl. *RAF Camora* zitiert nach Kürten 2012). Auch war es ihr einziges Kollaborationsalbum, »Artkore«, von 2010, das die Karrieren der beiden (vor allem in Deutschland) erst richtig in Gang brachte. Obwohl es anfangs kaum wahrgenommen wurde, gilt es für viele Fans als Meilenstein, und noch heute werden sowohl *RAF Camora* wie auch *Nazar* in Interviews nach einem möglichen Nachfolger gefragt (vgl. Video Hiphop.de 2016, TC 08:50). Die beiden Rapper gaben jedoch 2012 öffentlich an, von nun an getrennte Wege zu gehen, weshalb eine weitere Zusammenarbeit unwahrscheinlich ist (vgl. 16bars.de 2012). Bevor es zur Trennung kam, arbeiteten die beiden häufig zusammen. Wie bereits erwähnt, waren sie erstmals auf der »Skandal-EP« (2006) von *RAF Camora* und *Emirez* gemeinsam auf dem Stück »Vienna Allstars« vertreten, mithin zu einem Zeitpunkt, als *RAF* noch nicht nach Berlin gezogen war, und zwei Jahre, bevor *Nazar* mit »Kinder des Himmels« (2008) seinen ersten eigenen Tonträger herausbringen sollte.¹²²

»Kinder des Himmels« (2008) war der Startschuss für *Nazars* Karriere, die mit jeder Veröffentlichung wuchs. Das nächste Album »Paradox« folgte bereits 2009¹²³ – ebenfalls noch auf dem Label *Assphalt Musik*, auf dem er gemeinsam mit den Rappern *Ezai* und *RAF Camoras* ehemaligem Partner, *Emirez*, unter Vertrag stand (vgl. *Nazar* zitiert nach Sperl und Buchholz 2009, S. 23). Wie *Nazar* angibt, verdiente er an diesen Alben praktisch nichts, und das junge Label löste sich ebenfalls bald darauf auf (vgl. *Nazar*

122 Die Musik für »Kinder des Himmels« (2008) stammte vom heute ebenfalls sehr erfolgreichen Produzenten *Beatzarre* aus Berlin. Den Kontakt zu ihm stellte jedoch nicht, wie man annehmen könnte, *RAF Camora* her, sondern ein weiterer Wiener Straßen-Rapper, *Mastino* (vgl. *Nazar* zitiert nach Video Hiphop.de 2012, TC 0:30). Dieser versuchte zu dieser Zeit ebenfalls über Deutschland und das Label *Noch mehr Ketten Entertainment* des Berliner Rappers *Bogy MC* seine Karriere zu starten (vgl. Shaked 2008).

123 *Nazar* veröffentlichte ab 2008 jedes Jahr ein Album bis zu seinem siebten Release »Camouflage« 2014.

zitiert nach Video Hiphop.de 2016, TC 12:48). Sein nächstes Album war das Gemeinschaftsprojekt »Artkore« (2010), das er gemeinsam mit *RAF Camora* bestritt. Es wurde über das Label *Wolfpack* des Berliner Rappers *D-Bo* veröffentlicht, auf dem auch die nächsten Alben bis zu »Camouflage« (2014), herauskamen. »Camouflage« wurde über das Majorlabel *BMG Germany* veröffentlicht, und es wurde sein bis dahin Erfolgreichstes. Es katapultierte ihn erstmals auf Platz eins der österreichischen Albumcharts.¹²⁴ Eine Besonderheit dieses Albums stellt der Song »Zwischen Zeit und Raum feat. *Falco*« dar, denn dieser baut auf einen eher unbekanntem Song *Falco* (»Die Königin von Eschnapur«, 1995) auf und ist wie ein Duett zwischen *Nazar* und der österreichischen Musiklegende gestaltet. Es ist überdies der einzige Gastbeitrag eines österreichischen Rappers (in diesem Kontext kann *Falco* meines Erachtens als Rapper bezeichnet werden) seit der Trennung von *RAF Camora*. Wie bereits erwähnt, erfährt *Nazar* – im Gegensatz etwa zu *RAF Camora* – von der österreichischen HipHop-Szene und speziell der Wiener Straßen-Rap-Szene kaum Anerkennung bzw. wird von dieser eher kritisch betrachtet. Dennoch ist er der bekannteste Straßen-Rapper Österreichs, was zum Teil sicherlich auch an seinem politischen Engagement bzw. an seinen gegen die FPÖ und im Speziellen gegen Heinz-Christian Strache gerichteten Aussagen liegt. Auch seine bislang letzten beiden Alben »Irreversibel« (2016) und »Mosaik« (2018) schafften den Sprung in die Top 10 der Albumcharts in Österreich.¹²⁵ Zudem veröffentlichte *Nazar* als erster österreichischer Rapper 2018 sein Autobiographie unter dem Titel »Mich kriegt ihr nicht« (vgl. Ferkova 2018).

Auch wenn sich die Wege von *Chakuza*, *RAF Camora* und *Nazar* im Laufe der 2010er Jahren weitestgehend getrennt haben, sind ihre Geschichte und die Grundlage für ihren Erfolg eng miteinander verbunden. Es eint sie, dass sie sich alle drei für ihre Karrieren erfolgreich auf den deutschen Markt konzentriert und sich durch gegenseitige Gastbeiträge (sowohl auf textlicher als auch auf musikalischer Ebene) gegenseitig unterstützt hatten. Wie vor allem das Beispiel *RAF Camora* zeigt, wurden sie durch ihren Fokus auf die deutsche HipHop-Szene auch mehr von den deutschen Medien beachtet. Möchte man die drei Rapper bzw. Produzenten einem der beiden Länder zuordnen, sind sie wohl tatsächlich mehr der deutschen als der österreichischen HipHop-Szene angehörig. Dies zeigt sich etwa an den Personen und Labels, mit denen sie zusammenarbeiten, die fast ausschließlich in Deutschland beheimatet sind. Dennoch verweisen alle drei immer wieder auf ihre Heimat und repräsentieren sie in ihrer Musik (vgl. bspw. der gemeinsame Song »Össi Ö« von *Nazars* Album »Paradox«, 2009; aber auch auf praktisch jedem Album von *RAF Camora* finden sich Songs über seine Wiener Herkunft – etwa das Stück »Vienna« auf seinem Album »Anthrazit«, 2017). Sie werden zudem auch heute noch stets zu ihrer österreichischen Heimat befragt und stehen in Deutschland immer noch zu einem gewissen Grad für Österreich. Auch wenn ihre Kollaborationen mit KünstlerInnen aus ihrem Heimatland spärlich gesät sind, zeigen sich immer wieder Berührungspunkte zur österreichischen HipHop-Szene. So veröffentlichte etwa *Chakuza* einige Songs im Linzer Dialekt. Er war einerseits der einzige Gastrapper auf dem ersten Slangsta-Rap-Album »Slangsta4Life« (2008) und plante andererseits mit dem

124 Vgl. *Nazar* – »Camouflage« unter www.austriancharts.at.

125 Vgl. *Nazar* unter www.austriancharts.at.

Linzer »Slangsta-Rap-Pionier« *Kroko Jack* sogar einmal ein gemeinsames Album (vgl. Braula 2015a). Auch *RAF Camora* war bereits auf zwei Alben von *Kroko Jack* vertreten.¹²⁶ Sie sind daher – wenn nicht unbedingt Teil der österreichischen HipHop-Szene – dennoch ein bedeutender Bestandteil von HipHop-Musik aus Österreich.¹²⁷

Neben den hier angeführten Gruppen und Personen gibt es natürlich noch weitere Künstler, die sich dem Gangsta-/Straßen-Rap zugehörig fühlen bzw. zu dieser Stilrichtung gezählt werden können. Aus Wien ist bspw. das Duo *Weissgold* bestehend aus den Rappern *Splank White* (aka *Splanksta*) und *Struggle Gold* zu erwähnen, die allein 2009 drei Mixtapes herausgebracht haben. Einerseits arbeiteten sie mit vielen Vertretern aus der Wiener Straßen-Rap-Szene zusammen, erfahren aber auch von HipHop-KünstlerInnen außerhalb dieser Szene Wertschätzung. So zeigten sich etwa 2017, während *Struggle Gold* in der Justizanstalt Josefstadt inhaftiert war, der Produzent *Brenk Sinatra* sowie die Rapper *Def Ill*, *Kamp* oder *T-Ser* mit einem T-Shirt, das die Aufschrift »Free Struggle« trug (vgl. Nowak 2017b).

Die beiden Rapper [von *Weissgold*; Anm. d. Verf.] haben bereits drei Mixtapes rausgebracht, zusammengefasst in der Serie »For All Tha Homies Vol. 1 – 3«. Ist man gelegentlich auf HipHop-Konzerten in Wien unterwegs, scheinen sie einem öfters unter die Augen zu kommen als andere Künstler des Genres. Dies liegt möglicherweise daran, dass *Weissgold* einerseits zu den straßenlastigeren Künstlern (Bludzbrüder), aber auch zu der Backpacker-Partie (Brenk) einen guten Draht haben. (andi 2011)

Auch DJ *Kapazunda* ist jemand, der schwer einer Szene zugeordnet werden kann. Er arbeitet zwar oft mit Vertretern der Straßen-Rap-Szene zusammen, ist aber keineswegs auf diese beschränkt.¹²⁸

Ebenfalls zu erwähnen sind die *Droogieboyz* bestehend aus den Rappern *Richy* und *Guilty*, die sich mit Liedern für den Wiener Fußballklub *Rapid* (vgl. bspw. »Grün Weiße Krieger«, 2008) bzw. für dessen Fans einen Namen machen konnten. »Die Leute vom Fußballplatz sind überhaupt die, für die wir das hauptsächlich machen.« (*Richy* zitiert nach Braula 2012a) Sie positionieren sich durch ihre im Wiener Dialekt gehaltenen Songs, die sich neben Fußball oftmals um ihre Stadt und ihre Bezirke, aber auch Haft und Polizeigewalt drehen, irgendwo zwischen Dialekt- und Straßen-Rap. Dies spiegelt sich auch in ihrer Zusammenarbeit mit sowohl Dialektrappern (bspw. *Funky Cottletti*, *Vearz*, *Jamin*) als auch Straßen-Rappern (bspw. *Ali Capone*, *Svaba Ortak*, *Esref*) wider.

126 Das war zum einen bereits 2006 auf dem Stück »Bees« von der »Andagraund«-EP (noch auf französisch rappend) und zum anderen auf dem (Comeback-)Album »Extra Ordinär« und dem Stück »Test Me« von 2017.

127 Auch die RapperInnen aus dem Trap-Genre, allen voran *Money Boy*, sind fest mit der deutschen HipHop-Szene verbunden. Es zeigt sich allgemein, dass die nationalen Grenzen – wohl vor allem wegen des Internets und Plattformen wie Youtube und Facebook – immer weniger Bedeutung haben. Die Sprache spielt dabei eine viel größere Rolle und ist meist der entscheidende Punkt, warum manche KünstlerInnen in Deutschland nicht oder kaum wahrgenommen werden.

128 Beispielhaft dafür steht etwa sein 2014 veröffentlichtes (Gratis-)Album »Kapazunda Special Edition«, auf dem er KünstlerInnen aus den unterschiedlichsten HipHop-Bereichen vereint: <https://kapazunda.bandcamp.com/album/kapazunda-special-edition-free-download> [abgerufen am 01.06.2020].

Außerhalb von Wien gibt es zwar keine eigenen Szenen für Gangsta-/Straßen-Rap, aber auch in anderen Bundesländern finden sich vereinzelt Vertreter, die dieser HipHop-Spielart zugeordnet werden können. Einer davon ist etwa der aus Salzburg stammende (aber mittlerweile in Wien lebende) Rapper *Don Leon* von *Cyko City Entertainment*, der bereits 2004 gemeinsam mit dem Rapper *8Dime* als *SBG Mobb* das Battle-Rap-Album »Black Jack« herausgebracht hat. Dieses tendierte mit seiner expliziten Sprache bereits in Richtung Gangsta-/Straßen-Rap. Aus Graz wiederum stammen die Rapper *Amok & Omega*, die vor allem 2014 durch einen Gastbeitrag des deutschen Rappers *Kollegah* auf ihrem Song »Business Waffendeals« für etwas Aufmerksamkeit sorgen konnten. Aufsehen – jedoch mehr außerhalb der HipHop-Szene – erregten auch die ebenfalls aus Graz stammenden Rapper *Yasser & Ozman*. In ihrem Song »An alle Brüder« (2012) verbanden die beiden Gangsta-Rap-Inhalte mit zum Teil radikalen Aussagen gegenüber den USA und Israel, für die (und weitere Meldungen auf Facebook) sie 2014 wegen »antijüdischer Propaganda« verurteilt wurden (vgl. Holzner 2014). Manche (vermeintlichen) Gangsta-Rapper schaffen es zwar auch, für Aufmerksamkeit zu sorgen, jedoch in einer negativen, nicht ernstzunehmenden »Möchtegern-Gangster«-Manier. Dass diese aber auch eine nicht unbedeutende Rolle für die Entwicklung des österreichischen HipHops spielen können, zeigt das Beispiel der Salzburger Gruppe *SBG Hot Boys*. Diese veröffentlichte 2006 auf der damals noch sehr jungen Plattform Youtube den Song »Unsere Stadt«, in dem sie Salzburg als heruntergekommen und von Kriminalität beherrscht darstellen.

SBG ist in der Hand von Kriminalität und Gewalt
 Jeden Tag werden Leute ausgeraubt und überfallen
 SBG steht für Rap, an jeder Ecke wird gecheckt
 Kleine Kids spielen auf der Straße, mit Dreck (SBG Hot Boys – »Unsere Stadt« 2006)

Diesen Song nahmen wiederum drei Freunde aus Wien zum Anlass, eine eigene Rap-Formation zu gründen, um unter dem Namen *Die Vamummtn* einen Diss-Track gegen die Salzburger zu veröffentlichen. Dies wurde der erste auf Youtube ausgetragene *beef* österreichischer Rap-Gruppen. *Die Vamummtn* wurden daraufhin zum Aushängeschild der österreichischen Slangsta-Rap-Bewegung, auf die ich folgend eingehen werde.

4.1.4.3 Mundart-Rap und die Slangsta-Rap-Bewegung

Dem eigenen Dialekt und Slang kommt schon in der US-amerikanischen HipHop-Szene seit jeher eine große Bedeutung zu und viele regionale Ausdrücke fanden dadurch ihren Weg in den internationalen HipHop-Slang (bspw. *Bling Bling*). Jedoch ist das auf den eigenen Dialekt beruhende Subgenre Mundart-Rap ein Spezifikum Österreichs – sowie der Schweiz (und auch Bayerns). Es bestehen gewisse Parallelen zum US-amerikanischen *South Coast hip-hop*, dessen VertreterInnen auch einen sehr typischen Slang mitbrachten. Dieser wird ähnlich wie die meisten österreichischen Dialekte mit Begriffen wie »rural« oder (meist abwertend) »bauernhaft« besetzt. »Wir wean als Bauern beschimpft, wei ma ned noch da Schrift redn.« (MOZ – »Slangsta Musik« 2011) Jedoch definiert sich der *South Coast hip-hop* im Gegensatz zum Mundart-Rap nicht allein durch den eigenen Slang. Dass die diversen österreichischen Dialekte zum bestimmen Faktor eines HipHop-Subgenres werden und HipHop-KünstlerInnen aus teilweise

unterschiedlichen HipHop-Stilen unter diesem Aspekt vereinen konnten, hängt sehr stark mit der speziellen Beziehung zur deutschen HipHop-Szene zusammen. Wie etwa der Rapper *Flip* der Gruppe *Texta* (die zusammen mit den Mitgliedern ihres Labels *Tonträger Records* im Mittelpunkt des Wandels weg vom Rappen in Schriftdeutsch hin zum Mundart-Rap standen) meint, gab es Mitte der 2000er Jahre eine bewusste Hinwendung zum eigenen Dialekt und zur heimischen Szene – und damit einhergehend eine klare Abwendung bzw. Abgrenzung von der deutschen HipHop-Szene:

Da war der Fokus eher auf einen selbst gerichtet. Scheiß drauf, was die Deutschen machen, wir machen jetzt einmal unsren »österreichischen Scheiß«. Aus. Und wenn das irgendwer nicht versteht »da oben«, dann versteht er es eben nicht. Ist komplett egal. Dafür schauen wir, was in Österreich geht, ob da jetzt vielleicht mehr passiert, wenn es auf einmal im Dialekt ist. Bis zum heutigen Tag merkt man schon, dass es dann oft Leute anspricht, die HipHop vorher nicht angesprochen hat. (Interview Kroll 2013, TC 42:21)

Erste HipHop-Stücke im Dialekt wurden bereits in den 1990er Jahren veröffentlicht (z.B. *Schönheitsfehler* – »Putz di«, 1995, oder »A guata Tag«, 1996, *Texta* – »Sprachbarrieren«, 1999), stellten aber die große Ausnahme dar. Einzig die Gruppe *Fünfshaus Posse* rappete anfangs konsequent im Wiener Dialekt, wechselte nach ihrem Debütalbum, »Aufpudeln« (1997), jedoch wieder ins Hochdeutsche, da sie laut Stefan Trischler durch den Dialekt ins Comedy-Eck gestellt wurden: »Mundart war lange gar kein Thema. Bis auf wenige Ausnahmen, wie die Fünfshaus-Posse. Die rappten auf Wienerisch, wurden aber als Comedy-EAV-Ding wahrgenommen. Der Dialekt galt dann für ihre Begriffe als zu proletoid. Deswegen wechselten sie nach ihrem Debüt ins Hochdeutsche.« (Stefan Trischler zitiert nach Kiebl 2016c)

In eine ähnliche Kerbe schlug etwa zur gleichen Zeit der Wiener Rapper *A.geh Wirklich?* mit seiner 1995 bis 2000 bestehenden Gruppe *Illianz of Lykx* (gemeinsam mit *Funky Cottletti* und *Steez wie gehts*), die ebenfalls bereits Demo CDs mit Dialekt-Rap-Stücken produziert, aber nie einen offiziellen Tonträger veröffentlicht hatten (vgl. Funke 2002). *A.geh Wirklich?* nennt in einem Interview von 2004 die *Fünfshaus Posse*, neben *Danzer* und *Ambros*, als seine Vorbilder (vgl. *A.geh Wirklich?* zitiert nach Grossebner 2004, S. 33). So dauerte es bis 2002, dass *A.geh Wirklich?* (mittlerweile als Solo-Artist) mit dem (im Wiener Dialekt vorgetragenen) Song »Wirklich?« einen ersten Achtungserfolg erringen konnte und es damit in die Playlist des Radiosenders FM4 sowie auf den siebten Teil der »FM4 Soundselection«-*compilation* schaffte (vgl. Funke 2002). Der Rapper zählt spätestens seit seinem Debütalbum »Da Doppla« von 2004 zu den Fixgrößen der österreichischen HipHop-Szene und speziell des Mundart-Rap-Genres. Auch wenn er gemeinsam mit einigen Kollegen seines Kollektivs, der *Rooftop Clique*, seit Beginn der 2000er Jahre weiter daran arbeitete, Rap im Wiener Dialekt und mit viel Wiener Schmah salonfähig zu machen, wurde die Grundlage für Mundart-Rap als Subgenre von anderen gelegt.

Wie bereits im Geschichtskapitel angemerkt, wird als eine Art Startschuss für die Etablierung und Verbreitung von Mundart-Rap in Österreich von unterschiedlichen Seiten das Stück »Dreckige Rapz« der Linzer Gruppe *Rückgrat* (bestehend aus dem Produzenten *Megga*, dem DJ *Twang* und dem Rapper *Markee*, aktuell *Kroko Jack*) von ihrer zweiten EP »Auf der Flucht« (2002) genannt (vgl. Kiebl 2016c; Reitsamer 2018a,

S. 69). Der Song entstammt (wie viele der nachfolgenden Mundart-Rap-Nummern) dem Battle-Rap-Genre, das heißt, es geht dabei darum, sich selbst zu glorifizieren und das reale oder fiktive Gegenüber schlecht darzustellen, es zu dissen. Dies geschieht über die Demonstration der eigenen Rap-*skills*, die sich in ausgefeilter Reimstruktur, gutem Flow oder ausgefallenen Vergleichen manifestieren.

I schlepp zentnaweis Styles und brenn vorbei wie d'Enterprise
 Der Scheiss is neich und waun mi wer beisst, is des gleichzeitig sei Henkersmoizeit
 He Frank [gemeint ist der Rapper *Phat Frank*; Anm. d. Verf.], du vawechslost fett mit ausgefressn
 Du bist hechstns waumpat – a anzige Aungriffsflächen (*Rückgrat* – »Dreckige Rapz« 2002)¹²⁹

Dieser Ausschnitt veranschaulicht, dass der Rapper in seinem Text nicht nur imaginäre Gegner angreift, sondern auch speziell auf die bereits erwähnten Disses des Wiener Rappers *Phat Frank* antwortet. Es zeigt sich schon in diesem frühen Mundart-Rap-Stück, dass sich die Mundart-RapperInnen – vor allem zu den Hochzeiten des Slangsta-Raps – häufig als Gegenpol zum Gangsta-/Straßen-Rap positionierten. Bevor jedoch der Mundart-Rap mit der Slangsta-Rap-Bewegung eine neue Facette erhielt, musste er sich erst richtig etablieren und dies geschah in den folgenden Jahren unter Führung der Linzer HipHop-Szene bzw. den Mitgliedern von *Textas* Label *Tonträger Records*.

Langsam fingen die Linzer an, sich mit Mundartrap anzufreunden. »Dreckige Rapz«, »Koida Kaffee« und »Oida Voda« nannten sich die ersten Gehversuche, bevor ganze Alben in Mundart gerappt wurden. Es brauchte aber den Zusammenschluss von Rückgrat, Kayo & Phekt und Die Antwort als Markante Handlungen, um Linz als wichtigste Mundartrap-Stadt Österreichs völlig zu zementieren. Das passierte mit dem 2005 erschienenen Album *Vollendete Tatsachen*. Für Flip setzte es neue Standards im österreichischen HipHop, an die bis heute niemand so richtig herangekommen sei, und auch über Linzer Kreise hinaus wird es als der Zenit des Mundartrap gesehen. (Agostini 2017b)

Wie dem Zitat zu entnehmen ist, stand die Linzer Szene im Mittelpunkt der Mundart-Rap-Bewegung, die 2005 mit der Veröffentlichung »*Vollendete Tatsachen*« der Supergroup *Markante Handlungen* ihren ersten Höhepunkt fand.

Gabats nur mehr de guadn MCs wurdats i friedlich und dat s'Mic auf d'Seite
 Oba leida muass i eana schau wieda mit da Peitschn deitn – wei's de Deitschn biten
 Dementsprechend is mei Druck bam flowen
 I spuck an Ton und hoi an Celebrity-Rapper zruck am Bodn. (*Markante Handlungen* – »Höhere Gewalt« 2005)¹³⁰

129 »Ich schleppe zentnerweise Styles und brenne vorbei wie die Enterprise./Der Scheiss ist neu und wenn mich wer beisst, ist das gleichzeitig seine Henkersmahlzeit./He Frank, du verwechselst fett mit ausgefressen./Du bist höchstens dick – eine einzige Angriffsfläche.« (*Rückgrat* – »Dreckige Rapz« 2002; eigene Übersetzung).

130 »Gäbe es nur mehr die guten MCs würde ich friedlich und gäbe das Mic auf die Seite./Aber leider muss ich ihnen schon wieder mit der Peitsche deuten – weil sie die Deutschen biten./Dementspre-

Die darauffolgenden Jahre bis 2007 nennt *Flip* die »Tonträger-Phase« (Interview Texta 2011, TC 25:42), in der Linz den Titel der österreichischen »Rap-Hauptstadt« erlangte (vgl. Agostini 2017b). Diese Jahre waren von einer Vielzahl an Veröffentlichungen von Solokünstlern und Gruppen sowie weiteren Kollaborationsalben der *Tonträger-Records*-Mitglieder gekennzeichnet. So kam 2006 unter dem Namen *Die Unsichtbaren* das Album »Schwarze Erde« heraus, an dem praktisch alle Rapper, DJs und Produzenten von *Tonträger Records* beteiligt waren. Für das Album nahm jeder der zwölf Rapper aus dem *Tonträger*-Umfeld einen neuen Namen an, sodass sich aus der Aneinanderreihung der Anfangsbuchstaben ihrer Pseudonyme das Wort »U.N.S.I.C.H.T.B.A.R.E.N.« ergab.¹³¹ 2007 folgte unter dem Pseudonym *Tonträger Records Allstars* (kurz *TTR Allstars*) der Labelsampler »VÜ Z'VÜ – Kerkersessions Vol. 1«, der nicht einem Konzept wie noch »Schwarze Erde« folgte, sondern mehr in Form eines Mixtapes das Schaffen der Künstler von *Tonträger Records* zur Schau stellte. Im selben Jahr kam es aber zum Bruch zwischen einzelnen Künstlern des Labels und damit zum Ende der »Tonträger-Phase«.

Nach dem *Tibor Foco* Album 2006 haben Benedikt Walter, BumBum Kunst und ich erkannt, dass wir nicht mehr zum politisch korrekten Image von *Tonträger-Records* passen. Huckey von Texta hat schon Sachen gesagt wie: »In der Kapu mögen sie es nicht, wenn wir frauenfeindliche Texte haben, die verstehen das nicht. Spielt das lieber nicht.« Wir haben dann gesagt, bevor wir uns da etwas anfangen und Diskussionen führen, die eigentlich gar nichts mit Rap zu tun haben, schauen wir, dass wir das Umfeld wechseln. Mit *Sodom & Gomorrah* haben wir uns dann emanzipiert von *Tonträger Records*. (*Kroko Jack* zitiert nach Agostini 2017c)

Der hier zitierte *Kroko Jack* kann getrost als eine der zentralen Figuren für österreichischen Mundart-Rap und in weiterer Folge der Slangsta-Rap-Bewegung genannt werden. Mit seiner ersten Gruppe *Das Rückgrat* und dem Stück »Dreckige Rapz« brachte er den Stein ins Rollen, als Teil von *Markante Handlungen* und mit seinem ersten Soloalbum »Andagraund« (2006, als *Tibor Foco*) festigte er Mundart-Rap endgültig als österreichisches HipHop-Subgenre. 2008 rief er dann mit seinem damals aktuellen Duo *Sodom & Gomorrah* (gemeinsam mit dem Rapper/Produzenten *BumBum Kunst*) in Zusammenarbeit mit den Mitgliedern des Salzburger Labels *Twomorrow* (bestehend aus den Rappern *MOZ* und *VS* sowie dem Produzenten *Estie*) die Slangsta-Rap-Bewegung ins Leben.

Später hast du mit Rapkollegen wie Bum Bum Kunst und Moz als »Slangsta« viele neue Jugendliche angesprochen. Worauf würdest du es zurückführen, dass damals ein kleiner Hype ausgebrochen ist?

Kroko Jack: Weil wir die ersten Mundartrapper waren, die ein Movement gestartet haben. Und auch weil es in die Zeit reingefallen ist, in der es in Österreich nur Bushido-Kopien gegeben hat, mit denen sich niemand identifizieren konnte. Österreich hat in Sachen Rap eine eigene Identität gebraucht. Wir waren die ersten Identifikationsfiguren. (*Kroko Jack* zitiert nach Braula 2015b)

chend ist mein Druck beim Flowen./Ich spucke einen Ton und hole einen Celebrity Rapper zurück auf den Boden.« (*Markante Handlungen* – »Höhere Gewalt« 2005; eigene Übersetzung).

131 Die Namen lauten: Umberto Ghetto, Nesh Nivel, Sepp Kultura, Ivan Ivanov, Chriss Gross, Hurricane Blizzard, Tibor Foco, Benedikt Walter, Aleks.under, Rik Rubin, Erich Sess, Nicolas Stage.

Mit dem Album »Slangstas 4 Life« (2008) riefen *MOZ*, *VS* und *Estie* vom Salzburger *Twomorrow*-Label in Zusammenarbeit mit *Kroko Jack* (bei diesem Projekt als *Jack Untawega*) und *BumBum Kunst* als *Sodom & Gomorrah* die Slangsta-Rap-Bewegung ins Leben.

Der Begriff Slangsta ist ein Kofferwort bestehend aus den Ausdrücken Slang und Gangsta. Die Slangsta-RapperInnen¹³² positionieren sich jedoch, wie im Zitat von *Kroko Jack* deutlich wird, als Gegenpol zu den Gangsta-Rappern. Das verbindende Element ist dabei, ebenso wie beim Mundart-Rap, die Verwendung des eigenen Dialekts, des eigenen Slangs. Die Texte sind überdies stets sehr explizit gehalten und drehen sich meist um das *representen* der Slangsta-Rap-Bewegung und den Zusammenhalt von deren Mitgliedern bzw. um das Dissen anderer – vornehmlich handelt es sich dabei um aus ihrer Sicht nicht ernstzunehmende Gangsta-Rapper.

Slangsta-Shit – und kana bringt an härteren Rap wia mia
 Slangsta-Shit – Sodom & Gomorrah, Twomorrow, mia vier
 Slangsta-Rap – an unsre Mundart ersticken's jetzt Männ
 Slangsta-Rap – mia tan net umanond, mia fackeln net long (*Slangsta4Life* – »Slangsta«
 2008)¹³³

Neben den meist expliziteren und aggressiv vorgetragenen Texten liegt der wohl markanteste Unterschied zu den bis dahin dagewesenen Mundart-Rap-Stücken in der vorwiegend elektronischen Ausrichtung der Beats. Dabei wurden Einflüsse aus der US-amerikanischen *Dirty South* bzw. dem zu der Zeit dort vorherrschenden Sound (eine Mischung aus Crunk und Trap) mit jamaikanischem Dancehall vermischt – auch die Inhalte und die Performance des Raps (vor allem von den Rappern des Duos *Sodom & Gomorrah*) lehnten sich stark an die von Dancehall-KünstlerInnen an. Vonseiten der Mitglieder des *Twomorrow*-Labels kamen Elemente aus dem elektronischen Psytrance-Genre zur musikalischen Gestaltung des Klangbildes hinzu. Die Mischung von Psytrance und HipHop praktizierten *Estie* und *MOZ* bereits auf *MOZs* erstem Soloalbum »Psywalker« (2007), und sie führten diese Kombination im Slangsta-Rap fort. Auch zeigten die Slangsta-RapperInnen keine Berührungspunkte zu Pop- und Party-Rap samt (im bis dahin in Österreich vorherrschenden BoomBap-Genre eher verpönten) Gesangseinlagen und Auto-Tune-Einsatz. Vor allem die Slangsta-Rap-Version der Wiener Gruppe *Die Vamummtn*, die sich zum bekanntesten Aushängeschild der Bewegung entwickeln sollte, weist einen starken Partycharakter und Clubtauglichkeit auf.

Nach dem Startschuss mit dem Album »Slangsta 4 Life« (2008) wurde wenige Monate später, mit »Slangsta Wödweid« (2008), bereits der erste Slangsta-Sampler veröffentlicht. Der Großteil der 19 Lieder wurde zwar immer noch von der Kerngruppe rund um die Rapper *MOZ*, *VS*, *BumBum Kunst* und *Kroko Jack* (als *Jack Untawega*) bestritten, aber mit den *Vamummtn*, *Digga Mindz*, *Kayo*, *Dame*, *SMC*, *Stixx* und der Rapperin *Bella Diablo* versammelten sie bereits einige, teilweise sehr unterschiedliche Artists aus

132 Mit *Bella Diablo* tritt zumindest eine Künstlerin auf dem zweiten Slangsta-Sampler »Slangsta Wödweid« (2008) als Slangsta-Rapperin in Erscheinung.

133 »Slangsta-Shit – und keiner bringt einen härteren Rap als wir./Slangsta-Shit – Sodom & Gomorrah, Twomorrow, wir vier./Slangsta-Rap – an unserer Mundart ersticken sie jetzt Mann./Slangsta-Rap – wir zögern nicht, wir fackeln nicht lange.« (*Slangsta4Life* – »Slangsta« 2008; eigene Übersetzung).

unterschiedlichen Regionen Österreichs hinter dem Banner des Slangsta-Raps. Dieses Konzept wurde im kommenden Jahr auf dem nächsten Slangsta-Rap-Sampler »Slangsta Paradise« (2009) fortgeführt, der mit etwa doppelt so vielen Gastbeiträgen (u.a. *A.geh Wirklich?*, *War Wolves*, *Skero* und *Laima* von *Texta*) das Wachstum dieser Bewegung widerspiegelte. Auffällig war jedoch, dass ein Gründungsmitglied der Slangsta-Rap-Bewegung auf diesem letzten Sampler fehlte: *Kroko Jack*. Obwohl der Rapper zu Beginn des Jahres 2009 mit dem ersten offiziellen Album seines Duos *Sodom & Gomorrah*, »In Gods Naum« (2009), die Slangsta-Rap-Bewegung noch vorangetrieben hatte, wandte er sich bald darauf von dieser HipHop-Strömung ab. Als Grund dafür nannte er in einem späteren Interview die immer stärker werdende Dominanz der Gruppe *Die Vamummtn*:

Es war gerade erst gewachsen. Slangsta ist zerfallen, weil die Vamummtn das Ruder an sich gerissen haben. Sie haben die »Slang Army« gegründet und den Moz und Bum Bum Kunst immer wieder eingeladen. Am Anfang auch mich. Später habe ich mich aber geweigert, weil ich nicht wollte, dass das Movement von ihnen übernommen wird. Ich wollte nicht, dass es so zentriert wird, dass der Booker von die Vamummtn, dieser Appletree, die ganzen Slangsta-Leute einteilt und als Vorgruppen von den Vamummtn mitnimmt. (*Kroko Jack* zitiert nach Braula 2015b)

Die Vamummtn hatten sich 2006 gegründet und 2007 durch einen über Youtube ausgetragenen *beef* mit den Gangsta-Rappern aus Salzburg, den *SBG Hot Boys*, erste Bekanntheit innerhalb der heimischen HipHop-Szene erlangt (vgl. *The Message Magazine* Redaktion 2007).¹³⁴ Vor allem mit dem parodistisch angelegten Song »Krocha Hymne« (2008), die dem gleichnamigen und kurzlebigen Wiener Jugendkultur-Phänomen »Krocha« gewidmet war, rückten sie ins Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit.¹³⁵ Wie die Slangsta-Rap-*compilations* waren auch die drei Mixtapes von den *Vamummtn*, »Geht's Bunzn« (2008), »Free HipHop« (2008) und »Runde 3« (2009), von einer ähnlichen Attitüde, Sprache und einem stark vom Süden der USA beeinflussten Klangbild geprägt. Neben Party- und Battle-Liedern sowie vielen Gastbeiträgen von österreichischen Rappern (sowie von den Schweizer Rappern *Joka* und *Konfus* und den US-amerikanischen *Swollen Members*) beinhalteten die Mixtapes – ähnlich den Slangsta-Samplern – immer wieder Songs, in denen es um Zusammenhalt und das Gemeinsam-etwas-Erreichen ging.

Ka Wunder, dass in dem Land nix weitergeht
Wir schau'n, dass was Neichs entsteht
Wos Eigenes, ned von Deitschen gebitetes
Nach'm Beispiel der Schweiz¹³⁶

134 Der bekannteste Diss-Track von den *Vamummtn* gegen die *SBG Hot Boys* mit dem Namen »komm in den Club Vamummtn SBG hot boys« (2007) findet sich auf ihrem Youtube-Kanal unter folgendem Link: <https://www.youtube.com/watch?v=8-wUGCR-ALg> [abgerufen am 01.06.2020].

135 Der Song wurde nach seinem Youtube-Erfolg von *Universal* als Single veröffentlicht und erreichte Platz 47 der österreichischen Singlecharts, vgl. *Die Vamummtn* unter www.austriancharts.at.

136 Wie in diesem Lied wird in Bezug auf Slangsta-Rap auch immer wieder die Schweiz als Vorbild genannt, die es mittels Mundart-Rap geschafft hatte, die eigene HipHop-Szene zu fördern und eine eigene Identität zu entwickeln; nachzulesen etwa in Ugur Gültekins Kommentar zu den fünf erfolgreichsten Mundart-Rappern der Schweiz von 2017 (vgl. Gültekin 2017a).

Und jeder Vers is a Leitbüd
 Mit dem i Leit büd wie a Bücherei
 Kummts, dama si zom, wir ham an Drang
 Zag ma den ganzen Undergroundhansl, wie's is, wenn ma an am Strang ziagt
 Den Glauben ned verliert, dass in dem Land was passiert
 Und wir bleiben so lang da, bis das Ganze nu explodiert. (*Die Vamummtn* – »Dama si zom feat. Kayo« 2009)¹³⁷

Auch wenn ich nicht, wie der anfangs zitierte *Kroko Jack*, behaupten würde, dass die Slangsta-Rap-Bewegung wegen den *Vamummtn* »zerfallen ist«, könnte das Trio durch seine polarisierende Art und Weise dazu beigetragen haben, dass Slangsta-Rap als verbindendes Element unterschiedlicher Dialekt-RapperInnen wieder an Bedeutung verlor.¹³⁸ Nach der ersten Hochphase 2008 und 2009 mit den Slangsta-*compilations* und den Mixtapes von den *Vamummtn* verlor sich der heraufbeschworene Community-Gedanke wieder und es blieb praktisch nur der Kern bestehend aus *MOZ*, *Estie*, *BumBum Kunst* und den *Vamummtn* von der Bewegung übrig. Diese veröffentlichten weiter unter dem Slangsta-Rap-Banner und brachten 2011 mit ihren Soloalben »Rap is (k)a Ponyhof« (*Die Vamummtn*), »Gaunz oda Goaned« (*BumBum Kunst* als *BumBum Biggalo*) und »Moztrad-amo« (*MOZ*) sowie dem Gemeinschaftsprojekt »Niedaschlog« von *Ansa* und *MOZ* die letzten bedeutenden Werke der Slangsta-Rap-Bewegung heraus – wobei das Album von *BumBum Kunst* sowohl soundtechnisch als auch inhaltlich kaum mehr etwas mit Slangsta-Rap zu tun hatte (vgl. *Shaked* 2011).

2012 wurde durch »gutbesucht[e] Shows« sowie einen *Amadeus Austrian Music Award* für *Die Vamummtn* noch ein weiteres erfolgreiches Jahr für die Slangsta-Rapper:

Vor gut einem Jahr erschien »Rap is (k)a Ponyhof«, 2012 gewannen die verummte Crew aus Wien-Umgebung den heimischen Musikpreis Amadeus und bilden mit gut-besuchten Shows in ganz Österreich so etwas wie die kommerzielle Speerspitze des heimischen Hip Hops. Auch wenn das einige vielleicht nicht gerne hören wollen. (Legend Jerry 2012a)

137 »Kein Wunder, dass in dem Land nichts weitergeht./Wir schauen, dass etwas Neues entsteht./etwas Eigenes, nicht von Deutschen gebitetes./nach dem Beispiel der Schweiz./Und jeder Vers ist ein Leitbild/mit dem ich Leute bilde wie eine Bücherei./Kommt, schließen wir uns zusammen. Wir haben einen Drang./Zeigen wir den ganzen Undergroundidioten, wie es ist, wenn man an einem Strang zieht./den Glauben nicht verliert, dass in dem Land etwas passiert./Und wir bleiben so lang da, bis das Ganze noch explodiert.« (*Die Vamummtn* – »Dama si zom feat. Kayo« 2009; eigene Übersetzung).

138 *Die Vamummtn* waren seit ihrer Gründung im Battle-Rap verwurzelt und trugen während ihres Bestehens verbale Streitigkeiten über Youtube nicht nur mit den *SBG Hot Boys* aus, sondern auch sehr öffentlichkeitswirksam mit den *Trackshittaz* sowie mit *Kroko Jack* und dem Duo *Ill Mindz*. Schlussendlich zerstritten sich die drei *Vamummtn*-Rapper *Ansa*, *Zwara* und *Dreia* untereinander, was zu ihrer Auflösung 2016 führte. Auch ihre Trennung resultierte in einen Diss-Track. Der Rapper *Ansa* rechnete 2016 in dem Stück »Die Ans« öffentlich mit seinen ehemaligen Kollegen ab. Nachzuhören unter: https://www.youtube.com/watch?v=VdYo_riqIfA [abgerufen am 01.06.2020].

Danach wurde es relativ schnell still um die Slangsta-Rap-Bewegung, und 2014 zog MOZ auf seinem bislang letzten Album »Marrakech« mit dem Song »Retroslangstive« quasi auch den (vorläufigen) Schlussstrich unter das Movement:¹³⁹

So vü Jähr oisi geben und wos bleib' denn heit
Wir worn a Family, a Klan, jetz' sind so vü im Streit
Wir hãm an Traum g'hãbt und ihn g'lebt, i hab des niemois bereit
Doch wos heit eigentlich bleibt, san oft nur Scherben, die schnei'dn (MOZ – »Retroslangstive« 2014)¹⁴⁰

Mit dem Ende der Slangsta-Rap-Bewegung ging die bislang kommerziell erfolgreichste Ära des Mundart-Raps in Österreich zu Ende. Denn neben den Chartplatzierungen der Slangsta-Rapper¹⁴¹ konnte *Skero* 2010 mit »Kabinenparty« einen Top-10-Hit¹⁴² landen, und die *Trackshittaz* (rund um die Rapper Lukas Plöchl alias *G-Neila* und Manuel Hoffelner alias *Manix*) schafften es als erste österreichische HipHop-Gruppe (mehrfach) auf Platz eins sowohl der österreichischen Single- als auch Albumcharts.¹⁴³ Darüber hinaus vertraten sie Österreich 2012 (äußerst erfolglos) beim *European Song Contest* in Baku mit ihrem Song »Woki mit dem Popo«. Danach ebte das mediale Interesse jedoch merklich ab und so veröffentlichte auch dieses Duo im Jahr 2014 ihr letztes Album, »TS4«, und löste sich 2015 auf.¹⁴⁴

Zugleich folgte auf diese Phase (mit den im Trap-Kapitel behandelten *Crack Ignaz* und *Yung Hum*) eine neue Generation an RapperInnen, für die es selbstverständlich ist, im eigenen Dialekt zu rappen, und die damit sogar außerhalb Österreichs erfolgreich reüssieren konnten. War zu Beginn dieses Jahrtausends das Rappen in Mundart noch eine Ausnahme in der österreichischen HipHop-Szene, ist Mundart-Rap mithilfe der KünstlerInnen rund um die Labels *Tonträger Records*, *Twomorrow*, *Boombokkz Recordz* bzw. *Honigdachs* (u.a. *Digga Mindz*, *Monobrother*, *Kreiml & Samurai*, *DRK & Foz*), *Deine Mutter Records* (u.a. *Dialektika Crew*, *A.geh Wirklich?*, *Penetrante Sorte*) sowie teilweise *Duzz Down San* (u.a. *Mirac*, *Mosch*, *Von Seiten der Gemeinde*) und *März Records* (u.a. *Slangswitch*, *Ansa*, *Nasihah & Son Griot*) längst zur Normalität und (außerhalb der Straßen-Rap-Szene) zum Standard geworden – obwohl es für diese RapperInnen meist bedeutet, geringeren kommerziellen Erfolg und eine schwächere Reichweite zu erlangen.

139 Mit dem Song »Von daham aus« (2020) kündigten die beiden Rapper *Ansa* und *Dreia* von den *Vamummtn* gemeinsam mit MOZ ein Kollaborationsalbum für 2020 unter dem Titel *Vamummtn 2.0* bzw. *M.A.D.* (MOZ, *Ansa*, *Dreia*) an (vgl. Video *Vamus 2.0 reloaded* 2020).

140 »So viele Jahre alles gegeben und was bleibt denn heute?/Wir waren eine Family, ein Klan, jetzt sind so viele im Streit./Wir haben einen Traum gehabt und ihn gelebt, ich habe das niemals bereut./Doch was heute eigentlich bleibt, sind oft nur Scherben, die schneiden. (MOZ – »Retroslangstiv« 2014; eigene Übersetzung).

141 Zu nennen sind allen voran *Die Vamummtn*, die 2011 mit ihrem Album »Rap is (k)a Ponyhof« den sechsten Platz der österreichischen Albumcharts erreichten. Vgl. *Die Vamummtn* – »Rap is (k)a Ponyhof« unter www.austriancharts.at.

142 Vgl. *Skero* – »Kabinenparty feat. *Joyce Muniz*« unter www.austriancharts.at.

143 Vgl. *Trackshittaz* – »Oida taunz« unter www.austriancharts.at.

144 Bezeichnend ist auch, dass Lukas Plöchl bei seinem darauffolgenden Soloprojekt *Wendja* und dem ersten unter diesem Namen veröffentlichten Album »Poet & Prolet« (2016) nicht mehr im Dialekt, sondern auf Hochdeutsch rappt bzw. singt.

Und der Nächste erzählt mir schon wieder i hätt so viel mehr Erfolg mit »Deutsch«
 I will kan Erfolg mit eich, da werd i net reich
 Da föhl i mi eher fälsch und verlogem
 Als würd i eppa sågn, mei Mama hat mi fälsch erzogen
 Du Dodl und des in Österreich (*Jamin & Fid Mella* – »Lei Deutsch« 2015)¹⁴⁵

Selbst Wiener Straßen-Rapper, die meist in einem eigenen, oftmals als »Ausländerdeutsch« benannten Soziolekt rappen und dadurch nicht zu den Mundart-RapperInnen gezählt werden, weisen immer wieder mithilfe der Sprache auf ihre österreichische Heimat hin.

Und du sagst, Ausländer raus, alle Ausländer klauen
 Tust auf White Boy, schaust selber wie ein Ausländer aus
 Ausländersound, hier haben es die Österreicher und die Ausländer drauf
 Du tust auf Patriot, sagst: Lauch und Lappen
 In meiner Stadt gibt's für sowas auf die Papp'n [Mund, Maul; Anm. d. Verf.] (*Manijak* – »Wien feat. *Esref & Sheyla*].« 2017)

Dieses Beispiel des Rappers *Manijak* gemeinsam mit *Esref* und *Sheyla J.* zeigt, dass bei Gangsta-/Straßen-Rap das Thema Sprache ebenso eine wichtige Rolle einnimmt. Jedoch dominiert dort nicht einer der österreichischen Dialekte, sondern ein eigener Soziolekt, bei dem Hochdeutsch ganz natürlich mit heimischen Begriffen (wie im Beispiel von *Manijak* und *Esref*) wie auch englischem HipHop-Slang und darüber hinaus oftmals mit Wörtern aus dem eigenen Herkunftsland (bzw. dem der Eltern) gemischt werden. Dies ist aus Sicht des Journalisten und HipHop-Forschers Hannes Loh ein wichtiger Grund für den Erfolg von Gangsta-/Straßen-Rap im deutschsprachigen Raum:

Apropos Sprache: Was diese Rapper mit der deutschen Sprache machen, ist absolut innovativ und kreativ. Das ist meiner Meinung nach ein wichtiger Faktor dafür, warum diese Künstler so faszinierend auf junge Menschen wirken. Da wird die deutsche Hochsprache mit den englischen Codes der HipHop-Kultur gemixt, mit verschiedenen Einflüssen aus den Sprachen der Herkunftsländer gewürzt und am Ende noch mit den regionalen Eigenheiten der deutschen Stadt, in der du lebst, abgerundet. (Hannes Loh zitiert nach Gültekin 2017b)

4.1.4.4 Musikanalyse Gangsta-/Straßen-Rap

Wie bereits angeführt, definiert sich Gangsta-/Straßen-Rap – ähnlich wie Mundart- und Slangsta-Rap – nicht durch ein bestimmtes Klangbild, sondern vor allem durch den Rap (Inhalt und Performance) und auch durch die verwendete Sprache. So können diese Subgenres musikalisch viele verschiedene Gestalten annehmen, weshalb aus diesem Bereich häufig musikalische Innovationen kamen (vgl. Krims 2000, S. 72). Jedoch

145 »Und der Nächste erzählt mir schon wieder ich hätte so viel mehr Erfolg mit Deutsch./Ich will keinen Erfolg mit euch, da werde ich nicht reich./Da fühle ich mich eher falsch und verlogem./Als würde ich etwa sagen, meine Mama hat mich falsch erzogen./du Idiot und das in Österreich.« (*Jamin & Fid Mella* – »Lei Deutsch« 2015; eigene Übersetzung).

lassen sich auch in den Beats von Gangsta-/Straßen-Rap-Stücken gewisse Charakteristika ausmachen, die häufig zu finden sind und somit als »typisch« für dieses Subgenre genannt werden können. Zugleich muss gesagt werden, dass diese musikalischen Eigenschaften – wenngleich typisch für Gangsta-/Straßen-Rap – häufig genauso auch in anderen Subgenres vorkommen. Als wichtigste Gemeinsamkeit von Gangsta-/Straßen-Rap-Songs nennt Adam Krims in seiner Definition des Genres Reality-Rap, zu dem der Autor auch Gangsta-Rap zählt, die musikalische »hardness« (ebd.). Er definiert diese durch einen dominanten Bass, die Kombination dissonanter Tonhöhen (»dissonant pitch combinations«, ebd.) sowie Samples, die ihre eigene Deformation und den Grad der Reproduktion in den Vordergrund stellen (vgl. ebd.). Seine Beobachtungen beziehen sich vor allem auf HipHop-Musik der 1990er Jahre – mit speziellem Fokus auf die New Yorker HipHop-Szene. Deshalb würde ich von seiner Definition dahingehend abweichen, dass einerseits Sampling oftmals im Gangsta-Rap gar nicht mehr vorhanden ist und andererseits das verwendete Tonmaterial nicht unbedingt von Dissonanzen geprägt sein muss. Gerade deutscher Gangsta-Rap der 2000er Jahre ist oftmals sehr melodisch und immer wieder mit gesungenen *hooks* für eine größere Charttauglichkeit ausgestattet. Aber auch ich würde »hardness«, also eine gewisse »Aggressivität« und »Härte«, als ein wichtiges gemeinsames Merkmal vieler Gangsta-/Straßen-Rap-Songs nennen. Diese drückt sich einerseits, wie von Krims bereits angeführt, in einem dominanten (Sub-)Bass und »harten« Drums aus.¹⁴⁶ Zudem herrschen in Gangsta-/Straßen-Rap-Stücken entweder düstere¹⁴⁷ oder episch anmutende¹⁴⁸ Stimmungen vor, die musikalisch vor allem von klassischer (Film-)Musik oder Rock und weniger von Funk und Soul beeinflusst sind.¹⁴⁹ Dabei finden sich sowohl KünstlerInnen, deren Songs eher ein

146 Im HipHop-Jargon ist sehr oft von »fetten«, »harten« bzw. *hard hitting, punchy, snappy* u. ä. Drums die Rede. Was aber bedeutet diese Bezeichnung bzw. wie lässt sie sich genauer definieren? Dass die Schlagzeugsounds – hierbei geht es vor allem um die Bass und die Snare Drum – bei HipHop-Stücken als fett, hart oder Ähnliches rezipiert werden, wird einerseits dadurch erreicht, dass sie im Mix stark in den Vordergrund gerückt werden, also meist die lautesten Instrumente darstellen. Dies allein macht jedoch noch keine *Hard-hitting*-Drums aus. Essentiell für diese Wahrnehmung sind die sogenannten Transienten. Transienten sind kurze, sehr plötzlich auftretende, perkussive, nicht harmonische Schwingungsereignisse im Einschwingvorgang bzw. Veränderungen im Schwingungsmuster eines Klanges. Diese sehr theoretische Aussage lässt sich gut an perkussiven Instrumenten veranschaulichen. In diesem Fall wird eine Membran durch das Anschlagen, im wahrsten Sinne des Wortes: schlagartig, in Schwingung versetzt. Diese Schwingung klingt im Falle von Perkussionsinstrumenten wieder relativ schnell ab. Der entstandene Klang besitzt dadurch zwei Abschnitte, die Einschwing- (= Transienten-) und die Abklingphase. Diese werden auch *attack* und *sustain/release* genannt und spielen eine wichtige Rolle in der Tongestaltung einzelner Klänge und Geräusche. Ist das Anschlaggeräusch (die Transienten) eines Drumsounds laut und besitzt ein dichtes Frequenzspektrum, wird es meist als »hart« oder »fett« wahrgenommen.

147 Vgl. u.a. *EMC* – »Wien X dominiert« (2004), *Eastblok Family* – »CYPHER INTERNATIONALE« (2012), *Nazar* – »Hölle« (2016).

148 Vgl. u.a. *Manijak* – »Jungs aus meiner Gegend« (2011), *Nazar* feat. *Chakuza, Kamp & RAF Camora* – »Meine Stadt« (2010), *RapTerror* feat. *Bludzbrüder & iBo-D* – »Alarmstufe Rot« (2009).

149 Die große Ausnahme ist (wie auch Krims in seinem Buch anmerkt) das von *Dr. Dre* und *Snoop Dogg* etablierte Subgenre des G-Funk, das, wie der Name schon sagt, auf Funk-Musik aufbaut. Dieses Subgenre ist im Gegensatz zu anderen Stilen des Gangsta-Raps nicht aggressiv, sondern in Bezug auf Musik und Rap-Performance (jedoch nicht deren Inhalte) eher entspannt gehalten. Beispiele

elektronisches, von Trap beeinflusstes Soundbild aufweisen (u.a. *Chakuza*, *RAF Camora*, *Nazar*) als auch Artists, deren Klangbild auf das BoomBap-Genre mit Samples und akustischen Drums aufbaut (z.B. *Untergrund Poeten*, *EMC* und der Großteil der Rapper der *Eastblok Family*).

Möchte man musikalische Charakteristika als typisch für aktuellen (in den 2010er Jahren entstandenen) deutschsprachigen Gangsta-/Straßen-Rap benennen, ist es aus meiner Sicht die häufig stattfindende Vermischung von Elementen aus dem BoomBap- und dem Trap-Genre. Von BoomBap wird oftmals das Tempo und der Groove des Drumrhythmus entnommen – auch in Bezug auf den Rap-Flow – und mit dem aus dem Trap entlehnten Fokus auf elektronische Sounds sowie synthetisierte Instrumente aus der klassischen Musik (vor allem Streicher und Bläser) kombiniert.

Eine Eigenheit der Gangsta-/Straßen-Rap-Ausformung in Deutschland und Österreich ist der häufige Einsatz von »orientalischen« Samples und Melodien.¹⁵⁰ Für Songs mit solcher musikalischer Untermalung wurde sogar der Begriff »Oriental HipHop« geprägt. Diese Bezeichnung ist nach der Autorin Ayla Güler Saied jedoch nicht unproblematisch, da sie in den 1990er Jahren in Deutschland als Gegenüber zum deutschen Sprechgesang eingeführt wurde und damit zu einer Stigmatisierung eines Teils der deutschen HipHop-Szene führte:

Obwohl im HipHop schon immer Samples aus verschiedenen Musikrichtungen benutzt und gemixt wurden, ist dies in Deutschland ein Grund dafür gewesen, ein eigenes Label für die Musik der vermeintlich Anderen zu erfinden. Die von den DJs benutzten orientalischen Samples wurden zum Aufmacher für Oriental HipHop, obwohl Samples lediglich Ausschnitte sind. Somit fand eine Stigmatisierung auf ihre vermeintliche Herkunft, den Orient, statt, obwohl ihr Lebensmittelpunkt in Deutschland lag und ihre Eltern aus unterschiedlichen Ländern stammten. (Saied 2012, S. 97f.)

Schlussendlich verwenden Gangsta-/Straßen-RapperInnen, wie bereits mehrmals angemerkt, seit etwa Mitte der 2000er Jahre auch häufig Beats, die nicht nur von den Genres Crunk und Trap beeinflusst sind, sondern direkt diesen Subgenres entstammen. Aus österreichischer Sicht sind dabei vor allem *Chakuza*, *RAF Camora*, *Nazar* und teilweise auch *Svaba Ortak* – sowie Teile der Slangsta-Rap-Bewegung – zu nennen. *Nazar* ist sicherlich derjenige, der sich am stärksten an Trap-Beats bedient und seine Alben konsequent am gerade aktuellen Sound des Trap-Genres bzw. der US-amerikanischen *South-Coast*-Szene ausrichtet. Bei *RAF Camora* kommt zudem eine starke Einwirkung des französischen Raps sowie des aus Jamaika stammenden Dancehall hinzu. So fließen in seine Songs nicht nur immer wieder Dancehall- und Reggae-Anleihen ein, er wurde darüber hinaus zum Mitbegründer bzw. Verbreiter des (aus Frankreich stammenden) Subgenres Afrotrap im deutschsprachigen Raum.

für diesen Sound von österreichischen KünstlerInnen finden sich nur wenige. Zu nennen wären etwa *Droogieboyz* – »Gemeindebauflava feat. *Esref & Vearz*« (2016) – produziert von *PMC Eastblok* und *Doni Balkan* – oder die gemeinsame EP »Wien glänzt heute« (2014) der Rapper *Svaba Ortak* und *Manijak*, die sich auf diesem Tonträger (über Beats des serbischen Produzenten *DMG Blast Beats*) gänzlich diesem Subgenre widmen.

150 Vgl. u.a. *Nazar* – »Amethyst« (2011), *Ali Capone* – »Oglum Bak Git« (2012), *Beloskoni* – »Vienna City feat. *Noli & Svaba Ortak*« (2015).

Exkurs: Afrotrap

Dieses auf den französischen Rapper *MHD* zurückzuführende Subgenre verbindet Elemente aus dem Trap-Genre mit Rhythmen aktueller (west-)afrikanischer Popmusik (vgl. Video Bourrat 2016, TC 01:59).¹⁵¹ Die rhythmische Grundlage bildet eine auf jedes Viertel schlagende Bass Drum (ein dem Disco-/House-Genre entlehnter, sogenannter *4-to-the-floor*-Beat) in Verbindung mit einem von der Snare bzw. von Claps gespielten Tresillo-Rhythmus – wobei der erste Schlag dieses Rhythmus oftmals weggelassen bzw. von der Bass Drum übernommen wird.

Abbildung 17: Tresillo-Rhythmus



Darüber spielt meist eine Gitarre bzw. ein Synthesizer mit gitarrenähnlichen Klängen eine »gezupfte« Melodie bzw. Akkorde als Arpeggio. Als ein typisches Beispiel für diesen Stil sei hier das Stück »Primo« (2017) von *RAF Camora* angeführt. Der Song beginnt mit einer auf den Akkorden *D#min-F#maj-Hmaj-Amaj* basierenden, rhythmisch stark synkopierten Melodie einer Gitarre.

Abbildung 18: Zweitaktige Hauptmelodie von *RAF Camora* – »Primo« (2017)



Dieses Thema zieht sich in ständiger Wiederholung durch den gesamten Song. Abwechslung wird vor allem durch klangliche Veränderungen dieser Instrumentalspur sowie durch zusätzliche Synthesizer erreicht. Der Refrain besticht etwa durch ein Vokalsample, das wie ein Instrument gespielt wird und so diesem Teil eine zusätzliche Melodie verleiht. Neben dem Gitarren-Arpeggio ist es der Drumrhythmus gepaart mit einem Tempo um die 120 BPM, welches das Afrotrap-Genre definiert. Bei »Primo« sind die Drums (bis auf wenige *fill-ins* vor neuen Formabschnitten) tatsächlich rein auf das Wesentlichste reduziert (vgl. Abbildung 19).

151 Valentine Bourrat produzierte für die Sendung *TRACKS* auf Arte eine Reportage über die Entstehung und Vorbilder des Afrotrap sowie die französische Afrotrap-Szene (vgl. Video Bourrat 2016).

Abbildung 19: Drumrhythmus von RAF Camora – »Primo« (2017)



Inhalt und Rap-Performance im Gangsta-/Straßen-Rap

Wenngleich sich bestimmte musikalische Charakteristika als »typisch« für Gangsta-/Straßen-Rap-Stücke bezeichnen lassen, ist letztlich doch der Rap (Inhalt, Performance, Sprache) ausschlaggebend dafür, ob ein Song bzw. ein/e RapperIn zu diesem Subgenre gezählt wird oder nicht. Die eben angesprochene *hardness* findet Krims demnach nicht nur in der Musik, sondern auch in den Texten sowie Themen der Songs (bspw. *ghettocentricity*, [Hyper-]Maskulinität sowie Misogynie) wieder (vgl. Krims 2000, S. 73). Dabei wird der Rap meist arrogant, überheblich bis aggressiv dargeboten und eine explizite, oftmals perverse und auch häufig misogynne Ausdrucksweise verwendet. Das überschneidet sich stark mit dem Battle-Rap, bei dem es – ähnlich vieler Texte von Gangsta-/Straßen-RapperInnen – darum geht, einen realen oder fiktiven Gegner verbal zu diffamieren (zu dissen) und sich selbst als die/den Beste/n darzustellen. Auch viele Mundart- sowie vor allem Slangsta-Rap-Stücke können dem Battle-Rap zugeordnet werden. Vor allem in ihrer expliziten Ausdrucksweise ähneln die Slangsta-RapperInnen häufig den Gangsta-/Straßen-RapperInnen. Um diese Aussage zu veranschaulichen, möchte ich die jeweils ersten vier Zeilen der Rapper *Ansa* und *Svaba Ortak* aus ihrem gemeinsamen Song »Warum is des so« von *Ansas* Soloalbum »Jägiritter« (2015) anführen. Im Song geht es grundsätzlich darum, dass Teilen der österreichischen HipHop-Szene sowie den Medien vorgeworfen wird, »Freunderl-Wirtschaft« zu betreiben und sowohl die Slangsta-RapperInnen (vertreten durch *Ansa*) als auch die Straßen-Rapper (vertreten durch *Svaba Ortak*) zu ignorieren oder sich über sie lustig zu machen. Dabei wird meiner Meinung nach recht deutlich, wo die Gemeinsamkeiten und wo die Unterschiede dieser beiden Subgenres liegen.

[*Ansa*]

Wieso rappts es imma so fian Oasch, no imma so fian Oasch
 Ka Weiterentwicklung, Oida fick olle Teilnehmer (oag)
 I sog enan, wos los is, oba so in meine Parts
 Bitte mochts eich nix vor, ihr seids olle so – foisch¹⁵²

[*Svaba Ortak*]

Die Straße ist enttäuscht, Homes
 Ihr fördert untalentierte Fake-Rapper und spielt alle mit mein' Euros
 Ihr spielt mit mein' Pot, pusht schlechte Rapper, seht mal

152 »Warum rappt ihr immer so für den Arsch, immer noch so für den Arsch./Keine Weiterentwicklung, Alter fick alle Teilnehmer (unglaublich)./Ich sag ihnen, was los ist, aber so was von in meinen Parts./Bitte macht euch nichts vor, ihr seid alle so – falsch.« (*Ansa* – »Warum is des so feat. *Svaba Ortak*« 2015; eigene Übersetzung).

Die Kanalratten schmücken sich mit fremden Federn (*Ansa* – »Warum is des so feat. *Svaba Ortak*« 2015)

Beide Rapper treten sehr aggressiv auf – sowohl inhaltlich als auch in ihrer Rap-Performance – und nehmen kein Blatt vor den Mund. Bei *Svaba Ortak* fällt jedoch sofort auf, dass sein Part durchzogen ist von Assoziationen zu »der Straße«. Dieses Sichbeziehen auf die Straße, das Viertel, den Block als (meist gewaltvolles und von Kriminalität geprägtes) Lebensumfeld und das Verwenden von Bildern, die mit Urbanität in Verbindung gebracht werden (bspw. »Kanalratten«), ist typisch für Straßen-Rap – schon die Genre-Bezeichnung macht dies offensichtlich.

Der Begriff der *Nachbarschaft* findet sich im semantischen Feld des Wortes *Straße*. Sie wird als Ort beschrieben, wo alles begann, das Gute wie das Schlechte. In diesem Sinne ist die Straße auch der Ort, wo die Wurzeln sind. Daher wird von ihr als »dem Vermögen der armen Leute« gesprochen, von einem Ort der Mittellosigkeit, an dem sich Menschen treffen, die kaum mit ihrem Geld über die Runden kommen, ein Ort mit eigenen Gesetzen, des Kampfes und des Leids. Wie die Stadt ist die Straße real und hart, aber sie bringt auch wertvolle Erfahrungen, eine Lektion, die niemand je wieder vergessen wird. Sie zieht Menschen groß und lehrt sie, wie das Leben ist, sie belohnt und bestraft jene, die den Gesetzen des Ortes nicht gehorchen. (Reszuta 2007, S. 178; Herv. i. O.)

Neben der verbalen Ausübung von Gewalt sind so (Klein-)Kriminalität, Polizeigewalt, Dealen, Prostitution, die eigene Stadt/das eigene Viertel u.Ä. feste Bestandteile der Gangsta-/Straßen-Rap-Texte. Auch Werte wie Loyalität, Zusammenhalt oder Maskulinität spielen in diesem Subgenre immer wieder eine große Rolle:

Und weil wir nur kriminelle Wege kennen
Kann es passieren, dass die Wege sich trennen
So geht das ab, wenn das Blaulicht an der Wand flackert
Und dein Partner dich snitcht, weil ihm der Arsch flattert
Alles was zählt Loyalität und dein Glaube (*Bludzbrüder* – »Königsklasse« 2011)

Neben all diesen Aspekten, auf die auch meist in der öffentlichen Debatte fokussiert wird, finden sich in den Texten der Gangsta-/Straßen-RapperInnen nicht selten politische und sozialkritische Aussagen mit teils aufklärerisch-erzieherischen Tendenzen:

Siehst du auch, was ich sehe? Die Jugend ist verwirrt
Solche wie wir sind gefangen im Bezirk
Er vereint uns »Straßenjids« unter einem Dach
Wir sehen die Großen im Park und machen alles nach
So geht das weiter, doch alles wird schlimmer
Guck, die Kids nach uns werden noch krimineller
Ich kämpf dafür, dass diese Gefahr nicht auswächst
Wer will, dass sein Kind in so 'ner Gegend aufwächst? (*Mevlut Khan* – »Selam« 2008)

Ein weiteres großes Thema vieler Gangsta-/Straßen-Rap-Stücke ist die Verbindung und das Verhältnis zu ihrem eigenen Herkunftsland bzw. dem ihrer Eltern. Wie bereits

angemerkt, besitzt ein Großteil der Mitglieder dieser Szenen einen Migrationshintergrund, ist also Kind von ImmigrantInnen oder war selbst eine/-r. Häufig beschreiben die RapperInnen ihre eigene Position in der Gesellschaft als »zwischen den Stühlen«. Denn sowohl in Österreich – auch wenn sie hier geboren wurden – als auch in ihren Herkunftsländern gelten sie als AusländerInnen (und bezeichnen sich teilweise auch selbst in den Songs so). Diese spezielle Position wird dementsprechend immer wieder in den Songs der Gangsta-/Straßen-Rapper behandelt.¹⁵³

Es ist nicht einfach, ich steh zwischen zwei Welten
Zwei Welten, die gegenseitig als Feind gelten
Hier bin ich Kanake, dort fremd im eigenen Land
Und obwohl ich kämpfen will, streckt mir keiner die Hand (*Nazar* – »Fremd im eigenen Land« 2008)

Als Analysebeispiele für dieses Subgenre möchte ich wieder zwei unterschiedliche Ansätze untersuchen. Einerseits wird ein Beispiel für den eher elektronischeren (und textlich auf Deutschland ausgerichteten) Zugang gegeben, und andererseits eines, das soundtechnisch im BoomBap verwurzelt ist und einen starken Österreich-Bezug aufweist.

***Nazar & RAF Camora* – »Artkore« (2010)**

Das erste Analysebeispiel »Artkore« stammt von *Nazar* und *RAF Camora* aus ihrem gleichnamigen Kollaborationsalbum von 2010. Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass dieses Album gewissermaßen den Startschuss ihrer beider Karrieren in Österreich und Deutschland darstellte. Das zum titelgebenden Song veröffentlichte Video ist mit über 3,9 Millionen Aufrufen (Stand: Januar 2020) das zweithäufigste Gesehene auf *Nazars* Youtube-Kanal. Das Stück zeigt einerseits sehr gut typische Merkmale von *Nazar* und *RAF Camoras* Rap- (und im Falle von *RAF Camora* auch Produktions-)Stilen. Andererseits beinhaltet es einige Charakteristika, die häufig im (deutschsprachigen) Gangsta-/Straßen-Rap anzutreffen sind. Bezogen auf den Inhalt und die Performance ist es ein klassischer *Representer*-/Battle-Track, das heißt, die beiden Rapper zeigen einerseits auf performativer Ebene ihre Rap-*skills* in Form von ausgefeilten Flow-Techniken sowie ausgefallenen Wortspielen, und andererseits wird inhaltlich gegen imaginäre Gegner *gebattelt* und werden verbal Hiebe ausgeteilt. Gemäß dem Songtitel »Artkore« (eine Mischung aus den englischen Wörtern *art* und *hardcore*) sollen Art und Stil des Vortrags der Rapper wohl letztendlich demonstrieren, wie Hardcore-Rap vereint mit künstlerischen Ansprüchen ihrer Meinung nach klingen könnte. Sieht man vom (eher fehlenden) Inhalt ihrer Texte ab, offenbart der Song (vor allem bei näherer Betrachtung) sowohl in den Raps als auch im von *RAF Camora* produzierten Beat einiges an interessanter künstlerischer Gestaltung – und zeigt ein weiteres Mal, dass Harmonik und Melodie im HipHop eine untergeordnete Rolle spielen und Sound sowie Rhythmik als Gestaltungselemente im Vordergrund stehen.

153 Beispiele sind *Spike* – »Wo gehör ich hin« (2010), *Bludzbrüder* – »Mektup pt. II« (2011), *Ali Capone* – »Wien feat. *RapTerror*« (2011), *Svaba Ortak* – »216 Bars [Belgrad-Wien/Von Heimat zu Heimat]« (2013), *Kid Pex* – »Keep It Jugo, Do It Švabo« (2016).

Der künstlerische Anspruch spiegelt sich zu einem gewissen Grad auch im Video wider, das – ähnlich dem Cover des Albums – von einer Comic-Ästhetik dominiert wird. Es fehlen dementsprechend typische Gangsta-Rap-Klischees wie Straßenschluchten, Gruppen von muskulösen Männern mit aggressivem Blick oder leicht bekleidete Frauen. Stattdessen werden die beiden Rapper in einen surrealen Raum gesetzt, bei dem der Text durch (wie Kritzeleien wirkende) Wörter oder Zeichnungen visualisiert wird.

Abbildung 20: Ausschnitt aus dem Video zu »Artkore« (Video Nazar 2010, TC 0:52)



Form

Das Stück folgt mit seiner Verse-Chorus-Form, einem Tempo von 93 BPM und einer Länge von 3:15 Minuten gängigen HipHop-Mustern. Gerade aber das verwendete Tempo ist nicht unwichtig, da es sich vom typischen Trap-Beats-Tempo (70 bis 80 BPM) deutlich abhebt, obwohl der Song eine starke soundtechnische Nähe zu diesem Genre aufweist. Wie bereits angemerkt, beinhaltet deutschsprachiger Gangsta-/Straßen-Rap musikalisch oftmals Charakteristika aus sowohl BoomBap als auch Trap. Bevor ich jedoch genauer auf die musikalische Beschaffenheit eingehe und mögliche Verbindungen zu anderen Subgenres auslote, möchte ich noch kurz die Besonderheiten der Form bzw. im Zuge dessen auch schon den kreativen, um nicht zu sagen: verspielten, Umgang mit dem musikalischen Material ansprechen. Denn der Song lässt sich grundsätzlich bezüglich der Form und Harmonik, des melodischen Hauptthemas und Drumbeats relativ klar und einfach beschreiben. Sieht man sich die Musik jedoch genauer an, finden sich eine Vielzahl von kleinen Details, die für Charakter und Wirkung des Songs entscheidend sind. Diese Feinheiten ergeben schon bei der Beschreibung der Formteile Schwierigkeiten, die ich folgend erläutern möchte.

Tabelle 3: Formaufbau von *Nazar & RAF Camora – »Artkore«* (2010)

Zeit	Takt(e)	Form	Funktion	Anmerkung
00:00	8	A	Intro	Atmosphärisch, angelehnt an Renaissancemusik
00:21	16	B	Verse 1	<i>Nazar</i> solo
01:01	8	C	Chorus 1	Abwechselnd <i>Nazar</i> und <i>RAF Camora</i>
01:22	16	B'	Verse 2	<i>RAF Camora</i> solo
02:02	8	C	Chorus 2	
02:24	8	B''	Verse 3	4 Takte <i>Nazar</i> , 4 Takte <i>RAF Camora</i>
02:44	2	D	Bridge	Kurzer Übergang zu letztem Chorus
02:50	8	C	Chorus 3	
3:10	2	E	Outro	Geräusch mit viel Hall und Fade-out
Gesamtlänge: 3:15 Minuten				

Auf den ersten Blick bietet der formale Aufbau wenige Überraschungen, einzig die kurze Bridge vor dem letzten Chorus fällt etwas aus dem Rahmen typischer HipHop-Songstrukturen. Dass sich die beiden Rapper den dritten Verse teilen, ist bei einem Kollaborationsstück zweier RapperInnen sehr häufig anzutreffen. Interessant wird es jedoch, wenn man sich die einzelnen Formteile vor allem der Verses genauer ansieht. Diese bestehen meist aus mehreren Abschnitten, die soundtechnisch und/oder musikalisch unterschiedlich gestaltet wurden. Als gutes Beispiel dient etwa der von *RAF Camora* bestrittene Verse 2. Grundsätzlich ist die Funktion als Verse klar und auch das grundlegende harmonische und melodische Material ist das Gleiche wie bei Verse 1, weshalb der Formabschnitt von mir als B' bezeichnet wird. Jedoch wechselt der Drumbeat in den ersten vier Takten seiner Strophe in einen Dancehall-Rhythmus. Die folgenden vier Takte sind durch häufige Pausen und Auslassungen geprägt, bevor die restlichen acht Takte von Verse 2 wieder mehr oder weniger dem Muster von Verse 1 folgen. Auch stellt sich die Frage, ob die zwei Takte vor Chorus 1 und Chorus 2 bereits als Pre-Chorus bezeichnet werden sollten. Einerseits sind sie noch Teil der Strophe, leiten aber – auch mit einer leicht veränderten Melodieführung – sowohl musikalisch als auch textlich den Chorus ein.

All diese Fragen zeigen jedoch hauptsächlich *RAF Camoras* kreativen Umgang mit dem eher sparsam eingesetzten musikalischen Material und lenken von dem eigentlichen Ziel der Analyse (der Demonstration typischer Charakteristika eines elektronischen Beats aus dem Gangsta-/Straßen-Rap-Genre) ab, weshalb ich es in Bezug auf die Ausführungen zur Form bei diesem kurzen Einblick in eine mögliche, tiefere Untersuchung der Songstruktur belassen möchte.

Musikalische Gestaltung

Die harmonische, melodische Gestaltung des Songs ist grundsätzlich sehr einfach gehalten. Der Track basiert auf einem jeweils eintaktigen Wechsel zwischen den Akkorden Fmin und C#maj, die im Intro (gespielt als Arpeggios auf einem synthetisierten Cembalo) vorgestellt werden.

Abbildung 21: Musikalische Gestaltung des Intros von Nazar & RAF Camora – »Artkore« (2010)

$\text{♩} = 93$

Cembalo

Violoncello

5

Cbl.

Vc.

Das verwendete Instrument und vor allem die Vorschläge und Triller am Ende des Intros wecken Assoziationen zu klassischer Musik, speziell der Musik der Renaissance und des Frühbarocks. Diese Verbindung zu klassischer Musik zieht sich wie ein roter Faden durch das gesamte Album der beiden Rapper und soll meines Erachtens ihren künstlerischen Anspruch in Bezug auf den Albumtitel »Artkore« hervorheben. Schon der erste Song der Veröffentlichung, der bei Rap-Alben häufig »Intro« heißt, wird hier als »Ouvverture« betitelt. Dieses Stück beginnt passend dazu mit den typischen Klängen eines sich einstimmenden Orchesters, das in weiterer Folge von einem Dirigenten und seinem Taktstock unterbrochen wird. Dieser leitet mit den Worten: »Piano«, »Synthie« und »Meine Damen und Herren: Tutti« die einzelnen Instrumente und damit das Album ein (vgl. Nazar & RAF Camora – »Ouvverture« 2010).

Nach dem Intro folgt der erste Verse, in dem die sich durch das gesamte Stück ziehende, zweitaktige Hauptmelodie eingeführt wird. Die Verses wie auch der Chorus werden von dieser einfachen, absteigenden, in f-Moll gehaltenen Melodie getragen, während der Bass (wenn vorhanden) die Verbindung zu den grundlegenden Akkorden Fmin und C#maj durch das Spielen derer Grundtöne *f* und *c#* aufrechterhält.

Abbildung 22: Hauptmelodie, Synthesizer und male choir bei Nazar & RAF Camora – »Artkore« (2010)

Cembalo

Synthesizer

Male Choir

Neben diesen die Musik bestimmenden Elementen finden sich einige Instrumente und Sounds, die zwar kein neues Tonmaterial liefern, aber den Song interessanter und abwechslungsreicher gestalten. Sie dienen etwa dazu, Übergänge zu unterstützen (bspw. ein *riser* vor jedem Chorus), Atmosphäre zu schaffen (bspw. der als *male choir* bezeichnete Synthesizer, der ein kurzes »Ah« auf dem Ton *f* spielt und alle zwei Takte, auf der zweiten Viertel erklingt) oder um etwas Abwechslung in die Verses zu bringen bzw. diese »auszufüllen« (bspw. in der zweiten Hälfte von Verse 1 spielen Streicher eine simple Melodie im Hintergrund).

Auch der Chorus bietet kaum neues musikalisches Material. Er hebt sich nur durch einen etwas anders gearteten Beat (auf den ich noch zu sprechen komme) sowie wenige zusätzliche Instrumente von den Verses ab. Im Chorus erklingt auf die Eins jedes vierten Taktes ein kurzer »Orchester-Stab«. Zusätzlich spielt ein Bass-Synthesizer (mit kleinen Verzierungen) die Grundtöne der (dem Song zugrundeliegenden) Akkorde *F*min und *C#*maj. Dazu bringt ein *Choir*-Synthesizer durch die Töne *f* (im Oktavabstand zum vom Bass gespielten Grundton *f*) und *g* (kleine Sext zum Bass gespielten *c#*) etwas zusätzliche Spannung in den Chorus. Außerdem läuft das Hauptthema (etwas in den Hintergrund gerückt) weiter, nur wird es im Chorus von einem Klavier anstatt von einem Cembalo gespielt.

Die grundlegende Harmonik und das melodische Hauptthema sind – wie bei HipHop-Stücken oftmals der Fall – sehr reduziert und einfach gehalten und ziehen sich in ständiger Wiederholung durch das gesamte Lied. Doch bemerkenswert ist, wie dieses geringe tonale Material im Laufe des Songs verarbeitet und rhythmisch sowie soundtechnisch immer wieder modifiziert wird.

Soundtechnische Gestaltung

Am Beispiel der Hauptmelodie lässt sich der kreative Umgang mit dem musikalischen Material am besten demonstrieren: Die Melodie wird in den ersten sechs Takten von Verse 1 vom (im Intro vorgestellten) Cembalo gespielt. Die folgenden zwei Takte (Takt 7 und 8) stellen ein kurzes Break dar, bei dem nicht nur der Beat aussetzt, sondern die Melodie von Streichern übernommen wird. Zugleich wird die Melodie im siebten Takt des Verse 1 (Takt 15) rhythmisch mithilfe eines *Stutter*-Effekts modifiziert.¹⁵⁴ In den restlichen acht Takten des Verse 1 (bzw. sieben, da die Melodie während des letzten Taktes des Verse 1 aussetzt) spielen Cembalo und Streicher gemeinsam die Melodie.

Im Chorus wird das Thema, wie bereits erwähnt, mit einem Klaviersound verwirklicht sowie mithilfe von Vorschlägen bzw. kleinen Phrasen etwas verzerrt.

In Verse 2 wird der erste Ton der Melodie von (etwas links im Stereobild positionierten) Streichern gespielt, die nächsten vier Noten von einem neuen (leicht rechts im Stereobild positionierten) Synthesizer. Im Anschluss werden wieder abwechselnd

154 Beim *Stutter*-Effekt werden einzelne Töne in sehr kurzen rhythmischen Intervallen (sechzehntel bis hundertachtundzwanzigstel) wiederholt wiedergegeben – deshalb ist die Bezeichnung auch an das menschliche Stottern angelehnt. Bei diesem Beispiel ist der genaue Notenwert nicht festzumachen, da sich der Effekt rhythmisch im ständigen Wechsel befindet bzw. vor allem am Ende die zeitlichen Abstände deutlich größer werden. Damit wird der Eindruck des »Verlangsamens« erweckt, der am Ende noch durch einen *Tape stop/Slow down*-Effekt verstärkt wird. Dieser Effekt entsteht etwa, wenn ein Plattenspieler relativ abrupt abgestoppt wird.

vier Noten von den Streichern und darauffolgend dem Synthesizer bestritten. Danach kommt ein eintaktiges Break, in dem die Melodie für drei Viertelschläge aussetzt. Das bedeutet, die Melodie wird in diesen beschriebenen Takten des Verse 2 einerseits ständig klanglich verändert und taucht andererseits einmal rechts und einmal links im Stereobild auf. Was diesen Wechsel darüber hinaus interessant macht, ist, dass er nicht – wie man eher erwarten würde – auf der Eins, sondern stets auf dem zweiten Viertel des jeweiligen Taktes vollzogen wird. Die Melodie besteht weiterhin unverändert aus den gleichen Noten, jedoch wird sie durch die rhythmische Verschiebung des Instrumentenwechsels auf die schwächere Zählzeit Zwei und die zusätzliche klangliche sowie räumliche Veränderung anders wahrgenommen. Auf diese ersten vier Takte des Verse 2 folgen vier Takte, die von musikalischen Pausen geprägt sind. Dabei werden der erste, dritte und fünfte Ton der acht Noten der Melodie weggelassen. Das heißt, in diesen beiden Takten erklingt auf den starken Zählzeiten Eins und Drei kein melodisches Material – und teilweise auch keine Drums. Darüber hinaus wird die Melodie in diesem Abschnitt erneut von dem Cembalosound des ersten Verse gespielt. Die folgenden zwei Takte (Takt 38 und 39) stellen wiederum ein kurzes Break dar, bei dem die Melodie (wie schon in der Mitte von Verse 1) mithilfe eines *Stutter*-Effekts rhythmisch »verzerrt« wird, um in Takt 39 ganz auszusetzen. In den restlichen acht Takten des Verse 2 bedient sich *RAF Camora* der gleichen Technik wie in den ersten vier Takten dieser Strophe. Die Melodie wechselt jeweils auf der Zählzeit Zwei zwischen zwei unterschiedlichen Instrumenten hin und her, die zusätzlich links und rechts im Stereobild positioniert sind. Aber auch hier gibt es eine kleine Veränderung, da neben dem bereits bekannten Synthesizerklang die andere Hälfte der Melodie nicht von Streichern, sondern wieder vom Cembalosound dargeboten wird.

Auch im Verse 3 präsentiert sich die Gestaltung der Melodie anders, als in den vorangegangenen Formteilen. Die ersten vier, von *Nazar* bestrittenen Takte gleichen von der Grundidee den zweiten vier Takten von Verse 2 (Takt 36 bis 40), das heißt, sie sind von Pausen und musikalischen »Aussetzern« geprägt. Wurden in Verse 2 jedoch der erste, dritte und fünfte Ton der Melodie weggelassen, sind es in den ersten zwei Takten von Verse 3 (Takt 56 bis 58) der erste, sechste und achte Ton. Im zweiten Durchlauf der Melodie (Takt 58 bis 60) werden dann jeweils die Töne auf den Zählzeiten Zwei und Vier weggelassen. Zusätzlich zur (in diesem Abschnitt von Streichern) gespielten Melodie wird diese von einem Klavier »umspielt«. Das bedeutet, das Klavier spielt, ähnlich wie im Chorus, musikalische Verzierungen (meist kurze Vorschläge) rund um die erklingenden Noten der Hauptmelodie. Bei *RAF Camoras* Part in Vers 3 (Takte 60 bis 64) wird die Melodie zuerst einen ganzen Durchgang von Streichern gespielt, um beim zweiten Durchlauf nach den ersten zwei Noten der Melodie auf das Cembalo zu wechseln.

Mit diesem Versuch, den rhythmischen und klanglichen Umgang mit dem Hauptthema zu versprachlichen, sollte veranschaulicht werden, wie HipHop-Produzenten (und speziell *RAF Camora*) Klang und Rhythmus als Gestaltungsmittel in den Vordergrund rücken, um damit reduziertes Notenmaterial interessant zu gestalten. Dieser Fokus auf kleine Details, die ebenso in anderen Produktionen von *RAF Camora* zu finden sind, dürfte auch ein Teil seines großen Erfolges sein.

Wie bereits angemerkt, wird neben der ständigen Veränderung der Hauptmelodie, durch Hinzufügen und Wegnehmen einzelner Instrumente bzw. durch Sounddef-

fekte zusätzlich für Abwechslung gesorgt. Dies geschieht in diesem Beispiel – wie in der Formanalyse dargestellt – sowohl in den Verses als auch im Chorus. Der Chorus besticht dementsprechend nicht durch neue Melodien oder Akkorde, sondern hauptsächlich durch ein volleres Klangbild. Zu diesem trägt auch RAF Camoras Gesang im Chorus bei, der einerseits sehr »breit« im Stereomix verteilt ist und andererseits mittels eines *harmonizers* (oder eines ähnlichen Effekts) mehrstimmig gestaltet ist. Auch an anderen Stellen wurde RAF Camoras Stimme klanglich mittels Auto-Tune modifiziert. So wird damit die Zeile »Ich hab unter meinen Eyeglass High-Class Fakker-Flow so wie Wyclef Jean« aus dem Verse 2 hervorgehoben. Auch in Verse 3, in dem sein Rap-Stil (angelehnt an die Dancehall-MCs) melodischer gestaltet ist, findet sich dieser Effekt. Auf die Bedeutung der klanglichen Beschaffenheit der Stimme bzw. vor allem auf ihre Modifikation mittels Effekten wie Auto-Tune wurde bereits im Kapitel zum Subgenre Trap/Cloud-Rap hingewiesen. So zeigt sich in diesem Beispiel nicht nur in der Musik, sondern auch beim Rap eine gewisse Nähe zum bzw. eine Beeinflussung durch das Trap-Genre.

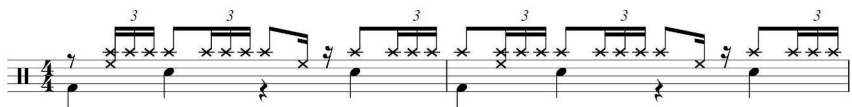
Rhythmische Gestaltung

Neben der soundtechnischen Ausformung des musikalischen Materials profiliert sich der Song durch rhythmische Feinheiten und dabei vor allem durch das rhythmische Zusammenspiel von Rap und Beat. Die drei grundlegenden Drumpatterns sind einerseits relativ einfach, aber – vor allem durch die synkopierte Positionierung des Snap-Sounds und der Hi-Hat – zugleich sehr wirkungsvoll gestaltet. Das erste Pattern dominiert die ersten beiden Strophen und wird für den Chorus nur minimal verändert:

Abbildung 23: Drumrhythmus der Verses von Nazar & RAF Camora – »Artkore« (2010)



Abbildung 24: Drumrhythmus des Chorus von Nazar & RAF Camora – »Artkore« (2010)



Wie in der Notation des Drumrhythmus zu erkennen ist, sind die Drums eher »sperrig« gehalten, das heißt, Bass Drum und Clap sind auf das absolut notwendige Minimum reduziert und spielen nur auf Viertelschlägen, also den stärkeren – und für die beiden Instrumente typischen – Zählzeiten. Die für HipHop-Beats so charakteristische Synkopierung und Betonung schwacher Zählzeiten wird durch die anderen beiden Ele-

Abbildung 26: Zusammenspiel von Beat und Rap-Flow in Verse 2 von Nazar & RAF Camora – »Artkore« (2010)

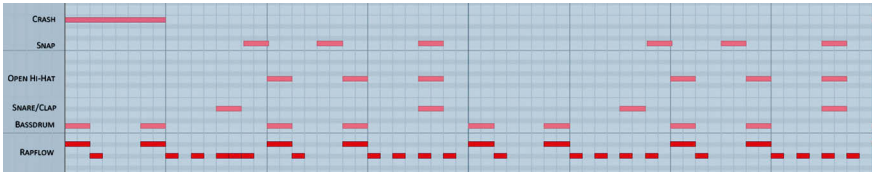


Abbildung 26 zeigt das Zusammenspiel von Beat und Flow in den ersten zwei Takten von Verse 2 in einer Darstellung, wie sie der Produzent in ähnlicher Form in seiner DAW sehen würde. Die zeitliche Einteilung erfolgt hier in Zweiunddreißigstelschritten (dünne vertikale Linien), wobei die dickeren vertikalen Linien Viertelschläge bzw. in der Mitte die Taktgrenze anzeigen. Die Tonhöhendarstellung des Raps dient lediglich der Veranschaulichung des großen Sekundsprungs (stets von *a#* auf *g#*), den der Rapper zur zusätzlichen Betonung seines Textes vornimmt. Dass RAF Camoras Rap an dieser Stelle (und noch stärker beim zweiten Auftreten des Dancehall-Rhythmus in den Takten 60 bis 64) melodischer ausfällt, ist ebenfalls eine Konzession an das Dancehall- und Reggae-Genre, in dem ein melodischer Sprechgesang (das sogenannte *toasting*) vorherrscht. Überdies behält der Rapper diesen Flow in etwas abgeschwächter Form noch für den restlichen Verse 2 bei und trägt damit den Dancehall-Rhythmus in die folgenden Abschnitte hinein.

Nicht nur rhythmisch, sondern auch textlich beziehen sich die beiden Rapper immer wieder auf die Musik. Speziell der Chorus macht klar, dass bei diesem Song die Musik eine bedeutende Rolle spielt.

[Nazar]

Ist es die Kick, Kick, Kick
Oder die Clap, Clap, Clap

[RAF Camora]

Oder der Neid, der dich zersägt?

[Nazar]

Sag mir, bin es ich, ich, ich
Oder doch er, er, er

[RAF Camora]

Dessen Hype du nicht verträgst?
Ist es Kunst, die ich bring
Die dich bumst, wenn ich will?

[Nazar]

Sag mir, ist es

[RAF Camora]

A)

[Nazar]

N.A.Z.?

[RAF Camora]

B)

[Nazar]

R.A.F.?

[RAF Camora]

C)

[Nazar]

Dieses Brett?

[RAF Camora]

D)

[Nazar]

Wiener Rap?

[Beide]

Sag mir, sag mir, sag mir

Hier wird einerseits auf die Bass Drum (»Kick«) und die Clap hingewiesen sowie andererseits auf »dieses Brett«, das umgangssprachlich für einen guten Beat steht. Wenig verwunderlich besticht auch der Refrain durch eine rhythmische Interaktion von Musik und Rap. So hebt sich der Refrain durch ein Wechselspiel aus gerappten Einlagen von *Nazar* und gesungenen Abschnitten von *RAF Camora* von den Strophen ab. Folgend möchte ich die letzten beiden Takte des Chorus hervorheben (beginnend mit »A) N.A.Z.«, »B) R.A.F.« etc.), in denen Musik und Rap völlig aufeinander abgestimmt sind und zugleich dem vorherrschenden 4/4-Takt gegenlaufen. Durch den Text ergibt sich ein ternärer Rhythmus, das heißt, die Betonungen fallen jeweils nach drei Achtelschlägen. Nach zwölf Achteln kehrt der Rhythmus von Text und Musik wieder zur vorherrschenden 4/4-Metrik zurück.

Der Textrhythmus wird zum einen durch ein Klavier, das Melodie und Rhythmus des Raps exakt musikalisch widerspiegelt, sowie zum anderen durch eine Bass Drum, die jeweils auf die betonten Achtelschläge erklingt, unterstützt und noch stärker in den Vordergrund gerückt. Einzig die Open-Hi-Hat konterkariert diese dreiteilige Struktur, indem sie jeweils auf die zweite sowie sechste Achtel des jeweiligen Taktes fällt und damit weiterhin den Offbeat des 4/4-Taktes akzentuiert.

Abbildung 27: Zusammenspiel von Rap-Flow und Drumbeat im Chorus von *Nazar & RAF Camora* – »Artkore« (2010)

Inhalt und Rap-Performance

Intro

(Guck, guck, guck)

Verse 1 [Nazar]

Guck mich an, du Bengel, guck, guck, guck, guck was ich dir antu'
Ich spuck, spuck auf dich und auf den Kuckkuck deiner Wanduhr
Mann, guck, guck du Klugscheißer
Der aus der Fut seiner clubgeilen Mutter von Geburt an nur im Puff feiert
Wa-Wa-Wa-Was wollt ihr Motherfucker Spaß von mir
Tag, Tag für Tag verpack ich undercover Gras
Um dir Spa-pa-pa-Spаст die Ware zu vert-t-ticken
Mit der Pa-Pa-Para fick ich dann paar richtig dicke Titten
T-T-Ticke a-a-anders als die meisten Ugu-Aga-Affen
Feature mit 'nem Zulu Brother, soll dein schwuler Vater machen
Lady G-G-Gaga hat 'nen Penis unterm Tanga
Ich zerlege diese Mamba am Comet'n mit 'ner Pumpgun
Es macht Po-Po-Po-Pokerface der Joker ist am Anlaufen
Joe Cocker würd Kondome von Koka gegen sein' Schwanz tauschen
Sniff, sniff, Hurra
Das hier ist nicht, nicht normal
Dis is' Artkore und fickt dich richtig oral

Chorus [Nazar & RAF Camora]

Ist es die Kick, Kick, Kick
Oder die Clap, Clap, Clap
Oder der Neid, der dich zersägt?
Sag mir, bin es ich, ich, ich
Oder doch er, er, er
Dessen Hype du nicht verträgst?
Ist es Kunst, die ich bring
Die dich bumst, wenn ich will?
Sag mir, ist es
A) N.A.Z.?
B) R.A.F.?
C) Dieses Brett?
D) Wiener Rap?
Sag mir, sag mir, sag mir

Verse 2 [RAF Camora]

Gib mir ein Pull up, Pull up
Ich nehme die Pulle, Pulle
Renn mit mei'm Bruda, Bruda

In deine Bude, Bude
 Du hast ne Wumme, Wumme
 Doch eine une-unechte
 Junge, du denkst, du wärst 'n Banger
 Nur rennst du, wenn ich summe
 Zzzt, Zzzt
 Dein Sixth, Sixth Sense
 Sik, sik-tir oğlum
 Fiddy, Fiddy Cent
 Ich hab unter meinen Eyeglass
 High-Class Fakker-Flow so wie Wyclef Jean
 Brauch', brauch' keine Braut, Braut
 Denn Asim kommt und haut deine Frau auch
 Au-Au, du, du bist kaum, kaum so ein Pitbull wie, wie dein Wau-Wau
 Schau, schau dich schlau jetzt auf Talk Talk Talk
 Ich geh McFit und Nordic Walk-Walk-Walk
 Renn, renn du Arsch, das ist nicht, nicht normal
 Dis is' Artkore, ein Künstler fickt dich oral

Chorus 2 (ident mit Chorus 1)

Verse 3

[Nazar]

G-g-g-gib mir die, gib mir die Drum
 Dieser Beat ist mehr als Kunst
 Guck mal wer da summt
 Junge, wer hat Mumm
 Keiner von euch Clowns
 Das hier ist kein Track
 Dis is' Fakker Sound

[RAF Camora]

Ich veränder' deine Sinne, Digga, glaub mir
 Gib dir einen Headbutt, Zinédine erlaubts mir
 Guck, wer jetzt den Track macht, mit 'nem Wiener Raubtier
 Hör mal, wer zuletzt lacht, bevor das Game zu Staub wird

Chorus 3 (ident mit Chorus 1 & 2) (Nazar & RAF Camora – »Artkore« 2010)

Das Stück steht – wie viele aus dem Bereich des Gangsta-/Straßen-Rap – stark in der Tradition des Battle-Raps. Das bedeutet, inhaltlich geht es vornehmlich um das *boasting* (das Loben des eigenen Könnens) und das Dissen (das Heruntermachen fiktiver GegnerInnen) und die verwendete Sprache ist sehr explizit und provokativ gehalten. Neben Erzählungen vom (schwierigen) Leben im eigenen (Problem-)Bezirk stellen solche *Representer-/Battle-Texte* eines der am weitesten verbreiteten inhaltlichen Schemata

von Gangsta-/Straßen-Rap-Songs dar. Die RapperInnen erzählen dabei keine Geschichte und schildern nicht ihre sozialen Umstände, sondern reihen (zum Teil zusammenhangslos) *punchlines*¹⁵⁵ aneinander. Auf diese möchte ich hier nur eingehen, um zu zeigen, welche Textzeilen deutliche Hinweise darauf geben, dass die beiden Rapper dem Gangsta-/Straßen-Rap-Genre verhaftet sind.¹⁵⁶ Wie bereits angeführt, sieht sich *RAF Camora* diesem Genre eher in Richtung Kunst-Rap entwachsen. Auch *Nazar* sagt über seine Musik Ähnliches. Dennoch weisen die Texte beider Rapper – wie auch in diesem Beispiel – immer wieder für Gangsta-/Straßen-Rap typische Aussagen, Ausdrücke und Metaphern auf. So finden sich im ersten von *Nazar* gerappten Verse mit dem Dealen von Drogen sowie der extrem sexualisierten Sprache charakteristische Elemente des Gangsta-/Straßen-Rap-Genres – wenngleich sie hier eher beiläufig verwendet werden, um daraus einen Diss gegen die KäuferInnen bzw. Rap-KontrahentInnen zu konstruieren.

Tag, Tag für Tag verpack ich undercover Gras
 Um dir Spa-pa-pa-Spаст die Ware zu vert-t-ticken
 Mit der Pa-Pa-Para fick ich dann paar richtig dicke Titten

Auch die ersten Zeilen von *RAF Camoras* Verse stellen eine Verbindung zu typischen Inhalten von Gangsta-/Straßen-Rap-Stücken her, indem sie einen Überfall – wie er etwa in der US-amerikanischen Gang-Szene oder im Drogengeschäft vonstattengehen könnte – skizzieren. Aber auch *RAF Camora* bleibt in seiner Schilderung eher vage und zielt ebenfalls mehr darauf ab, einen Diss »anzubringen«.

Ich nehme die Pulle, Pulle
 Renn mit mei'm Bruda, Bruda
 In deine Bude, Bude
 Du hast ne Wumme, Wumme
 Doch eine une-unechte
 Junge, du denkst, du wärst'n Banger
 Nur rennst du, wenn ich summe

Bezeichnend für deutschsprachigen Gangsta-/Straßen-Rap ist überdies *Nazars* Aussage: »Feature mit 'nem Zulu Brother, soll dein schwuler Vater machen.« Einerseits zeigt sie, dass in diesem Subgenre (sowie bei Battle-Rap allgemein) Homosexualität praktisch immer negativ behaftet ist, weshalb VertreterInnen dieses Genres sich Vorwürfe der Homophobie gefallen lassen müssen. Interessant ist jedoch auch, dass ein »Feature mit 'nem Zulu Brother« als etwas Schlechtes dargestellt wird. Mit »Zulu Brother« ist ein Mitglied der von *Afrika Bambaataa* gegründeten *Zulu Nation* gemeint, die maßgeblich dafür verantwortlich war, dass die HipHop-Kultur auf den vier Säulen DJing, Rap, Breakdance und Graffiti aufbaut. Gerade VertreterInnen des BoomBap-Genres weisen

155 Als *punchlines* werden Textzeilen bezeichnet, die nur darauf abzielen, das eigene Können zu zeigen und/oder eine/n reale/n oder imaginäre/n GegnerIn verbal anzugreifen. Oftmals sind sie mit – mal mehr und mal weniger – kreativen Vergleichen oder Metaphern ausgestattet.

156 Für ausführlichere Erklärungen einzelner Textstellen und *punchlines* durch Fans siehe die Kommentare unter: <https://genius.com/Nazar-and-raf-camora-artkore-lyrics> [abgerufen am 01.06.2020].

auch heute noch immer wieder auf die Gleichwertigkeit der diversen HipHop-Elemente hin – und waren beim Aufkommen des deutschsprachigen Gangsta-/Straßen-Raps dessen größten AntagonistInnen.

Die deutsche Rapszene, das war ein beschissener Yoga-Club. Die saßen da rum, haben ihre Stretch-Übungen in ihren Leggings gemacht und wir haben aus einem Yoga-Club die verfuckte Bundesliga gemacht und haben die Champions-League gegründet. Und die zehnmal gewonnen. Und da sitzt dann immer noch so ein Typ beim Yoga, sieht uns Fußball spielen, mit geilen Weibern und teuren Autos, und denkt sich »*Die sind scheiße, wir nicht!*« Und ich kann dann sagen, »*Okay, es kann ja sein, dass es verschiedene Geschmäcker gibt, aber dann gesteh' dir doch bitte ein, dass es nun mal auch Leute gibt, die auf Bushido und Fler stehen.*« (Bushido zitiert nach beni-mike 2009; Herv. i. O.)

Somit kann meines Erachtens der »Zulu Brother« hier stellvertretend für alle »TraditionalistInnen« innerhalb der HipHop-Kultur, also speziell die VertreterInnen des BoomBap-Genres, interpretiert werden. Diese bewusste Abgrenzung von Gangsta-/Straßen-RapperInnen gegenüber den Mitgliedern des BoomBap-Genres kann durchaus als ein häufig anzutreffendes Motiv deutschsprachigen Gangsta-/Straßen-Raps (vor allem bis in die frühen 2010er Jahre) bezeichnet werden.

Ein weiteres Charakteristikum für deutschsprachigen Gangsta-/Straßen-Rap ist die häufig auftretende Verwendung von Wörtern aus dem Türkischen, Arabischen oder Landessprachen der Länder Südosteuropas. Dies rührt daher, dass viele ProtagonistInnen dieses Genres entweder selbst aus diesen Ländern stammen oder in einem Umfeld aufwachsen, wo solche Wörter zum Straßenslang, also zur Alltagssprache in ihrer Umgebung, gehören. Manche dieser Ausdrücke etablierten sich durch die häufige Verwendung mit der Zeit als Teil des (Gangsta-)Rap-Jargons. So lässt sich auch erklären, dass sich türkische Wörter bzw. Phrasen in »Artkore« finden, obwohl weder *Nazar* noch *RAF Camora* in diesem Land verwurzelt sind. Der von *Nazar* verwendete Begriff »Para« (türkisch für »Geld«) kann demnach als ein Indiz für die Verwurzelung des Rappers im Gangsta-/Straßen-Rap-Genre gesehen werden, da es insbesondere dort häufig Verwendung findet. Das bei *RAF Camora* auftauchende »Siktir oğlum«, das ebenfalls aus dem Türkischen stammt und so viel wie »Fick dich/verschwinde, Junge« bedeutet, stammt ebenfalls aus dem deutsch-türkischen Migrantenmilieu, wo es Teil der (Jugend-)Alltagssprache ist (vgl. Hinrichs 2013, S. 182f.). Dass *RAF Camora* in seinem Verse den »Pitbull« als Vergleich heranzieht, kann überdies als ein Indiz dafür gesehen werden, dass sich die beiden Rapper in ihrem Text auf das Gangsta-/Straßen-Rap-Genre beziehen bzw. sie ihren Text hinsichtlich dessen ProtagonistInnen geschrieben haben. Denn dieser Kampfhund ist neben Stadtschluchten, Waffen, teuren Autos, muskulösen Männern und (halb nackten) Frauen wohl eines der am häufigsten anzutreffenden Elemente von Gangsta-/Straßen-Rap-Videos.¹⁵⁷

157 Dafür gäbe es unzählige Beispiele, aber Pitbulls sind etwa mehrmals in *RAF Camoras* Video zum Song »Gotham City« (2017) zu sehen oder am Anfang von *Svaba Ortaks* erstem Video zu »DHMW« (2010). Der deutsche Rapper *Kollegah* betitelte zudem einen seiner Songs aus seinem »Zuhältertape Volume 4« (2015) mit »Pitbulls & AKs«.

Aber mehr noch als der eigentliche Inhalt steht bei diesem Song die Form des Vortrags im Vordergrund. Dies zeigt sich vor allem in dem bereits angesprochenen, häufig wechselnden, »verspielten« Rap-Flow der beiden Protagonisten. Das markanteste Merkmal ihres für diesen Song gewählten Flows sind die häufigen Wortwiederholungen und absichtlichen Stotterer. Diese fallen zudem häufig auf Reimwörter und beeinflussen somit nicht nur den Rap-Rhythmus, sondern auch die (dadurch komplexer werdende) Reimstruktur.

Guck mich an, du Bengel, guck, guck, guck, guck was ich dir antu'
 Ich spuck, spuck auf dich und auf den Kuckuck deiner Wanduhr
 Man, guck, guck du Klugscheißer
 Der aus der Fut seiner clubgeilen Mutter von Geburt an nur im Puff feiert

Diese Technik dient vornehmlich dazu, das eigene Können und die eigenen Rap-technischen Fähigkeiten zu demonstrieren, und kann zugleich in Richtung des vom Songtitel vorgegebenen kreativ-künstlerischen Anspruchs gedeutet werden.

Wie Kautny in seinem Artikel »Ridin' the Beat. Annäherungen an das Phänomen Flow« anmerkt, sind für die Rezeption von Flow nicht nur Sprachmelodie, Rhythmus und die damit eng in Verbindung stehende Reimsetzung, sondern auch der Stimmklang von großer Bedeutung. »Eminems Flow, stimmlich näselnd, drucklos und entspannt durch Snoop Dogg vorgetragen, wäre etwa nur dem Anschein nach der gleiche Flow, würde de facto völlig anders wirken.« (Kautny 2009, S. 166) Eine aggressive bis überhebliche und ernste Performance des Rap-Textes stellt ein klassisches Merkmal von Gangsta-/Straßen-RapperInnen dar und unterscheidet sie, auch wenn Trap-Beats verwendet werden, von den ProtagonistInnen des Kapitels zu Trap/Cloud-Rap. Dementsprechend ist auch bei »Artkore« die Rap-Performance als aggressiv und leicht überheblich bzw. bei *Nazar* auch etwas verbissen (hier würde sich wieder das erwähnte Bild des Pitbulls anbieten) zu beschreiben. Auch wenn *punchlines* sehr humorvoll sein können, bleibt der Vortrag meistens ernst und frei von Selbstironie.

Fazit

»Artkore« ist ein gutes Beispiel eines Gangsta-/Straßen-Rap-Songs mit Anleihen aus dem Trap-Genre (sowie bei *RAF Camoras* Abschnitt aus dem Dancehall-Genre) in der Musik und dem Battle-Rap im Text sowie einer klaren Ausrichtung hin zum deutschen HipHop-Markt. Das heißt, der Song baut auf synthetische (selbst eingespielte/programmierte) Sounds auf gepaart mit Raps, die vorrangig dazu dienen, das eigene Können durch ausgefallene Flows und *punchlines* zu demonstrieren. Die Raps sind zudem in einer Sprache gehalten, die auf österreichische Begriffe und Dialektfärbung verzichtet und stattdessen aus Deutschland »importierte« Ausdrücke wie »Guck«, »Digga« oder »Junge« verwendet. Die Trap-Bezüge finden sich auf der einen Seite in den triolischen Hi-Hats im Chorus sowie in der Verwendung von *risern* zwischen Formabschnitten. Auf der anderen Seite kommen, neben Synthesizern, Instrumente der klassischen Musik wie Cembalo, Klavier und Streicher (in synthetisierter Form) zum Einsatz.¹⁵⁸ Auch

158 Wie im Trap-Kapitel erwähnt beziehen sich vor allem Teile der ersten Generation der Trap-Produzenten wie *Manny Fresh* oder *Drumma Boy* immer wieder auf klassische Musik und ihre Kom-

die einfach gehaltene, in Vierteltonschritten voranschreitende Melodieführung ist eine häufig im Trap-Genre anzufindende Technik.¹⁵⁹

Die Raps stehen stark in der Tradition des Battle-Raps, aber lassen immer wieder die Verwurzelung der beiden Rapper im Gangsta-/Straßen-Rap-Genre durchscheinen. Gerade bei *Nazar* zeigt sich diese in anderen seiner Songs noch deutlicher (vgl. bspw. »Generation Darth Vader«, 2016), zugleich sind viele seiner bekanntesten Lieder in Bezug auf den Text und die Rap-Performance ähnlich wie bei »Artkore« gehalten (vgl. bspw. »Lost in Translation«, 2012, oder »Simsalabim«, 2011). Gleiches gilt für *RAF Camora*, der seinen stark von Dancehall und der französischen HipHop-Szene beeinflussten Stil (sowohl in Bezug auf den Rap als auch die Musik) zu seinem Markenzeichen machen konnte und es damit 2017 und 2018 zum meistgestreamten deutschsprachigen Künstler auf Spotify in Deutschland schaffte (vgl. Lindemann 2018).

Battle-Texte mit Fokus auf Rap-Technik und *punchlines* gepaart mit einem elektronischen vom US-amerikanischen Trap-Genre beeinflussten Sound sind ein großer und wichtiger Bestandteil der deutschsprachigen Gangsta-/Straßen-Rap-Szene. Die auch Battle-Rap dominierende, explizite bis vulgäre Sprache mit ihren häufigen misogynen und homophoben Aussagen ist sicherlich ein Grund für die Popularität und die häufigen öffentlichen Diskussionen rund um dieses Genre. Die Grundlage dieses Genres liegt jedoch in den Erzählungen vom »Leben auf der Straße«, von Kriminalität und Gewalt sowie von den Erfahrungen von Ausweglosigkeit und Ausgrenzung (durch die Mehrheitsgesellschaft). Dadurch besaß und besitzt auch aktueller Gangsta-/Straßen-Rap immer eine politische Komponente bzw. finden sich viele politische Aussagen in Songs aus diesem Genre. *Nazar* machte, wie bereits angemerkt, immer wieder durch Aussagen gegen die FPÖ und Heinz-Christian Strache auf sich aufmerksam und veröffentlichte politische Stücke wie »H C« (von seinem Album »Paradox«, 2009) oder »Meine Stadt feat. *Chakuza*, *RAF Camora* & *Kamp*« (2010) im Zuge des Wahlkampfes der Wiener SPÖ.

Bei »Artkore« fehlen jedoch diese – gerade bei den Begründern des Gangsta-Raps vorherrschenden – Elemente. Zudem gibt es auch heute noch Gangsta-/Straßen-Rap-Stücke, die vom Klangbild (wie der originale Gangsta-Rap) näher am BoomBap als am Trap sind. Deshalb möchte ich als Vervollständigung dieses Kapitels noch ein Beispiel anführen, das für ein stark vom BoomBap geprägtes Soundbild gepaart mit Storytelling, also dem Erzählen von Geschichten, steht und überdies ein Beispiel für Glokalisierung im Gangsta-/Straßen-Rap-Genre darstellt.

Esref – »Glasscherb'n Tanz« (2013)

Die bereits im geschichtlichen Abschnitt dieses Kapitels erwähnte *Eastblok Family* und deren Mitglieder zeichnen sich durch eine musikalische Herangehensweise und ein Soundbild aus, das sich in vielen Fällen (und vor allem in den ersten Jahren ihres Bestehens) mehr an der BoomBap- und weniger an der Trap-Ästhetik orientiert. Dafür

ponisten. So verwendet etwa *Manny Fresh* für den von ihm produzierten Song »I need a hot girl feat. *Big Tymers*« (1999) der Gruppe *Hot Boys* ebenfalls einen Cembalo-Sound als Melodieinstrument und nahm musikalische Anleihen bei Beethoven.

159 Dies war etwa bei dem Analysebeispiel *Money Boy* – »Trap House macht die Numbers« der Fall.

zeigt sich vor allem der Hauptproduzent *PMC Eastblok* verantwortlich. In einem Interview gibt er auch an, dass seine musikalischen Vorbilder vor allem in New Yorker Gruppen aus den 1990er Jahren zu finden sind: »Leute wie Killarmy, WU Tang, RZA, Necro. Es ging sehr in diese düstere Schiene. Dieses dreckige, verzerrte...« (*PMC Eastblok* zitiert nach Braula 2012b). Interessant ist aber auch die darauffolgende Aussage: »Ich habe mich dann aber in eine eigene Richtung entwickelt, weil ich auch versucht habe viel osteuropäische und überhaupt europäische Sounds einzubauen.« (Ebd.) Dies zeigt die bereits erwähnte Tendenz, Musik aus dem eigenen kulturellen Umfeld in HipHop-Lieder einzubauen. Bei Personen mit Migrationshintergrund setzt sich dieses kulturelle Umfeld nicht selten aus diversen Kulturkreisen zusammen und so finden sich etwa bei den Produktionen von *PMC Eastblok* musikalische Einflüsse und Samples aus unterschiedlichen Richtungen. Wenngleich eher eine Ausnahme, findet dementsprechend auch die österreichische Musikkultur Eingang in sein Schaffen, wie das von ihm produzierte und in diesem Abschnitt im Mittelpunkt stehende Stück »Glasscherb'n Tanz« (2013) zeigt.

»Glasscherb'n Tanz« ist ein Song des Rappers *Esref*, der 2013 für den im Rahmen des Wiener-Lied-Festivals *Wean Hean* veranstalteten Contest *Weana Rapz* von *PMC Eastblok* produziert wurde. Bei diesem Wettbewerb ging es darum, aus vorgegebenen Wiener-Lied-Stücken eigene Coverversionen zu kreieren.¹⁶⁰ So bildet die musikalische sowie textliche Grundlage für *Esrefs* Song das Wiener Lied »Glasscherben Tanz« in der Interpretation von Fritz Muliar (1970). Dieses wird sehr prominent im Intro sowie im Chorus gesampelt, wobei *Esref* seinen Text rund um die gesampelten Textstellen entwirft. Der Song folgt also musikalisch in seiner Herangehensweise (*gechopptes* Sample als Grundlage) und dem formalen Aufbau (auf Intro 1, bestehend nur aus dem Sample, folgt Intro 2 mit Sample und Beat, Verse-Chorus-Struktur, Texteinwürfe aus dem Sample vermischen sich mit Rap-Text, am Ende instrumentales Outro) den gleichen Prinzipien wie der im BoomBap-Kapitel vorgestellte Titel »Rapshit« (2010) der Gruppe *Penetrante Sorte*. Vor allem geben das allgemeine Klangbild und im Speziellen das der Drums sowie der Groove, der von Synkopen und einem deutlichen Swingfeeling bzw. (relativ starken) mikrorhythmischen Verschiebungen geprägt ist, Hinweise auf die Verwurzelung im BoomBap-Sound.

160 Die Idee zum Contest findet sich auf der Programmseite vom Wiener Volksliedwerk (vgl. Wiener Volksliedwerk 2013).

Abbildung 28: Drumrhythmus von Esref – »Glasscherb'n Tanz« (2013) in Notenschrift (oben) und MIDI-Darstellung (unten), in der die mikrorhythmischen Verschiebungen zu erkennen sind.

The image displays a musical score for a drum rhythm. The top part is a standard musical notation on a five-line staff in 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 82. The notation includes various note values and rests, with 'x' marks above the notes indicating specific rhythmic accents or shifts. The bottom part is a MIDI piano roll visualization showing the timing of four drum parts: OPEN HIHAT, HIHAT, SNARE, and BASSDRUM. The horizontal axis represents time, and the vertical axis represents pitch. Red bars indicate the duration of each drum hit. The visualization clearly shows the micro-rhythmic shifts mentioned in the caption, particularly the forward and backward displacements of the Hi-Hat and Snare relative to the grid.

Ich habe zum notierten Drumrhythmus die MIDI-Darstellung des programmierten Schlagzeugs samt mikrorhythmischen Verschiebungen hinzugefügt, um zu verdeutlichen, wie stark diese ausfallen.¹⁶¹ Auffallend dabei ist die konsequente Verschiebung der Hi-Hat und Snare nach vorn, während die Bass Drum grundsätzlich genau platziert wurde. Jedoch sind ihre auf Sechzehntelwerte fallenden Schläge durch ein starkes Swingfeeling nach hinten verschoben. Der Rhythmus bekommt durch das Versetzen nach vorne auf der einen und das Nach-hinten-Rücken auf der anderen Seite einen etwas »holprigen«, »unrunden« Groove, der speziell durch den Produzenten *J Dilla* populär gemacht wurde und häufig in BoomBap-Produktionen (vor allem ab der zweiten Hälfte der 2000er Jahre) zu finden ist (vgl. D'Errico 2015).

Zu dem (um einen Halbton nach oben transponierten) Ausgangssample von Fritz Muliar's Interpretation des Lieds »Glasscherben Tanz« gesellen sich noch eingespielte Instrumente und wahrscheinlich weitere Samples aus anderen Songs – eventuell aus anderen Interpretationen dieses Stücks. Neben Drums und (Synthesizer-)Bass bleibt dabei (wie bei der Interpretation von Fritz Muliar) die Ziehharmonika das zentrale Instrument. Harmonik und Melodik sind HipHop-typisch sehr reduziert gehalten und konzentrieren sich fast ausschließlich auf den Grundton *c* bzw. dessen Akkord *Cmin*. Von größerem Interesse bezüglich Gangsta/Straßen-Rap ist jedoch ein Synthesizer, der jeweils in den zweiten acht Takten der beiden Verses gespielt wird. Dabei sind weniger die einzelnen Töne der abfallenden in *c*-Moll gehaltenen Melodie von Relevanz. Es ist vielmehr die Assoziation, die dieser auf eine Sägezahnschwingung¹⁶², mit fehlendem Bassanteil, aufbauende Sound heraufbeschwört, der eine Melodie in hohen Registern spielt. Denn genau diese Art eines dem Pfeifen ähnlichen Synthesizers, mit einem relativ »scharfen« Klang, der in hohen Registern ertönt, wurde zu einem Markenzeichen für *West-Coast*-Gangsta-Rap, speziell in der von *Dr. Dre* populär gemachten Ausformung

161 Da bei den Schlaginstrumenten nur der Anschlag von Bedeutung ist, sind die Notenlängen in der Midi-Darstellung zu vernachlässigen.

162 Eine Sägezahnschwingung enthält alle ganzzahligen Vielfachen der Grundfrequenz in den Ober-tönen und bekommt dadurch ihren typischen Klangcharakter, wie sie etwa bei Streichinstrumenten zu finden sind.

des G-Funks.¹⁶³ Wenngleich also der Produzent *PMC Eastblok* eher vom Klangbild des BoomBap und der US-amerikanischen Ostküste beeinflusst wurde und diese Ästhetik auch im »Glasscherb'n Tanz« vorherrscht, kann dieser Synthesizer doch auch als Hommage an den Gangsta-Rap der 1990er Jahre gehört werden. Dies würde auch zu *Esrefs* Text passen, der ebenfalls ähnlich wie die *West-Coast*-Gangsta-RapperInnen dieser Ära eine (dem Wiener Umfeld angepasste) Geschichte aus seinem Viertel samt Schlägerei und Polizeieinsatz erzählt.

Inhalt und Rap-Performance

Intro 1 [*kursiver Text von Sample*]

»Da longe Wässara-Schani von da Jägazeiln
Der losst die Ress vadaschtn und geht liaba Keiln
Reißt da a Gogl auf, de wos a rupfn kann
Draht er eim an folschn Godan ân«

Intro 2

|: »Reißt da a Gogl auf, de wos a rupfn kann
draht a eim an folschn Godan ân«:|

Verse 1¹⁶⁴

Neilich bin i drauf auf da Simmeringer Haupt [-straße; Anm. d. Verf.]
An der Eckn hob i gsehn, wie sich zwa Kimmeltiarken haun
Da ane ziagt an Feidl und da zweite die Floschn
Kurz amoi an Deiter und der Hois is in da Goschn
Meine Hawara und i haun si eine zum Wirtn
Und a Gscheidling von hinten schreit »Schleichts eich, es Tiarken!«
Da Beidl wü bliatn auf den billigen Plätzen
A Reibal is nix, i muss den Hinigen wetzen
Zwischen Tischen und Sesseln, aber tammas noch der Reih'
Aussewuzzeln, Oida eh kloar, wie bei jeder Raferei
Und samma moi dabei, des waas a jeder Pücher g'wiss
Gibt's an potzen Foahrer, Oida drüber übers Gfriss
Bei uns do auf da Goss'n san die Fensterscheiben einkaut
Die He is a scho aufn Weg, weiter tschechern? Scheiss drauf
I sammel meine Leit und schrei »Ausländer raus!«
Du nennst es Fetzeri, i nenns den Glasscherb'n Tanz

Chorus 1

|: »Auf da Gossn« wos is do los, Madl poschen
(aha) schene Frauen (naja) es Göd verhaun

163 Das ist etwa zu hören bei der 1992 auf *Dr. Dres* Soloalbum »The Chronic« erschienenen G-Funk-Hymne »Nothin' but a 'G' Thang«.

164 Der Text der Verses wurde mir freundlicherweise vom Rapper *Esref* zur Verfügung gestellt.

»Auf da Gossn« konnst den Lärm vom Tiarken hearn
Du spüst di mit an üblen Kerl, i wü ned drüber reden heast :|

Verse 2

Die pockns ned, die Gschroppn, wö a Brockn kummt ala
Wie Statuen auf Dachln san die Hawara aus Staa
Oida do gib't's a kan Drara ned, heast, i scheiss auf dei Bagage im Hof
I ratter durch mit Watschen, ois warat i Kalashnikov
A leiwandes Guckal, dassd a bissl noch wos gleich schaust
Na du bist ka Hero, nur der Trottl in deem Scheiss Bau
Watschen kennan höfen, um kloarer zu denken
Und wir brauchen kane Glotzen, um eich Offen zu blenden
Die Freind hob i am Gnack, und scho hock i in mein Partybus
Die Ochter auf die Astln und i woart nur bis da Schani kummt
Des is a Leiwander, der checkt ma des wie immer
10 Minuten später habens mich einsperrt hinter Gittern
I bettel ned, i randalier, das Bett die Decken am flambieren
Da Kiwara schaut, i sog »Wennst deppat bist wirst a kassiern!«
Fongt er no zum Redn an »Glaubst, dass du da Beste bist?
Du konnst no long do sitzn, weil da Schani in da Pensn is!«

Chorus 2

»Auf da Gossn« do spüts sich o, Madln poschen, (oda so)
schene Frauen (mhm) es Göd verhauen
»Auf da Gossn« konnst den Lärm von Scherben hearn
Du spüst di mit an Jeden heast, nur kana wü in Häfn mehr
»Auf da Gossn« do spüts sich o(b), Madln poschen, (oda so)
schene Frauen (mhm) es Göd verhauen
»Auf da Gossn« konnst den Lärm von Scherben hearn
Du spüst di mit am üblen Kerl, i wüll net drüber reden heast!

Break

(lacht) Des wird wos!

Outro 1 [wie Refrain, nur ohne Rap-Text]

»Auf da Gossn« (4x)

Outro 2 [nur Instrumental-Sample] (Esref – »Glasscherb'n Tanz« 2013)¹⁶⁵

165 »(Intro) Der lange Tränken-Helfer von der Jägerzeile./er lässt die Pferde verdursten und geht lieber Keilen (=einer Person etwas andrehen)./Findet er einen Dummen, den er ausnehmen kann/dreht er ihm einen falschen Schmuck an./(Verse 1) Neulich bin ich auf der Simmeringer Hauptstraße unterwegs./An der Ecke hab ich gesehen, wie sich zwei Kümmeltürken (Türken oder allgemein Ausländer) schlagen./Der Eine zieht ein Messer und der Zweite die Flasche./Kurz einmal einen Stoß und der Hals ist in der Fresse./Meine Kumpel und ich gehen rein zum Wirt/und ein Klugscheißer von hinten schreit: ›Verschwindet ihr Türken!‹/Der blöde Sack will bluten auf den billigen

Der Rapper *Esref* ist Gründungsmitglied und eines der bekanntesten Gesichter des Kollektivs *Eastblok Family*. Und wie die übrigen Mitglieder dieser musikalischen »Family« ist er ein Teil der Wiener Straßen-Rap-Szene. Er nimmt dabei eine etwas spezielle Position ein, da er anfangs – auch als Teil des Duos *Raptus* – nur auf Türkisch rappte, sich jedoch ab 2010 und dem Song »Unkraut« immer öfter für den Wiener Dialekt entschied. In »Unkraut« behandelt er einerseits auf explizit-aggressive Weise und andererseits mit deutlichem Humor seine Stellung als Sohn türkischer MigrantInnen und als »Kümmel[-türke; Anm. d. Verf.] der auf Wienerisch rappt« (*Esref* – »Unkraut« 2010). Als textlichen Ausgangspunkt für den Refrain von »Unkraut« dient ihm das Stück »Die Blume vom Gemeindebau« (1977) von Wolfgang Ambros, das er in klassischer HipHop-Manier *flippt*, um Rassismus (im Gemeindebau) zu thematisieren.

Mir hob'n kane Blumen, sondern Unkraut im Gemeindebau
 Und wenn da des ned passt, is ka Problem, donn konnst di schleichen a
 Die Zeiten san vorbei, schau mir san do olle versammelt
 Wie die Toten am Zentralfriedhof, die Ros'n a vergammelt (*Esref* – »Unkraut« 2010)¹⁶⁶

Die Bezugnahme auf den Austropop – und im Analysebeispiel »Glasscherb'n Tanz« auf das Wiener Lied – ist nicht zufällig gewählt, sondern hat damit zu tun, dass *Esrefs* Eltern

Plätzen./Ein Streit ist Nichts, ich muss den dummen Kerl ficken./Zwischen Tischen und Sesseln, aber machen wir es nach der Reihe./Hinausrollen, Alter ist ja klar, wie bei jeder Rauferei./Und sind wir einmal dabei, das weiß jeder Gauner gewiss,/gibt es einen ordentlichen Kratzer, Alter über das Gesicht./Bei uns hier auf der Gasse sind die Fensterscheiben eingeschlagen./Die Polizei ist auch schon auf dem Weg, weiter trinken? Scheiß darauf./Ich sammle meine Leute und schrei »Ausländer raus!«/Du nennst es eine Schlägerei, ich nenn es den Glasscherben Tanz./(Chorus 1) Auf der Gasse, was ist da los? Mädchen klatschen/Schöne Frauen verprassen das Geld/Auf der Gasse kannst du den Lärm vom Türken hören./Du spielst dich mit einem üblen Kerl, ich will nicht darüber reden, hörst du?!/(Verse 2) Sie begreifen es nicht, die Kinder, weil ein *Brockn* (=plumpe Person) kommt alleine./Wie Statuen auf Dächern sind die Kumpel aus Stein./Alter da gibt es auch keinen Schwindelanfall, ich scheiße auf deine Bagage im Hof./Ich rattere durch mit Ohrfeigen, als wäre ich Kalashnikov./Ein blaues Auge, so dass du ein bisschen besser aussiehst./Nein du bist kein Hero, nur ein Trottel in deinem scheiß Gemeindebau./Ohrfeigen können helfen, um klarer zu denken/und wir brauchen keine Glatzen, um euch Affen zu blenden./Die Freunde hab ich im Genick und schon sitze ich in meinem Partybus./Die Handschellen auf den Händen und ich warte nur, bis der Gehilfe kommt./Der ist ein Guter, der checkt mir das wie immer./10 Minuten später haben sie mich eingesperrt hinter Gittern./Ich bettle nicht, ich randaliere, das Bett, die Decken am Flambieren./Der Polizist guckt, ich sage: »Wenn du mir blöd kommst, wirst du auch was abbekommen!«/Fängt er noch an zu reden: »Glaubst du, dass du der Beste bist?/Du kannst noch lang hier sitzen, weil der Gehilfe im Ruhestand ist!« (Chorus 2) Auf der Gasse, da spielt es sich ab, Mädchen klatschen (oder so)./Schöne Frauen (mhm) verprassen das Geld./Auf der Gasse kannst du den Lärm der Scherben hören./Du spielst dich mit jedem, hörst du, nur will keiner in das Gefängnis mehr./Auf der Gasse, da spielt es sich ab, Mädchen klatschen (oder so)./Schöne Frauen (mhm) verprassen das Geld./Auf der Gasse kannst du den Lärm von Scherben hören./Du spielst dich mit einem üblen Kerl, ich will nicht darüber reden, hörst du!/(Break) Das wird was! (Outro) Auf der Gasse (4x).« (*Esref* – »Glasscherb'n Tanz« 2013; eigene Übersetzung).

166 »Wir haben keine Blumen, sondern Unkraut im Gemeindebau./Wenn dir das nicht passt, kannst du dich auch verziehen./Die Zeiten sind vorbei, sieh wir sind hier alle versammelt,/wie die Toten auf dem Zentralfriedhof, die Rosen auch vergammelt.« (*Esref* – »Unkraut« 2010; eigene Übersetzung).

neben Musik aus der Türkei ebenfalls häufig Austropoplieder hörten (vgl. Reitsamer und Prokop 2013, S. 31).

Esref sowie das von mir gewählte Analysestück sind somit nicht nur Beispiele für Globalisierung, sondern mehr noch für die in der Einleitung dieser Arbeit beschriebene Transkulturalität. Bei seiner Musik – wie auch bei der vieler seiner Rap-KollegInnen mit Migrationshintergrund – verbinden sich die Kulturen seines Herkunftslandes (bzw. des Herkunftslandes seiner Eltern) sowie seines Heimatlandes Österreich mit der US-amerikanischen HipHop-Kultur. Reitsamer und Prokop sprechen in diesem Zusammenhang auch von »Translokalisierung« sowie dem Konzept der »Hybridität« nach Homi K. Bhabha (vgl. 2000): »Die translokale kulturelle Praxis des HipHop, bestehend aus den vier Elementen Rap, DJ-ing, Graffiti und Breakdance, ermöglicht, heterogene Bedeutungen unterschiedlicher Kulturen zu integrieren, neue Zugehörigkeiten zu Szenen und ihren Netzwerken zu produzieren und hybride Identitäten zu entwickeln.« (Reitsamer und Prokop 2013, S. 29)

So wird im »Glasscherb'n Tanz« (ganz in der Tradition des *West-Coast*-Gangsta-Rap) die Geschichte erzählt von einem Streifzug durch das eigene Viertel und den dabei entstehenden Problemen (Schlägerei, Rauswurf aus einem Lokal, Festnahme durch die »He«, also die Polizei). Diese Story wird aber speziell durch die verwendete Sprache (die beinahe übertrieben mit Wiener Dialektbegriffen angereichert ist) sowie dem Nennen bestimmter Orte (»Simmeringer Hauptstraße«) klar in Wien verortet. Zugleich wird die Geschichte aus der Sicht eines – wie er sich selbst im Song bezeichnet – »Ausländers« erzählt, wodurch (ebenfalls dem *West-Coast*-Gangsta-Rap ähnlich) Themen wie Rassismus und Diskriminierung ebenso ihren Weg in den Song finden. Dass dies aber auch mit einem gewissen Humor verbunden wird, zeigt etwa die Zeile: »I sammel meine Leit und schrei: »Ausländer raus!««. Damit wird der oftmals gehörte Ausruf »Ausländer raus«, also dass sie in ihre »Heimat« zurückkehren sollen, dahingehend umgekehrt, dass der Rapper seine Freunde als »Ausländer« bezeichnet und diesen Spruch als Aufforderung verwendet, den »Wirtn« zu verlassen.

Die Rap-Performance bewegt sich zwischen einem leicht überheblichen, lässigen bis aggressiven Vortragston, der unterstützt wird durch *Esrefs* raue Stimme. Im Gegensatz zu »Artkore« von *Nazar* und *RAF Camora* stehen beim »Glasscherb'n Tanz« nicht der Flow oder die Rap-Technik im Vordergrund, sondern die Erzählung einer Geschichte. Dementsprechend dominieren Endreime und ein an den normalen Sprachrhythmus angelehnter Flow.

4.1.4.5 Resümee Gangsta-/Straßen-Rap

Die zwei vorgestellten Stücke »Artkore« (2010) und »Glasscherb'n Tanz« (2013) sollten einen Einblick in die unterschiedlichen musikalischen sowie inhaltlichen Ansätze des österreichischen Gangsta-/Straßen-Raps geben. Ich habe diese Lieder gewählt, da sie von einigen der bekanntesten Vertreter der heimischen Gangsta-/Straßen-Rap-Szene stammen und auf mehreren Ebenen die teilweise gegensätzlichen Ausrichtungen dieses Subgenres in Österreich zeigen. Musikalisch demonstrieren sie die zwei dominierenden, klanglichen Tendenzen im Gangsta-/Straßen-Rap: den eher elektronischen von Trap-beeinflussten und den auf die BoomBap-Ästhetik aufbauenden Sound. Inhaltlich

herrscht bei »Artkore« das Battle-Rap-Element mit seinem Fokus auf Flow, Reimstruktur und Rap-Technik vor, während bei »Glasscherb'n Tanz« das ebenso wichtige Erzählen einer Geschichte aus dem eigenen Viertel im Vordergrund steht. Zugegebenermaßen folgen diese Geschichten meist weniger stark einem fortlaufenden Plot, wie bei »Glasscherb'n Tanz«, sondern dienen mehr dem Vermitteln von bestimmten – manchmal sehr klischeehaft ausfallenden – Bildern bzw. sollen Einblicke in die (oftmals düstere) Welt der Gangsta-/Straßen-RapperInnen geben. Der Song »Vienna City« (2015), eine Zusammenarbeit der Rapper *Beloskoni*, *Noli* und *Svaba Ortak*, wäre ein Beispiel für einen inhaltlich »typischeren« Gangsta-/Straßen-Rap-Song. In diesem sollen Einblicke in die Stadt Wien abseits der touristisch geschönten Bilder gegeben werden. Dabei wird einerseits gegenüber anderen RapperInnen verbal »ausgeteilt«, andererseits werden aber auch typische Themen wie Drogendealen, Ausweglosigkeit, Gewalt (gegen die Polizei) u.Ä. behandelt. Ich habe aber dennoch gerade »Artkore« und »Glasscherb'n Tanz« als Beispielsongs ausgewählt, weil sie nicht nur bezogen auf die bereits genannten Punkte zwei Pole innerhalb des Gangsta-/Straßen-Rap-Subgenres darstellen, sondern auch hinsichtlich einer meiner zentralen Fragen nach der Globalisierung. »Artkore« zeigt vor allem in Bezug auf die verwendete Sprache (und dabei für mich am offensichtlichsten an der Benutzung des vielleicht unscheinbar erscheinenden Wortes »guck«¹⁶⁷) die Orientierung der Rapper am deutschen HipHop-Markt, weist darüber hinaus jedoch – abgesehen vom Hinweis »Wiener Rap« im Chorus – kaum globale bzw. lokale Merkmale auf. »Glasscherb'n Tanz« hingegen ist beinahe übertrieben dem Österreichischen bzw. genauer gesagt dem Wienerischen verhaftet und nimmt sowohl inhaltlich und sprachlich als auch musikalisch auf das lokale Milieu des Rappers und des Produzenten Bezug. Es ist insofern ein sehr gutes Beispiel dafür, wie man sich ganz klar auf die in den USA liegenden Wurzeln des HipHop-Genres beziehen und zugleich dessen Stilelemente auf das eigene Umfeld glaubwürdig ummünzen kann. Gerade die Mitglieder der *Eastblok Family* – aber auch einige andere Vertreter der Wiener Straßen-Rap-Szene – schaffen es meines Erachtens sehr gut, die charakteristischen Merkmale und Inhalte des US-amerikanischen Gangsta-Raps authentisch sowie glaubhaft in ihr eigenes Umfeld und Leben zu »übersetzen«. Dies ist nach meinem Dafürhalten auch ein Grund dafür, warum die anfängliche Ablehnung der übrigen österreichischen HipHop-Szene – sowie der RedakteurInnen des *Message Magazines* – gegenüber den Vertretern des Gangsta-/Straßen-Raps in den letzten Jahren deutlich zurückgegangen ist und es mehr Zusammenarbeit zwischen den KünstlerInnen unterschiedlicher Subgenres gibt.

4.1.5 Fazit: HipHop-Stile

Dieses Kapitel sollte einen tieferen Einblick in die österreichische HipHop-Szene und vor allem ihre Musik mit dem Fokus auf die drei (von einem musikalischen Blickwinkel aus) dominantesten Subgenres geben. Die Subgenres wurden nach ihrer Bedeutung für diese Szene gewählt, sodass sie einen Großteil der österreichischen HipHop-

167 Das Wort *guck* ist in Österreich (etwa durch Film und Fernsehen) natürlich bekannt, wird aber vom Großteil der österreichischen Bevölkerung in der Alltagssprache nicht verwendet und, wie es etwa auch *Esref* in seinem Text tut, im Normalfall durch das Wort *schau(en)* ersetzt.

KünstlerInnen und ihrer Produktionen abbilden können. Zudem sollte, wenn möglich, die Musik (wie bei BoomBap und Trap) und weniger der Rap (wie bei Gangsta-/Straßen-Rap) der ausschlaggebende Faktor für die Genreeinteilung sein. Natürlich spielen – wie Krims (vgl. 2000) und Rappe (vgl. 2010) bereits gezeigt haben – für die Kategorisierung von HipHop-Musik immer mehrere Aspekte eine Rolle und dementsprechend wurden nicht nur musikalische Merkmale wie Musik und Rap betrachtet. Auch die geschichtliche Entwicklung der einzelnen Subgenres, deren Bedeutung innerhalb der österreichischen (wie internationalen) HipHop-Szene sowie die Beziehung der Gattungen bzw. deren VertreterInnen untereinander sind für das Verständnis unterschiedlicher HipHop-Stile von großer Wichtigkeit und wurden somit in dieses Kapitel integriert.

Obgleich eine Vielzahl österreichischer HipHop-Schaffender zu den gewählten Subgenres zu zählen ist, gibt es natürlich zahlreiche Songs und KünstlerInnen, die sich nicht so einfach einem HipHop-Subgenre zuordnen lassen bzw. durch das gewählte Raster dieses Kapitels gefallen sind – auch wenn sie mehr Aufmerksamkeit verdient hätten. Ein prominentes Beispiel dafür ist etwa der Rapper *Dame*, der seit einigen Jahren zu den erfolgreichsten österreichischen HipHop-Künstlern zählt.¹⁶⁸ Er hat eine raue Stimme, wie sie meist eher bei Gangsta-/Straßen-RapperInnen anzutreffen ist, und auch die immer wieder vorkommenden Battle-Rap-Songs mit Fokus auf Rap-Technik und das eigene Können finden sich im Gangsta-/Straßen-Rap häufig wieder. Außer den Battle-Rap-Anleihen (die meist ohne explizite Ausdrücke auskommen) hat er jedoch nichts mit Gangsta-/Straßen-RapperInnen gemein. Bekannt wurde er vor allem durch Songs über Computerspiele und ist so teilweise dem Genre Nerdcore HipHop zugehörig, das auf den Rapper *MC Frontalot* zurückgeführt werden kann. Aufgrund der oftmals sehr poppig angehauchten Beats in Verbindung mit den meist gesungenen Hooks wäre er am ehesten dem (eher schwer zu fassenden) Genre Pop-Rap zuzuordnen. – Dass sein eigenes Label *Damestream Records* heißt, könnte als weiteres Indiz dafür herangezogen werden, dass er mit seiner Musik in Richtung Mainstream schießt. Auch die ebenfalls sehr erfolgreichen *Trackshittaz* bzw. der jetzt solo auftretende Lukas Plöchl alias *Wendja* wurden nur am Rande im Abschnitt zu Mundart-Rap erwähnt. Die *Trackshittaz* waren der erste österreichische Rap-Act, der auf Platz eins (sowohl der Single- als auch der Album-)Charts landen konnte.¹⁶⁹ Sie fallen (neben Mundart-Rap) auch am ehesten in das Genre Pop-Rap bzw. meist stärker in das des sogenannten Party-Raps. Party-Rap zeichnet sich, wie der Name bereits andeutet, durch Texte aus, die meist zum Tanzen und Feiern animieren sollen. Musikalisch sind Party-Raps – vor allem bei den *Trackshittaz* – nicht selten mehr dem House-Genre (mit einen *4-to-the-floor*-Beat bei 130 BPM) verhaftet als dem HipHop. Auch Trap- und Dubstep-Anleihen, die durch ihre Basslastigkeit ebenfalls stark auf Clubs ausgelegt und damit häufig partytauglich und tanzbar sind, gehören neben den House-Beats zum musikalischen Markenzeichen der *Trackshittaz*. Dass aber ausgerechnet die eine Hälfte dieses Duos, Lukas Plöchl, sich nicht auf die Party-Rap-Schiene reduzieren lassen wollte, zeigt sein erstes selbstbetitelt Soloalbum

168 Seine drei Alben »Lebendig begraben« (2015), »Strassenmusikant« (2016) und »Zukunftsmusik« (2017) landeten auf Platz eins der österreichischen Albumcharts. Vgl. *Dame* unter www.austriancharts.at.

169 Vgl. *Trackshittaz* unter www.austriancharts.at.

von 2013, auf dem er sich vor allem textlich sehr nachdenklich und weniger in Feierlaune zeigt. Obwohl die *Trackshittaz* von der heimischen HipHop-Szene im besten Fall ignoriert wurden, widmete das *Message Magazine* Lukas Plöchl zur Veröffentlichung seines Solodebüts ein Video-Interview sowie einen Artikel, bei dem Vertreter der hiesigen HipHop-Szene zu Wort kommen. Darin spielt zudem das problematische Verhältnis zwischen österreichischen Medien und MusikerInnen eine große Rolle.

Im Laufe seiner Karriere musste der Künstler [Lukas Plöchl; Anm. d. Verf.] bereits einige mit Spott bedachte Niederlagen hinnehmen. Viele Musikkritiker nehmen ihn auch heute noch von Haus aus nicht ernst. Trotzdem hat der 24-Jährige bereits vieles, vor allem aber ein großes Publikum, erreicht. Und das obwohl er doch die meiste Zeit Mundarttrap gemacht hat. Von der heimischen Rapszene wurde er größtenteils ignoriert. Mit einer Ausnahme: Appletree und die Vamummtn dissten die *Trackshittaz*. (Braul 2014a)

Auch der Rapper *Gerard*, dessen drittes Album »Blausicht« 2013 von der Fachpresse gefeiert wurde und ihm den Durchbruch im deutschsprachigen Raum verschaffte,¹⁷⁰ bewegt sich im Feld des Pop-Raps. Jedoch ist seine oftmals sehr melancholisch angehauchte Musik, gepaart mit persönlichen, nachdenklichen Texten, nicht im Bereich des Party-Raps oder gar des Battle-Raps angesiedelt. Eher ließe sich hier der Begriff des Emo-Raps (eventuell auch des Hipster-Raps) anführen, bei dem sich die ProtagonistInnen – aus meiner Sicht oftmals negativer als bei *Gerard* – sehr emotional mit der eigenen Gefühlswelt auseinandersetzen. Auch musikalisch bewegen sie sich meist außerhalb typischer HipHop-Muster und weisen häufig Anleihen aus dem Bereich des Indie Rock, Post Rock, aber auch des Trap und Cloud-Raps auf. Fion Birr vom *HHV-Mag* nannte »Blausicht« etwa den »bisher schlüssigsten Cloud-Rap-Entwurf Europas« (Birr 2013). Auch wenn *Gerard* schwer mit *Yung Hurn* oder *Crack Ignaz* in eine Schublade gesteckt werden kann, sind gerade mit *Yung Hurn* doch inhaltlich (z.B. das offene Sprechen über die eigenen Gefühlswelten und Liebesbeziehungen) sowie musikalisch Parallelen auszumachen, die zur Assoziation mit dem Cloud-Rap-Genre berechtigen. Überschneidungen zu Cloud-Rap lassen sich auch bei dem Rapper, Sänger und Produzenten *Ferdinand* (vormals *Left Boy*) finden. Jedoch passen er und seine Musik, mit ihren starken Indie-Rock wie auch 1980er-Jahre-Synth-Pop-Anleihen, nicht in typische HipHop-Muster. Ähnlich (wenn auch anders aufbereitet) wie bei *Gerard* geht es auch bei *Ferdinand* häufig um zwischenmenschliche Beziehungen, durchzechte Nächte sowie die Fragen nach dem Sinn des Ganzen, die sich am nächsten Tag offenbaren. *Ferdinand* tendiert bei seinen Schilderungen jedoch eher weg vom melancholischen Emo-Rap, hin zum etwas positiveren, partytauglicheren Hipster-Rap, der vor allem durch den deutschen Rapper *Cro* personifiziert wurde. Dieser eher ungenau definierte Begriff bezeichnet RapperInnen, deren Musik (und Mode) einerseits dem Indie Rock nahe ist und sich inhaltlich um Lebensfragen von Teenagern und Twens aus der Mittelschicht drehen (meist gepaart mit einer großen Portion Hedonismus). Eines der wenigen Genres, das sich außerhalb der USA entwickelt hat und dennoch in der globalen HipHop-Szene etablieren konnte, ist Grime. Dieses in Großbritannien entstandene Genre hat seine Wurzeln einerseits im

170 Siehe dazu bspw. den Review seines Albums im deutschen HipHop-Magazin *Juice* (vgl. Ehlert 2013).

jamaikanischen Dancehall oder auch Raggamuffin, gepaart mit elektronischen Musikstilen wie UK Garage, 2-Step oder Jungle, und andererseits im HipHop.¹⁷¹ Die *Hörspiel Crew* (rund um *P.Tah*, *Mens Mentis*, *Sourcingah/Source One*) nahm mit ihrem Album »Post« von 2009 eine gewisse Vorreiterrolle ein, indem sie viele Elemente von Grime und auch Dubstep in ihre Musik sowie in den Rap-Flow einfließen ließen. Speziell der Rapper *P.Tah* sowie zwei seiner wichtigsten Kollaborationspartner in den folgenden Jahren, *Der-Con* und *Kinetical* rund um das Label *Duzz Down San*, avancierten in den 2010er Jahren zu bekannten Vertretern mit starkem Grime-Einfluss. Dieses Subgenre bleibt dennoch hierzulande bislang mehr eine Randerscheinung. Am ehesten bewegt sich noch ihr Labelkollege, der Rapper und Produzent *Mirac*, in diesem Genre. Zumindest auf seiner EP »Wavetable Manners« (2017) ist neben Trap, Dubstep und UK Bass ein starker Einfluss von Grime zu hören. Aber auch schon die Lieder der 2014 veröffentlichten EP »Was willst du tun Fisch?« lassen sich mit ihren elektronischen Beats und teilweise gerufenen sowie sinnentleerten Inhalten – »Ich ess' jeden Tag Cornflakes, bis es so weit mit mir nach vorn' geht, bis ich Porns dreh« (*Mirac* – »Cornflakes« 2014) – kaum in ein bestimmtes Genre einteilen. Am ehesten könnten viele seiner Songs irgendwo zwischen Crunk und (EDM-)Trap verortet werden, ohne für diese Genre typische Textinhalte vorzuweisen.

Schwer zu kategorisieren sind auch einige Rapperinnen der österreichischen HipHop-Szene. Das Duo *mieze medusa & tenderboy* bspw. ist musikalisch am ehesten dem BoomBap-Genre angehörig, textlich lässt sich *Mieze Medusas* Verwurzelung im Poetry Slam erkennen, wodurch auch sie eine eigene Position einnimmt. Das gilt ganz ähnlich auch für die mit ihr befreundete Rapperin *Yasmo*, die ebenfalls in der Poetry-Slam-Szene sehr aktiv ist, was sich in ihren Texten deutlich niederschlägt. Auch ihre im Funk und Jazz verankerte Musik geht in Richtung BoomBap. Durch die Zusammenarbeit mit der Band *Klangkantine* ist *Yasmos* Klangbild jedoch mittlerweile näher an klassischem Jazz und Funk als am typischen BoomBap-Sound. Zwar ist die Einbindung einer Liveband ebenso bei KünstlerInnen und Gruppen aus dem BoomBap-Genre der 1990er Jahren zu finden (bspw. *Guru* bei seiner »Jazzmatazz«-Albumserie), jedoch ist es deren Sound nicht unbedingt anzuhören. Dies ist bei *Yasmo* anders, wodurch sie eben nicht klar im BoomBap-Genre anzusiedeln ist und sich somit ebenfalls nicht so einfach einer HipHop-Spielart zuordnen lässt. Die Gruppe *MTS* sowie ihre Mitglieder *Nora Mazu*, *Mag-D* und *Ms Def* (zu Beginn auch noch die Rapperinnen *BaghiRah* und *Oh'laek* sowie *DJ Armin*) bedienen sich wiederum meist eines sehr klassischen BoomBap-Sounds und sind ebenfalls in diesem Genre anzusiedeln. Aber auch Crunk- und Trap-Einflüsse sind immer wieder anzutreffen (z. B. der Song »Feuerfest« von ihrer LP »Wahn'N'Sinn«, 2012). Diese Anregungen sind höchstwahrscheinlich auf *Mag-D* zurückzuführen, die auch selbst Beats produziert. Auf *Mag-Ds* beiden Solo-EPs »Die Erste« (2008) sowie »The Godmother« (2016) lässt sich ihre Vorliebe für elektronischen

171 *Son Raw* (2016) von Complex UK geht in dem Artikel »Hip-Hop Or Dancehall? Breaking Down The Grime Scene's Roots« den Wurzeln von Grime nach und findet zwar starke Einflüsse von HipHop, geht aber davon aus, dass Grime mehr der Dancehall-Kultur entstammt. Letztendlich kommt er zu dem Schluss, dass es aber auch als ganz eigenständige Kultur für sich stehen kann. Einige der ProtagonistInnen von Grime in Österreich wie *P.Tah*, *Kinetical* oder auch *Def Ill* alias *Ruffian Rugged* spiegeln diesen Umstand wider, da sie sich in ihren Karriereverläufen sowohl in der HipHop- wie auch in Dancehall-Szene einen Namen machen konnten.

von den US-Südstaaten inspirierten Sound klar erkennen. Noch deutlicher im Trap-Genre verankert ist die Rapperin *Queen* (mit drei e geschrieben). So sind ihre seit 2017 veröffentlichten Singles (häufig gemeinsam mit dem Rapper *Atsche* und produziert von *Jerry Divmond*) sowohl in Bezug auf die Beats wie auch inhaltlich dem Trap-Genre verhaftet. Zugleich ist sie durch ihren Fokus auf Rap-Technik und ihre angriffslustigen Battle-Texte auch im Battle-Rap anzusiedeln und versuchte sich mit Songs wie »Diese Zeit« (2015) auch an Gitarren-Pop. *The Unused Word*, die beim Wiener Label *Duzz Down San* *signed* ist, entfernt sich schon etwas weiter vom HipHop-Genre und ist durch ihren Gesang mehr im Soul-Genre als im HipHop zu verorten. Sie ist jedoch auch als Produzentin tätig und die von ihr produzierten Stücke können dabei durchaus als (stark von Jazz und Soul beeinflusste) HipHop-Beats bezeichnet werden. Durch ihre Labelheimat *Duzz Down San* ist sie überdies eng mit der HipHop-Szene verbunden und kollaboriert häufig mit deren VertreterInnen.

Auf das musikalische Crossover zwischen HipHop-Musik und anderen Musikstilen kann hier ebenfalls nur en passant eingegangen werden. So gibt es auf der einen Seite viele HipHop-Stücke, die musikalisch eigentlich in anderen Gattungen wie vor allem Dubstep, House, Drum'n'Bass bzw. einem der Stile der EDM oder, wie bspw. bei *Yasmo & Die Klangkantine*, im Funk und Jazz anzusiedeln sind. Diese werden erst durch die Verbindung mit Rap in das HipHop-Genre integriert. Auf der anderen Seite gibt es diverse KünstlerInnen, die eine starke Nähe zu HipHop-Musik und auch zur österreichischen HipHop-Szene aufweisen, aber sich außerhalb dieser Musikkultur bewegen. Es finden sich etwa in der Musik des Linzer Duos *Attwenger*, das zur sogenannten Neuen Volksmusik oder auch World Music gezählt wird, seit seinen Anfängen immer wieder HipHop-Elemente. Vor allem ihr bereits 1993 veröffentlichtes Album »Luft« weist bei den meisten Songs typische HipHop-Drums und Song-Strukturen auf. Auch der an Gstanzl-Singen angelehnte Sprechgesang vom Sänger des Duos, Markus Binder, kann durchaus als Rap bezeichnet werden. Auch wenn es zu sehr in der österreichischen Volksmusik verwurzelt ist, um tatsächlich als erstes heimisches Mundart-Rap-Album rezipiert zu werden, ist gerade »Luft« doch ein interessantes Beispiel von Globalisierung im HipHop. Es werden in der Musik von *Attwenger* aber nicht lokale Musiktraditionen in die HipHop-Musik eingebaut, sondern umgekehrt HipHop-Elemente für die eigene Volksmusik nutzbar gemacht. *Attwengers* Verflechtung mit der (Linzer) HipHop-Szene zeigte sich deutlich 2007 im gemeinsam mit *Texta* auf deren Album »Paroli« veröffentlichten Song »(so schnö kaunst gor net) schau«. Dennoch bleibt HipHop-Musik nur eine von vielen Einflüssen *Attwengers*, die ihre ganz eigene Version von österreichischer Volksmusik ausmachen.

Zum Bereich des Dancehall gibt es von Beginn der HipHop-Kultur an ebenfalls bedeutende Verbindungen. Die Beeinflussung von HipHop-KünstlerInnen durch diesen Stil wurde etwa bei *RAF Camora* oder *Kroko Jack* erwähnt. Dass dies auch andersherum vonstattengehen kann, ist wenig verwunderlich. So war etwa *Mickey Kodak* eine wichtige Figur der entstehenden HipHop-Szene in Österreich zu Beginn der 1990er Jahre, obwohl er eigentlich mehr für Reggae und Dancehall stand. Auch andere Dancehall-MCs wie *Thaistylee*, der immer wieder mit den *Waxolutionists* kollaborierte, oder *Kinetical*, der vielfach mit den Rappern *Def Ill* oder *P.Tah* zusammenarbeitet, werden immer wieder

im HipHop-Kontext rezipiert. Gerade *Def Ill* ist selbst unter dem Pseudonym *General Governor Ruffian Rugged* auch im Dancehall- und Grime-Genre aktiv.

Beispiele für musikalische Crossovers zwischen HipHop-Musik und anderen musikalischen Stilen sowie KünstlerInnen, die sich zwischen den einzelnen HipHop-Subgenres bewegen, ließen sich noch viele weitere anführen (z.B. weisen Stücke der Gruppen *Wiener Blond*, *Bilderbuch* oder auch die *Ausseer Hardbradler* immer wieder Elemente aus der HipHop-Musik auf). Jedoch würde die Auseinandersetzung damit zu weit von meinem Kernthema wegführen und den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Stattdessen gehe ich nachfolgend schlussendlich einer der zentralen Fragen dieser Arbeit nach: Welche globalen Aspekte und Globalisierungsstrategien lassen sich innerhalb der österreichischen HipHop-Szene ausmachen?

4.2 Das Lokale im Globalen: Globalisierungsstrategien in der österreichischen HipHop-Musik

Österreichische Künstler haben aufgrund nicht vorhandener Optionen auf großen kommerziellen Erfolg in breitenwirksamen Medien weniger Druck, einem gewissen Sound zu entsprechen. Alle wissen, dass man hierzulande von Musik sowieso nicht leben kann. Dadurch machen sie jahrelang einfach ihr Ding, etablieren sich in lokalen Szenen und werden im besten Fall bei FM4 gespielt. Im Lauf der Zeit entsteht so ihr ganz eigener Sound, losgelöst von aalglatten Pop-Ambitionen oder vermeintlichen Hit-Rezepturen. Diese österreichische, unangepasste Rohheit in der Musik klingt in den Ohren deutscher Hörerinnen und Hörer ungewöhnlich und charmant. So erklärt Nvie Motho den Erfolg von *Bilderbuch* oder *Wanda*. (DJ Phekt 2017b)

Die im Zitat wiedergegebene Erläuterung des Produzenten *Nvie Motho* zielt zwar in Richtung des Erfolgs der Bands *Wanda* und *Bilderbuch* in Deutschland ab, kann aber getrost auf die österreichische HipHop-Landschaft umgemünzt werden – auch hinsichtlich des Interesses und der Aufmerksamkeit, die österreichischen HipHop-KünstlerInnen vonseiten deutscher Medien in den letzten Jahren entgegengekommen ist. So widmete – nach sehr erfolgreichen Jahren für österreichische Rapper wie *Crack Ignaz*, *Yung Hurn* und allen voran *RAF Camora* – das HipHop-Magazin *Juice* im Februar 2018 der »History of Austro-Rap« einen ausgiebigen Artikel (vgl. Reitsamer 2018a). Möchte man der Frage nachgehen, was die österreichische HipHop-Szene charakterisiert, ist ein wichtiger Faktor sicherlich der Umstand, dass die meisten KünstlerInnen ihre Musik vornehmlich nach eigenen ästhetischen Vorlieben und kaum im Hinblick auf ökonomischen Erfolg oder angesagte Trends ausrichten. »Ich glaube immer noch nicht, dass Österreich ein fruchtbarer Boden für HipHop ist«, sagt Stefan Trischler in dem *Juice*-Beitrag. »Nicht, wenn man damit Geld verdienen will. Aber das hat einen Vorteil: Es bleibt mehr Platz zum Experimentieren – und dabei entstehen die wirklich spannenden Sachen.« (Stefan Trischler zitiert nach ebd.) Ein gutes Beispiel dafür ist etwa die große Anzahl an Mundart-RapperInnen, die (zumindest bis zum Erfolg von *Crack Ignaz* und *Yung Hurn*) nie mit Erfolg außerhalb Österreichs rechnen konnten und sich dennoch dafür entschieden, ihre Texte im eigenen Dialekt zu verfassen.

Interessant ist, dass es in Österreich (und Bayern) durch das Gstanzl-Singen eine volksmusikalische Tradition gibt, die einige Parallelen zum (Battle-)Rap im HipHop aufweist, wofür die bereits/oben erwähnte Gruppe *Attwenger* ein Beispiel ist. 2008 rief *Red Bull* erstmals zum *Gstanzl Battle* in Salzburg auf, bei dem (nach einer vierjährigen Pause) seit 2012 jedes Jahr RapperInnen gegen Gstanzl-SängerInnen in den Ring geschickt werden und ähnlich einem Rap-Battle im verbalen Duell gegeneinander antreten (vgl. Krug 2016).

In gewissen Grundzügen sind Rap und Gstanzl einander ja ähnlich. Beides Sprechgesang auf Musik. Beides mehr oder weniger improvisiert. Sie reagieren auf und beziehen die Umwelt mit ein und bei beidem rutscht die Sprache schon einmal ins Derbe und Ordinaire ab. Und beides ist Teil einer eigenen Kultur, mit eigenen Normen, Slang und Kleidungsstil. (Herr 2017)

Im Anschluss an die Analyse der österreichischen HipHop-Subgenres (mit Blick auf globale Charakteristika) im vorangegangenen, werde ich im vorliegenden Kapitel genauer untersuchen, welche Bezüge zum lokalen Umfeld der HipHop-Schaffenden sich speziell in ihrer Musik, aber auch in ihren Texten wiederfinden. Zu Beginn veranschauliche ich anhand von Beispielen, die dezidiert in der Musik den lokalen (Österreich-)Bezug in den Vordergrund rücken, in welcher Form auf musikalischer Ebene das eigene Umfeld bzw. die österreichische Musikkultur eingearbeitet und verarbeitet werden kann. Danach setze ich mich mit den Rap-Inhalten auseinander, die ich unter denselben Vorzeichen betrachten und untersuchen werde.

4.2.1 Musikalische Glokalisierung im österreichischen HipHop

4.2.1.1 Melodien nachspielen/nachsingen

Im Kapitel zu den diversen HipHop-Subgenres wurden bereits einige Beispiele angeführt, wie HipHop-KünstlerInnen musikalisch Bezug zum eigenen Lebensumfeld nehmen. Bei meinen Untersuchungen kristallisierten sich vier unterschiedliche Möglichkeiten heraus, wie dies im Bereich der HipHop-Musik vollzogen wird.

Dies kann etwa durch das Nachspielen oder -singen markanter Melodien aus anderen Werken geschehen, die mit Österreich assoziiert werden oder von österreichischen KünstlerInnen stammen.¹⁷² Diese Möglichkeit wurde anhand des Stücks »König der Alpen« (2015) von *Crack Ignaz* im Analysekapitel bereits demonstriert. Jedoch sind mir nur wenige Beispiele österreichischer HipHop-Songs bekannt, bei denen diese Technik angewandt wurde. Bei einem dieser Werke handelt es sich genau betrachtet um ein Stück aus Deutschland, nämlich um »NDW 2005« des deutschen Rappers *Fler*. Dabei wurde *Falcos* Hit »Rock Me Amadeus« (1985) sowohl als Grundlage für den Trap-Beat als auch für die Textmelodie im Refrain verwendet. Der österreichische Rapper *DefIll* übernahm

172 Diese Technik geht bis auf die ersten HipHop-Plattenaufnahmen zurück. Bevor sich das Sampling im HipHop durchsetzte, wurden bekannte musikalische Motive und Phrasen von Studiomusikern neu eingespielt und als Grundlage für die ersten HipHop-Songs verwendet. Auch wenn diese Vorgehensweise durch das Sampeln verdrängt wurde, finden sich gerade in elektronischen HipHop-Subgenres wie etwa Trap immer wieder nachgespielte Melodien wieder.

diesen Beat für das Stück »NDW« aus seinem ersten Demo-Album »Milk« (2005), um *Fler* darin zu dissen. Somit geht es in diesem Song weniger um die eigene Herkunft und *Falco*, als vielmehr um die deutschsprachige Hip-Hop-Szene und speziell den Rapper *Fler*.¹⁷³ Deutlichen Tribut an *Falco* zollte die Gruppe *Wienzeile* 2012 mit ihrem »Jeanny«-Cover. Darin wurde die grundsätzliche Thematik von *Falco*'s Song übernommen, jedoch mit einem eigenen Text umgesetzt. Für den Beat wurde die Melodie von *Falco*'s »Jeanny« nachgespielt sowie im Refrain Teile des Originalsongs gesampelt. Auch *MC Wenzels* Song »Falcozeit« (2014) ist, wie der Name bereits vermuten lässt, eine Neuinterpretation eines *Falco*-Klassikers, nämlich des Titels »Ganz Wien«. Auch hier werden die Akkorde des Songs nachgepielt und sogar der Rap-Stil an den von *Falco* angelehnt. Das nächste Exempel ist das Lied »HipHop ist ...« der Gruppe *Schönheitsfehler*, das erstmals auf der *compilation* »Die Boombastische 04« (2001) erschien. Dieses Stück ist in einem für HipHop untypischen $\frac{3}{4}$ -Takt gehalten, knüpft dadurch aber zugleich an die starke Walzertradition Österreichs an – eine gewollte Assoziation, wie *Schönheitsfehler* im Booklet des Albums klarstellen: »Schönheitsfehler gehen weiter konsequent querdenkend ihren Weg und antworten auf engstirnige HipHop-Polizisten im Walzertakt, denn ›HipHop ist‹ bekanntlich vielfältig und experimentierfreudig« (Booklet Various Artists – »Die Boombastische 04« 2001, S. 1). Diese Assoziation wird verstärkt durch die (synthetischen) Streicher, die, neben dem Beat und einem (Kinder-)Keyboard-Sound, das Klangbild bestimmen und musikalische Phrasen spielen, die einem Stück der Wiener Klassik entnommen sein könnten. Es wird somit über Österreichs Bedeutung im Bereich der klassischen Musik (die auch im Mittelpunkt der Österreich-Werbung steht und somit das Bild Österreichs im Ausland prägt) zur eigenen Heimat Bezug genommen. Auch die *Trackshittaz*, die ihr gesamtes Image rund um Klischees vom Leben im ländlichen Raum Österreichs aufgebaut haben, wandten diese Technik in ihrer Musik an. So übernahmen sie die Melodie sowie die Schlager-Klangästhetik aus dem Refrain des Songs »I brauch heut mei Schnitzi« des (fiktiven) Künstlers *Big Charlie* für ihr eigenes Stück »Schnitzi« (beide 2011). Der Originalsong stammt aus dem Film »Wie man Leben soll« (2011) des Regisseurs David Schalko, erlangte aber durch die Veröffentlichung auf Youtube gesonderte Aufmerksamkeit.¹⁷⁴ Die *Trackshittaz* stellen in diesem Track somit auf verschiedenen Ebenen Verbindungen zu ihrer Heimat her. Einerseits durch die Verwendung der Melodie aus »I brauch heut mei Schnitzi«, andererseits über die inhaltliche Verarbeitung österreichischer Klischees (Stichwort: Schnitzel) sowie über die musikalische Anlehnung an das (vor allem in Österreich und Deutschland erfolgreiche) Genre des volkstümlichen Schlagers – im Refrain wird zudem durch Klatscheinlagen und Mitsingchöre eine Zeltfestatmosphäre geschaffen und damit ein weiteres Klischee bezüglich des Lebens in ruralen Gebieten Österreichs bedient. Es ist gewissermaßen wenig verwunderlich, dass auch die FPÖ bzw. Heinz-Christian Strache für seine »HC

173 Für sein 2020 erschienenes Mixtape »Battle Royal« unter seinem alter Ego *Ruffian Rugged* sampelte *Def Ill* »Rock Me Amadeus« für das Lied »Battle Royale Theme (Rock me Amadeus Rmx)« und imitierte am Anfang des Songs *Falco*'s Rapstil.

174 Das Video kann unter folgendem Link abgerufen werden: <https://www.youtube.com/watch?v=omfAAAlfzMg> [abgerufen am 01.06.2020].

Raps« (bspw. »Österreich zuerst« 2009 oder »Wiener Blut« 2010) auf bekannte Melodien zurückgriff, in seinem Fall aus dem Klassik-Bereich.

Auch wenn sich sicherlich noch weitere Beispiele für diese Form des Österreich-Bezugs in der heimischen HipHop-Musik finden lassen, ist zu konstatieren, dass diese Variante vergleichsweise selten genutzt wird.

4.2.1.2 Einbeziehung traditioneller Instrumente österreichischer Volksmusik

Auch nur vereinzelt, aber schon etwas häufiger, wird die zweite Möglichkeit der Bezugnahme zu österreichischer Musikkultur in Anspruch genommen. Dabei werden Instrumente, die typisch für österreichische Volksmusik sind, in die HipHop-Beats eingebaut. Allen voran ist hierbei die Ziehharmonika zu nennen, aber auch Blasinstrumente (wie sie in Blaskapellen üblich sind) oder andere traditionelle Instrumente wie Zither oder Maultrommel kommen zum Einsatz. Das außergewöhnlichste Projekt in diesem Zusammenhang stellt das Album »Routed« (2017) des DJ-Trios *Restless Leg Syndrome* (bestehend aus DJ D.B.H., DJ Testa & DJ Chrisfader) dar, der wiederum Veröffentlichungen vorausgingen, für welche die Gruppe jeweils eine bestimmte Musikrichtung ausgewählt hat, die als Samplegrundlage für die jeweiligen Songs diente. Bei ihrer ersten EP »Swapping Swingers« (2011) bedienten sie sich etwa des Swing-Genres und für ihre zweite Veröffentlichung »Dabkeh« (2013) konzentrierten sie sich auf die Musiktraditionen des Nahen Ostens, speziell des Libanons (vgl. Legend Jerry 2013). Für ihr drittes Projekt sollte österreichische bzw. speziell Tiroler Volksmusik als Grundlage dienen. Dafür wurden jedoch keine bestehenden Lieder gesampelt, sondern MusikerInnen aus dem Volksmusikbereich ins Studio eingeladen. Dort spielten sie musikalische Phrasen auf ihren Instrumenten ein, die typischerweise in der traditionellen Tiroler Volksmusik verwendet werden (u.a. Zither, Teufelsgeige, Maultrommel). Diese wurden in weiterer Folge gesampelt, zerschnitten und neu zusammengefügt, um damit instrumentale HipHop-Songs mit einem starken Turntablism-Einschlag zu produzieren (der sich vor allem in Form häufig eingespielter/gescratchter *wordcuts* zeigt). Die dabei entstandenen Neuinterpretationen österreichischer Volksmusiktradition wecken (vor allem in Verbindung mit den englischen *wordcuts*) jedoch nur mehr entfernt Assoziationen zur alpenländischen Herkunft der drei DJs. Andere KünstlerInnen, die sich ebenfalls traditioneller Volksmusikinstrumente für ihre HipHop-Songs bedienten, stellten den Österreich-Bezug meist stärker in den Vordergrund. Die bekanntesten (und erfolgreichsten) Beispiele dafür sind einzelne Songs der *Trackshittaz* sowie das Rapper-Alter-Ego von Cedrick Mugiraneza namens *Ösi Bua*.

Bei *Ösi Bua*, der 2011 und 2012 drei Songs veröffentlichte und im Januar 2020 mit dem Lied »Hakuna Matata« (2020) sein Comeback feierte, steht – wie der Name bereits deutlich macht – der Bezug auf (das ländliche Leben in) Österreich und der Fokus auf die Vermischung von österreichischen Klischees mit clubtauglichen Beats und Raps in Mundart im Mittelpunkt. Der »Aufhänger« dieses Projekts ist die Tatsache, dass der Rapper in Burundi geboren wurde und erst als Kind als Flüchtling nach Österreich kam (vgl. Güler 2012). So sieht er einerseits mit seiner dunklen Hautfarbe nicht wie einer typischer »Ösi Bua« aus, tritt aber in Lederhosen auf und schwärmt in österreichischer Mundart von Österreich-Klischees wie Leberkäse, den Alpen und Skifahren. »I ess gern

Schweinsbraten, dazu an Leberkas./I trink a hoibe Bier und schau dabei verdammt guat aus.« (Ösi Bua – »I bin da Ösi Bua« 2011)¹⁷⁵ Aber nicht nur textlich und visuell wird auf österreichische Klischees und Traditionen zurückgegriffen, auch in der Musik wird durch Einbeziehung von Instrumenten aus der österreichischen Volksmusik eine Brücke zu Österreich geschlagen. Die Basis seiner beiden Solo-Singles »I bin da Ösi Bua« (2011) und »Wir Woin Party« (2012) bildet ein House-Beat mit einem Tempo von ca. 130 BPM und einem *4-to-the-floor*-Bass-Drum-Pattern. Neben Synthesizern (wie sie etwa in den EDM-Genres Trance, Rave oder dem davon abgeleiteten Jumpstyle zu finden sind) steht eine Ziehharmonika bzw. bei »Wir Woin Party« stellenweise auch noch eine Tuba im Mittelpunkt der Musik. Hier wird also die bereits im Gesamtkonzept verankerte Darstellung des Ösi Bua als »waschechter Österreicher« in der Musik durch Einbeziehung traditioneller Instrumente der heimischen Volksmusik konsequent umgesetzt und unterstrichen. Bei seiner Comebacksingle »Hakuna Matata« finden sich sowohl auf visueller (Auftritt in Lederhose und in einem Kuhstall) und textlicher (»Nenn mi wie du wüst, i bin da Baua Sepp«) als auch musikalischer Ebene (Blasmusikinstrumente, insbesondere eine Tuba im Vordergrund) klischeehafte Österreich-Bezüge. Jedoch schafft er es, wie der Titel bereits vermuten lässt, diese durch den von Trommeln dominierten Rhythmus des Songs und Einbeziehen der (wie ich annehme) Landessprache Burundis eine Verbindung zu seiner afrikanischen Heimat herzustellen. So stellt »Hakuna Matata« ein weiteres Beispiel eines »translokalen« HipHop-Stücks dar, das gekonnt Musiktraditionen aus drei unterschiedlichen Kontinenten miteinander verbindet.

Dass der Ösi Bua für seine dritte Single von 2012, »Ondas Nice«, mit Lukas Plöchl (einer Hälfte der *Trackshittaz*) zusammenarbeitete, überrascht wenig. Stellten doch die *Trackshittaz* auf ganz ähnliche Weise Klischees vom Leben im ländlichen Raum Österreichs von Beginn ihrer Karriere an in den Mittelpunkt ihres Schaffens. Dies spiegelt sich in ihren Texten, der verwendeten Sprache, in ihren Musikvideos und zum Teil auch in ihrer Musik wider. Stellvertretend dafür soll hier ihr erster Nummer-eins-Hit »Oida Taunz« (2010) kurz besprochen werden. In diesem wird sowohl inhaltlich wie musikalisch die Ziehharmonika in den Mittelpunkt gestellt. Die Musik ist mit einem Tempo von 125 BPM und einem *4-to-the-floor*-Bass-Drum-Pattern eigentlich als House-Beat zu bezeichnen – was jedoch für Stücke aus dem Party-Rap-Subgenre nicht unüblich ist.¹⁷⁶ Nach einem eintaktigen Intro, das nur von Bass Drum und Bass bestritten wird, zeichnet der erste Rapper (über die gleiche, reduzierte musikalische Unterlage) in den nächsten acht Takten ein Bild von einem tristen Club, in dem keiner mehr tanzen will, weil der DJ laut des Rappers nur »Schas« auflegt. Die »Erlösung« für diese Misere erscheint im darauffolgenden zehnten Takt in Form einer Ziehharmonika, die auf dem Offbeat einsetzt und erstmals Klänge außerhalb des Bass-Registers in den Beat bringt. Dieser Einsatz der »Quetschn« wird auch im Text widergespiegelt:

175 »Ich esse gerne Schweinsbraten und dazu Leberkäse./Ich trinke ein großes Bier und schau dabei verdammt gut aus.« (Ösi Bua – »I bin da Ösi-Bua«; eigene Übersetzung).

176 In den Jahren davor hatten etwa deutsche Rap-Acts wie *Die Atzen* oder *Deichkind* diese Form des Party-Raps im deutschsprachigen Raum populär gemacht und etabliert. Exemplarisch seien hier die Stücke »Das geht ab?« (2009) von den *Atzen* und »Remmidemmi (Yippie Yippie Yeah)« (2006) von *Deichkind* genannt.

Donn kummt a Quetschn-Sound
 Olle schau'n sich deppat aun
 Weil der fetzt unta d'Haut
 Olle her'n zum Meckern auf (*Trackshittaz* – »Oida Taunz« 2010)¹⁷⁷

Im Verlauf des Songs steht die Ziehharmonika weiterhin im Zentrum und bringt die Gäste des zuvor beschriebenen Clubs zum Tanzen und Feiern. Neben der Tanzaufforderung im Refrain (»Oida Taunz«) soll – in Anlehnung an das aus dem Rock-Bereich stammende Luftgitarre-Spielen – die »Luftquetschn gequetscht« werden. Auch wenn die Ziehharmonika in anderen Liedern des Duos nicht derart in den Mittelpunkt gerückt wird, findet sie sich immer wieder in ihren Songs, um ihr »ländliches« Image zu unterstreichen.

4.2.1.3 Neuinterpretation gemeinsam mit der/m OriginalinterpretIn

Die *Trackshittaz* zeigen auch eine weitere Methode, wie heimische Musik in HipHop-Stücke integriert werden kann. Dabei wird ein Lied einer/s österreichischen Kunstschaffenden nicht gesampelt, sondern gemeinsam mit der/m OriginalinterpretIn neu eingespielt und/oder eingesungen. Diese Vorgehensweise wandten sie bei ihrem Song »Wien bei Nacht (Heit is Wien ang'sagt) feat. Rainhard Fendrich« (2011) an. Dazu diente einerseits Fendrichs Hit »Haben Sie Wien schon bei Nacht geseh'n« (1985) als musikalische Grundlage. Andererseits kam Rainhard Fendrich für die Neuinterpretation zu den *Trackshittaz* ins Studio, um Teile des Stücks neu einzusingen. »Wir haben den Song komplett umgeschrieben. Was im Original der Refrain war, findet sich jetzt an anderer Stelle. Aber dem Rainhard haben die Arrangements getaugt. Er hat ein Demo bekommen und war sofort bereit, den Song mit uns neu einzuspielen.« (Lukas Plöchl zitiert nach Luger 2011)

Einer sehr ähnlichen Methode bediente sich auch einer der wenigen österreichischen Rapper, der mit den *Trackshittaz* bzw. mit Lukas Plöchl für dessen gleichnamiges Soloalbum von 2013 zusammenarbeitete: *Nazar*. Dessen Hit »Zwischen Raum & Zeit feat. Falco« (2014) war eine Hommage an Falco und eine Neuinterpretation seines Songs »Die Königin von Eschnapur« (1999). Falco, 1998 bei einem Autounfall verstorben, konnte seinen Part nicht neu einsingen. *Nazar* bekam jedoch von Thomas Rabitsch die Einzelspuren des von ihm mitproduzierten Stücks »Die Königin von Eschnapur«, das Falco kurz vor seinem Tod aufgenommen hatte, aber erst auf dem posthum veröffentlichten Album »Verdammt wir leben noch« (1999) erschienen ist. Dann habe Rabitsch ihm, also Nazar,

erzählt, dass er meine Karriere schon lange verfolge und ihm meine Musik gefällt. Er hat mir dann Sachen von Falco vorgespielt und wir haben viel geredet. Insgesamt haben wir uns bestimmt dreißig Mal getroffen, bis ich den Song irgendwann mal auf einer rohen Skizze aufgenommen habe – mit den Vocals von Falco. Und in demselben Studio, in dem Falco diese Vocals aufgenommen hat. Mit dem gleichen Mikrofon, in

177 »Dann hört man den Sound einer Ziehharmonika./Alle sehen sich ganz blöd an./Weil der unter die Haut geht./Alle hören auf zu meckern.« (*Trackshittaz* – »Oida Taunz« 2010; eigene Übersetzung).

das auch Falco gesungen hat. Das war ein ganz krasser Moment für mich. (*Nazar* zitiert nach Schieferdecker 2014, S. 38)

Auch die Gruppe *Texta* tat sich mit ihren langjährigen Freunden von *Attwenger* zusammen, um deren Song »Schaun« (2005) gemeinsam neu zu interpretieren. Anstatt Teile des Songs zu sampeln, gingen *Texta* mit *Attwenger* ins Studio und nahmen zusammen eine überarbeitete Version auf, die auf *Textas* 2007 erschienenem Longplayer »Paroli« als »(so schnö konnst gor net) schau feat. *Attwenger*« herausgebracht wurde.

Trotz der hier genannten Beispiele ist auch diese Form der Bezugnahme zum eigenen kulturellen Umfeld eher selten anzutreffen und steht – wie die anderen bereits angeführten Möglichkeiten – im Schatten der folgenden, für HipHop-Musik »typischsten« Variante.

4.2.1.4 Sampling

Das Sampeln von musikalischen Werken, die von MusikerInnen und InterpretInnen aus dem eigenen kulturellen Umfeld stammen, kann als die »klassischste« Form der musikalischen Lokalisierung im Bereich der HipHop-Musik genannt werden. Sie entspricht im Grunde genau der Vorgehensweise, die schon die ersten HipHop-ProduzentInnen in den USA angewandt haben, indem sie sich durch die Plattensammlung ihrer Eltern wühlten, um aus dem gefundenen Material eigene Songs zu kreieren. Dieser Prozess kann sehr bewusst und in den Vordergrund gerückt oder eher zufällig und für die HörerInnen nicht ersichtlich geschehen. In vielen Fällen ist der Österreich-Bezug deshalb kaum bis gar nicht bemerkbar und daher viel subtiler als etwa beim *Ösi Bua* oder den *Trackshittaz*. Bei *Skeros* Song »Gfrei di« (2014) bspw. wäre auch mir nicht klar gewesen, dass von dem heimischen Produzentenduo *Schieber & Teig* dafür ein Song einer österreichischen Künstlerin gesampelt wurde, wenn es nicht im Infotext des Videos stehen würde.¹⁷⁸ Das Wissen, dass ein Stück der Wiener Musikerin *Soap&Skin* als Grundlage diente, gibt *Skeros* Song eine zusätzliche Perspektive. Denn *Soap&Skin* steht vor allem für melancholische bis düstere Musik, wird hier aber als Basis für ein Stück verwendet, das zum Glückhinein animieren soll. Dass der gesampelte Song »Cry Wolf« (2009) mit den Worten »Needs dying all hard night« beginnt und das Wort »dying« von *Skeros* als das phonetisch ähnlich klingende »gfrei di« interpretiert wird, kann als typisches Beispiel für das *flippen* von Samples bzw. in diesem Fall auch des Originaltextes genannt werden.

Bedeutender für meine Arbeit sind jedoch Werke, bei denen die Bezugnahme auf die österreichische Musikkultur bewusst in den Vordergrund gerückt und offensichtlich gemacht wurde. Besonders die Verbindung des Wiener Lieds mit Texten, die sich um Wien bzw. Wiener Klischees drehen, ist immer wieder anzutreffen. Beispiele dazu wären etwa das im Kapitel zu Gangsta-/Straßen-Rap analysierte »Glasscherb'n Tanz« (2013) von *Esref* und produziert von *PMC Eastblok*, der ebenfalls für den gleichen Contest entstandene Beitrag der beiden Rapperinnen *Nora Mazu* und *Mag-D* der Gruppe *MTS* und vom Produzenten/Rapper *Kayonardo* produzierte »Zum Glück ned i« (2013)

178 Das ist nachzulesen in der Beschreibung des Videos unter: <https://www.youtube.com/watch?v=3TibFol4hzg> [abgerufen am 01.06.2020].

oder das Stück »Wiener« (2017) des Duos *Kreiml & Samurai*¹⁷⁹ gemeinsam mit dem Rapper *Monobrother* und dem Produzenten *Trishes*. Ich möchte hier aber nicht alle Lieder mit Samples von Stücken österreichischer KünstlerInnen anführen, da einerseits, alle ausfindig zu machen, unmöglich wäre und andererseits viele Lieder mit Samples österreichischer Musik keinen speziellen Bezug zu Österreich aufweisen. Es werden stattdessen drei Projekte herausgegriffen, bei denen das Sampeln heimischer Musik (bzw. im letzten Fall das Sampeln von SprecherInnen aus Tiroler Regionalsendern) als thematische Grundlage für ein ganzes Album diente. Dabei handelt es sich erstens um das Instrumentalalbum »Singende Klingende Unterwelt – Chop Shop 2« (2014) der beiden Produzenten *Brenk Sinatra* und *Fid Mella* sowie zweitens um die künstlerische Auseinandersetzung mit der »Befindlichkeit und der Beschaffenheit der österreichischen Seele« (*Huckey* zitiert nach dem Video *Texta Linz 2016*, TC 02:26) der Gruppe *Texta* auf ihrem Album »Nichts dagegen, aber« (2016). Als drittes Beispiel, das etwas aus dem Rahmen fällt, werde ich noch das Projekt *Von Seiten der Gemeinde* der beiden DJs *Testa & Chrisfader* (die auch zwei Drittel der Gruppe *Restless Leg Syndrome* bilden) gemeinsam mit dem Rapper *Yo!Zepp* besprechen.

Den ersten beiden Alben lag das gleiche musikalische Konzept zugrunde, nämlich nur Samples von Songs österreichischer KünstlerInnen zu verwenden, und doch fiel das Ergebnis ihrer Auseinandersetzungen recht unterschiedlich aus – und hatte nichts gemein mit den patriotisch gefärbten Songs des *Ösi Bua* oder der *Trackshittaz*.

Brenk Sinatra und *Fid Mella* sind zwei der bekanntesten HipHop-Produzenten Österreichs und langjährige musikalische Partner, die gemeinsam beim Wiener Label *Hector Macello* aktiv sind. Wie der Zusatztitel »Chop Shop 2« anzeigt, ist das Album »Singende Klingende Unterwelt« nicht ihr erstes gemeinsames Album. Bereits 2010 bestritten die beiden Produzenten gemeinsam den vierten Teil der Instrumental-HipHop-Serie »Hi-Hat-Club«¹⁸⁰ unter dem Titel »Chop Shop« (in Anlehnung an die vielen verwendeten Sampleschnipsel, die *chops*). Wie alle Ausgaben dieser Serie wurde das Album auf dem deutschen Label *MPM (Melting Pot Music)* herausgebracht und etablierte damit die beiden Produzenten auch außerhalb der österreichischen HipHop-Szene. Folgten sie auf dieser Veröffentlichung noch keinem Konzept, bildeten für »Chop Shop 2« rein österreichische bzw. speziell Wiener Platten (vor allem aus den 1970er bis Anfang der 1980er Jahre) die Grundlage für ihre Produktionen. Das Sampling der Platte kann daher ganz im Sinne von *Tricia Rose* als »a process of musical and cultural archaeology« (*Rose* 1994, S. 79) bezeichnet werden. Durch die titelgebende *compilation* mit dem gleichnamigen Song »Singende Klingende Unterwelt« (1972) wurde darüber hinaus ein Fokus auf Lieder gelegt, die vom Leben in der »Unterwelt« – also den »Strizzis«, Prostituierten, Kleinganoven u.Ä. – erzählen (vgl. *Fid Mella* zitiert nach dem Video *The Message Magazine 2014*, TC 02:38). Die grundsätzlich instrumentalen Nummern wurden durch

179 Im Schaffen dieser beiden Rapper finden sich neben häufigen textlichen Referenzen auf die eigene Herkunft immer wieder musikalische Verweise in Form von Samples österreichischer Musik (bspw. »Jeanny (Falco Tribute)«, 2012 – noch als Teil der Gruppe *Wienzeile* –, »Teddybär (mit *Johnny Aitsch*)« [prod. *Digga Mindz*] und »Lucky Loser« [prod. DJ *Kapazunda*] von ihrem 2013er Debütalbum »Schweinehund«).

180 Infos zur Serie finden sich unter <http://hi-hatclub.com/> [abgerufen am 01.06.2020].

zusätzliche *wordcuts* sowie Gesangsparts aus den gesampelten Liedern mit Inhalten anreichert und geben so auch ohne Raps einen Einblick in diese »Singende Klingende Unterwelt« des Wiens der 1970er Jahre. Die Produzenten sagen selbst, dass das Album ein wenig wie ein Film gestaltet wurde und die (teilweise sehr kurzen) Stücke ineinanderfließen, um am Ende ein Bild vom (zweilightigen) Wien der 1970er und 1980er Jahre zu malen.

[*Brenk*] Wenn man die [Platte; Anm. d. Verf.] von Anfang bis Ende hört, was ich jedem empfehlen würde, weil wir uns da viel Mühe gegeben haben, dass das ineinander fließt und Sinn ergibt, ist das wie ein Spaziergang durch ein, meiner Meinung nach, nicht mehr existierendes Wien. [*Fid Mella*] Das Album ist wie ein Film, das ist eine Tragikomödie, aber es ist auf jeden Fall witzig. (*Brenk Sinatra* und *Fid Mella* zitiert nach dem Video *The Message Magazine* 2014, TC 0:49)

Das Album spiegelt demnach ein (nicht mehr existierendes) Wien abseits der touristischen Sehenswürdigkeiten und Vermarktung wider. Es steht mit seiner Vorliebe für einen etwas morbiden, schwarzen Humor inhaltlich ganz in der Tradition des Wiener Liedes wie auch des Austropops der 1970er Jahre – wenngleich die Samplequellen aus teilweise ganz unterschiedlichen Genres stammen.¹⁸¹ Dennoch klingen die Songs der Platte nach typischen (instrumentalen) HipHop-Stücken – samt den »Trademark-Sounds« der beiden Produzenten –, wie sie (abgesehen von den gesampelten Zwischenansagen und *wordcuts*, die meist im Wienerischen gehalten sind) auch anderswo zu finden wären. »Singende Klingende Unterwelt – Chop Shop 2« offenbart damit einmal mehr die der HipHop-Musik inhärente Fähigkeit zur Einbindung lokaler Musiktraditionen, ohne dabei ihren eigenen musikalischen Kern und die für HipHop typischen klanglichen Charakteristika zu verlieren.

Auch die Gruppe *Texta* ist seit jeher für ihre (meist kritische) textliche wie auch musikalische Auseinandersetzung mit ihrem Heimatland bekannt. Schon auf ihrer ersten Veröffentlichung »Geschmeidig« (1995) findet sich etwa im Song »Zwischen den Elementen« als Samplegrundlage der Track »Himmel, Fegefeuer, Höll« von Kurt Swinetz' bekanntestem Album »Alle Menschen San Ma Zwider« (1972) – ein Stück, das auch *Brenk Sinatra* für »Singende Klingende Unterwelt« als Samplequelle diente (vgl. Braula 2014b). Im Jahr 2016 beschloss die Gruppe ein ganzes Album Österreich und dessen BewohnerInnen zu widmen. Dazu setzten sich die Mitglieder der Formation nicht nur textlich mit ihrem Heimatland auseinander, sondern entschieden sich dazu, für die Songs ausschließlich Samples von Liedern österreichischer KünstlerInnen zu verwenden. Das Album soll jedoch, wie die Gruppe im Booklet klarstellt, weder als »verklärter Heimatblick« noch als Huldigung des Austropop gewertet werden. Es stellt vielmehr eine kritische bis sarkastische Auseinandersetzung »mit dem Verhalten, dem Gebaren, dem Besonderen und dem Typischen, das den ÖsterreicherInnen innewohnt«, dar. (Booklet *Texta* 2016, S. 1) Die Sampleauswahl ist dabei – sowohl zeitlich wie stilistisch – weniger eingeschränkt als bei dem Projekt von *Brenk Sinatra* und *Fid Mella*, und so

181 Jan Braula vom *Message Magazine* machte es sich zur Aufgabe, einige Samplequellen ausfindig zu machen und nähere Informationen zu diesen Veröffentlichungen und ihren ProtagonistInnen zu sammeln (vgl. Braula 2014b, o.S.).

finden sich Versatzstücke der Schlager-Beat-Band *Die Bambis* aus den 1960er Jahren bis hin zu elektronischen Klängen der Gruppe *Wipe Out* oder des Produzenten *Dorian Concept*.¹⁸² Auch wenn *Texta* allgemein und der Großteil von *Flips* Produktionen auf diesem Album dem BoomBap-Genre zugerechnet werden können, zeigen Songs wie »waunimadeng«, »Kopfhelikopter« oder das Ende von »WWW«, dass sich auch mit Samples heimischer Musik ohne Probleme typische Trap-Beats produzieren lassen.¹⁸³ Von besonderem Interesse für diese Arbeit ist jedoch der Song »Alpenraps«, der sich – wie der Titel bereits andeutet – mit der Geschichte von HipHop-Musik in Österreich auseinandersetzt (mit speziellem Fokus auf *Texta*s eigene Karriere). Als entsprechende musikalische Samplegrundlage dient der Song »Alpenrap« (1983) der Gruppe *EAV*. Dieser wird in ähnlicher Manier *gechoppt* und verarbeitet, wie es im Kapitel zum BoomBap-Genre beim analysierten »Rapshit« (2010) von *Penetrante Sorte* vollzogen wurde. Für *Texta* waren die *EAV* übrigens viel näher am HipHop als *Falco*, den sie noch eher im Funk als im HipHop verorten (vgl. ebd.). Da in meiner Dissertation die Geschichte der österreichischen HipHop-Szene im Fokus steht, habe ich den Text dieses Songs bereits als Teil des Geschichtskapitels in diese Arbeit integriert.

Verständlicherweise liegt der Fokus des Textes auf der eigenen Karriere von *Texta*, aber dennoch erfährt man in den 4:13 Minuten des Songs (wenn man die vielen Referenzen entschlüsseln kann) doch sehr viel über die Geschichte und wichtige ProtagonistInnen der österreichischen HipHop-Szene.

Bevor ich diese Thematik abschließe, möchte ich hier noch kurz auf einen musikalischen »Sonderfall« eingehen. Bei diesem wird nämlich nicht über Musiksamples, sondern über Sprachsamples die Verbindung zur eigenen Heimat – in diesem Fall das Tiroler Oberland – hergestellt. Das Trio *Von Seiten der Gemeinde* bestehend aus den beiden DJs *Testa* und *Chrisfader* (die auch Teil des DJ-Trios *Restless Leg Syndrome* sind) sowie dem Rapper *Yo!Zepp* hat es sich auf mittlerweile zwei Veröffentlichungen zur Aufgabe gemacht, Aussagen, die Tirolern Regionalsendern entnommen werden, mit Beats und Mundart-Rap auf sehr eigenwillige (und meines Wissens bislang einzigartige) Weise miteinander zu verbinden. »Jahrelang durchforstete man die Archive heimischer Regionalsender nach verwertbaren Sprachsamples. In mühevoller Kleinarbeit entstanden nun die Einzelteile des Konzeptalbums, die vereint mit den Raptracks, ein in dieser Art und Weise wohl einzigartiges Gesamtwerk ergaben.« (Duzz Down San 2014)

So entstehen Songs, bei denen sich Raps mit Sprachsamples und Scratcheinlagen über Beats, die meist im BoomBap verwurzelt sind, aber auch mit elektronischen Elementen und an Trap angelehnte Sounds und Tempi (z.B. »Lignano« oder »Wäs währ isch, isch währ«, beide 2017) versehen werden, zu einem großen Ganzen verbinden. Eines der ausgefeiltesten Stücke in diesem Zusammenhang stellt »Ochsamusi« von ihrem 2014 erschienenen, selbstbetitelten Debüt dar. Bei diesem Song wechseln sich Raps

182 Das Sample von *Dorian Concept* musste jedoch aus rechtlichen Gründen von *Flip* neu eingespielt werden (vgl. Booklet *Texta* 2016, S. 1).

183 Vor allem »waunimadeng« kann mit dem zentralen, heruntergepitchten Sprachsample, das *Attwengers* Song »wos nu« von ihrem 1993 erschienenen Album »Luft« entnommen wurde und sich in rhythmischer Wiederholung durch den gesamten Song zieht, als eine Art Hommage an *Lil Waynes* Hit »A Milli« (2008) gesehen werden, bei dem die gleiche Technik mit einem anderen Sprachsample angewandt wurde.

und Sprachsamples immer wieder ab und greifen ineinander, um am Ende einen gemeinsamen Text zu ergeben. Passend zu den Sprachsamples spielen der ebenfalls im Tiroler-Oberland-Dialekt gehaltene Mundart-Rap und die darin erzählten Geschichten meist mit diversen Klischees, die sich auf das Leben in einer kleinen (Tiroler) Gemeinde beziehen (bspw. »Drin im Amt« oder »Baurajazz«, beide 2014). Teilweise werden die Sprachsamples (wie etwa bei der Nummer »Schnâps« von ihrem zweiten Album »State of Gmeind«, 2017) wie musikalische Instrumente eingesetzt oder Kuhglocken (»Graukas drau«, 2017) als Perkussion verwendet. Grundsätzlich wird für die Musik aber nur in Ausnahmefällen (bspw. »Pfiat Enk«, 2017) tatsächlich auf Samples aus österreichischer Musik zurückgegriffen. Da aber nicht bloß über die Rap-Inhalte, sondern speziell über die Sprachsamples mithilfe der Techniken des Turntablism zu Österreich Bezug genommen wird, sehe ich dieses Beispiel als eine Form der musikalischen Glokalisierung.

4.2.1.5 Fazit: Musikalische Glokalisierung

In diesem Abschnitt habe ich aufzuzeigen versucht, dass sich Glokalisierungstendenzen nicht nur in den textlichen Inhalten oder der visuellen Repräsentation von HipHop-KünstlerInnen finden, sondern auch in der Musik selbst. Wie sich schon im Analysekapitel herausstellte, kann dies auf unterschiedliche Weise vonstattengehen, wobei das Sampeln von Musik heimischer MusikerInnen die typischste und am weitesten verbreitete Variante darstellt. Außerdem hat sie den Vorteil, am besten auf die musikalische Vielfalt österreichischer Musik eingehen und diese in die HipHop-Sphäre überführen zu können. Diese Form der Bezugnahme zur Musikkultur Österreichs hat aber auch den Nebeneffekt, dass sie, wenn sie in den Rap-Texten nicht thematisiert wird, oftmals von den HörerInnen unbemerkt bleibt. Dabei stechen einige Produzenten wie *Digga Mindz*, *Flip*, *Brenk Sinatra* oder *Trishes* hervor, die immer wieder auf Songs österreichischer KünstlerInnen als Samplegrundlage zurückgreifen.

Beim letzten angeführten Beispiel, dem Projekt *Von Seiten der Gemeinde*, ist der Bezug zu Österreich vor allem auf der textlichen Ebene gegeben. Da die im Mittelpunkt stehenden Sprachsamples jedoch von den DJs auf ihren »Instrumenten« in die Musik eingespielt und mittels Scratcheinlagen musikalisch verarbeitet werden, wurde die Gruppe noch in diesen Abschnitt integriert. *Von Seiten der Gemeinde* bildet jedoch zugleich einen passenden Übergang zum folgenden Kapitel, bei dem die Rap-Texte und ihre Inhalte in den Fokus rücken.

4.2.2 Lokale Aspekte in österreichischen Rap-Texten

In diesem Abschnitt sollen anhand bestimmter, immer wieder auftauchender Themenkomplexe lokale Aspekte in den Rap-Texten österreichischer HipHop-KünstlerInnen untersucht werden. Auch hier liegt der Fokus auf Gruppen und Projekten, die die besprochenen Themen nicht nur in einzelnen Songs behandeln, sondern diese in den Mittelpunkt ihres Schaffens stellen. Im Zentrum dieses Abschnitts stehen zwei Thematiken, die eng miteinander verbunden sind. Einerseits handelt es sich dabei um die »Lokalisierung«, die in diesem Zusammenhang für das in der HipHop-Kultur weit verbreitete Thematisieren und Verorten der eigenen Herkunft bzw. des eigenen Lebens-

umfelds steht. Dabei geht es um Songs, in denen das eigene Heimatland Österreich, die eigene Stadt oder das eigene Viertel den Hauptgegenstand bilden. Darüber hinaus sollen die verschiedenen Formen der Verarbeitung österreichischer Klischees sowie mögliche (textliche) Referenzen zur heimischen Musikkultur untersucht werden. Nach einem einführenden Überblick wird der Fokus ähnlich wie im vorigen Kapitel auf zwei Gruppen gerichtet, bei denen diese lokalen Aspekte nicht nur vereinzelt auftauchen, sondern Teil ihres Images und Gesamtkonzepts darstellen.

Das Rappen über das eigene Land, die eigene Stadt oder das eigene Viertel wurde vor allem im Analysekapitel zu Gangsta-/Straßen-Rap bereits thematisiert. Gerade in diesem Genre ist die Bezugnahme auf die eigene *hood*, also sein Viertel, weit verbreitet und gehört zum Standardrepertoire seiner VertreterInnen. Auffällig ist, dass dabei in den seltensten Fällen über das Land Österreich, sondern primär über die eigene Stadt bzw. bevorzugt den eigenen Bezirk gerappt wird. Im Hinblick darauf, dass der Großteil der österreichischen Gangsta-/Straßen-Rapper Migranten der ersten oder zweiten Generation sind, erklärt der Rapper und Sänger *iBos* diesen Umstand in einem Interview mit Rosa Reitsamer und Rainer Prokop folgendermaßen:

Dadurch, dass wir hier Ausländer sind, ist es nicht wirklich unser Österreich. Kein Türke wird sich mit ›mein Österreich‹ brüsten. Dafür wurden wir schon viel zu oft und viel zu lange von anderen Österreichern als Kanaken [beschimpft]. (*iBos*)

An die Stelle der Identifikation mit Österreich tritt jene mit dem Bezirk, die *iBos* als »Kompensation« beschreibt: Dadurch, dass wir keinen nationalen Stolz erleben und leben konnten oder durften und die Türkei schon lange nicht mehr unser Vaterland ist, haben wir kompensiert, indem wir unsere Bezirke zu unserer Heimat gemacht haben. Der 20. Bezirk, das ist mein Bezirk. (*iBos*) (Reitsamer und Prokop 2013, S. 35)

Wie bereits im Gangsta-/Straßen-Rap-Abschnitt erwähnt, ist dieses Zwischen-den-Stühlen-Stehen, also sowohl in Österreich als auch im Herkunftsland als AusländerIn zu gelten, bei RapperInnen mit Migrationshintergrund ein immer wiederkehrendes Thema (vgl. bspw. *Nazar* – »Fremd im eigenen Land« 2008, *Spike* – »Wo gehör ich hin«, 2010, *Bludzbrüder* – »Mektup pt. II« 2011).

Dass man aber auch als »Ausländer« positiv über das Leben in Österreich berichten kann, zeigen etwa der Rapper *Jugo Ürdens* und dessen Song »Österreicher« (2016). In diesem Stück feiert er, der mit sieben Jahren nach Österreich kam, dass er nun endlich den österreichischen Pass in den Händen halten kann – obwohl er auch 2018 den Pass noch immer nicht hatte (vgl. Köck 2018). Interessant daran ist zudem, dass er als Grundlage für den von ihm unter dem Pseudonym *jue* produzierten Trap-Beat ein Sample verwendet, das aller Wahrscheinlichkeit nach aus einem Musikstück aus seinem Herkunftsland Mazedonien stammt bzw. zumindest so klingt. Dadurch wird in dem Song nicht nur seine neu erworbene österreichische Staatsbürgerschaft gefeiert, sondern musikalisch zugleich auf seine nationale und kulturelle Herkunft verwiesen.

Heute ist ein gottverdammter Feiertag
Denn ich habe endlich den rot-weiß-roten Reisepass
Deshalb haue ich richtig auf die Kacke, Baby
VIP for life, sag, was willst du machen, hä?

Ich bin Österreicher, ich bin endlich Österreicher
 Du bist Österreich? Ich, ich bin Österreicher (*Jugo Ürdens* – »Österreicher« 2016)

Songs, die sich wie dieser um das Land Österreich drehen, stellen dennoch die klare Ausnahme dar (weitere Beispiele sind *Nazar* – »Össi Ö feat. *Chakuza* & *RAF Camora*«, 2009, *Frell da Fighta* – »Gmocht in Österreich«, 2013, *Dame* – »Mein Österreich« 2015). So beziehen sich die ersten österreichischen Beispiele für Lokalisierung im heimischen HipHop, wie der Song »Da wo ich herkomm'« von *Textas* erstem Album »Geschmeidig« (1995) oder der Titel des Erstlingswerks der aus Innsbruck stammenden Gruppe *Total Chaos* »... aus dem wilden Westen« (1994), auf die eigene Stadt bzw. die eigene Region und nicht auf das Heimatland.

Mittlerweile finden sich beinahe unzählige Werke, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzen und gerade über die Stadt Wien und ihre Viertel (aber auch über Linz und Salzburg) gibt es eine Vielzahl an musikalischen Hommagen.¹⁸⁴ Diesen Umstand versuchte sich etwa die Wiener SPÖ bei ihrem Wahlkampf für die Landtags- und Gemeinderatswahl 2010 zunutze zu machen. Sie luden heimische RapperInnen ein, um einen gemeinsamen Song (»Ich bin Wien«, 2009) sowie Beiträge für die beiden »Ich bin Wien«-Sampler von 2009 und 2010 zu produzieren.¹⁸⁵

Das Land, die Stadt oder die Region können auch symbolisch für die jeweilige lokale HipHop-Szene stehen. Um diese zu *representen*, gab es immer wieder Zusammenschlüsse von RapperInnen und ProduzentInnen, die gemeinsam einen Song gestalteten. Bereits auf der ersten österreichischen HipHop-*compilation* »Austrian Flavors Vol. 1« (1992) findet sich ein Stück, für das alle Beteiligten unter dem Pseudonym *Family Bizness* gemeinsam den Song »Here and There« performt haben, um die österreichische HipHop-Szene zu repräsentieren.

Boom, consume the room, when I design my rhyme, it's time to get mine
 We are back in the fact, like that, with a dope rap track (yeah), so what you're thinking about that?
 Aim it, frame it, name it, it's no shame on it, look here the object, the primary target. (yeah)
 So slide to the side, we came on the scene with the Austrian allstars team. (*Manuva* zitiert aus *Family Bizness* – »Here and There« 1992)

Texta, die auf diesem Sampler noch nicht vertreten waren, holten sich vier Jahre später für ihr Stück »Linzer Torte« (1997) Rapper der Gruppen *Waiszbrohd*, *CRB* und *Boomer* als Verstärkung, um ihre Stadt und die lokale HipHop-Szene (in der Metapher der namensgebenden Nachspeise) vorzustellen. Nach weiteren zehn Jahren versammelten *Texta* alle Mitglieder ihres *Tonträger-Records*-Labels unter dem Pseudonym *TTR Allstars* auf dem Sampler »Vü Z'Vü – Kerkersessions Vol. 1« (2007), um speziell auf Nummern wie »4020« oder »Linza Shit« ein weiteres Mal Linz und dessen Szene in den Mittelpunkt zu stellen.

184 Unter folgendem Link wurde von mir eine Playlist mit einer Auswahl an solchen Songs aus Österreich angelegt: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL4CEqh4K08qrSAvAjo6EhiNXb5JFuFnc> [abgerufen am 01.06.2020].

185 Der gemeinsame Song »Ich bin Wien« (2009) sowie Infos dazu finden sich unter: <https://www.youtube.com/watch?v=-bCFiToTghI> [abgerufen am 01.06.2020].

Ähnliches strebte der Salzburger Rapper *Son Griot* mit seinem bereits erwähnten Stück »Soizburga Rap (Extended Remix)« (2007) an, auf dem er Rapper aus unterschiedlichen Gruppierungen und Labels der Stadt Salzburg zusammenführte. Nach über zehn Jahren wurde mit »Soizburga Rap II« (2018) zudem ein zweiter Teil veröffentlicht.¹⁸⁶ Auffallend ist, dass es für die beiden größten Städte Graz und Wien solche Stücke in der Form nicht gibt. In Graz konnte sich trotz einzelner Gruppen und VeranstalterInnen nie eine richtige HipHop-Szene etablieren. In Wien wiederum kann nicht von einer Szene, sondern muss von unterschiedlichen gesprochen werden, die teilweise wenig bis nichts miteinander zu tun haben. Am ehesten vergleichbar mit den *Representer*-Stücken aus Linz und Salzburg sind einerseits das für die SPÖ Wien produzierte Stück »Ich bin Wien« (2009) und andererseits *RAF Camora & Emirez'* sowie *Svaba Ortak & PMCs* Versuche von 2006 und 2012, zumindest die Wiener Straßen-Rap-Szene für ihre Stücke »Vienna Allstars« (2006) und »Hand aufs Herz feat. *Wienelite*« (2012) zu vereinen. Es gab und gibt zwar immer wieder Zusammenschlüsse und Kollaborationen innerhalb der Wiener HipHop-Szene(n), doch es gibt keinen Song, der als repräsentatives Beispiel für alle stehen kann.

Neben dem Verweis auf die eigene Herkunft werden meist nicht nur das geographische Umfeld, sondern auch die BewohnerInnen und die ihnen zugesprochenen Klischees behandelt. Teilweise werden diese Aspekte (wie etwa bei dem bereits genannten Stück »Wiener feat. *Monobrother*« [2017] von *Kreiml & Samurai*) in den Mittelpunkt gerückt und damit die eigene Lokalisierung nicht durch das direkte Verweisen auf die Herkunft, sondern durch eine – oftmals in eine Geschichte verpackte – Beschreibung der dort ansässigen Personen vollzogen.

Unsere positivste Seite ist die Negativität
 Drum is eh ollas fürn Oasch, trotz bester Lebensqualität
 Wir raunzen übers Wetter, wuascht ob's schee is oder regnt
 Und keppeln über Themen, die da eh keiner versteht
 Wie Fußball, Politik oder Sexualität
 Unsere Mentalität is: vom Hudeln kumman d'Kinder
 Drum rennt hechstens da Schmä und bei Stress mit da Heh
 Sog ma: »I waaß vo nix« oder »Geh ma aus'm Weg!« (*Kreiml & Samurai* – »Wiener feat. *Monobrother*« 2017)¹⁸⁷

Auf eine ähnliche Weise, wengleich nicht so direkt und mehr durch evozierte Bilder, schildert der bei »Wiener« als Gastrapper auftretende *Monobrother* in seinem Song »Mostblock« (2019) Eindrücke aus seiner Jugendheimat, dem »Mostviertel«.

186 Daran nahmen mit *Nasihah Kartal*, *Son Griot*, *Demolux* und *Don Leon* vier der Originalkünstler teil, die sich zu den weiteren Teilnehmern wie *DJ Flash*, *8Dime*, *Sayne One*, *C-Black*, *Scheibsta*, *Drexor*, *Mr. Gikko* und *Lil Shaq* (der als Teil der *SBG Hot Boys* Bekanntheit erlangte) gruppierten.

187 »Unsere positivste Seite ist die Negativität./Darum ist sowieso alles Scheiße, trotz bester Lebensqualität./Wir klagen über das Wetter, egal ob es schön ist oder regnet/und streiten über Themen, die sowieso keiner versteht/Wie Fußball, Politik oder Sexualität./Unsere Mentalität ist: von Unachtsamkeit kommen die Kinder./Darum haben wir höchstens ein paar Witze auf Lager und bei Stress mit der Polizei/sagen wir: »Ich weiß von nichts« oder »Geh mir aus dem Weg!« (*Kreiml & Samurai* – »Wiener feat. *Monobrother*«; eigene Übersetzung).

Und auf die Sabsi woat a stimmungsmindernder länger Winter
 Die gspiat nur Håss und hin und wieder a Hånd am Hintern
 A Endlosschleif'n aus Flüchtlinge und Rapid [Wiener Fußballverein; Anm. d. Verf.]
 Nu nie an g'seng, owa Flüchtlinge Flüchtlinge
 Trockensex im Kukuruz, in der Flåschn Måusepisse
 Håkenkreuz am Kebabstandl, Råsenmåh-Geråuschkulisse
 Die Luft von mir aus, aber der Rest is brutalst
 Ka Plåtz für a Leben außerhalb des Rituals (*Monobrother* – »Mostblock« 2019)¹⁸⁸

Eine andere, etwas subtilere Form des Verweisens auf die eigene Herkunft stellt das Einflechten von Referenzen zur eigenen (Musik-)Kultur dar. Der Rapper *Kroko Jack* etwa zitiert in seinen Songs immer wieder österreichische MusikerInnen und bekannte Austropop-Stücke. So beginnt er den Song »Mir zwa feat. *BumBum Kunst*« von seinem 2012 erschienenen Album »Beesa Bua« mit einem Zitat aus *Arik Brauers* Hit »Köpferl im Sand« (1971) oder endet seinen Beitrag für das Lied »500 Krokodü« (2011) des steirischen Rappers *500 aka Fick Rick* mit einem Zitat aus dem Stück »Morgen« (1985) der Gruppe *EAV*. Bei seinem Song »Vadient feat. *Skerø*« (2017) wird nicht nur textlich auf die Gruppe *Bilderbuch* (sowie an anderer Stelle auf *Joesi Prokopetz*) und speziell ihren Song »Maschin« (2015) Bezug genommen. Ihr Song diente zugleich als Samplegrundlage des (von *Trishes* produzierten) Beats – sogar das Musikvideo ist an die visuelle Umsetzung des *Bilderbuch*-Stücks angelehnt.

Ooh, wir hom si bei de Búdabuach bedient
 Und dei Freindin hot a Lackal in da Jean
 Du frogst di: Was geht o?
 Wir hom das jo eh gsogt
 Wir fladern uns den Lambo vom Maurice [Sänger von *Bilderbuch*; Anm. d. Verf.] (*Kroko Jack* – »Vadient feat. *Skerø*« 2017)¹⁸⁹

Manchmal stellt auch ein Austropop-Song den Ausgangspunkt für eine eigene Interpretation der gleichen Thematik dar. So kann das Stück »Prinzessin g'spritzt« von *Monobrothers* zweitem Album »Unguru« (2012) als eine aktualisierte Version von *Wolfgang Ambros'* »Sei ned so g'spritzt« (1976) verstanden werden. – »Prinzessin g'spritzt« endet darüber hinaus mit einem eingespielten Ausschnitt aus *Ambros'* »Vorlage« und verdeutlicht damit die Verbindung dieser beiden Stücke. Eine klare Hommage und Neuinterpretation eines *Ambros*-Liedes stellt auch der Song »Blume aus dem Gemeindebau« (2014) des Rappers *Na Heast* dar. Dabei wird ebenfalls die Thematik (wie auch der Titel) vom Original übernommen, um eine eigene Version der im Grunde gleichen Geschichte

188 »Und auf die Sabrina wartet ein stimmungsmindernder langer Winter./Sie spürt nur Hass und hin und wieder eine Hand am Hinter./eine Endlosschleife aus Flüchtlinge und Rapid./Noch nie einen gesehen, aber Flüchtlinge, Flüchtlinge./Trockensex im Maisacker, in der Flasche Måusepisse/Hakenkreuz am Kebabstand, Rasenmåh-Geråuschkulisse/die Luft von mir aus, aber der Rest ist åußerst brutal.« (*Monobrother* – »Mostblock«; eigene Übersetzung).

189 »Ooh, wir haben uns bei Bilderbuch [österreichische Band; Anm. d. Verf.] bedient/und deine Freundin ist schon ganz feucht in der Jean./Du fragst dich: Was geht ab?/Wir haben es dir ja gesagt,/wir stehlen uns den Lambo vom Maurice« (*Kroko Jack* – »Vadient feat. *Skerø*«; eigene Übersetzung).

zu erzählen. Natürlich können ein vorhandener Song und dessen Text auch als Grundlage für eine anders geartete Erzählung fungieren. Ein Beispiel dafür ist etwa das bereits erwähnte Stück »Unkraut« (2010) des Rappers *Esref*, der ebenfalls Ambros' »Blume aus dem Gemeindebau« als Ausgangspunkt wählt. Er übernimmt jedoch nur das Sinnbild der Blume, das hier für eine schöne Frau steht, um sich (und allgemein Menschen mit Migrationshintergrund) im Gegensatz dazu als »Unkraut« zu bezeichnen. Unter diesem Vorzeichen spricht er in seinem Song Themen wie Alltagsrassismus und Probleme zwischen »Inländern« und »Ausländern« im Gemeindebau an. *Yung Hurns* gleichnamige Neuinterpretation von *Falcos* Hit »Ganz Wien« (1981) aus seinem Mixtape »22« (2015) verleiht dem Inhalt des Originalsongs zwar nicht unbedingt eine andere Bedeutung, aber gibt ihm durch die musikalische Umsetzung einen neuen Charakter und setzt ihn in einen neuen Kontext. Durch die Veröffentlichung als Chopped-&-Screwed-Version wird der Text in ein HipHop-Subgenre überführt, für dessen Entstehung und Rezeption Drogen (speziell Codein) eine maßgebliche Rolle spielten. Dass *Yung Hurn* gerade diesen Song interpretiert, ist im Hinblick auf sein eigenes Schaffen nur konsequent, da er dafür bekannt ist, häufig über Drogen zu rappen (vgl. bspw. »Bianco feat. *Rin*«, 2016). *Yung Hurn* gab sich darüber hinaus selbst den Beinamen *Falco Süßgott* und wird immer wieder mit dem verstorbenen Popstar verglichen (vgl. Ehlert 2016b).

Eine Verbindung zum eigenen Heimatland kann aber nicht nur über den Verweis auf die heimische Musikkultur hergestellt werden, sondern auch über die dahinterstehende Industrie. So kritisieren *Average & Url* gemeinsam mit der Sängerin *Lylit*, dass heimische MusikerInnen hierzulande von Medien und Industrie (bzw. stellvertretend dafür vom Land Österreich) vernachlässigt bzw. »unten« gehalten werden:

Österreich

Du kennst deine Künstler nicht

Oder was davon übrig ist

Ich hoff, dass du glücklich bist

Und dafür irgendwann die Prügel kriegst

Ich seh zu, wie du importierst

Ignorierst, was im Land passiert

Und da gibt's nix zu diskutieren

Du bist einfach nicht int'ressiert (*Average & Url* – »Unten halten feat. *Lylit*« 2014)

Ich möchte folgend auf zwei Gruppen eingehen, die (ähnlich wie die *Trackshittaz* oder *Von Seiten der Gemeinde* aus dem vorigen Kapitel) nicht nur einzelne Verweise auf ihre Herkunft in ihre Songs verpacken, sondern bei denen sich diese Referenzen als roter Faden durch ihr Schaffen ziehen: die Linzer Gruppe *Hinterland* und das Wiener Trio *Faktor AUT* (ehemals *Schwaboss*). Obwohl sich beide Formationen stark mit Österreich bzw. hiesigen Klischees auseinandersetzen und diese einen wichtigen Teil ihres Gesamtkonzepts darstellen, sind der Blickwinkel auf bzw. die Umsetzung dieser Thematiken sehr unterschiedlich.

Die Gegensätzlichkeit der beiden Gruppen lässt sich anhand zweier Textausschnitte sehr gut veranschaulichen. So heißt es bei *Hinterland* zum Thema »Daham« folgendermaßen:

Doch long wird's net dauern, werd i beim Landen den Druck spian
 Weil Linz wird mi wie a Bunjee-Seil zruck ziagn
 Deswegen kann sein, dass i stott 'n Strond an Heimatsond nimm
 Obwohl i ka Patriot oder stolz aufs Heimatland bin
 Oba wo ma herkommt, des wird ma niemois gonz vagesstn (*Hinterland* – »Daham«
 2007)¹⁹⁰

Im Unterschied dazu werden bei *FaktorAUT/Schwaboss* deutlich andere Töne hinsichtlich Patriotismus angeschlagen:

Rot wie der Wein oder weiß wie der Gletscher
 Mit dem Kämpferherz unter dem Nike-Sweater
 Wir sind Rot-Weiß-Rot, wir sind Patrioten
 wir sind eine Nation, wir sind 8 Millionen (*Schwaboss* – »8 Millionen« 2010)

Hinterland ist ein Trio (zu Beginn noch ein Quartett verstärkt durch DJ Hooray) mit den Rappern *Akinyemi* und *Sam* sowie dem DJ *Abillity* (aka *Abby Lee Tee*), die zwar aus dem Mühlviertel stammen, jedoch Teil der Linzer HipHop-Szene und spätestens seit ihrem zweiten Album »Voixmusik« (2011) auch offiziell Teil von *Tonträger Records* sind. Die Gruppe ist im BoomBap-HipHop und Dialekt-Rap verwurzelt. Auch wenn sie ihr Image auf österreichische Klischees aufbauten, sind musikalische Hinweise auf ihre Herkunft (in Form von Samples österreichischer Musik) wie etwa bei dem Song »Bauernregeln feat. *Dokta G.C.*« (2007) oder im »Intro« zu ihrem Album »Voixmusik« (2011) klare Ausnahmen. Seit ihrem ersten Demo namens »the bloodclath motherfuckin' hinterland bauerncrew. promo« (2005) spielten sie mit dem ihnen immer wieder entgegengebrachten Bauernimage und verarbeiteten (ländliche) Österreich-Klischees in ihren Songs und Videos. Dies beginnt bei ihrem Namen, der darauf hinweist, dass sie aus dem (österreichischen) Hinterland stammen bzw. dort anzusiedeln sind. Auch ihr eigenes Label nannten sie passend dazu *Hillbilly Records*¹⁹¹ und gemeinsam mit dem Duo *Die Au* (bestehend aus dem Rapper *Average* und DJ *Url*) gründeten sie das Künstlerkollektiv *Hillbilly Souldiers* (vgl. *Hinterland* o.J.).

In einem Interview zur Veröffentlichung ihres dritten Albums »Bis ana reat«¹⁹² (2015) sagt der Rapper *Sam* zur Entstehung und Verwendung des Bauernimages folgendes:

Zunächst haben wir diese Rolle nie bewusst eingenommen und gesagt, wir sind »die Bauern«, sondern wir waren einfach immer »die Bauern«. Das war also der Schmäh, mit dem wir konfrontiert waren. Das ist nicht von uns ausgegangen, sondern ist uns zugetragen worden, weil wir eben aus dem Mühlviertel kommen. Erst später haben wir uns dann dafür entschieden, damit zu arbeiten. Aber da war auch keine große Strategie

190 »Doch lange wird es nicht dauern, werde ich beim Landen den Druck spüren,/weil Linz wird mich wie ein Bunjee-Seil zurückziehen./Deswegen kann es sein, dass ich statt dem Strand den Heimatsand nehme./Obwohl ich kein Patriot oder stolz auf das Heimatland bin,/aber wo man herkommt, das wird man niemals ganz vergessen.« (*Hinterland* – »Daham« 2007; eigene Übersetzung).

191 Hillbilly kann als Hinterwäldler übersetzt werden und ist gleich wie ihr Name ein Hinweis auf die Herkunft aus einer ländlichen, eher abgeschiedenen Gegend.

192 »Bis jemand weint«; eigene Übersetzung.

dahinter. Wir haben es aber dankend angenommen und durchgezogen. (Sam zitiert nach Anwander und Kiebl 2015)

Dieses Umkehren von Vorurteilen, um sie für seine eigenen Zwecke nutzbar zu machen, hat unter der Bezeichnung *signifyin'* eine lange Tradition im HipHop (vgl. ebd.). Es wäre falsch, die Gruppe, deren Songs sich meist zwischen Conscious-Rap, Storytelling und Battle-Rap bewegen, auf diese Thematik zu reduzieren. Jedoch zieht sich dieses Bauernimage wie ein roter Faden durch ihre Karriere und wird mit Songs wie »Hillbilly Anthem feat. Average«, »Bauernregeln feat. Dokta G.C.« (beide 2007) oder »Voixmusik« (2009/2011) sowie »Bauern liagn net« (2011) immer wieder in den Vordergrund gerückt.

Hillbilly Raps, von Fruah bis Spät
Naturbelebt von Bauernbuam werst z'legt
Hillbilly Raps, weil verlass di am Dokta
Du bist ihm net gwochn, also moch di vom Åcka (*Hinterland* – »Bauernregeln feat. Dokta G.C.« 2011)¹⁹³

Gerade bei ihrem zweiten Album, das sie nach dem gleichnamigen Song »Voixmusik« (2009) betitelten, wurde sowohl durch diese Namenswahl als auch durch die Wahl der Singles »Voixmusik« und »Bauern liagn net« (sowie deren visuelle Umsetzung) das ländliche Image in den Fokus gerückt. Sieht man sich die Inhalte der beiden genannten Songs jedoch genauer an, wird schnell klar, dass diese Klischees vor allem dazu dienen, um durchaus ernstgemeinte Themen (vor allem HipHop-Musik betreffend) auf humorvolle Weise anzusprechen. Im Stück »Voixmusik« geht es etwa darum, dass viele HipHop-Artists sich und ihre Musik verändern, nur um Hits »wie das Nockalm Quintett [österreichische Schlagerband; Anm. d. Verf.]« (*Hinterland* – »Voixmusik« 2011) zu landen. Es wird damit gleichzeitig Kritik an der Volksmusik-Szene sowie an Teilen der HipHop-Szene geübt, wobei sie zugleich eine positive Umdeutung des Begriffs Volksmusik (sowie Rap) anstreben.

Oba a wenn Rapper söbst für Klangöd nur no dissen
Glabn d'Leit imma no, dass Rap die Scham föd wie Nudisten
Doch Rap kann mehr und drum samma stoiz auf den Shit
Und zagn dem Lând das Rap a Voixmusik is

Chorus

Voixmusik, Musik zu der der Moik nu nickt
Voixmusik, die's net nur in da Stoistodt [Spitzname für die Stadt Linz; Anm. d. Verf.]
gibt
Woits a Liad?! Musik für die ma Goid net kriegt
Waunst es gspiast, is des Voixmusik (*Hinterland* – »Voixmusik« 2011)¹⁹⁴

193 »Hillbilly Raps, von Früh bis Spät./naturbelebt von Bauernjungen wirst du zerstört./Hillbilly Raps, verlasse dich auf den Doktor./du bist ihm nicht gewachsen, also mach dich vom Acker.« (*Hinterland* – »Bauernregeln feat. Dokta G.C.«; eigene Übersetzung).

194 »Glauben die Leute immer noch, dass Rap die Scham fehlt wie Nudisten./doch Rap kann mehr und darum sind wir stolz auf den Shit und zeigen dem Land, dass Rap eine Volksmusik ist. (Chorus) Volksmusik, Musik zu der der Moik auch nickt./Volksmusik, die es nicht nur in der Stahlstadt

Nach dieser intensiven Auseinandersetzung mit den heimatlichen Klischees wurde mit ihrem dritten Album »Bis ana reat« (2015) das Bauernimage offiziell zu Grabe getragen. Mit ihrem Song »Hillbilly R.i.p.« sowie dem dazu passenden Video »Der Abschied vom Bauernimage in 15 Sekunden« (2015) rechnen sie mit HipHop-Gruppen, die sich dieses Images bedienen, sowie mit ihrer eigenen Vergangenheit ab. Speziell sind mit der im Song vermittelten Kritik, ohne direkt ausgesprochen zu werden, die *Trackshittaz* gemeint:

Wir hom des Föd gepflügt
 Da Åcker is zum Säen bereit
 Ihr nehmt's des Mic
 Und profitiert's von eira Ähnlichkeit
 (Zu uns) Wir woan die Ersten und jetzt fick ma eichan Traktor-Rap
 Die Partytracks, ihr woarts net nur in Baku¹⁹⁵ whack
 [...] Noch a Vergleich mit euch und wir kriepiern donn an am Herzinfarkt
 Wir raman des Föd, feiert's eicha Party donn an Erntedank (*Hinterland* – »Hillbilly R.i.p.« 2015)¹⁹⁶

In einem Interview erläutert der Rapper *Akinyemi* diesen Schritt noch etwas genauer: »Wir legen mit dem Album die Lederhose zur Seite. Ich möchte nicht in dem Eck stehen, wo die ganzen Traktorrapper sind. Ich möchte auch nicht mehr mit Ösi-Bua verwechselt werden. Wir haben viel mehr zu bieten als nur Lederhosen.« (*Akinyemi* zitiert nach Grüner 2015) Die Aussage macht einmal mehr den Unterschied zur nachfolgend thematisierten Gruppe *Faktor AUT* (von 2009 bis 2013 *Schwaboss*) deutlich, deren musikalische Verarbeitung der eigenen Herkunft völlig anders ausfällt.

Eine eher zufällige Ähnlichkeit besitzt *Faktor AUT* mit *Hinterland* in Form ihres ersten Namens *Schwaboss*. Der Name ist eine Mischung aus den Wörtern Schwabo, das (ähnlich dem Wort »Kanake« für Menschen aus dem Balkan oder der Türkei) meist abwertend für ÖsterreicherInnen oder Deutsche ohne Migrationshintergrund verwendet wird, und Boss. Damit nutzte das Trio ebenfalls die Technik des *signifyin'* und eignete sich die eher abwertende Bezeichnung für ÖsterreicherInnen an, um sie positiv umzudeuten.

Wird bei *Hinterland* der Bezug zur eigenen Heimat eher über humorvolle Verarbeitung und Einflechtung von (ländlichen) Österreich-Klischees hergestellt, fokussieren sich *Faktor AUT/Schwaboss* vergleichsweise offensiv auf Patriotismus und Österreich-Klischees. Dadurch polarisierten die drei Rapper *MetaXXa*, *Lebkuchenmann* (seit 2013 *Na Heast*) und *FroZZan* von Beginn ihrer Karriere an. Jan Braula vom *Message Magazine* fasste

gibt./Wollt ihr ein Lied?! Musik für die man Gold nicht bekommt./Wenn du es spürst, ist das Volksmusik.« (*Hinterland* – »Voixmusik«, eigene Übersetzung).

195 Die Stadt Baku war der Austragungsort des *Eurovision Song Contests* 2012, an dem die *Trackshittaz* Österreich mit dem Song »Woki mit deim Popo« vertreten haben.

196 »Wir haben das Feld gepflügt./Der Acker ist zum Säen bereit./Ihr nehmt das Mic/und profitiert von eurer Ähnlichkeit./ (Zu uns) Wir waren die Ersten und jetzt ficken wir euren Traktor-Rap./Die Partytracks, ihr wart nicht nur in Baku whack./[...] Noch a Vergleich mit euch und wir sterben dann an einem Herzinfarkt./Wir räumen das Feld, feiert eure Party dann an Erntedank.« (*Hinterland* – »Hillbilly R.i.p.«; eigene Übersetzung).

den Inhalt ihres ersten, 2010 erschienenen »Schwaboss-Sampler Vol. 1« folgendermaßen zusammen:

Das Hauptthema von Frozzan, Lebkuchenmann und Metaxxa ist ihr Stolz auf Österreich. Dabei betonen sie gleichzeitig für Toleranz und Weltoffenheit einzustehen. Der hier vorgetragene Patriotismus basiert nichtsdestotrotz auf Treue- und Stolz-Beteuerungen, und nicht auf etwas subtileren Vergleichen mit lokalem Bezug. (Braula 2011b)

Schon ihr erster Name *Schwaboss* wurde kontrovers aufgenommen und mit der Zeit von den Gruppenmitgliedern als »Bürde« empfunden, sodass sie sich 2013 für eine Namensänderung entschieden:

Unter neuem Namen wollen wir neu durchstarten und selbst die letzten Zweifler mit professionellerer Musik von unseren Qualitäten überzeugen. Der alte Name war von 2009-2013 ein Grund für unseren Erfolg, jedoch merkten wir, dass das Wachstum in letzter Zeit ins Stocken geraten ist. Der Name SCHWABOSS war wie eine selbst-auferlegte Bürde, ihr alle wisst, wie sehr der Name umstritten war, und gerade im Merchandise-Bereich wollen wir es nicht riskieren, dass Fans mit Idioten in Kontakt kommen, eure Liebe zu unserer Musik soll nicht mit negativen Erfahrungen gekoppelt werden. (Faktor AUT 2013)

Auch wenn der neue Name *Faktor AUT* weniger vorbelastet ist, schlägt er (so wie das dazugehörige Logo, bei dem ein Mann auf einem Gipfel die Österreichfahne schwingt) eindeutig in die gleiche Kerbe. Durch den in den Texten derart in den Mittelpunkt gerückten Patriotismus und Nationalstolz stand die Gruppe, wenngleich sie nicht als rechtspopulistisch eingestuft wird, immer wieder im Verdacht, durch die transportierten Inhalte rechtes Gedankengut zu fördern bzw. in einen »Normalitätspanzer« zu hüllen (vgl. Anwander 2013b; Ferkova 2016).

Niemand unterstellt im Rahmen der »RechtsRap«-Serie der Wien Elite in ihrer Gesamtheit, einzelnen ihrer Akteure wie auch den Droogieboyz oder Faktor AUT, Nazi- bzw. RechtsRap zu machen oder Rechte bzw. Nazis zu sein. Um die Debatte seriös und differenziert führen zu können, wird es nicht ausreichen, gleich mit der Nazikeule zu schwingen. Was aber gesagt werden kann: bestimmte Textpassagen, Songtitel, Images, Ästhetiken und Symbole im gesamten deutschsprachigen Raum, auch in Österreich, machen rechte oder neonazistische Gruppen hellhörig. Es scheint sich nicht mehr schleichend, sondern offen prozessierend ein »Normalitätspanzer«, wie Heitmeyer einmal treffend formulierte, um solche Entwicklungen und Tendenzen zu legen. (Anwander 2013b; Herv. i O.)

Die Mitglieder von *Faktor AUT* grenzen sich jedoch bei Interviews – sowie bei genauer Betrachtung der Texte auch in ihren Songs – immer wieder klar von Nazis oder Rechten (auch Heinz-Christian Strache wird immer wieder stellvertretend genannt) ab.

Merkt es euch, der Schwabo lässt sich nicht mehr unterkriegen
 Meine Mutter sagte, lasse dir ja nicht den Mund verbieten
 Salutier, steh stramm, wer ist König hier im Land?

Scheiß auf Nazis, da bin ich doch lieber Dönerlieferant (*MetaXXa* zitiert aus *Schwaboss* – »8 Millionen« 2010)

Die Gruppe ist sich dieser Problematik also scheinbar zumindest bewusst und gerade der Rapper *MetaXXa* geht immer wieder direkt darauf ein. In dem 2016 veröffentlichten Solostück »Floridsdorfer Jugend« sagt er etwa über seine politische Positionierung: »Für die Nazis zu links, für die Anderen war ich zu rechts« (*MetaXXa* – »Floridsdorfer Jugend« 2016). Natürlich spielt – wie so oft im HipHop – auch Provokation eine Rolle bei dieser Gruppe, wie sie in einem Interview mit *Punchline.biz* zugibt (vgl. Video *Punchline.biz* 2013, TC 03:45). Dabei spielen aber nicht nur das Thema Patriotismus, sondern auch andere, eher ungewöhnliche Inhalte¹⁹⁷ sowie ein – vor allem zu dieser Zeit – äußerst sonderbares Feature mit *Money Boy* für den Song »Von Bezirk zu Bezirk« (2013) eine Rolle. – Auch der Auftritt von *Money Boy* in diesem Song ist für seine Verhältnisse eher atypisch persönlich und gibt seltene Einblicke über seine Geschichte sowie seine Herkunft:

Ich komme aus Vienna, Rudolfshaus Fünfhaus, Penner
Dort gibt's prozentmäßig in Wien die meisten Ausländer
Meine Mutter ist 'ne Ausländerin
Hat im Ausland zwar studiert, doch war hier Haushälterin (*Money Boy* zitiert aus *Faktor AUT* – »Von Bezirk zu Bezirk feat. *Money Boy*« 2013)

Trotz ihres etwas problematischen Versuchs, Patriotismus positiv zu deuten und als etwas Gutes zu definieren, muss man der Gruppe zugutehalten, dass sie diese Thematik offen anspricht und nicht wie etwa die *Trackshittaz*, die vermutlich ebenfalls politisch rechts gesinnte Fans hatten, in ihren Texten ausblenden. Besonders deutlich wird *MetaXXas* Unterschied zu rechtspopulistischen Weltansichten in seinem Solostück »Aus aktuellem Anlass« (2015), das er im Zuge der Flüchtlingswelle 2015 schrieb und samt Video auf Youtube stellte.¹⁹⁸ Auch der Rapper *Na Heast* veröffentlichte ein Jahr später über den Youtube-Kanal der Gruppe einen Song, der einerseits humorvoll verpackt, aber andererseits doch sehr deutlich seine Meinung über Heinz-Christian Strache und die FPÖ widerspiegelt. Im Song trifft der Rapper auf seine vermeintliche Traumfrau (aus Simmering, einem Stadtteil Wiens), bis sich herausstellt, bei welcher Partei sie ihr »Kreuzerl« macht.

Sie is a Simmeringerin sitzt imma hinten in da Bim [Straßenbahn; Anm. d. Verf.]
A liabes Grinsen wie a Kind
Irgendwas hat sie, doch sie wählt den HC (*Na Heast* – »Sie is a Simmeringerin« 2016)

Im Gegensatz zu den Inhalten sowie dem visuellen Auftreten und Gesamtimage der Gruppe finden sich in der Musik keine Verbindungen zur Herkunft des Trios. Die Beats stammen zum Teil von österreichischen Produzenten wie dem im Instrumental HipHop

197 Bspw. behandeln sie die Themen Kindesmissbrauch (in ihrem Song »Heribert B.«, 2013) oder den Zweiten Weltkrieg (in »Ich rede hier von Österreich«, 2013).

198 Video anzusehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ZshTVp-7E04> [abgerufen am 01.06.2020].

erwähnten *Freshmaker* oder *Playa Beatz* (*Vamummtn*, *Bossa Nostra*¹⁹⁹) und orientieren sich großteils an einem elektronischen, vom Trap-Genre beeinflussten Soundbild, wie es vor allem im deutschen Gangsta-/Straßen-Rap oder auch im österreichischen Slangsta-Rap häufig zu finden ist.

Auch aus der verwendeten Sprache können – außer bei *FroZZan* – kaum Schlüsse über ihre Herkunft gezogen werden. Wurde bei vorangegangenen Beispielen teilweise vor allem über Musik und Sprache eine Verbindung zum eigenen lokalen Umfeld hergestellt, zeigt das Beispiel *Faktor AUT*, dass dies auch rein über die Inhalte sowie die vermittelten Bilder bzw. die visuelle Umsetzung der Texte vonstattengehen kann. Auch sticht die Gruppe durch den Fokus auf die Nation Österreich im Gegensatz zum eigenen Viertel, der eigenen Stadt oder der eigenen Region heraus.

4.2.3 Fazit: das Lokale im Globalen

Wie das Kapitel zeigt, gibt es viele, teilweise sehr unterschiedliche Formen, wie auf die eigene nationale, regionale sowie kulturelle Herkunft verwiesen werden kann. Das Rappen über die eigene lokale Umgebung, den eigenen Lebensmittelpunkt wurde spätestens mit *N.W.As* Album »Straight Outta Compton« (1988) zu einem fixen und weit verbreiteten Bestandteil der HipHop-Kultur (vgl. Verlan und Loh 2015, S. 28f.). Bei der Herausbildung lokaler Szenen rund um den Erdball wurde diese Thematik und Attitüde mitübernommen und trägt deutlich zum globalen Charakter bei, den die HipHop-Kultur im Zuge dessen angenommen hat.

Durch die mediale Verbreitung sind die spezifischen Zeichensysteme der HipHop-Kultur global präsent, was einerseits eine weltweite Wiedererkennung erlaubt. Oberflächlich betrachtet stützt dies die These einer uniformen, amerikanisierten Kulturindustrie. Durch die Einbettung in lokale Kontexte erfahren die Codes der HipHop-Kultur jedoch eine spezifische Umdeutung, die den HipHop selbst zu einer (wenn nicht *der*) »globalen« und extrem wandlungsfähigen Erscheinung werden lassen. (Bock et al. 2007b, S. 12; Herv. i. O.)

In diesem Kapitel sollten Beispiele dafür gegeben werden, wie lokale Aspekte in die Musik und die Texte der heimischen HipHop-Szene eingearbeitet werden. Da in dieser Arbeit die Musik im Mittelpunkt steht, war es vor allem auch ein Anliegen zu veranschaulichen, wie dies musikalisch vonstattengehen kann. Der Abschnitt zur »textlichen Globalisierung« (vgl. Kapitel 4.2.2) fokussierte auf die Themen der geographischen sowie kulturellen Lokalisierung und stellte damit die markantesten und offensichtlichsten Bezugnahmen auf die eigene lokale Umgebung ins Zentrum seiner Betrachtung. Das heißt natürlich nicht, dass sich globale Charakteristika nicht auch anhand anderer (z.B. politischer oder auf die Medienlandschaft bezogener) Inhalte oder überhaupt an anderen Parametern (Sprache, visuelle Umsetzung, Mode etc.) festmachen ließen. Gerade die Bedeutung der Sprache und die daraus aus der HipHop-Szene Österreichs hervorgegangenen Subgenres des Mundart-Raps und seiner härteren Ausformung des

199 *Bossa Nostra* war eine Wiener HipHop-Gruppe, in der neben *Aykiddy* der heutige Austropop-Star *Seiler* (von *Seiler & Speer*) unter dem Pseudonym *Rocoulet* für den Rap zuständig war.

Slangsta-Raps wurden bereits im Analysekapitel zu Gangsta-/Straßen-Rap näher erläutert.

5. Resümee

Seit etwa 40 Jahren lassen sich Einflüsse von HipHop in der Musik österreichischer KünstlerInnen erkennen, und mit Beginn der 1990er Jahre etablierte sich in Österreich eine eigene HipHop-Szene, die mittlerweile zu einem wichtigen Teil der heimischen (Pop-)Musiklandschaft avanciert ist. Insbesondere seit ca. 2010 waren österreichische HipHop-Schaffende so erfolgreich wie nie zuvor, und Namen wie *RAF Camora*, *Nazar*, *Yung Hurn*, *Money Boy*, *Dame*, *Mavi Phoenix*, *Yasmo*, *Ferdinand* oder auch der Produzent *Brenk Sinatra* sind heute weit über die (immer noch recht überschaubare) österreichische HipHop-Szene hinaus bekannt. Die Zeit schien somit reif, um der Geschichte und Entwicklung dieses Phänomens, HipHop-Musik aus Österreich, aus akademischer Sicht die gebührende Aufmerksamkeit zukommen zu lassen.

Ausgangspunkt dieser Arbeit war meine Diplomarbeit »Entstehung und Entwicklung von HipHop in Österreich« (2011) sowie die daraus resultierende Absicht, erstmals eine detaillierte Übersicht über die österreichische HipHop-Musik-Szene mit ihren wichtigsten ProtagonistInnen, Ereignissen und musikalischen Werken der letzten Jahrzehnte anzufertigen. Dieses Vorhaben wurde im Kapitel 3, »Geschichte der HipHop-Musik aus Österreich«, anhand einer (nicht unumstrittenen) sogenannten Heroen-Musikgeschichtsschreibung realisiert – die im Analysekapitel 4 unter anderen Vorzeichen vertieft und erweitert wurde. Der Vorteil dieser Art der historischen Aufarbeitung liegt darin, dass sie sich zeitlich gut strukturieren lässt und es erlaubt, ein relativ lineares Bild von den einzelnen Entwicklungsschritten im Schaffen der wichtigsten österreichischen HipHop-KünstlerInnen und damit der hiesigen HipHop-Szene zu zeichnen. Zugleich birgt sie die Gefahr, bedeutende Aspekte oder auch Personen aus diesem künstlerischen Umfeld und deren Geschichte zu übersehen oder ihnen nicht die adäquate Beachtung zukommen zu lassen. Ich habe mich trotz der möglichen Kritikpunkte (auf die ich in der Einleitung zum Geschichtskapitel ebenfalls genauer eingehe) für diese Darstellung der Geschichte von HipHop-Musik aus Österreich entschieden, da sie sich meines Erachtens für einen ersten Überblick und eine grundlegende erste Aufarbeitung sehr gut eignet und somit dem primären Vorhaben dieser Dissertation, der geplanten detaillierten Übersicht, gerecht wird. Zudem wurde die historische Aufarbeitung der österreichischen HipHop-Szene im Geschichtskapitel durch das Analysekapitel mit seinem verstärkten Fokus auf unterschiedliche

HipHop-Subgenres (BoomBap, Trap/Cloud-Rap und Gangsta-/Straßen-Rap) sowie ihre typischen musikalischen Merkmale einerseits und dem Aspekt der Glokalisierung andererseits erweitert und ergänzt.

Wenngleich von Anfang an geplant war, den in vielen Forschungsarbeiten vernachlässigten musikalischen Charakteristika von HipHop-Musik mithilfe der Werkzeuge der Musikanalyse genauer auf den Grund zu gehen, war zu Beginn noch nicht abzusehen, dass das Analysekapitel eine solch zentrale Rolle einnehmen würde. Im Zuge der Arbeit an dieser Dissertation kristallisierte sich jedoch heraus, dass sich der Fokus auf die behandelten Subgenres und deren Musik gerade für die Betrachtung der letzten zehn bis 15 Jahre der Geschichte von HipHop-Musik aus Österreich anbot. Einerseits musste vor der Analyse der ausgewählten Songs ein Basiswissen zu den einzelnen Subgenres von HipHop-Musik vermittelt werden, und andererseits konnte damit den wichtigsten, teilweise parallel verlaufenden Entwicklungssträngen der österreichischen HipHop-Musik-Szene speziell im Zeitraum von etwa 2008 bis in die Gegenwart hinein in adäquater Form nachgegangen werden. Etwas unerwartet war zudem, dass sich kaum wissenschaftlich fundierte Definitionen der beiden Subgenres BoomBap und Trap/Cloud-Rap finden ließen. Diese Begriffe werden zwar ständig sowohl von aktiven HipHopperInnen und Fans als auch in den Medien benutzt, jedoch sind mir keine mit der vorliegenden Arbeit vergleichbaren Ausführungen und Schilderungen zur Entstehung und Entwicklung dieser Subgenres bekannt. Damit wurde auch diesbezüglich in der Dissertation zu einem gewissen Grad Neuland betreten. Bezogen auf die österreichische HipHop-Szene war es interessant zu sehen, wie sich die Mitglieder der Gangsta-/Straßen-Rap-Szene gegen die anfänglich starke Ablehnung durch einen Großteil der übrigen HipHop-KünstlerInnen durchsetzen und langsam, aber sicher als gleichwertiger Teil der Szene etablieren konnten. Dafür dürften mehrere Faktoren verantwortlich gewesen sein. Zum einen beinhalteten die Songs der bedeutenden Kollektive *Sua Kaan* oder *Eastblok Family* eine authentischere und glaubhaftere Darstellung der für dieses Genre typischen Schilderung des »Lebens auf der Straße/im eigenen Viertel«. Zum anderen sehe ich gerade seit den 2010er Jahren eine größere Öffnung der neuen Generationen von HipHop-Schaffenden und -Fans gegenüber allen unterschiedlichen Spielarten der HipHop-Musik. So positionierten sich die Gangsta-/Straßen-Rapper in diesen Jahren weniger stark als Antagonisten der Mitglieder des BoomBap-Genres, das lange Zeit das dominanteste Subgenre in Österreich war. Gerade die Mitglieder der *Eastblok Family* wie *Svaba Ortak* oder *Esref* setzten gemeinsam mit ihrem langjährigen Hauptproduzenten *PMC Eastblok* bei ihrer Musik häufig auf klassische BoomBap-Beats (im Gegensatz etwa zu *Chakuza* oder *Nazar*, die ein elektronischeres Klangbild bevorzugten) und wiesen somit auf musikalischer Seite eine deutliche Nähe zum BoomBap-Genre auf. Wie das im Analysekapitel zu Gangsta-/Straßen-Rap abgedruckte Zitat von Stefan Anwander (vgl. 2013d) vom *Message Magazine* verdeutlicht, machte zudem die »ältere Garde« von HipHopperInnen in Österreich ebenfalls einen Schritt auf die Vertreter dieses Genres in Österreich zu und reichte ihnen sinnbildlich die Hand. Ich würde sogar noch weiter gehen und behaupten, dass eine weitere Person, die eigentlich dem Genre Trap/Cloud-Rap zuzurechnen ist, einen Teil zu diesem größeren, gegenseitigen Verständnis beitrug. Auch für mich war es ein wenig überraschend, im Zuge meiner Recherchen zu erkennen, wie wichtig und einflussreich das frühe (meist verschmäh-

te) Schaffen dieses Rappers für HipHop-Musik aus Österreich – sowie dem gesamten deutschsprachigen Raum – war. Die Rede ist hier von *Money Boy* alias *Why SL Know Plug*, der seit seinem Aufkommen im Jahr 2010 so stark polarisierte wie kaum ein/e österreichische/r HipHop-KünstlerIn vor ihm. Er wurde vor allem zu Beginn seiner Karriere als »Witzfigur« abgetan und nicht ernst genommen – und war damit zugleich »Feindbild« der VertreterInnen des BoomBap- und des Gangsta-/Straßen-Rap-Genres. Rückblickend zeigt sich jedoch, welche Bedeutung *Money Boy* für die Etablierung des Trap-Genres, mit seinen Subgenres Trap-Rap, Swag-Rap und auch Cloud-Rap, im deutschsprachigen Raum zukommt. Darüber hinaus nahm er der deutschsprachigen HipHop-Szene mit seinem humorvollen Zugang und da er sich selbst nicht zu ernst nahm, etwas von ihrer Ernsthaftigkeit und öffnete sie für eine neue, lockerere Definition des bzw. für eine Abwendung vom klassischen *Realness*-Begriff sowie für neue Spielarten von HipHop-Musik. Ab nun konnten etwa in Rap-Texten völlig unrealistische Aussagen getroffen werden, die nichts mit der eigenen Realität zu tun haben und technisch nicht perfekt sein mussten.

Nicht minder bedeutend waren die Beiträge von Künstlern aus dem *Hanuschplatzflow*-Kollektiv wie *Young Krillin*, *Crack Ignaz*, *Lex Lugner* oder *Yung Hurn*. Diese führten durch ihre Vermischung der in den USA getrennt wahrgenommenen Genres Trap und Cloud-Rap zu einer neuen Ausrichtung von HipHop (sowohl im Bereich der Musik als auch des Raps) im deutschsprachigen Raum. Wie im Analysekapitel zu »Trap/Cloud-Rap« erläutert, erlangte der Begriff Cloud-Rap hierzulande eine eigene Bedeutung und kann als eine Art Weiterentwicklung (sowohl in musikalischer als auch textlicher Hinsicht) bzw. als Überbegriff der klassischen Trap-Subgenres Trap-Rap und Swag-Rap gesehen werden. Verlor die Bezeichnung Cloud-Rap in Amerika wieder schnell an Bedeutung, wurde sie im deutschsprachigen Raum zu einem zentralen Terminus für die Beschreibung der Musik einer neuen Generation an HipHop-Schaffenden. Gerade VertreterInnen dieser Genres wurden zu Beginn ihrer Karrieren oftmals als Kopien der US-amerikanischen Vorbilder gesehen, obwohl sie aufgrund der genannten Verbindung von US-amerikanischem Trap und Cloud-Rap sowie der Übersetzung typischer Merkmale dieser HipHop-Stile auf ihre eigenen (kulturellen) Umfeldler etwas sehr Eigenständiges verwirklichten. Nachdem der Begriff Cloud-Rap vor allem in der Mitte der 2010er Jahre sehr dominant war und versucht wurde, darunter eine ganze neue HipHop-Generation im deutschsprachigen Raum zu subsumieren, deuten aktuelle Entwicklungen darauf hin, dass die Subgenre-Bezeichnung auch hierzulande wieder an Bedeutung verliert – aber nicht ohne deutliche Spuren in den deutschsprachigen HipHop-Szenen hinterlassen zu haben.

Das gewählte Werkzeug der Musikanalyse erwies sich meines Erachtens als sehr geeignet, um die Fragen nach den definierenden musikalischen Charakteristika der einzelnen Subgenres zu beantworten und diese zu veranschaulichen. Es zeigte sich – wie von mir zu Beginn der Arbeit prognostiziert –, dass der Fokus der Musikanalyse an die jeweilig analysierten Subgenres angepasst werden musste. So standen manches Mal Melodien, ein anderes Mal der Flow oder wieder ein anderes Mal die verwendeten Samples im Zentrum der Betrachtungen. Zur klassischen Musiknotation wurden zudem auch MIDI-Darstellungen, wie sie HipHop-ProduzentInnen in ähnlicher Form bei der Herstellung ihrer Musik vor sich haben, zur Veranschaulichung musikalischer Er-

eignisse herangezogen. Mit deren Hilfe konnten insbesondere mikrorhythmische Verschiebungen demonstriert werden. Auch mit der Musiknotation nicht fassbare Elemente wie die Produktionstechnik oder der Klang von einzelnen Instrumenten (speziell der Drums) bzw. das Phänomen des Sounds wurden als wichtige Aspekte für die Definition von HipHop-Subgenres identifiziert und dementsprechend als Teil der Musikanalysen nach Möglichkeit beschrieben.

Der Frage nach den lokalen Aspekten einer globalen kulturellen Ausdrucksform, also nach möglichen globalen Charakteristika heimischer HipHop-Musik, wurde im Zuge der Musikanalysen ebenso nachgegangen. Auch wenn es bei den Analysen vornehmlich um das Herausarbeiten typischer musikalischer Merkmale der einzelnen HipHop-Subgenres ging, wurde darüber hinaus Wert darauf gelegt, mögliche Formen der Globalisierung aufzuzeigen. Besonders häufig sind in den Texten der RapperInnen Anpassungen an das lokale Umfeld zu erkennen. Sie werden durch die hohen Authentizitäts- bzw. *Realness*-Ansprüche innerhalb der HipHop-Kultur geradezu eingefordert. Von speziellem Interesse war für mich jedoch zu untersuchen, ob und, wenn ja, wie sich globale Eigenschaften in der Musik manifestieren. Es zeigte sich dabei, dass es verschiedene Formen der Einbeziehung lokaler Aspekte in die Musik gibt. Diesem Umstand wurde im letzten Kapitel Rechnung getragen, das sich zum Abschluss nochmals explizit der Frage nach den globalen Charakteristika österreichischer HipHop-Musik widmet, die sich wie ein roter Faden durch die gesamte Arbeit zieht. Aufgrund meiner langjährigen Beobachtung der österreichischen HipHop-Szene war schon zu Beginn der Arbeit klar, dass gewisse globale Merkmale in der HipHop-Musik aus Österreich zu finden sind. Jedoch erst durch die gesonderte Betrachtung dieses Phänomens in Bezug auf die österreichische HipHop-Szene zeigte sich, dass Globalisierungstendenzen vor allem in den letzten zehn Jahren deutlich zu erkennen sind, auch wenn schon früh vereinzelte Beispiele für die Verbindung von globalen HipHop-Charakteristika mit lokalen (kulturellen) Gegebenheiten der österreichischen HipHop-KünstlerInnen existieren (bspw. das erste Mundart-Rap-Album »Aufpudeln«, 1997, der *Fünfhaus Posse*, das Sampeln eines Austropop-Songs bei »Zwischen den Elementen«, 1995, von *Texta* oder die Verwendung eines Walzer-Rhythmus bei »HipHop ist ...«, 2001, von *Schönheitsfehler*). Auf textlicher Ebene beginnt diese Entwicklung vor allem mit der Etablierung von Mundart-Rap ab dem Jahr 2005 sowie nochmals verstärkt durch das Auftreten des Slangsta-Rap-*movement* ab 2008. In der Musik hingegen finden sich eindeutige lokale Bezüge erst etwas später mit den ersten Erfolgen der *Trackshittaz* im Jahr 2010. Dieser Prozess spiegelt sich auch im letzten Kapitel zu den Globalisierungsstrategien in der österreichischen HipHop-Musik wider, in dem zum Großteil Stücke und Alben aus den 2010er Jahren im Mittelpunkt stehen. Interessant dabei ist, dass sich dieses Phänomen der verstärkten Globalisierung heimischer HipHop-Musik weder auf eine bestimmte HipHop-Generation beschränkt (es finden sich Beispiele von *Texta* bis *Yung Hurn*) noch auf ein bestimmtes Subgenre (bspw. taucht es bei *Texta* oder *Ill Mindz* aus dem BoomBap-Genre auf, bei den Party-Raps der *Trackshittaz* oder in den instrumentalen Stücken von *Brenk Sinatra & Fid Mella* oder *Restless Leg Syndrome*). Es wurden zudem vier unterschiedliche Möglichkeiten der Einbeziehung lokaler musikalischer Aspekte in die HipHop-Musik ausgemacht und gesondert betrachtet. Das gesteigerte Auftreten von Globalisierungsstrategien in den letzten Jahren dürfte einerseits mit einer gefestigteren Identität der

heimischen HipHop-Szene (sowie allgemein der Populärmusik-Szene) in Österreich zu tun haben. Andererseits gehe ich auch davon aus, dass der größere zeitliche Abstand zur ersten Austropop-Generation aus den 1960er bis 1980er Jahren eine gewisse Rolle für diesen Umstand spielt. Interessanterweise durchlief diese erste Ausformung des Austropop, wie Edward Larkey (vgl. 1993, S. 89-199) zeigt, eine ähnliche Entwicklung von Konsumtion und Kopie internationaler Trends hin zur Etablierung als einem nationalen Musikgenre mit eigener Identität. Auch österreichischer HipHop ist meines Erachtens mittlerweile in der von Larkey beschriebenen finalen Phase der »re-ethnification« angekommen und stellt heute einen wichtigen Bestandteil österreichischer Populärmusik dar. »The final phase, consisting of the re-ethnification of the foreign music, provides a step towards the long-term consolidation as a position, »space,« or an outpost in popular music traditions in the country.« (Ebd., S. 312)

Somit liegt hier nun eine Dissertation vor, die sich erstmals ausführlich mit HipHop-Musik aus Österreich, deren Geschichte, ProtagonistInnen, musikalischen Charakteristika und globaler Identität auseinandersetzt. Trotz aller Bemühungen um eine möglichst umfassende Darstellung der heimischen HipHop-Musik-Szene bin ich mir bewusst, dass diese Doktorarbeit mit dem von mir gewählten Zugang und meiner Perspektive auf das Phänomen »HipHop-Musik aus Österreich« nicht der Weisheit letzter Schluss ist. Vielmehr wurde hiermit ein Grundstein gelegt, auf dem weitere Arbeiten aufbauen und in einigen Bereichen noch weiter ins Detail gehen können. Wenngleich das Ziel einer detaillierten Übersicht meines Erachtens erreicht wurde, bleibt es eben »nur« eine Übersicht und lässt nolens volens immer noch einige Ecken unbeleuchtet. Ich denke dabei vor allem an die Frage nach der genauen Entstehung und Entwicklung der lokalen HipHop-Szenen außerhalb der beiden bekanntesten in Linz und Wien – wenngleich es auch in diesen noch einiges zu untersuchen gäbe. So wäre es sicherlich interessant, einen ausführlicheren Blick speziell auf die Rolle der HipHop-Szenen in Salzburg (begründet durch die *DNK-movement* bis zum Kollektiv *Hanuschplatzflow*) oder in Innsbruck/Tirol (die seit jeher von DJs – mit bekannten Vertretern wie *D.B.H.*, *Testa* und *Chrisfader* – dominiert wurde) zu werfen oder der Frage nachzugehen, warum sich in der zweitgrößten Stadt Österreichs, Graz, bislang keine eigenständige Szene formte? Der wohl größte, durch den Fokus auf Tonträger und die Musikproduktion bewusst in Kauf genommene blinde Fleck dieser Arbeit ist das für HipHop-Musik immer noch bedeutende Liveelement samt den dafür essentiellen DJs. Jams, Konzerte und Events sind auch heute noch zentrale Treffpunkte der Szene, bei denen HipHop-Schaffende und -Fans aufeinandertreffen, Kontakte geknüpft sowie Ideen für zukünftige Projekte oder Kollaborationen entwickelt werden.¹ Auch wenn die Präsentation im Internet,² in Videos und auf Aufnahmen in den letzten Jahren immer

1 Wie Paul Zasky von *Dubblestandart* in einem Interview angibt, spielten auch die Plattenläden (vor allem in den 1990er Jahren) eine wichtige Rolle als Szene-Treffpunkt, wo DJs, Musiker und Fans zusammenkamen und sich austauschten (Interview Zasky 2020, TC 31:30).

2 In den 2010er Jahren avancierten soziale Netzwerke wie Facebook, Twitter oder Instagram sowie Plattformen wie Youtube (dabei war neben *The Message Magazine* vor allem der Kanal *Divinitus TV* von Bedeutung für die heimische Szene), Bandcamp oder Spotify zu den wichtigsten Publikationsformen im Internet. In den nuller Jahren waren es aber vor allem Foren (z. B. auf *hiphop.at* oder bei *dnk-movement.com*) und Myspace. So erzählt etwa der Produzent *Freshmaker*, dass er über diese

wichtiger wurde, ist der Liveauftritt immer noch ein ausschlaggebender Maßstab für die erfolgreiche Etablierung von RapperInnen – und teilweise auch für ProduzentInnen und natürlich DJs. Zudem besteht mittlerweile eine eigene Sub-Szene rund um den für HipHop typischen verbalen Wettbewerb, die Freestyle-Battles. Diese werden etwa regelmäßig im Rahmen der Eventreihe *Dreistil*³ oder in den Freestylesessions im Wiener Lokal *Einbaumöbel*⁴ sowie in Graz in Form der Cypherei⁵ abgehalten. Auf dem privatrechtlichen Wiener Fernsehsender Okto TV läuft seit 2014 sogar eine von der HipHop-Formation *Club der Menschen* gestaltete Sendung, in der live gefreestylt wird.⁶ Auch vom *Message Magazine* wurde 2020 gemeinsam mit Feng Sushi, dem Onlinemusiksender von A1, eine eigene Institution namens *The Message Cypher* ins Leben gerufen.⁷ Diese Arbeit darf also durchaus auch als Aufforderung für zukünftige wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit HipHop aus Österreich verstanden werden. Viel konnte in Erfahrung gebracht und (hoffentlich) ein aufschlussreiches Bild über dieses Phänomen österreichischer Populärmusik gezeichnet werden, das seit rund drei Jahrzehnten die heimische Musiklandschaft maßgeblich mitgestaltet hat und, wenn man den Trends der letzten Jahre glauben darf, dies in Zukunft noch stärker tun wird.

Ich halt's wie URL und Average, hey, ich mach Pause jetzt

Mal sehen, wie's wird die nächsten 25 Jahre Austroraps (*Texta* – »Alpenraps« 2016)

Plattform *Kid Pex* kennengelernt hat, der ihn dazu motivierte, mit dem Produzieren weiterzumachen (*Freshmaker* zitiert nach Nowak 2019b).

- 3 Weiterführende Informationen finden sich unter: <https://de-de.facebook.com/Dreistil/> [abgerufen am 01.06.2020].
- 4 Seit 2018 auf unbestimmte Zeit pausiert, weitere Informationen dazu finden sich unter: <https://www.facebook.com/1bmfss/> [abgerufen am 01.06.2020].
- 5 Diese wird vom Grazer Kollektiv *noedge* organisiert, weitere Informationen unter: <https://www.facebook.com/noedgegrz/> [abgerufen am 01.06.2020].
- 6 Die bislang ausgestrahlten Folgen können online unter folgendem Link nachgesehen werden: <https://okto.tv/de/series/367> [abgerufen am 01.06.2018].
- 7 Infos dazu und den ersten *cypher* zum Ansehen gibt es hier: <https://www.facebook.com/TheMessageMag/videos/893919741027177/> [abgerufen am 01.06.2020].

6. Best of Listen österreichischer HipHop-Musik

Ich danke an dieser Stelle nochmals herzlich Philipp Kroll alias *Flip*, dem Redaktionsteam vom *Message Magazine* und Stefan Trischler alias *Trishes* von *FM4 Tribe Vibes*. Mittels ihrer drei unterschiedlichen *best of* Listen österreichischer HipHop-Songs und -Alben wird diese Arbeit erweitert und abgerundet. Ich möchte mit diesen Listen einerseits interessierten LeserInnen Anhalts- bzw. konkrete »Anspielpunkte« mitgeben, um sich weitergehend mit österreichischer HipHop-Musik auseinanderzusetzen. Andererseits war es mir wichtig, nicht selbst diese Listen anzufertigen, sondern dies von langjährigen und wichtigen KommentatorInnen sowie MitgestalterInnen der österreichischen HipHop-Szene machen zu lassen. Vor und während des Verfassens einer Historie wie dieser müssen immer wieder Entscheidungen getroffen werden, wer und welche Songs/Alben behandelt und welche außen vor gelassen werden. Dies ist keine leichte Aufgabe. Es gab unterschiedliche Aspekte, die zu meiner Entscheidungsfindung beitrugen. Wahrscheinlich hätten andere AutorInnen eines solchen Buches etwas andere Beispiele gewählt bzw. Gewichtungen anders gelegt. So bieten diese Listen am Ende der Arbeit noch einmal die Möglichkeit, die von mir getroffene Auswahl an diskutierten heimischen KünstlerInnen und Musikbeispielen zu reflektieren und gegebenenfalls zu erweitern. Es freut mich deshalb sehr, dass diese sich dafür bereit erklärten und somit diese Arbeit komplettieren.

6.1 Austrorap Top 21: Die essentiellen Tracks der 90er by Flip (Texta, Tonträger Records)

1. The Moreaus – I hear the ladies (1990)
2. Strong Force – Exotic Flow (1992)
3. Schönheitsfehler – Ich dran (1993)
4. Leena Conquest – Boundaries (1994)
5. Total Chaos – Traurig aber wahr (1995)
6. Texta – 3 Uhr 10 (1995)
7. Das Dampfende Ei – Naturwach (1995)
8. Schönheitsfehler – A Guata Tag (1996)

9. DJ Cutex – Wicked Bitch (1996)
10. Total Chaos – Oft wunder ich mich (1997)
11. Aphrodelics – On the rise (1997)
12. Texta – Walkmania (1997)
13. Urbs & Chaoz – Closer to god (1997)
14. Aphrodelics – Rollin on chrome (1998)
15. Waiszbrohd – Parkbankflows (1998)
16. Waxolutionists – Nachtschattengewächs (1999)
17. Texta – Sprachbarrieren (1999)
18. Total Chaos – Die 2 (1999)
19. Kamp – Wo? (1999)
20. Die Symbiose – Symbiose überlebt (1999)
21. Rückgrat – Finger von der Platte (1999)

6.2 20 (+2) österreichische Rap Meilensteine by *The Message Magazine*

1. Falco – Der Kommissar (1981)
2. Texta – 3 Uhr 10 (1995)
3. Total Chaos – Oft wunder' ich mich (1997)
4. Das Dampfende Ei – Tako Je (1995)
5. Untergrund Poeten – Nega (1994)
6. DJ DSL – Anton Polster du bist Leiwand (1997)
7. Waxolutionists feat. Manuva – Nachtschattengewächs (1999)
8. Rückgrat – Dreckige Rapz (2002)
9. Aphrodelics – Rollin' on Chrome (1998)
10. Urbs & Chaoz – Closer to God (1997)
11. Kamp & Whizz Vienna – So Sorry (2009)
12. Bludzbrüder – Mektup pt. II (2011)
13. Sodom & Gomorrah – 4020 Remix (2008)
14. Die Vamummtn – Krocha Hymne (2008)
15. Kreiml & Samurai – Der Wiener feat. Monobrother (2017)
16. Monobrother – Solodarität (2019)
17. Svaba Ortak – Südbahnhof (2019)
18. Crack Ignaz – König der Alpen (2015)
19. Yung Hurn – Nein (2015)
20. Money Boy – Dreh den Swag auf (2010)
21. Wisdom & Slime – Das Element (2006)
22. Skero – Kabinenparty (2009)

6.3 20 herausragende HipHop-Alben & -EPs aus Österreich (alphabetisch) by *Trishes (FM4 Tribe Vibes)*

1. Aphrodelics – On The Rise (1998)

2. Brenk Sinatra & Fid Mella – Chop Shop 2: Singende Klingende Unterwelt (2014)
3. Brotlose Kunst – Sklaven der Zeit (2000)
4. Crack Ignaz & Wandl – Geld Leben (2016)
5. Das Dampfende Ei – Naturwaach (1995)
6. DJ DSL – #1 (2002)
7. Ill Mindz – Real Recognize Real (2011)
8. Kamp & Whizz Vienna – Versager ohne Zukunft (2009)
9. Kreiml & Samurai – Wuff Oink (2018)
10. Markante Handlungen – Vollendete Tatsachen (2005)
11. Monobrother – Solodartät (2019)
12. Schönheitsfehler – Broj Jedan (1994)
13. Silk Mob – Silk Mob (2020)
14. Skero – Memoiren Eines Riesen (2009)
15. Texta – So Oder So (2004)
16. Tibor Foco – Andaground (2006)
17. Total Chaos – Worte & Beats (2001)
18. Urbs & Cutex- Breaks Of Dawn (2001)
19. Wisdom & Slime – Lost Files & Broken Mic (2004)
20. Waxolutionists – Smart Blip Experience (1999)

7. Quellenverzeichnis

7.1 Literatur

- 16bars.de (Hg.; 2012): RAF Camora & Nazar trennen sich & geben Statements dazu ab. In: 16bars.de, veröffentlicht am 10.07.2012 unter: www.16bars.de/blog/3926/raf-camora-nazar-trennen-sich-geben-statements-dazu-ab/ [abgerufen am 01.06.2020].
- Adaso, Henry (2018): The Top 25 Hip-Hop Producers. They didn't need high-tech gear to make miracles. In: ThoughtCo, o. D. Migriert zu: Liveabout.com, aktualisiert am 13.12.2018, online unter: <https://www.liveabout.com/top-hip-hop-producers-2858005#step26> [abgerufen am 01.06.2020].
- Agostini, Benji (2016a): »Das österreichische Musikbusiness ist eine riesengroße Burschenschaft« – Rapperinnen über ihre Szene. In: vice.com, Noisey, veröffentlicht am 07.04.2016 unter: <https://noisey.vice.com/alps/article/r79dve/frauen-oesterreichischer-hiphop> [abgerufen am 01.06.2020].
- Agostini, Benji (2016b): Eine schöne Zukunft – Das Label Futuresfuture kümmert sich um deine nächsten Lieblingsacts. In: vice.com, Noisey, veröffentlicht am 21.12.2016 unter: <https://noisey.vice.com/alps/article/vvdndm/eine-schone-zukunftdas-label-futuresfuture-kummert-sich-um-deine-nachsten-lieblingsacts> [abgerufen am 01.06.2020].
- Agostini, Benji (2017a): Stammbaum HipHop Linz. In: vice.com, Noisey, veröffentlicht am 20.03.2017 unter: https://video-images.vice.com/_uncategorized/1490013125976-timeline_final.png [abgerufen am 01.06.2020].
- Agostini, Benji (2017a): Wie tot ist die HipHop-Hauptstadt Linz? In: vice.com, Noisey, veröffentlicht am 20.03.2017 unter: <https://noisey.vice.com/alps/article/7875mz/wie-tot-ist-die-hiphop-hauptstadt-linz> [abgerufen am 01.06.2020].
- Agostini, Benji (2017b): »Wir sind uns fast an die Gurgel gegangen« – Kroko Jack im längst überfälligen Interview. In: vice.com, Noisey, veröffentlicht am 11.11.2017 unter: <https://noisey.vice.com/alps/article/a37az5/wir-sind-uns-fast-an-die-gurgel-gegangen-kroko-jack-im-langst-uberfalligen-interview> [abgerufen am 01.06.2020].

- Ahmed, Insanul (2013): The Making of T.I.'s »Trap Muzik«. In: complex.com, veröffentlicht am 19.08.2013 unter: www.complex.com/music/2013/08/the-making-of-ti-trap-muzik/ [abgerufen am 01.06.2020].
- Ahmed, Insanul; Isenberg, Daniel; Drake, David; Kwak, Donnie; Kamer, Foster; Kenner, Rob (2013): The 25 Best DJ Premier Beats. In: complex.com, veröffentlicht am 02.08.2013 unter: www.complex.com/music/2013/08/dj-premier-best-beats/ [abgerufen am 01.06.2020].
- Allmusic.com (Hg.; o.J.): Golden Age. In: allmusic.com, Rap, Hip-Hop/Urban. O. D. Online unter: <https://www.allmusic.com/style/golden-age-ma0000012011> [abgerufen am 01.06.2020].
- Amarca, Nico (2015): Cloud Rap: The Spacey, Cyber-Born Hip-Hop Subgenre. In: highsnobity.com, veröffentlicht am 25.06.2015 unter: www.highsnobity.com/2015/06/25/cloud-rap-yung-lean-lil-b/ [abgerufen am 01.06.2020].
- Andi (2011): Weisssgold & iBos mit Debütalbum. In: The Message Magazine. Online unter: <https://themessage.at/weissgold-ibos-mit-debutalbum/> [abgerufen am 13.12.2017; nicht mehr verfügbar].
- Andi (2013): Abdulgadir (Eastblok Family) – »24 Bars« (Video). In: The Message Magazine. Online unter: <https://themessage.at/abdulgadir-eastblok-family-24-bars-video/> [abgerufen am 08.11.2017; nicht mehr verfügbar].
- Andresen, Juri (2016): Hanuschplatzflow – Die Dokumentation, Teil 1-3. In: juice.de, Video, veröffentlicht am 22.06.2016 unter: <https://juice.de/hanuschplatzflow-die-dokumentation-teil-1-3-video/> [abgerufen am 01.06.2020; Video nicht mehr verfügbar].
- Anwander, Stefan, Braula Jan (2012): 20 Jahre HipHop in Österreich. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 31.12.2012 unter: <https://themessagemagazine.at/20-jahre-hip-hop-in-osterreich/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Anwander, Stefan (2013a): »Man hätte eine reine HipHop-Ausstellung machen können«. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 25.12.2013 unter: <https://themessagemagazine.at/uptight-die-sammlung-werner-geier-im-wien-museum/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Anwander, Stefan (2013b): RechtsRap – Phantom oder Phänomen? Teil 2. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 25.07.2013 unter: <https://themessagemagazine.at/rechtsrap-phantom-oder-phanomen-teil-2/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Anwander, Stefan (2013d): Zwischen Provokation und Eskalation – Interview mit Spike + Vorwort. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 05.06.2020 unter: <https://themessagemagazine.at/zwischen-provokation-und-eskalation-interview-mit-spike-vorwort/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Anwander, Stefan (2015): Welcome to the next level. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 17.02.2015: <https://themessagemagazine.at/flip-reflections-iv/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Anwander, Stefan; Braula, Jan (2015): 15 Jahre nach HipHop gegen Schwarz-Blau – Teaser. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 12.02.2015 unter: <https://themessagemagazine.at/15-jahre-hiphop-gegen-schwarz-blau-teaser/> [abgerufen am 01.06.2020].

- Anwander, Stefan (2016): Schuld und Sühne. Guilty Interview. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 20.05.2016 unter: <https://themessagemagazine.at/guilty-interview/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Anwander, Stefan; Kiebl, Thomas (2015): »Die Lederhosen haben jetzt andere an« – Hinterland-Interview. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 29.01.2015 unter: <https://themessagemagazine.at/hinterland-iv/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Anwander, Stefan; Nawrata, Paul; Schuller David; Trischler, Stefan; Shaked, Daniel (2013): Zum 20-jährigen von Texta. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 04.10.2013 unter: <http://themessagemagazine.at/zum-20-jahrigen-von-texta/> [abgerufen am 04.07.2017].
- Aslan, Murat (2012): Raf 3.0 – Wie kannst du nur. In: Juice, veröffentlicht am 17.02.2012 unter: <http://juice.de/raf-3-0-wie-kannst-du-nur-video/> [abgerufen am 01.06.2020].
- BAM & Mr. Dero (o.J.): BAM & Mr. Dero über sich. In: FM4 Soundpark, o. D. Online unter: <http://fm4.orf.at/soundpark/b/bamrdero/main> [abgerufen am 01.06.2020].
- Batey, Angus (2013): 20 Years On: KRS-One's Return Of The Boom Bap Revisited. In: The Quietus, veröffentlicht am 17.09.2013 unter: <http://thequietus.com/articles/13366-kr-one-return-of-the-boom-bap-review> [abgerufen am 01.06.2020].
- Beloskoni (2017): Was sind das für Zahlen eigentlich??! [Facebook-Eintrag], veröffentlicht am 18.04.2017 unter: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1854943581424244&id=160175553409716 [abgerufen am 01.06.2020].
- beni-mike (2002): Boombap. In: rap.de, veröffentlicht am 11.02.2002 unter: <https://rap.de/c37-interview/5819-boombap/> [abgerufen am 01.06.2020].
- beni-mike (2006): Chakuza & DJ Stickle. In: rap.de, veröffentlicht am 12.06.2006 unter: <http://rap.de/c37-interview/5945-chakuza-dj-stickle/> [abgerufen am 01.06.2020].
- beni-mike (2009): Bushido & Fler. In: rap.de, veröffentlicht am 14.09.2009 unter: <https://rap.de/c37-interview/6235-bushido-fler/> [abgerufen am 01.06.2020].
- beni-mike (2010): Big J. In: rap.de, veröffentlicht am 04.08.2009 unter: <http://rap.de/c37-interview/6228-big-j/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Bhabha, Homi K. (2000): Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg.
- Birr, Fionn (2013): Gerard – Blausicht. In: hhv-mag.com, veröffentlicht am 09.10.2013 unter: www.hhv-mag.com/de/review/5599/gerard-blausicht [abgerufen am 01.06.2020].
- Birr, Fionn (2016): Hunney Pimp: »Mit Schmääh lässt sich leichter eine Attitüde vermitteln.« In: splash-mag.de. Online unter: <http://splash-mag.de/hunney-pimp-mit-schmaeh-laesst-sich-leichter-eine-attituede-vermitteln/> [abgerufen am 19.07.2017; nicht mehr verfügbar].
- Birr, Fionn (2019): Eine Dekade im Rückblick #2: Cloud Rap. Titelstory. In: juice.de, veröffentlicht am 28.12.2019 unter: <https://juice.de/eine-dekade-im-rueckblick-2-cloud-rap-titelstory/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Bock, Karin; Meier, Stefan; Süß, Gunter (2007a): HipHop Meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. Bielefeld: transcript.
- Bock, Karin; Meier, Stefan; Süß, Gunter (2007b): HipHop Meets Academia: Positionen und Perspektiven auf die HipHop-Forschung. In: Bock et al. (Hg.): HipHop meets Academia, S. 11-16.

- Borgman, Malte (2015): LGoony – Grape Tape: Lila Scheine, lila Wolken. In: br.de, Puls, Plattenkritik, veröffentlicht am 23.09.2015 unter: www.br.de/puls/musik/reviews/lgoony-grape-tape-neues-album-100.html [abgerufen am 01.06.2020].
- Braula, Jan (2010a): Austrian Flavors 1992 – Austrian Vinyl Classics. In: The Message Magazine 14 (41), S. 8-11.
- Braula, Jan (2010b): Austrian Vinyl Classics 1. Untergrund Poeten. In: The Message Magazine 14 (40), S. 38f.
- Braula, Jan (2011a): Penetrante Sorte – PS 3. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 14.06.2011 unter: <http://themessagemagazine.at/penetrante-sorte-ps-3/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Braula, Jan (2011b): Schwaboss – Schwaboss Sampler Vol. 1. In: The Message Magazine, 21.01.2011 unter: <https://themessagemagazine.at/schwaboss-schwaboss-sampler-vol-1/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Braula, Jan (2011c): »Wie der wöchentliche Gottesdienst« – Interview mit Katharina Weingartner. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 20.02.2011 unter: <http://themessagemagazine.at/?p=3655> [abgerufen am 01.06.2020].
- Braula, Jan (2012a): Droogieboyz Interview: Hip Hop auf leiwand. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 05.06.2012 unter: <https://themessagemagazine.at/droogieboyz-interview-hip-hop-auf-leiwand/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Braula, Jan (2012b): PMC & Svaba Ortak: Zwischen Simmering und Rumänien. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 24.06.2012 unter: <https://themessagemagazine.at/pmc-svaba-ortak-zwischen-simmering-und-rumanien/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Braula, Jan (2012c): Sidos Blockstars: Nichts als Probleme. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 02.02.2012 unter: <https://themessagemagazine.at/sidos-blockstars-nichts-als-probleme/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Braula, Jan (2013): Smally: Raising his families. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 23.06.2013 unter: <https://themessagemagazine.at/smally-raising-his-families/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Braula, Jan (2014a): HipHop Message #16: Lukas Plöchl. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 27.02.2014 unter: <https://themessagemagazine.at/zum-beispiel-lukas-plochl/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Braula, Jan (2014b): Singende klingende Unterwelt. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 23.07.2014 unter: <https://themessagemagazine.at/singende-klingende-unterwelt/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Braula, Jan (2014c): Wien von seinen besten Seiten. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 01.06.2014 unter: <https://themessagemagazine.at/wien-von-seinen-besten-seiten-2/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Braula, Jan (2015a): Krokodü am Grübln. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 21.03.2015 unter: <https://themessagemagazine.at/krokodu-grubln/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Braula, Jan (2015b): Von Dreckigen Rapz & Markanten Handlungen – Kroko Jack. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 17.03.2015 unter: <https://themessagemagazine.at/von-dreckigen-rapz-markanten-handlungen/> [abgerufen am 01.06.2020].

- Braula, Jan; Shaked, Daniel (2012): Hip Hop Message #11: Brenk Sinatra [Interview]. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 03.12.2012 unter: <https://themessagemagazine.at/hip-hop-messages-11-brenk-sinatra/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Buchholz, Klaus (2010): Hip- Höp Hooray. In: TBA – Die Musikzeitung 4 (10), S. 24f.
- Burghausen, Lina (o.J.): Über »365 Female* MCs« [Homepage], o. D. Online unter: <https://www.365femalemcs.com/about-us/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Burmeier, Wenzel (2015): Eine Audienz beim selbsternannten König der Alpen – Crack Ignaz im Interview. In: voice.com, Noisey, veröffentlicht am 08.07.2015 unter: <https://noisey.vice.com/de/article/rzv5ga/crack-ignaz-im-interview-zu-kirsch-361> [abgerufen am 01.06.2020].
- Caramanica, Joe (2009): Gucci Mane, No Holds Barred. In: NY Times, veröffentlicht am 11.12.2009 unter: www.nytimes.com/2009/12/13/arts/music/13gucci.html?_r=2&scp=1&sq=drumma%20boy&st=cse [abgerufen am 01.06.2020].
- Chang, Jeff (2007): Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation. London: Ebury.
- Charnas, Dan (2011): The Big Payback: The History of the Business of Hip Hop. London: New American Library.
- Coleman, Jonny (2016): 10 Classic Bounce Records for People Who Don't Know Shit About Bounce. In: laweekly.com, veröffentlicht am 24.02.2016 unter: www.laweekly.com/music/10-classic-bounce-records-for-people-who-dont-know-shit-about-bounce-6630760 [abgerufen am 01.06.2020].
- Cross, Brian (1993): It's Not About a Salary...: Rap, Race and Resistance in Los Angeles. London: Verso.
- Cut-Ex (2006): Eberhard Forcher/Radioactive Man. In: The Message Magazine 10 (25), S. 24-31.
- Davidek, Kristian (2008): Der Fuck Off-Faktor. In: FM4 Online. Online unter: <http://fm4v2.orf.at/connected/224498/main.html> [abgerufen am 15.05.2018].
- Davoudvandi, Miriam (2019): Eine Dekade im Rückblick #6: Und der MC Ist weiblich! In: Juice, veröffentlicht am 30.12.2019 unter: <https://juice.de/eine-dekade-im-rueckblick-6-und-der-mc-ist-weiblich-titelstory/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Deine Mutter Studio (o.J.): Über uns [Homepage], o. D. Online unter: <http://deinemutter.at/uberuns/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Deisenberger, Markus (2015): »Alles zusammen ergibt das große Ganze« – Dame im Mica-Interview. In: micaustria.at, veröffentlicht am 23.09.2015 unter: <https://www.micaustria.at/alles-zusammen-ergibt-das-grosse-ganze-dame-im-mica-interview/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Derntl, Daniela (2019a): Das war der Protestsongcontest 2019. In: FM4 Online, veröffentlicht am 13.02.2019 unter: <https://fm4.orf.at/stories/2963561/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Derntl, Daniela (2019b): Mavi Phoenix über sein 2019. In: FM4 Online, veröffentlicht am 27.12.2019 unter: <https://fm4.orf.at/stories/2996463/> [abgerufen am 01.06.2020].
- D'Errico, Mike (2015): Off the Grid: Instrumental Hip-Hop and Experimentalism After the Golden Age. In: Justin A. Williams (Hg.): The Cambridge Companion to Hip-Hop. 1. Aufl. Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press, S. 280-291.

- derstandard.at (Hg.; 2006a): And the nominees were... In: derstandard.at, veröffentlicht am 23.09.2006 unter: <https://derstandard.at/2590740/And-the-nominees-were> [abgerufen am 01.06.2020].
- derstandard.at (Hg.; 2006b): Koryphaios war nicht zu schlagen. In: derstandard.at, veröffentlicht am 23.09.2006 unter: <https://derstandard.at/2598046/Koryphaios-war-nicht-zu-schlagen> [abgerufen am 01.06.2020].
- derstandard.at (Hg.; 2011): »Swag« ist das deutsche Jugendwort des Jahres. In: derstandard.at, veröffentlicht am 5.12.2001 unter: <https://www.derstandard.at/story/1322873004043/wahl-2011-swag-ist-das-deutsche-jugendwort-des-jahres> [abgerufen am 01.06.2020].
- Detrick, Ben (2007): The Dirty Heartbeat of the Golden Age. In: The Village Voice, veröffentlicht am 06.11.2007 unter: <https://www.villagevoice.com/2007/11/06/the-dirty-heartbeat-of-the-golden-age/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Diaz, Angel (2015): 05. Eric B. & Rakim »Paid In Full«. In: Ahmed, Insanul, et al. (Hg.): The 100 Best New York City Rap Songs. In: complex.com, veröffentlicht am 30.10.2015 unter: www.complex.com/music/2015/10/100-best-new-york-city-rap-songs [abgerufen am 01.06.2020].
- Diederichsen, Detlef; Ismaiel-Wendt, Johannes; Stemmler, Susanne (Hg.; 2012): Translating HipHop. 1. Aufl. Freiburg i.Br.: orange-press.
- DJ Mag (Hg.; 2013): Trap: Under lock & key. In: djmag.com, veröffentlicht am 28.02.2013 unter: <https://djmag.com/content/trap-music-under-lock-key> [abgerufen am 01.06.2020].
- DJ Phekt (2013): Der neue Chakuza. In: FM4 Online, veröffentlicht am 07.03.2013 unter: <http://fm4v3.orf.at/stories/1713985/index.html> [abgerufen am 01.06.2020].
- DJ Phekt (2015): König der Alpen. In: FM4 Online, veröffentlicht am 01.07.2015 unter: <http://fm4v3.orf.at/stories/1760343/> [abgerufen am 01.06.2020].
- DJ Phekt (2017a): Der Linzer Rapper Def Ill mischt sich in die Flüchtlingsdiskussion ein. In: FM4 Online, veröffentlicht am 04.05.2017 unter: <https://fm4.orf.at/stories/2841153/> [abgerufen am 01.06.2020].
- DJ Phekt (2017b): Tschüss Österreich, Yo Berlin! In: FM4 Online, veröffentlicht am 26.10.2017 unter: <http://fm4.orf.at/stories/2874440/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Dörfler, Frederik (2011): Entstehung und Entwicklung von HipHop in Österreich: Etablierung der HipHop-Kultur in Österreich am Beispiel der vier wichtigsten Pioniere der dazugehörigen Musikrichtung. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Drake, David (2014): Quavo Is the Most Influential Rapper of 2014. In: complex.com, veröffentlicht am 01.03.2014 unter: www.complex.com/music/2014/03/quavo-is-the-most-influential-rapper-of-2014 [abgerufen am 01.06.2020].
- Drumma Boy (2012): From Classical to Hip-Hop: Why Beethoven Still Inspires Me. In: Huffington Post, veröffentlicht am 02.01.2012 unter: www.huffingtonpost.com/drumma-boy/from-classical-to-hiphop-_b_1245652.html [abgerufen am 01.06.2020].
- Dusl, Andrea (2009): Jack and Joe and Jill und der Rest der coolen Gang. In: comandantina.com, veröffentlicht am 26.04.2009 unter: <http://comandantina.com/2009/04/26/jack-and-joe-and-jill-und-der-rest-der-coolen-gang-2/> [abgerufen am 08.05.2018].

- Duzz Down San (o.J.): About [Homepage], o. D. Online unter: <http://duzzdownsan.net/info/> [abgerufen am 07.06.2018; nicht mehr verfügbar].
- Duzz Down San (2014): Von Seiten der Gemeinde [Homepage], o. D. Online unter: <http://duzzdownsan.net/releases/von-seiten-der-gemeinde/> [abgerufen am 21.04.2018; nicht mehr verfügbar].
- Duzz Down San (2017): Rooted [Homepage], o. D. Online unter: <http://duzzdownsan.net/releases/rooted/> [abgerufen am 16.03.2018; nicht mehr verfügbar].
- E.A.V. (o.J.): Die Geschichte de Alpenrap [Presse-Text], online unter: <https://ea-varchiv.files.wordpress.com/2012/01/alpenrap-promosheet.jpg> [abgerufen am 01.06.2020].
- edHardygirl14 (2016): T-Ser spricht sich aus. Video. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 05.12.2006 unter: <https://themessagemagazine.at/t-ser-affirmative-action-video/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Ehlert, Sascha (2013): Gerard – Blausicht. Review. In: Juice, veröffentlicht am 20.09.2013 unter: <https://juice.de/review-gerard-blausicht/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Ehlert, Sascha (2015): Lila Wolken über Deutschland – Young Kira im Interview. In: vice.com, Noisy, veröffentlicht am 06.08.2015 unter: <https://noisy.vice.com/de/article/rpd8k8/young-kira-das-erste-interview-439> [abgerufen am 01.06.2020].
- Ehlert, Sascha (2016a): Yung Hurn: 1 großer Dichter. Feature. In: Juice, veröffentlicht am 20.05.2016 unter: <http://juice.de/yung-hurn-1-grosser-dichter-feature/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Ehlert, Sascha (2016b): Yung Hurn: Auf den Spuren Falcos. In: redbull.com, Music, veröffentlicht am 20.12.2016 unter: <https://www.redbull.com/de-de/yung-hurn-auf-den-spuren-falcos> [abgerufen am 01.06.2020].
- Elflein, Dietmar (2009): Mostly tha voice? Zum Verhältnis von Beat Sound und Stimme im HipHop. In: Hörner/Kautny (Hg.): Die Stimme im HipHop, S. 171-194.
- Faktor AUT (2013): Stellungnahme zum Namenswechesel [Facebook-Eintrag] veröffentlicht am 12.05.2013 unter: <https://www.facebook.com/faktorautofficial/posts/658257627522770> [abgerufen am 01.06.2020].
- Fasthuber, Sebastian (2006): Die Unsichtbaren. In: Now!, o.J.(49), S. 11.
- Femme DMC (2018): Herstory [Facebook-Eintrag], veröffentlicht am 3.02.2018 unter: <https://www.facebook.com/pg/FEMMEDMC/about/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Ferkova, Fredi (2016): Wie Rap rechtes Gedankengut unterstützt. In: vice.com, Noisy, veröffentlicht am 10.06.2016 unter: <https://noisy.vice.com/alps/article/rjqayk/rap-rechts> [abgerufen am 01.06.2020].
- Ferkova, Fredi (2017): »Das spür ich in meinen Eiern« – Ein seltenes Gespräch mit dem Wiener Rapper Svaba Ortak. In: vice.com, Noisy, veröffentlicht am 21.03.2017 unter: <https://noisy.vice.com/alps/article/8qeydk/das-spur-ich-in-meinen-eiern-ein-seltenes-gesprach-mit-dem-wiener-rapper-svaba-ortak> [abgerufen am 01.06.2020].
- Ferkova, Fredi (2018): »Im Rap gibt es keine Kollegen« – Nazar bringt ein Buch raus und hat uns Fragen dazu beantwortet. In: vice.com, veröffentlicht am 08.01.2018 unter: <https://www.vice.com/de/article/ne4d58/im-rap-gibt-es-keine-kollegen-nazar-bringt-ein-buch-raus-und-hat-uns-fragen-dazu-beantwortet> [abgerufen am 01.06.2020].

- Fiasco (2002a): Global Players. In: The Message Magazine 6 (11), S. 6f.
- Fiasco (2002b): The Magnificent Seven oder: Die Jungs aus der Saikogasse. In: The Message Magazine 6 (11), S. 22.
- Fintoni, Laurent (2008): The Return of the Boom Bap: New Manoeuvres in Hip Hop. In: spannered.org, veröffentlicht am 19.09.2008 unter: www.spannered.org/music/1518/ [abgerufen am 01.06.2020].
- Fintoni, Laurent (2013): And this one time...the best Bandcamp releases of the month, June 2013. In: Fact Mag, o. D. Online unter: www.factmag.com/2013/06/13/and-this-one-time-the-best-bandcamp-release-of-the-month-june-2013/2/ [abgerufen am 01.06.2020].
- Fintoni, Laurent (o.J.): About [Homepage], o. D. Online unter: www.laurentfintoni.com/about/ [abgerufen am 01.06.2020].
- Fleischmann, Holger; Jelinek, Niklas (2005): Sugar B: Kommunikator der Leiwandheit. In: The Gap 62 (September), S. 26-38.
- Forman, Murray (2004): Represent: Race, Space, and Place in Rap Music. In: Forman/Neal (Hg.): That's the Joint! 1. Aufl., S. 201-222.
- Forman, Murray (2007): HipHop Meets Academia: Fallstricke und Möglichkeiten der HipHop Studies. In: Bock et al. (Hg.): HipHop meets Academia, S. 17-38.
- Forman, Murray (2011): General Introduction. In: Forman/Neal (Hg.): That's the Joint! 2. Aufl., S. 1-8.
- Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Hg.; 2004): That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader. 1. Aufl. New York: Routledge.
- Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Hg.; 2011): That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader. 2. Aufl. New York: Routledge.
- FPÖ (Hg.; 2008): Höbart: Sogenannte ›Gangsta Rapper‹ aus dem Ausländermilieu sind Gefahr für unsere Jugend. In: APA-OTS, veröffentlicht am 17.11.2008 unter: https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20081117_OTS0084/hoebart-sogenannte-gangsta-rapper-aus-dem-auslaendermilieu-sind-gefahr-fuer-unsere-jugend [abgerufen am 01.06.2020].
- Funke (2002): A.Geh aka Mörderschmäh. In: The Message Magazine 06 (11), S. 46.
- Fürnkranz, Magdalena (2019): Klitclique und »Der Feminist FeMiNiSt«: Konzeptuelle Desorientierung als Empowerment. In: Ralf von Appen und Mario Dunkel (Hg.): (Dis-)Orienting Sounds – Machtkritische Perspektiven auf populäre Musik. Bielefeld: transcript, S. 79-104.
- Gächter, Martin (2000): Rap und Hip-Hop: Geschichte und Entwicklung eines afrikanisch-amerikanischen »Widerstandsmediums« unter besonderer Berücksichtigung seiner Rezeptionsformen in Österreich. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Geier, Werner (2001): Er war ein Superstar. In: FM4 Online, veröffentlicht am 06.02.2011 unter: <http://fm4v2.orf.at/connected/31547/main> [abgerufen am 01.06.2020].
- Genius.com (Hg; 2014): Trap vs. Gangsta. In: genius.com, o. D. Online unter: <https://www.genius.com/discussions/60280-Trap-vs-gangsta> [abgerufen am 01.06.2020].
- Genius.com (Hg; o.J.): Rapper und ihre Ad-Libs. Rap Genius Deutschland. In: genius.com, o. D. Online unter: <https://genius.com/Rap-genius-deutschland-rapper-und-ihre-ad-libs-lyrics> [abgerufen am 01.06.2020].

- George, Nelson (2004): Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth. In: Forman/Neal (Hg.): *That's the Joint!* 1. Aufl., S. 45-55.
- George, Nelson (2006): *XXX: Drei Jahrzehnte HipHop*. Erw. u. überarb. Neuausg. Freiburg i.Br.: orange-press.
- Gerhardt, Daniel (2018): Ist das noch Hip-Hop? In: *Zeit Online*, veröffentlicht am 03.04.2018 unter: <https://www.zeit.de/2018/14/hanuschplatzflow-rap-crack-ignazung-hurn-young-krillin> [abgerufen am 01.06.2020].
- Google Trends (Hg.; o.J.): Cloud Rap. In: trends.google.at, o. D. Online unter: <https://trends.google.at/trends/explore?date=2010-01-01%202020-01-01&q=Cloud%20Rap> [abgerufen am 01.06.2020].
- Graham, Nadine (2015): Has The South Ruined Hip Hop? In: hiphopdx.com, veröffentlicht am 03.11.2015 unter: <http://hiphopdx.com/editorials/id.3095/title.has-the-south-ruined-hip-hop> [abgerufen am 01.06.2020].
- Green, Tony (2003): Outkast: Southernplayalisticadillacmuzik, ATLiens, Aquemini, Stankonia. In: Oliver Wang (Hg.): *Classic Material: The Hip-Hop Album Guide*. Toronto: ECW Press, S. 131ff.
- Gröbchen, Walter; Mießgang, Thomas; Obkircher, Florian; Stöger, Gerhard (Hg; 2013): *Wienpop: Fünf Jahrzehnte Musikgeschichte erzählt von 130 Protagonisten*. Wien: Falter Verlag.
- Grossebner, Lukas (2004): Servas die Madln, Servas die Buam! A-Geh. In: *The Message Magazine* 8 (19), S. 32f.
- Gruber, Johannes (2016): *Performative Lyric und lyrische Performance: Profilbildung im deutschen Rap*. Bielefeld: transcript.
- Grüner, Johannes (2015): »Haben mehr als nur Lederhosen zu bieten«. In: meinbezirk.at, veröffentlicht am 18.02.2015 unter: <https://www.meinbezirk.at/linz/lokales/haben-mehr-als-nur-lederhosen-zu-bieten-d1242207.html> [abgerufen am 01.06.2020].
- Gschmeidler, Julia (2013): Der Ferdinand-Hanusch-Platz Effekt. Interview. In: *The Message Magazine*, veröffentlicht am 30.07.2013 unter: <https://themessagemagazine.at/der-ferdinand-hanusch-platz-effekt/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Gschmeidler, Julia (2015a): 33 MCs – 1 Statement (Video & Porträts). In: *The Message Magazine*, veröffentlicht am 29.04.2015 unter: <https://themessagemagazine.at/33-mcs-1-statement-video-portraets> [abgerufen am 01.06.2020].
- Gschmeidler, Julia (2015b): Ladies first #1. In: *The Message Magazine*. Online unter: <https://themessagemagazine.at/neues-von-den-female-mcs/> [abgerufen am 11.06.2018; nicht mehr verfügbar].
- Gschmeidler, Julia (2016a): 8 österreichische Rapper über 2016. Rückblick. In: *The Message Magazine*, veröffentlicht am 23.12.2016 unter: <https://themessagemagazine.at/jahresueckblick-2016/2/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Gschmeidler, Julia (2016b): »Ich bin inzwischen Kunstrap«. RAF Camora Interview. In: *The Message Magazine*, veröffentlicht am 18.04.2016 unter: <https://themessagemagazine.at/raf-camora-interview/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Güler, Alkan (2012): Der »Ösi Bua« aus Burundi. In: derstandard.at, veröffentlicht am 18.04.2012 unter: <https://derstandard.at/1334530925080/Spaas-und-Heimatgefuehl-Der-Oesi-Bua-aus-Burundi> [abgerufen am 01.06.2020].

- Gültekin, Ugur (2017a): Die erfolgreichsten Mundartrapper 2017. In: redbull.com, Music, veröffentlicht am 31.03.2020 unter: <https://www.redbull.com/ch-de/erfolgreichste-schweizer-rapper-2017> [abgerufen am 01.06.2020].
- Gültekin, Ugur (2017b): Wie Migranten Rap geformt haben – Ein Gespräch mit einem HipHop-Forscher. In: vice.com, Noisy, veröffentlicht am 22.01.2017 unter: <https://noisy.vice.com/de/article/pggb5y/wie-migranten-rap-geformt-haben-ein-gesprach-mit-hiphop-forscher-hannes-loh> [abgerufen am 01.06.2020].
- Güngör, Murat; Loh, Hannes (2012): »Die eine wahre HipHop-Geschichte gibt es nicht«: HipHop-Narrative in Deutschland. In: Diederichsen et al. (Hg.): Translating HipHop, S. 64-81.
- Hadler, Simon (2018): RAF Camora sprengt die Ö3 Charts. In: orf.at, veröffentlicht am 18.10.2018 unter: <https://orf.at/stories/3068262/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Hafedh, Yasmin (2017a): Könnt ihr bitte ... [Facebook-Eintrag], veröffentlicht am 29.03.2017 unter: <https://www.facebook.com/sahra.ah/posts/10212075959079547> [abgerufen am 08.06.2018].
- Hafedh, Yasmin (2017b): Wie ist es als Frau?//Gastkommentar. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 17.04.2017 unter: <https://themessagemagazine.at/gastkommentar-yasmo/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Hager, Steven (1984): Hip Hop: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music, and Graffiti. New York: St. Martin's Press.
- Hager, Steven (2012): The Pied Piper of Hip Hop [Blog]. Online unter: <https://stevenhager420.wordpress.com/2012/02/05/the-pied-piper-of-hip-hop/> [abgerufen am 14.06.2018; nicht mehr verfügbar].
- Hanschplatzflow (o.J.): Die HPF-Klicke [Blog]. O. D. Online unter: <http://hanschplatzflow.blogspot.co.at/p/kunstler.html> [abgerufen am 01.06.2020].
- Helmer, Christine (2009): Waxolutionists – a short sketch for 2009. Presse Info. O. D. Online unter: www.supercity.at/download2.php?f=41&h=844877a52500d008a605db666ad16d7a [abgerufen am 01.06.2020].
- Hermann, Andy (2015): The 20 Best Hip-Hop Producers of All Time. In: laweekly.com. Online unter: www.laweekly.com/music/the-20-best-hip-hop-producers-of-all-time-6046678/2 [abgerufen am 13.10.2017; nicht mehr verfügbar].
- Herr, Francesca (2017): »Gstanzler können besser freestylen«. Red Bull Gstanzl Battle. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 23.11.2017 unter: <https://themessagemagazine.at/red-bull-gstanzl-battle-review/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Hertel, Alex (2017): Extraordinäre Rap-Musik aus Linz. In: FM4 Online, veröffentlicht am 20.11.2017 unter: <http://fm4.orf.at/stories/2877148/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Hinrichs, Uwe (2013): Multi Kulti Deutsch: Wie Migration die deutsche Sprache verändert. München: C.H. Beck.
- Hinterland (o.J.): Hinterland über sich. In: FM4 Soundpark, o. D. Online unter: <http://fm4.orf.at/soundpark/h/hinterland> [abgerufen am 01.06.2020].
- Hörner, Fernand; Kautny, Oliver (Hg.): Die Stimme im HipHop: Untersuchungen eines intermedialen Phänomens. 1. Aufl. Bielefeld: transcript.
- Holzer, Elisabeth (2014): »Antijüdische Propaganda«: Rapper in Graz verurteilt. In: kurier.at, veröffentlicht am 10.01.2014 unter: <https://kurier.at/chronik/oe->

- sterreich/antijuedische-propaganda-rapper-in-graz-verurteilt/45.151.429 [abgerufen am 01.06.2020].
- Hubbel, Noah (2013): From UGK to Chief Keef: A Look at the History of Trap in Rap and Its Subsequent Influence on Drill. In: westword.com, veröffentlicht am 23.10.2013 unter: www.westword.com/music/from-ugk-to-chief-keef-a-look-at-the-history-of-trap-in-rap-and-its-subsequent-influence-on-drill-5687320 [abgerufen am 01.06.2020].
- Huber, Harald (1998): Stilanalyse: Stile der Populärmusik im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts. Dissertation, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.
- Johnson, James (2016): Lex Luger ›Lex Luger Experience: The Tour Vol. 1‹. In: massappeal.com. Online unter: <https://massappeal.com/lex-luger-lex-luger-experience-the-tour/>[abgerufen am 05.07.2017; nicht mehr verfügbar].
- Jozvaj, Aleksandar (2013): Gangster-Rapper Kollegah: »Anhänger voller Mütter angekarrt«. In: Spiegel Online, veröffentlicht am 21.03.2013 unter: www.spiegel.de/kultur/musik/gangster-rap-star-kollegah-ueber-jung-brutal-gutaussehend-2-a-884598.html [abgerufen am 01.06.2020].
- Juice (Hg.; 2018): Wiener Newcomer EINFACHSO droppt EP und erstes Video mit Jugo Ürdens//News. In: Juice, veröffentlicht am 22.06.2018 unter: <https://juice.de/wiener-newcomer-einfachso-droppt-ep-und-erstes-video-mit-jugo-uerdens-news/>[abgerufen am 01.06.2020].
- Juice Crew (Hg.; 2010): Editorial. In: Juice 131 (Juli/August), S. 5.
- Kabuki (2017): Behind the Beats: Brenk Sinatra. In: Native Instruments Blog, veröffentlicht am 18.09.2017 unter: <https://blog.native-instruments.com/behind-the-beats-brenk-sinatra/>[abgerufen am 01.06.2020].
- Kameir, Rawiya; Starling, Lakin; Kochhar, Nazuk; Barshad, Amos (2017): The Complete History Of »Bling Bling«. In: thefader.com, veröffentlicht am 11.01.2017 unter: www.thefader.com/2017/01/11/bling-bling-oral-history-lil-wayne-bg-turk-juvenile-birdman-mannie-fresh [abgerufen am 01.06.2020].
- Kamp (o.J.): Kamp über sich. In: FM4 Soundpark, o. D. Online unter: <http://fm4.orf.at/soundpark/k/kamp/main> [abgerufen am 01.06.2020].
- Kautny, Oliver (2009): Ridin' the Beat: Annäherungen an das Phänomen Flow. In: Hörner/Kautny (Hg.): Die Stimme im HipHop, S. 141-170.
- Keyes, Cheryl Lynette (2002): Rap Music and Street Consciousness. Urbana: University of Illinois Press.
- Kiebl, Thomas (2014): »Ich wurde von HC Strache gebannt«. Chakuza-Interview. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 04.09.2014 unter: <https://themessagemagazine.at/ich-wurde-von-hc-strache-gebannt-chakuza-interview/>[abgerufen am 01.06.2020].
- Kiebl, Thomas (2016a): »Bald werden DJs mit Streaming-Diensten auflegen«. In: redbull.com, Music, veröffentlicht am 28.04.2016 unter: <https://www.redbull.com/at-de/duzz-down-san-interview-teil-2?items=1331791743751> [abgerufen am 01.06.2020].
- Kiebl, Thomas (2016b): LGoony & Crack Ignaz: »Wir sind Echsenmenschen!«. Interview. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 16.02.2016 unter: <https://themessagemagazine.at/lgoony-crack-ignaz-interview/>[abgerufen am 01.06.2020].

- Kiebl, Thomas (2016c): Trishes: »Dialekt galt als zu proletoid«. In: redbull.com, Music, veröffentlicht am 12.05.2016 unter: <https://www.redbull.com/at-de/trishes-interview> [abgerufen am 21.12.2017].
- Kimminich, Eva (2012): Immer wieder hin und zurück: Translating HipHop-Research. In: Diederichsen et al. (Hg.): Translating HipHop, S. 214-229.
- Klein, Gabriele; Friedrich, Malte (2003): Is this real? Die Kultur des HipHop. 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Köck, Samir H. (2018): Jugo Ürdens: »Ich hing gerne vor dem Flex ab«. In: Die Presse, veröffentlicht am 07.10.2018 unter: <https://www.diepresse.com/5509352/jugo-urdens-ich-hing-gerne-vor-dem-flex-ab> [abgerufen am 01.06.2020].
- Kopka, Philipp (2016): LGoony & Crack Ignaz – »Aurora«. In: laut.de, veröffentlicht am 19.01.2016 unter: www.laut.de/LGoony-Crack-Ignaz/Alben/Aurora-98615 [abgerufen am 01.06.2020].
- Koulidjanov, Leo (2010): RAF Camora. In: Juice, veröffentlicht am 15.09.2012 unter: <http://juice.de/raf-camora/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Krims, Adam (2000): Rap Music and the Poetics of Identity. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kroll, Philipp (2003): Please listen to my demo. In: The Message Magazine 7 (16), S. 47.
- Kroll, Philipp (2004): Please listen to my demo. In: The Message Magazine 8 (18), S. 43.
- Kroll, Philipp (2005): Please listen to my demo. In: The Message Magazine 9 (21), S. 46.
- Kroll, Philipp (2007): Immer auf die 2 und 4: Hinterland. In: The Message Magazine 11 (31), S. 12f.
- Kroll, Philipp (2008a): Please listen to my music XVII. In: The Message Magazine 12 (32), S. 44.
- Kroll, Philipp (2008b): Please listen to my music XX. In: The Message Magazine 12 (35), S. 44.
- Krug, Marlene (2016): ...wia de Zeit vageht!. In: redbull.com, Music, veröffentlicht am 13.10.2016 unter: <https://www.redbull.com/at-de/mugb-the-history-of-red-bull-gstanzl-battle> [abgerufen am 01.06.2020].
- Kuba (2017): Bonez MC und RAF Camora: »Palmen aus Plastik« geht Platin. In: backspin.de, veröffentlicht am 14.04.2017 unter: www.backspin.de/bonez-mc-raf-camora-palmen-aus-plastik-platin/ [abgerufen am 01.06.2020].
- Kürten, Sherin (2012): Interview: RAF 3.o. In: Juice, veröffentlicht am 04.05.2012 unter: <http://juice.de/interview-raf-3-o/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Kühne, Anja (2016): Was bedeutet Cisgender?. In: Tagesspiegel.de, veröffentlicht am 05.01.2016 unter: <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/das-queer-lexikon-was-bedeutet-cisgender/12792450.html> [abgerufen am 18.07.2020].
- Larkey, Edward (1993): Pungent Sounds: Constructing Identity with Popular Music in Austria. New York: Peter Lang.
- Last.fm (Hg.; o.J.): Cloud rap music. In: Last.fm, o.D. veröffentlicht unter: <https://www.last.fm/tag/cloud+rap/artists> [abgerufen am 01.06.2020].
- Laub, Barbara; Ziegler, Claudia (2009): Österreichischer HipHop in der österreichischen Medien- und Musiklandschaft am Beispiel der Wiener Szene. Diplomarbeit, Universität Wien.

- Laut.de (Hg.; 2016): Cloud Rap auf Deutsch – Die 25 besten Songs. In: laut.de, veröffentlicht am 12.08.2016 unter: www.laut.de/News/Cloud-Rap-auf-Deutsch-Die-25-besten-Songs-12-08-2016-12846 [abgerufen am 17.07.2017].
- Ledge, Judith (2018): Bonez MC und RAF Camora schreiben Streaming-Geschichte. In: musikexpress.de, veröffentlicht am 09.10.2018 unter: <https://www.musikexpress.de/bonez-mc-und-raf-camora-schreiben-streaming-geschichte-1136970/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Legend Jerry (2012a): Die Vamummtn – Es ist Haas. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 11.08.2012 unter: <https://themessagemagazine.at/die-vamummtn-es-ist-haas/> [abgerufen am 01.06.2018].
- Legend Jerry (2012b): RAF 3.o Interview Pt.2. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 09.04.2012 unter: <https://themessagemagazine.at/hiphop-entwickelt-sich-immer-mehr-zu-thrashmetal-raf-3-o-interview-pt-2/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Legend Jerry (2013): »Eine Hommage ans Samplen an sich«. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 28.10.2013 unter: <https://themessagemagazine.at/der-tontrager-ist-eine-hommage-ans-samplen-sich/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Leopoldseder, Marc (2011): Kayo. Interview. In: Juice, veröffentlicht am 08.12.2011 unter: <https://juice.de/kayo-interview/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Li, Xingling (2019): Black Masculinity and Hip-Hop Music: Black Gay Men Who Rap. Singapore: Palgrave MacMillan.
- Lindemann, Jonas (2018): Spotify-Bestenlisten 2018: Rapper national und weltweit unangefochten an der Spitze. In: hiphop.de, veröffentlicht am 04.12.2018 unter: <https://hiphop.de/magazin/news/spotify-bestenlisten-2018-rapper-national-weltweit-unangefochten-an-spitze-317037> [abgerufen am 01.06.2020].
- Lipsitz, George (1997): Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place. London, New York: Verso.
- Luger, Lukas (2011): Trackshittaz: Das Proleten-Imperium schlägt zurück. In: Oberösterreichische Nachrichten, veröffentlicht am 01.07.2011 unter: www.nachrichten.at/nachrichten/kultur/Trackshittaz-Das-Proleten-Imperium-schlaegt-zurueck;art16,661469 [abgerufen am 01.06.2020].
- Lukic, Toni (2014): Deutschtrap braucht die Welt. Oder ist es eine Falle? In: vice.com, Noisey, veröffentlicht am 25.02.2014 unter: https://www.vice.com/de_at/article/wdk8qw/deutschtrap-braucht-die-welt-oder-ist-es-eine-falle [abgerufen am 01.06.2020].
- Lütz, Jasmin (2000): Hip Hop boomt! Jetzt kommen die Rapper auch aus Österreich! In: laut.de, veröffentlicht am 16.10.2000 unter: <https://www.laut.de/Brotlose-Kunst/Alben/Sklaven-der-Zeit-162> [abgerufen am 01.06.2020].
- Lynch, Joe (2013): A Brief History of Twerking. In: fuse.tv, veröffentlicht am 28.08.2013 unter: www.fuse.tv/2013/08/brief-history-of-twerking [abgerufen am 01.06.2020].
- Machto, Jérémie (2016a): Der Gründer des Afrotrap. MHD Interview (Deutsche Version). In: The Message Magazine, veröffentlicht am 15.12.2016 unter: <https://themessagemagazine.at/mhd-interview-deutsche-version/> [abgerufen am 12.12.2017].
- Machto, Jérémie (2016b): »Wir sind nach wie vor politische Menschen«. Live From Earth Interview. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 07.10.2016

- unter: <https://themessagemagazine.at/live-from-earth-interview/> [abgerufen am 19.07.2017].
- Marquart, Oliver (2019): Kommentar: Deutschrap braucht ein #metoo. In: rap.de, veröffentlicht am 12.05.2019 unter: <https://rap.de/meinung/149189-kommentar-deutschrap-braucht-ein-metoo/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Mauch, Matthias; MacCallum, Robert M.; Levy, Mark; Leroi, Armand M. (2015): The Evolution of Popular Music: USA 1960-2010. In: Royal Society Open Science, veröffentlicht am 01.05.2015 unter: <http://rsos.royalsocietypublishing.org/content/2/5/150081> [abgerufen am 01.06.2020].
- McFarland, Brandon (2011): Chipmunk Soul Era. In: Turnstyle, veröffentlicht am 14.04.2011 unter: <https://turnstylenews.com/2011/04/14/chipmunk-soul-era/> [abgerufen am 04.07.2017; nicht mehr verfügbar].
- Mieze Medusa; tenderboy (2009): Tauwetter [Promotiontext zum Album]. In: bandcamp.com, veröffentlicht am 06.11.2019 unter: <https://miezemedusaandtenderboy.bandcamp.com/album/tauwetter> [abgerufen am 01.06.2020].
- Mitchell, Tony (Hg.; 2001): Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA. Middletown: Wesleyan University Press.
- Mixmasta Albow (o.J.): Info [Facebook-Eintrag], O. D. Online unter: https://www.facebook.com/pg/MixmastaAlbowOfficialFansite/about/?ref=page_internal [abgerufen am 13.12.2017].
- Mlynar, Philip (2013): In search of Boom Bap. In: Red Bull Music Academy, veröffentlicht am 13.11.2013 unter: <http://daily.redbullmusicacademy.com/2013/11/in-search-of-boom-bap> [abgerufen am 02.07.2017].
- Money Boy (2016): 1 nices Wörterbuch für die Hood. [Facebook-Eintrag], veröffentlicht am 17.07.2016 unter: <https://www.facebook.com/therealmoneyboy/photos/a.186898514656664.50156.183930451620137/1282790481734123/?type=3&theater> [abgerufen am 01.06.2020].
- Moser, Nural (2009): MTS. In: The Message Magazine 13 (35), S. 16f.
- Nazar (2015): Ich darf ab heute Mc Strache nicht mehr Hurensohn nennen! [Facebook-Eintrag], veröffentlicht am 10.04.2015 unter: <https://www.facebook.com/NazarFaker/photos/a.10151740324812898.1073741825.274105087897/10152831275272898/?type=1> [abgerufen am 12.12.2017].
- Neger, Ronja (2019): Frauen Radar*. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 03.04.2019 unter: <https://themessagemagazine.at/dope-women-mar-19/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Niederwieser, Stefan (2016): Nicht weltberühmt in Österreich. In: wienerzeitung.at, veröffentlicht am 02.02.2017 unter: www.wienerzeitung.at/themen_channel/musik/pop_rock_jazz/871717_Nicht-weltberuehmt-in-Oesterreich.html [abgerufen am 01.06.2020].
- Niederwieser, Stefan (2018): The Year Belongs to RAF Camora. In: musicexport.at, veröffentlicht am 19.01.2018 unter: <https://www.musicexport.at/the-year-belongs-to-raf-camora/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Nixdorff, Jonathan (2015): Meydo – »Der neue Shit kommt aus Österreich.« In: Splash! Mag. Online unter: <http://splash-mag.de/meydo-der-neue-shit-kommt-aus-oesterreich/> [abgerufen am 19.07.2017; nicht mehr verfügbar].

- Nowak, Simon (2016): »Die Young Generation ist massiv unpolitisch«. Flip Interview. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 30.05.2016 unter: <https://themessage-magazine.at/flip-texta-interview/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Nowak, Simon (2017a): »Ich sample auch ein Lama auf YouTube«. Clefco Interview. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 22.03.2017 unter: <https://themessagemagazine.at/clefco-interview/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Nowak, Simon (2017b): Struggle Gold grüßt aus der Einzelhaft. Video. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 03.07.2016 unter: <https://themessagemagazine.at/struggle-gold-intro-video/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Nowak, Simon (2018a): AliceD und die »ubahnschachtromantik«. EP. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 12.08.2018 unter: <https://themessagemagazine.at/aliced-ubahnschachtromantik-ep/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Nowak, Simon (2018b): Der Ballon steigt. 1 Jahr Heiße Luft. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 06.12.2018 unter: <https://themessagemagazine.at/1-jahr-heisse-luft-portraet/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Nowak, Simon (2018c): »Ich höre fast keinen Trap mehr«. Lex Lugner Interview. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 26.06.2018 unter: <https://themessagemagazine.at/lex-lugner-interview/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Nowak, Simon (2018d): Schmalziger Austropop: »Otauchn« mit GINO aka MADoppeltT. Video. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 11.04.2018 unter: <https://themessagemagazine.at/gino-madoppelt-otauchn-video/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Nowak, Simon (2019a): Kamp blickt zurück. 10 Jahre »Versager ohne Zukunft«. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 06.03.2019 unter: <https://themessagemagazine.at/kamp-whizz-versager-ohne-zukunft-jubilaeum/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Nowak, Simon (2019b): »Schöne Texte sind mir lieber«. Freshmaker Interview. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 01.03.2019 unter: <https://themessagemagazine.at/freshmaker-interview/> [abgerufen am 01.06.2020].
- O. A. (1991): Shank/Radio Subcom/Bonepeace. In: Falter-Zeitschrift 03/1991 (18.01.1991), S. 7.
- O. A. (2002): A-Hip Hop Story. In: FM4 Online, veröffentlicht am 15.05.2002 unter: <http://fm4v2.orf.at/connected/86838/main> [abgerufen am 01.06.2020].
- O. A. (2016): Ist das schon Hip Hop?. In: FM4 Online veröffentlicht am 21.07.2016 unter: <http://fm4.orf.at/stories/1772127/> [abgerufen am 01.06.2020].
- O. A. (2018): Girls just wanna have: fundamental rights! In: FM4 Online, veröffentlicht am 27.04.2018 unter: <http://fm4.orf.at/stories/2909673/> [abgerufen am 01.06.2020].
- O. A. (o.J.): DJ Premier. In: equipboard.com, o. D. Online unter: <http://equipboard.com/pros/dj-premier> [abgerufen am 01.06.2020].
- Obermüller, Nadine (2017): Alles ist Mavi. In: The Gap, veröffentlicht am 30.03.2017 unter: <https://thegap.at/alles-ist-mavi-phoenix/2/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Obkircher, Florian (2013): Teil Vier Die Neunziger Oder Wien Wird Elektronisch. In: Gröbchen et al. (Hg; 2013): Wienpop: Fünf Jahrzehnte Musikgeschichte erzählt von 130 Protagonisten. Wien: Falter Verlag, S. 285-387.
- Ohanwe, Malcom (2017): Interview mit RAF Camora: »In fünf Jahren wird keiner mehr rappen«. In: br.de, Puls, veröffentlicht am 27.01.2017 unter: www.br.de/puls/musik/aktuell/interview-raf-camora-100.html [abgerufen am 01.06.2020].

- Oswald, John (2004): *Bettered by the Borrower: The Ethics of Musical Debt*. In: Christopher Cox und Daniel Warner (Hg.): *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: A&C Black, S. 131-137.
- Ouschan, Alica (2019): *History of Cloudrap*. In: FM4 Online, veröffentlicht am 27.11.2019 unter: <https://fm4.orf.at/stories/2994875/> [abgerufen am 01.06.2020]
- Patrick, Vanessa (2016): *Das ist Chopper – und so kam der Style nach Deutschland*. In: br.de, Puls, veröffentlicht am 07.10.2016 unter: <https://www.br.de/puls/musik/vor-bild-us-rap-chopper-100.html> [abgerufen am 01.06.2020].
- Paulovics, Elisabeth (2001): *Musikalische Phänomene der Wiener HipHop-Szene im Kontext der globalen HipHop-Kultur*. Diplomarbeit, Universität für darstellende Kunst und Musik Wien.
- Paur, Jakob (2017): *Crack Ignaz: »Diese Cloudrap-Thematik ist eh schon überholt, oder?«*. Feature. In: Juice 178 (Januar/Februar), S. 38f. Auch online unter: <http://juice.de/crack-ignaz-diese-cloudrap-thematik-ist-eh-schon-ueberholt-oder-feature/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Pelleter, Malte; Lepa, Steffen (2007): *»Sampling« als kulturelle Praxis des HipHop*. In: Bock et al. (Hg.): *HipHop meets Academia*, S. 199-213.
- Pernica, Nina (2003): *Electronic Beat: Die neue elektronische Musik in Österreich: Untersuchung zum Stellenwert von österreichischen Produktionen aus dem Bereich Vienna Electronica, Hip Hop und Dancehall im nationalen und internationalen Vergleich*. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Pfleiderer, Martin (2006): *Rhythmus: Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: transcript.
- Popfest Wien (Hg.; 2014): *Nazar/Yasmo/Ski feat. Blak Twang* [Homepage], veröffentlicht am 24.07.2014 unter: <https://popfest.at/?p=3508> [abgerufen am 01.06.2020].
- Popfest Wien (Hg.; 2019): *Monobrother* [Homepage], veröffentlicht am 27.07.2019 unter: <https://popfest.at/?p=7868> [abgerufen am 01.06.2020].
- Radio Fritz (Hg.; 2016): *Was ist dieser Cloud Rap? Ein Phänomen wühlt den Hip-Hop auf*. In: Fritz.de. Online unter: www.fritz.de/programm/aktuelle-themen/2016/10/cloud-rap-hip-hop-yung-hurn-juicy-gay-lil-b-lgoony-crack-ignaz.html [abgerufen am 17.07.2017; nicht mehr verfügbar].
- Rajković, Amar et al. (2012): *Unsere Blockstars*. In: Das Biber, veröffentlicht am 01.02.2012 unter: <https://www.dasbiber.at/content/unsere-blockstars> [abgerufen am 01.06.2020].
- Rap.de (Hg.; 2010): *Nazar und RAF Camora*. In: rap.de, veröffentlicht am 21.04.2010 unter: <http://rap.de/c37-interview/6302-nazar-und-raf-camora/3/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Rappe, Michael (2010): *Under Construction: Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik*. Köln: Dohr.
- Rappe, Michael (2012): *Numbers: Anmerkungen zum globalisierten Gebrauch eines Breakbeats*. In: Diederichsen et al. (Hg.): *Translating HipHop*, S. 232-245.
- Raymer, Miles (2012): *Who Owns Trap?* In: Chicago Reader, veröffentlicht am 20.11.2012 unter: www.chicagoreader.com/chicago/trap-rap-edm-flosstradamus-uz-jeffrees-lex-luger/Content?oid=7975249 [abgerufen am 01.06.2020].

- Redbull.com (Hg.; 2016): Zwischen Depression und Größenwahn. In: redbull.com, Music, veröffentlicht am 28.12.2016 unter: <https://www.redbull.com/at-de/peterkruder-interview-ueber-falco> [abgerufen am 01.06.2020].
- Reinhard, Michael (2015): HipHop Message #31: PMC Eastblok & Manijak. In: The Message Magazine, veröffentlicht am 29.04.2015 unter: <https://themessagemagazine.at/pmc-eastblok-manijak-hiphopmessage-30/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Reitsamer, Reiner (2018a): Die Könige der Alpen: History Of Austro-Rap. Feature. In: Juice 184 (Januar/Februar), S. 66-73. Auch online unter: <https://juice.de/die-koenige-der-alpen-history-of-austro-rap-feature/2/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Reitsamer, Reiner (2018b): Falco: »HipHop hat nie etwas mit mir zu tun gehabt«. Feature. In: Juice 185 (März/April), S. 20. Auch online unter: <https://juice.de/falco-hiphop-hat-nie-etwas-mit-mir-zu-tun-gehabt-feature/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Reitsamer, Rosa; Prokop, Rainer (2013): HipHop Linguistics, Street Culture und Ghetto-Männlichkeit. Zur Bedeutung von postmigrantischem HipHop in Österreich. In: part-icipate – Kultur aktiv gestalten 2 (2), S. 29-40. Auch online unter https://www.part-icipate.net/wp-content/uploads/2016/09/ENGAGE_03-2013.pdf [abgerufen am 18.06.2018].
- Renner, Harald (1993): Austrian Flavors Vol. 1. In: Skug 4 (13), S. 45.
- Reszuta, Bartolomae (2007): Semiotische Autonomie populärer Kulturen: Eine Fallstudie zu, polnischen Hip-Hop. In: Eva Kimminich, Michael Rappe, Heinz Geuen und Stefan Pfänder (Hg.): Express yourself! Europas kulturelle Kreativität zwischen Markt und Underground. Bielefeld: transcript, S. 173-192.
- Reynolds, Simon (2009): The Cult of J Dilla. In: The Guardian, veröffentlicht am 16.06.2020 unter: <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2009/jun/16/cult-j-dilla> [abgerufen am 01.06.2020].
- Rieder, Florian (2020): Zurück in die Zua-kunft. In: skug.at, veröffentlicht am 19.02.2020 unter: <https://skug.at/zurueck-in-die-zua-kunft/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Robertson, Roland (1998): Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit. In: Ulrich Beck (Hg.): Perspektiven der Weltgesellschaft. 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 192-220.
- Röhrbein, Karsten (2016): Herzschmerz im Ferrari. In: haz.de, veröffentlicht am 30.12.2016 unter: www.haz.de/Nachrichten/ZiSH/Neue-Platten/Albumkritik-zu-In-Memory-of-Yung-Hurn-von-Cloud-Rapper-Yung-Hurn [abgerufen am 01.06.2020].
- Rose, Tricia (1994): Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Hanover: University Press of New England.
- Rustler, Kinga (2015): Skandal-Rapper über »Stress ohne Grund«. In: Focus Online, veröffentlicht am 09.09.2013 unter: https://www.focus.de/kultur/musik/tid-32375/jetzt-raeumt-bushido-gegenueber-focus-online-ein-wenn-sich-claudia-roth-entschuldigt-werde-ich-das-auch-tun-ssss_aid_1045142.html [abgerufen am 01.06.2020].
- Saied, Ayla Güler (2012): Rap in Deutschland: Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen. 1. Aufl. Bielefeld: transcript.

- Saoud, Amira Ben (2016): The Real Slim Shady. In: The Gap, veröffentlicht am 14.04.2016 unter: <https://thegap.at/the-real-slim-shady/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Schachinger, Christian (1998): Gemütlich dahinwursteln. In: Der Standard, veröffentlicht am 05.02.2008 Online unter: <http://derstandard.at/3110589> [abgerufen am 01.06.2020].
- Schacht, Falk (2016): Purple Is The New Black: Falk Schacht über den Hype um Trap und »Cloudrap«. In: Juice, veröffentlicht am 19.05.2019 unter: <http://juice.de/purple-is-the-new-black-falk-schacht-ueber-den-hype-um-trap-und-cloudrap/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Scherer, Matthias (2016): Soundschublade: Was ist eigentlich Cloud Rap? In: br.de, Puls, veröffentlicht am 25.01.2016 unter: www.br.de/puls/musik/aktuell/cloud-rap-soundschublade-102.html [abgerufen am 01.06.2020].
- Schieferdecker, Daniel (2014): Nazar: Meister der Täuschung. In: Juice 161 (September), S. 36-39.
- Schloss, Joseph Glenn (2014): Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop. Middletown: Wesleyan University Press.
- Schmidt, Robin (2019): Die besten Newcomer des Jahres 2019. In: hiphop.de, veröffentlicht am 12.12.2019 unter: <https://hiphop.de/magazin/hintergrund/besten-newcomer-jahres-2019-337149> [abgerufen am 01.06.2020].
- Schneiderei, Mira (2020): White Boy tell dem. Brown-Eyes White Boy live. In: The Message Magazine, verfügbar unter 17.02.2020: <https://themessagemagazine.at/brown-eyes-white-boy-live/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Schönheitsfehler (2020): Stillleben SHF Studio [Facebook-Eintrag], veröffentlicht am 30.01.2020 unter: <https://www.facebook.com/schoenheitsfehlershf/photos/a.984400831578874/3039086006110336/?type=3&theater> [abgerufen am 01.06.2020].
- Schürer-Waldheim, Linda (2007): Texta im Interview. In: musicaustria.at, veröffentlicht am 01.11.2007 unter: <https://www.musicaustria.at/interview-mit-texta/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Schwartz, Barry (2011): The Greatest Producers of All-Time #10-1. In: Passion of the Weiss, Blog, veröffentlicht am 15.11.2011 unter: www.passionweiss.com/2011/11/15/the-greatest-producers-of-all-time-10-1/ [abgerufen am 01.06.2020].
- Schwarz, Markus (2018): Gang oder gar nicht? Die HipHop Szene in Österreich. In: redbull.com, Music, veröffentlicht am 22.06.2018 unter: <https://www.redbull.com/at-de/hip-hop-in-oesterreich-szene> [abgerufen am 01.06.2020].
- Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.; 2012): Deutscher Gangsta-Rap. Bielefeld: transcript.
- Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.; 2017): Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. 1. Aufl. Bielefeld: transcript.
- Seidler, Katharina (2019): Kerosin95 brennt. In: FM4 Online, veröffentlicht am 01.08.2019 unter: <https://fm4.orf.at/stories/2989327/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Serrano, Shea (2015): The Rap Year Book: The Most Important Rap Song from Every Year Since 1979, Discussed, Debated, and Deconstructed. New York: Abrams Image.

- Shaked, Daniel (2007): Sua Kaan: Von Wasser und Blut. In: *The Message Magazine* 11 (30), S. 23f.
- Shaked, Daniel (2008): Fürchtet den Regen nicht. In: *The Message Magazine* 12 (35), S. 18-21.
- Shaked, Daniel (2011): BumBum Biggalo – »Gaunz oda Goaned«. In: *The Message Magazine*, veröffentlicht am 25.10.2011 unter: <https://themessagemagazine.at/bumbum-biggalo-gaunz-oda-goaned/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Shamlou, Justin (2015): Miami Bass: The Origin of South beach's First Movement. In: *magneticmag.com*, veröffentlicht am 24.08.2015, aktualisiert am 04.02.2020, online unter: <https://www.magneticmag.com/2015/08/miami-bass-the-origin-of-south-beachs-first-movement/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Simms Jr., Greg (2017): I Hated Southern Hip-Hop For Years. And I Was Wrong. In: *Still Crew*, veröffentlicht am 13.04.2017 unter: <https://stillcrew.com/i-hated-southern-rap-music-i-was-wrong-looking-back-at-11-years-of-dominance-bdb4b1faefa8> [abgerufen am 01.06.2020].
- Skinny (2015): Warum wir Swag-Rap lieben [Kommentar]. In: *rap.de*, veröffentlicht am 22.04.2015 unter: <http://rap.de/allgemein/58375-warum-wir-swag-rap-lieben-kommentar/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Skinny (2017): Skinneys Abrechnung #29: Warnung an die Afro Trap-Mitläufer. In: *rap.de*, veröffentlicht am 19.04.2017 unter: <http://rap.de/meinung/103006-skinneys-abrechnung-29-wagt-es-nicht-auf-den-afro-trap-train-aufzuspringen/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Smith-Strickland, Stephanie (2016): How Soulja Boy Became the Godfather of Internet Rap. In: *The Highsnobiety*, veröffentlicht am 23.05.2016 unter: <https://www.highsnobiety.com/2016/05/23/soulja-boy-godfather-internet-age-rap/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Sokol, Monika (2004): Verbal Duelling: Ein universeller Sprachspieltypus und seine Metamorphosen im US-amerikanischen, französischen und deutschen Rap. In: Eva Kimminich (Hg.): *Rap: More than words*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 113-160.
- Sperl, Werner; Buchholz, Klaus (2009): Nazar: Auf freiem Fuß. In: *The Message Magazine* 13 (38), S. 20-24.
- Spotify (o.J.): Top Tracks 2019 Deutschland. In: *spotify.com*, o. D. Online unter: <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DX4HROODZmf5u> [abgerufen am 01.06.2020].
- SPÖ (Hg.; 2010): Meine Stadt. Online unter: www.wien.spoe.at/allgemein/meine-stadt [abgerufen am 29.08.2018; nicht mehr verfügbar].
- SRA (Hg.; o.J.): fem.pop, veröffentlicht o.D. unter: <http://fempop.sra.at/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Steiner, Theresa (2006): Zeit-Style und Musik-Kultur-Extraktionen eines Ganzen: Eine Rezeptionsgeschichte von HipHop in Wien seit den 1980er Jahren bis heute, ausgehend von Cultural Studies Jugend- und Subkulturstudien. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Stöger, Gerhard (1999): HipHop Gedanken. In: *Skug* 10 (41), S. 30ff.

- Stöger, Gerhard (2002a): Das Jahr des Austro-Hop. In: Falter-Zeitschrift 04/2002 (23.01.2002). Auch online unter: https://www.falter.at/archiv/FALTER_20020123_1834150029/das-jahr-des-austro-hop [abgerufen am 01.06.2020].
- Stöger, Gerhard (2002b): HipHop Made in Austria: Platten, Medien, Events. In: Falter-Zeitschrift 04/2002 (23.01.2002). Auch online unter: https://www.falter.at/archiv/FALTER_20020123_1834150030/hiphop-made-in-austria-platten-medien-events [abgerufen am 01.06.2020].
- Stöger, Gerhard (2004): Daddy und die Discokugel. In: Falter-Zeitschrift 19/2004 (05.05.2004). Auch online unter: https://www.falter.at/archiv/FALTER_200405051859540029/daddy-und-die-discokugel [abgerufen am 01.06.2020].
- Stöger, Gerhard (2005): Im Pass steht Entertainer. In: Falter-Zeitschrift 43/2005 (25.10.2005). Auch online unter: <https://www.falter.at/archiv/wp/im-pass-steht-entertainer> [abgerufen am 01.06.2020].
- Sua Kaan (o.J.): Sua-Kaan über sich. In: FM4 Soundpark. O. D. Online unter: <http://fm4.orf.at/soundpark/s/suakaan/main> [abgerufen am 01.06.2020].
- Szillus, Stephan (2011): Beatlefield Interview. In: Juice, veröffentlicht am 14.04.2011 unter: <https://juice.de/beatlefield/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Szillus, Stephan (2012): Von der Blockparty zur Weltparty: Wie HipHop eine globale Erfolgsgeschichte schrieb. In: Diederichsen et al. (Hg.): Translating HipHop, S. 88-95.
- Szillus, Stephan (2013): Interview: Chakuza. In: Juice. Online unter: <http://juice.de/interview-chakuza/> [abgerufen am 29.11.2017].
- Tagwerker, Lukas (2014): Alles beginnt zu schmelzen. In: FM4 Online, veröffentlicht am 23.02.2014 unter: <https://fm4v3.orf.at/stories/1733327/index.html> [abgerufen am 01.06.2020].
- Tardio, Andres (2013): Keep It Real: Hip Hop's Changing Views On Authenticity. In: hiphopdx.com, veröffentlicht am 19.04.2013 unter: <http://hiphopdx.com/editorials/id.2060/title.keep-it-real-hip-hops-changing-views-on-authenticity#> [abgerufen am 01.06.2020].
- Texta (2016): Nichts dagegen, aber [Booklet]. Vinyl LP, Tonträger Records.
- Texta (Hg.; o.J.): Die Texta Bandgeschichte [Homepage]. In: texta.at. O. D. Online unter: www.texta.at/press [abgerufen 19.06.18]
- The Message Magazine Redaktion (Hg.; 2007): Die Vamummtn. In: The Message Magazine 11 (30), S. 14.
- The Message Magazine Redaktion (Hg.; 2020): #unhatewomen: Was eine Kampagne gegen Sexismus im Deutschrapp auslöst. In: themessage.at, veröffentlicht am 03.03.2020 unter: <https://themessagemagazine.at/unhatewomen-was-eine-kampagne-gegen-sexismus-im-deutschrapp-ausloest/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Toop, David (1992): Rap-Attack. African Jive bis Global HipHop. St. Andrä-Wörldern: Hannibal Verlag.
- Toop, David (2000): Rap attack 3. African Jive bis Global HipHop. Erw. 3. Aufl. St. Andrä-Wörldern: Hannibal Verlag.
- Toop, David (2004): Uptown Throwdown. In: Forman/Neal (Hg.): That's the Joint! 1. Aufl., S. 233-245.

- Trischler, Stefan (2001): »The Message« auf Deutsch. In: FM4 Online, veröffentlicht am 06.01.2001 unter: <http://fm4v2.orf.at/trishes/31587/main> [abgerufen am 01.06.2020].
- Trischler, Stefan (2002a): DSL. In: The Message Magazine 6 (11), S. 10f.
- Trischler, Stefan (2002b): Super. City. Sound. System. Live. In: FM4 Online, veröffentlicht am 22.04.2002 unter: <http://fm4v2.orf.at/trishes/84672/main.html> [abgerufen am 01.06.2020].
- Trischler, Stefan (2003): BTO Spider: Der Soul-Prophet. In: The Message Magazine 7 (15), S. 9f.
- Trischler, Stefan (2013a): HipHop in Österreich. In: musicaustria.at, veröffentlicht am 25.01.2013 unter: <https://www.musicaustria.at/hiphop-in-oesterreich/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Trischler, Stefan (2013c): Raf 3.0 »Hoch2« auf der 1. In: FM4 Online, veröffentlicht am 19.07.2013 unter: <http://fm4v3.orf.at/stories/1721631/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Trischler, Stefan (2017a): Der Falke in Funk und Fernsehen. In: FM4 Online, veröffentlicht am 24.01.2017 unter: <http://fm4v3.orf.at/stories/1776430/index.html> [abgerufen am 01.06.2020].
- Trischler, Stefan (2017b): Die Dialektrapper DRK & Foz reißen Sprachbarrieren ein. In: FM4 Online, veröffentlicht am 08.05.2017 unter: <https://fm4.orf.at/stories/2841842/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Twells, John (2017): Perfect Skies: How James Laurence and Friendzone Helped Shape Cloud Rap. In: factmag.com, veröffentlicht am 02.02.2017 unter: www.factmag.com/2017/02/02/james-laurence-friendzone-cloud-rap/ [abgerufen am 01.06.2020].
- Urbs (2004): Rodney Hunter Part 2: His Story! In: The Message Magazine 8 (18), S. 36-39.
- Various Artists (2001): Die Boombastische 04 [Booklet]. Vinyl LP, Duck Squad Records.
- Veekens, Danny (2017): Guest Mix: Urbs (+ Interview). In: The Find, veröffentlicht am 10.09.2017 unter: <https://thefindmag.com/hip-hop-interviews/interview-urbs-hip-hop-mix/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Verlan, Sascha; Loh, Hannes (2015): 35 Jahre HipHop in Deutschland. Aktualis. Aufl. Höfen: Hannibal Verlag.
- Völker, Clara; Menrath, Stefanie Kiwi (2007): Rap-Models: Das schmückende Beiwerk. In: Anjela Schischmanjan und Michaela Wünsch (Hg.): Female Hiphop. Realness, Roots und Rap Models. 1. Aufl. Mainz: Ventil, S. 9-33.
- Vollmann, Klaus Peter (2004): Coming up. In: City Stadtzeitung Nr. 23/2004 (Juni), S. 11ff.
- Wagner, Christoph (2017): Im Wandl der Zeit. In: redbull.com, Music, veröffentlicht am 17.05.2017 unter: <https://www.redbull.com/at-de/wandl-interview> [abgerufen am 01.06.2020].
- Wagner, David (2012): The New Music Genres of 2012, in Order of Ridiculousness. In: theatlantic.com, veröffentlicht am 06.12.2012 unter: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/12/new-music-genres-2012/320738/> [abgerufen am 01.06.2020].

- Walker, Angus (2016): Behind the Beat: Lex Luger. In: hotnewhiphop.com, veröffentlicht am 18.05.2016 unter: www.hotnewhiphop.com/behind-the-beat-lex-luger-news.21695.html [abgerufen am 01.06.2020].
- Wehn, Jan (2016a): Clouds with Attitude. In: allgood.de, veröffentlicht am 25. Bis 31.05.2016 unter: <http://allgood.de/features/realtalks/clouds-with-attitude/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Wehn, Jan (2016b): Young Krillin – »Ich habe wegen Lil B mit dem Rappen angefangen.« In: allgood.de, veröffentlicht am 29.07.2016 unter: <http://allgood.de/features/interviews/ich-habe-wegen-lil-b-mit-dem-rappen-angefangen/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Weiss, Christoph (2017): HipHop-Kampagne für Wahlbeteiligung. In: FM4, veröffentlicht am 16.09.2017 unter: <https://fm4.orf.at/stories/2865853/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Welsch, Wolfgang (1995): Transkulturalität. In: Zeitschrift für Kulturaustausch (Schwerpunktthema Migration und Kultureller Wandel) 45 (1), S. 39-44. Auch online unter: <https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/download/material-pool/MFV0104.pdf> [abgerufen 01.06.2020].
- Westhoff, Ben (2011): Dirty South: Outkast, Lil Wayne, Soulja Boy, and the Southern Rappers Who Reinvented Hip-Hop. Chicago: Chicago Review Press.
- Westhoff, Ben (2015): Gangsta Rap Isn't Dead and Gone, Despite Claims to the Contrary. In: theguardian.com; veröffentlicht am 21.04.2015 unter: <https://www.theguardian.com/music/2015/apr/01/gangsta-rap-dead-gone-hip-hop> [abgerufen am 01.06.2020].
- Westhoff, Ben (2017): Original Gangstas: Die unbekannte Geschichte von Dr. Dre, Eazy-E, Ice Cube, Snoop Dogg, Tupac Shakur und der Geburt des Westcoast-Rap. Höfen: Hannibal Verlag.
- Wiener Volksliedwerk (Hg.; 2013): weana rapz [Homepage]. In: wienervolksliedwerk.at. O. D. Online unter: www.wienervolksliedwerk.at/archiv/veranstaltungen/weanhe-an13/weana_rapz.html [abgerufen am 01.06.2020].
- Wienwoche (Hg.; 2014): Bad Weibz [Homepage]. In: wienwoche.de. Online unter: www.wienwoche.org/de/307/bad_weibz [abgerufen am 26.11.2017; nicht mehr verfügbar].
- Wikipedia (Hg.; 2018a): Amadeus-Verleihung 2010. In: wikipedia.org, veröffentlicht am 06.08.2010, aktualisiert am 25.08.2018 unter: https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Amadeus-Verleihung_2010&stableid=180309121 [abgerufen am 01.06.2020].
- Wikipedia (Hg., 2018b): Amadeus-Verleihung 2018. In: wikipedia.org, veröffentlicht am 14.02.2018, aktualisiert am 27.04.2018 unter: https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Amadeus-Verleihung_2018&stableid=176915227 [abgerufen am 01.06.2020].
- Wörgötter, Florian (2019): Raportage: Mit Monobrother durch das Stuwerviertel. In: FM4 Online, veröffentlicht am 24.04.2019 unter: <https://fm4.orf.at/stories/2977651/> [abgerufen am 01.06.2020].
- Wußmann, Julius (2015): Im Zeitalter des Post-Swags regiert die Generation Money Boy. In: vice.com, Noisey, veröffentlicht am 09.03.2015 unter:

<https://www.vice.com/de/article/69w3dy/generation-money-boy-865> [abgerufen am 01.06.2020].

Young, Robert (1995): *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge.

7.2 Video- und Audioverzeichnis

Arte TRACKS (Hg.; 2015): *Cloud Rap – oder so*. Youtube-Video, veröffentlicht am 28.11.2015 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ozhG5v6Dfqq> [abgerufen am 01.06.2020].

Backspin (Hg.; 2014): *Hip-Hop Geschichtsstunde mit Falk und Niko – Wie hat Hip-Hop angefangen? (1/3)*. In: Backspin TV. Youtube-Video, veröffentlicht am 07.11.2014 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=RfMhl8SKP8A> [abgerufen am 01.06.2020].

Bernstein, Brad (Autor; 2014): *ATL: The untold story of Atlanta's rise in the rap game*. Regie: Brad Bernstein, Rick Cikowski und Brandon Dumlaio. USA, erstausgestrahlt auf VH1 am 02.09.2014.

Bohh (Hg.; 2016): *Hinter Money Boys Slang steckt in Wirklichkeit ein soziales Phänomen*. Youtube-Video, veröffentlicht am 27.01.2016 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=sWPhF5o9kUQ> [abgerufen am 01.06.2020].

Bourrat, Valentine (2016): *Afrotrap: Zurück in die Zukunft des Rap!* In: Arte Tracks. Online unter: <http://tracks.arte.tv/de/afrotrap-zurueck-die-zukunft-des-rap> [abgerufen am 30.07.2018; nicht mehr verfügbar].

Complex (Hg.; 2015): *Gang Starr – »Mass Appeal«: Magnum Opus*. Youtube-Video, veröffentlicht am 25.06.2015 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Ib6-imxh76g> [abgerufen am 27.06.2017; nicht mehr verfügbar].

DeineMutterRecords (Hg.; 2011): *Penetrante Sorte – Rapshit*. Youtube-Video, veröffentlicht am 14.05.2011 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=qgM14YMWTEY> [abgerufen am 01.06.2020].

DivinitusxAT (Hg.; 2010): *Interview mit Penetrante Sorte (Deine Mutter Records)*. Youtube-Video, veröffentlicht am 25.12.2010 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Y2BqKP8FBsA> [abgerufen am 01.06.2020].

djpremierblog gimantalon (Hg.; 2012): *KRS-One Tells The Story & Meaning Behind The '93 Album »Return Of The Boom Bap«*. Youtube-Video, veröffentlicht am 13.01.2012 unter: [https://www.youtube.com/watch?v=erw\]zZxaWXs](https://www.youtube.com/watch?v=erw]zZxaWXs) [abgerufen am 01.06.2020].

DJ Grandmaster Flash (2017): *A Letter to Kool Herc from Grandmaster Flash*. Youtube-Video, veröffentlicht am 14.08.2017 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=17yX-OdrBz8> [abgerufen am 01.06.2020].

DJ Vlad (2017): *Zaytoven: The »Migos Flow« Changed Rap Forever*. Youtube-Video, veröffentlicht am 08.06.2015 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ITydv8fLpwc> [abgerufen am 01.06.2020].

- FLuDWatches (Hg.; 2011): Beats Per Minute with Showbiz. Youtube-Video, veröffentlicht am 02.08.2011 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=EPsyAOVNZUY> [abgerufen am 01.06.2020].
- FM4 (Hg.; 2018): Das legendäre FM4-Gespräch mit Falco über Hip Hop. Audio, veröffentlicht am 06.02.2018 unter: <http://fm4.orf.at/stories/2893821/> [abgerufen am 01.06.2020; Audio nicht mehr verfügbar].
- gameoverwien (Hg.; 2010): Svaba Ortak – DHMW. Eastblokfamly. Youtube-Video, veröffentlicht am 28.11.2010 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Cu3ZfnNArPI> [abgerufen am 01.06.2020].
- generalrugged (Hg.; 2015): Def Ill's One Take Show #9 – Zeltstädte. Youtube-Video, veröffentlicht am 19.08.2015 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vFCFpZoh14Q> [abgerufen am 01.06.2020].
- Hatschka, Georg (2008): Serial G redet über Master of Crunk. Youtube-Video, veröffentlicht am 12.11.2008 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=WQFLapfdBXo> [abgerufen am 01.06.2020].
- Hip-Hop Wired (Hg.; 2014): DJ Premier On The History Of D&D Studios. Youtube-Video, veröffentlicht am 28.03.2014 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=uVb-QGkWHHgY> [abgerufen am 01.06.2020].
- Hiphop.de (Hg.; 2012): Toxik trifft – Nazar: Er kennt keine Campgrenzen [Interview] 1/4. Youtube-Video, veröffentlicht am 17.02.2012 unter: https://www.youtube.com/watch?v=Qzzy_ADwXmo [abgerufen am 01.06.2020].
- Hiphop.de (Hg.; 2013): Toxik trifft – Raf Camora – Biografie und Labelgründung [Interview]. Youtube-Video, veröffentlicht am 13.01.2013 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=UzfNWKwkN2M> [abgerufen am 01.06.2020].
- Hiphop.de (Hg.; 2016): Nazar: Fanfragen, Bushido, RAF Camora, Azad, Sido, Kurdo, Beef & Rooz' Nacken (Interview) #waslos. Youtube-Video, veröffentlicht am 11.04.2016 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Pfa2-pMLi3Q> [abgerufen am 01.06.2020].
- HipHopDX (Hg.; 2017): Future & Mumble Rap's Ironic Origin. Youtube-Video, veröffentlicht am 25.02.2017 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=nvlDpbxbr38> [abgerufen am 01.06.2020].
- Hot 97 (Hg.; 2016): Grandmaster Flash Talks »The Theory« Of Being A HipHop DJ & The Beginnings Of Hip-Hop!! Youtube-Video, veröffentlicht am 19.08.2016 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=m3YXyK-gWvc> [abgerufen am 01.06.2020].
- Hurt, Byron (Autor; 2006): Hip-Hop: Beyond Beats & Rhymes. Regie: Byron Hurt. USA. DVD.
- J Thin (2016): Music Theory: The 3 Scales Needed for Trap Music. Youtube-Video, veröffentlicht am 29.07.2016 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=H9ZoWDDt7nE> [abgerufen am 01.06.2020].
- KidPexTV (Hg.; 2013): A.geh Wirklich? feat. Kid Pex – Recht auf Leben (prod. by DJ King). Youtube-Video, veröffentlicht am 07.02.2013 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=hZMvOmHTW8U> [abgerufen am 01.06.2020].
- Live From Earth (Hg.; 2015): Crack Ignaz – König der Alpen (Official Video). Youtube-Video, veröffentlicht am 10.05.2015 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=GuNYzyVe8tw> [abgerufen am 01.06.2020].

- MTSmultitask (Hg.; 2013): MTS – Zum Glück ned i. Youtube-Video, veröffentlicht am 06.12.2013 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=RONF6-MBouw> [abgerufen am 01.06.2020].
- Nazar (2010): Nazar & RAF Camora – Artkore. Youtube-Video, veröffentlicht am 13.03.2010 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=1BtRlEEQxRc> [abgerufen am 01.06.2020].
- Nex Divinitus (Hg.; 2010): Interview mit Cyklone Productions. Vimeo-Video, veröffentlicht am 18.07.2010 unter: <https://vimeo.com/13433800> [abgerufen am 01.06.2020].
- Punchline.biz (Hg.; 2013): Schwaboss – »Wir machen einfach Sachen, die keiner macht« [Interview] (Teil 1). Youtube-Video, veröffentlicht am 11.04.2013 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=j1hHoennFFo> [abgerufen am 01.06.2020].
- Reichel, Tori (2016): Hanuschplatzflow – Part 1 – Ein Portrait der österreichischen Cloud Rap Szene. In: Vice Video. Online unter: <https://video.vice.com/alps/video/hanuschplatzflow-part-1/57e22f29cod4172afd7851ef> [abgerufen am 19.07.2017; nicht mehr verfügbar].
- Svtil, Alexander (2014): Die grosse Chance 14.09.2014 – ORF1. Youtube-Video, veröffentlicht am 24.09.2014 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=4oLHHeJHCM> [abgerufen am 01.06.2020].
- Texta Linz (Hg.; 2016): Texta Crowdfunding »Nichts dagegen, aber«-Album. Youtube-Video, veröffentlicht am 11.02.2016 unter: https://www.youtube.com/watch?v=d5uNE_l3n-E [abgerufen am 01.06.2020].
- The Angie Martinez Show (Hg.; 2017): T.I. Claims He Created Trap Music. Youtube-Video, veröffentlicht am 11.04.2017 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=4Zc1RWcQcFY> [abgerufen am 01.06.2020].
- The Boom Bap (Hg.; 2012): The Boom Bap: Exclusive interview with DJ Premier. Youtube-Video, veröffentlicht am 20.11.2012 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=hq8mWZ7Z5Zg> [abgerufen am 01.06.2020].
- The Message Magazine (Hg.; 2012): Hip Hop Messages #9: Big J. Youtube-Video, veröffentlicht am 18.10.2012 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=geWLYGDonMk> [abgerufen am 01.06.2020].
- The Message Magazine (Hg.; 2013a): 20 Jahre HipHop in Ö – Episode 2: Dope Beats. Youtube-Video, veröffentlicht am 14.03.2013 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=HZ1ZGYF61Rg> [abgerufen am 01.06.2020].
- The Message Magazine (Hg.; 2013b): 20 Jahre HipHop in Österreich Episode #4. Youtube-Video, veröffentlicht am 19.09.2013 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=fdok6EDyeI1> [abgerufen am 01.06.2020].
- The Message Magazine (Hg.; 2013c): HipHop Messages #14: Kayo & Phekt. Youtube-Video, veröffentlicht am 31.12.2013 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=J67fsf3cEbY> [abgerufen am 01.06.2020].
- The Message Magazine (Hg.; 2014): HipHop Message #30: Brenk Sinatra & Fid Mella. Youtube-Video, veröffentlicht am 23.07.2014 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vxcgpzUpolw> [abgerufen am 01.06.2020].
- The Message Magazine (Hg.; 2015): HipHop Message #31: PMC Eastblok & Manijak. Youtube-Video, veröffentlicht am 29.04.2015 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=wgb3UkZEoOE> [abgerufen am 01.06.2020].

- Vamus 2.0 reloaded (Hg.; 2020): Die Vamummtn 2.0 – Vo Daham Aus (M.A.D.). Youtube-Video, veröffentlicht am 29.03.2020 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=w5TxiE-aw4w> [abgerufen am 01.06.2020].
- Wailand, Markus (2002): A HipHop Story. Regie: Markus Wailand. Österreich, erstausgestrahlt in ORF Kunststücke am 16.05.2002.
- Weingartner, Katharina (1991): The Message Mag: Tribe Vibes & Dope Beats Unity Show with A Tribe Called Quests Low End Theory [Audio]. Online unter: <https://soundcloud.com/the-message-mag/tribe-vibes-dope-beats-unity> [abgerufen am 01.06.2020]
- YSL Know Plug (2016): Why SL Know Plug – Trap House Macht Die Numbers (Offizielles Musikvideo). Youtube-Video, veröffentlicht am 07.09.2016 unter: https://www.youtube.com/watch?v=mdFu-IbW6_M [abgerufen am 01.06.2020].
- zqnce (Hg.; 2013): Viejetzt! #3 Teil 5: Dreadlocks, Chaotenum & (Tua's) Arbeitswahn. Youtube-Video, veröffentlicht am 30.03.2013 unter: https://www.youtube.com/watch?v=pIjug8l82_Y [abgerufen am 01.06.2020].

7.3 Zitierte Liedtexte

- Ansa (2015): »Warum is des so feat. Svaba Ortak«, vom Album: »Jägeritter«, CD, März Records.
- A Tribe Called Quest (1993): »We Can Get Down«, vom Album: »Midnight Marauders«, CD, Jive Records.
- Average & Url (2014): »Unten halten feat. Lylit«, vom Album: »Au Concept«, CD, Tonträger Records.
- Bludzbrüder (2011): »Ohne Ausweg«, vom Album: »Blockjunge«, CD, Stonepark.
- Bludzbrüder (2011): »Königsklasse«, vom Album: »Blockjunge«, CD, Stonepark.
- Bushido (2010): »Nur für dich«, vom Album: »Zeiten ändern dich«, CD, ersguterjunge/Sony Music.
- Crack Ignaz (2015): »Gwalla«, vom Album: »Kirsch«, CD, Melting Pot Music.
- Crack Ignaz (2015): »König der Alpen«, Videosingle, Live from Earth. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=GuNYzyVe8tw> [abgerufen am 01.06.2020].
- Crack Ignaz & Wandl (2016): »Ikarus«, Videosingle, Hanuschplatzflow, Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=uPBtcf5HnII> [abgerufen am 01.06.2020].
- Def Ill (2015): »Zeltstädte«, Videosingle, self-released. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vFCFpZoh14Q> [abgerufen am 01.06.2020].
- Die AU (2011): »Austrian Flavour«, vom Album: »Aufeinwort«, CD, Tonträger Records.
- Die Profis aka Mirko Machine & Spax (2011): »Boom Bap«, vom Album: »Zeiten ändern dich nicht immer«, CD, MaschinenRaumMusik.
- Die Vamummtn (2009): »Dama si zom feat. Kayo«, vom Album: »Runde 3«, CD, Super-city.
- E.A.V. (1983): »Alpenrap«, vom Album: »Der Alpen-Rap«, Single, EMI.
- EMC (2004): »Wien X Dominiert«, vom Album: »Domination Compilation (2000-2004)«, CD, Wien 10.

- EMC (2004): »Auf dem Block«, vom Album: »Domination Compilation (2000-2004)«, CD, Wien 10.
- Esref (2010): »Unkraut«, Videosingle, Eastblok Family. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Lzs9rFH2Jn4> [abgerufen am 01.06.2020].
- Esref (2013): »Glasscherb'n Tanz«, Videosingle, Eastblok Family. Online unter: https://www.youtube.com/watch?v=_neIgNs6Oig [abgerufen am 01.06.2020].
- Faktor AUT (2013): »Von Bezirk zu Bezirk feat. Money Boy«, vom Album: »Sampler Vol. 3«, digital album, self-released.
- Falco (1981): »Der Kommissar«, von der Single: »Der Kommissar/Helden Von Heute«, GiG-Records.
- Family Bizness (1992) »Here and There«, von: Various Artists: »Austrian Flavors Vol. 1«, Vinyl LP, ORF.
- Gang Starr (1998): »You Know My Steez«, vom Album: »Moment of Truth«, CD, Noo Trybe Records.
- Hinterland (2007): »Daham«, vom Album: »Zwa Seiten«, CD, Hillbilly.
- Hinterland (2011): »Bauernregeln feat. Dokta GC«, vom Album: »Voixmusik«, CD, Tonträger Records.
- Hinterland (2011): »Voixmusik«, vom Album: »Voixmusik«, CD, Tonträger Records.
- Hinterland (2015): »Hillbilly R.i.p.«, vom Album: »Bis ana reat«, CD, Tonträger Records.
- Ill Mindz (2011): »I bite ned«, vom Album: »Real Recognize Real«, CD, Boombokkz Recordz.
- Ill Mindz (2011): »Killa Shit«, vom Album: »Real Recognize Real«, CD, Boombokkz Recordz.
- Jamin & Fid Mella (2015): »Lei Deitsch«, vom Album: »Augenring«, Vinyl LP, Hector Macello.
- Jugo Ürdens (2016): »Österreicher«, von der EP: »Ajde EP«, Futuresfuture.
- Kamp & Whizz Vienna (2009): »So Sorry«, vom Album: »Versager ohne Zukunft«, CD, Vienna International Recordings.
- Kerosin95 (2019): »Status Quo«, Videosingle, self-Released. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=FHaWuj4v2Iw> [abgerufen am 01.06.2020]
- Kilez More (2017): »Intro/WikiLeaks auf Beats«, vom Album: »Alchemist«, CD, Digitale Dissidenz.
- Klitclique (2016): »Der Feminist F€M1N1\$T«, Videosingle, self-released. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=8pPKkHFMi34> [abgerufen am 01.06.2020].
- Kreiml & Samurai (2017): »Wiener feat. Monobrother«, Videosingle, Honigdachs. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=A-nK-UZjItc> [abgerufen am 01.06.2020].
- Kroko Jack (2017): »Vadient feat. Skero« vom Album: »Extra Ordinär«, CD, Irievibrations Records.
- KRS-One (1993): »Return of the Boom Bap«, vom Album: »Return of the boom bap«, CD, Jive Records.
- KRS-One (1995): »MC's Act Like They Don't Know«, vom Album: »KRS-One«, CD, Jive Records.
- KRS-One (2003): »Underground«, vom Album: »Kristyles«, CD, Koch Records.
- LGoony & Crack Ignaz (2016): »UFO«, vom Album: »Aurora«, digital album, self-released.

- Manijak (2011): »Jungs aus meiner Gegend«, Videosingle, self-released. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=9HYU08l73go> [abgerufen am 01.06.2020].
- Manijak (2017): »Wien feat. Esref & Sheyla J.«, vom Album: »Aus Prinzip«, CD, Wien West.
- Markante Handlungen (2005): »Höhere Gewalt«, vom Album: »Vollendete Tatsachen«, CD, Tonträger Records.
- MetaXXa (2016): »Floridsdorfer Jugend«, Videosingle, self-released. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=FRRkQTL4eUQ> [abgerufen am 01.06.2020].
- Mevlut Khan (2008) »Selam«, von der EP: Sua Kaan: »Kurzer Prozess«, self-released.
- Mirac (2014): »Cornflakes«, von der EP: »Was willst du tun, Fisch?«, Duzz Down San.
- Money Boy (2010): »Dreh den Swag auf«, vom Album: »Swagger Rap«, digital album, self-released.
- Money Boy (2014): »Die Trap ist am Durchdrehen«, vom Album: »G.M.O.D.«, digital album, self-released.
- Money Boy (als Why SL Know Plug; 2016): »Trap House macht die Numbers«, Videosingle, self-released. Online unter: https://www.youtube.com/watch?v=mdFu-IbW6_M [abgerufen am 01.06.2020].
- Monobrother (2019): »Mostblock«, vom Album: »Solodarietà«, CD, Honigdachs.
- MOZ (2011): »Slangsta Musik«, vom Album: »Moztradamoz«, CD, Twomorrow Media.
- MOZ (2014): »Retroslangstive«, vom Album: »Marrakech«, CD, Twomorrow Media.
- Ms Def (2017): »Rise Up«, Videosingle, self-released. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=mQLS5M3t-cc> [abgerufen am 01.06.2020].
- Ms Def x Mag-D x Yasmo x Lady Ill-Ya x Bella Diablo x Misses U (2019): »Mehr«, Videosingle, self-released. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=zALFuVSbeY> [abgerufen 01.06.2020].
- MTS (2009): »Soweit Sogut«, vom Album: »Multitask«, CD, März Records.
- MTS (2013): »Zum Glück ned i«, Videosingle, self-released. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ROnF6-MBouw> [abgerufen am 01.06.2020].
- N.W.A (1988): »Gangsta, Gangsta«, vom Album: »Straight Outta Compton«, CD, Ruthless Records.
- Na heast (2016): »Sie is a Simmeringerin«, Videosingle, self-released. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=OddLOa4KLYI> [abgerufen am 01.06.2020].
- Nasihāt & Son Griot (2017): »Dagegn feat. Esref, DemoLux«, Videosingle, März Records. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=NlIvuslg8ss> [abgerufen am 01.06.2020].
- Nazar (2008): »Fremd im eigenen Land«, vom Album: »Kinder des Himmels«, CD, Assphalt Muzik.
- Nazar (2016): »Hood Life Crew«, vom Album: »Irreversibel«, CD, Universal Music Group.
- Nazar & RAF Camora (2010): »Ouverture«, vom Album: »Artkore«, CD, Wolfpack Entertainment.
- Nazar & RAF Camora (2010): »Artkore«, vom Album: »Artkore«, CD, Wolfpack Entertainment.
- Ösi Bua (2011): »I bin da Ösi Bua«, Single, Big'n'Hairy Recordings.
- Penetrante Sorte (2010): »Rapshit«, vom Album: »PS3«, CD, Deine Mutter Records.

- Penetrante Sorte (2013): »Ala Long«, vom Album: »Penetrant«, CD, Deine Mutter Records.
- Percy Sledge (1967): »Dark End of the Street«, vom Album: »The Percy Sledge Way«, Vinyl LP, Atlantic.
- PerVers (2007): »Hh aus Ö feat. Bonz und Fuchs MC«, vom Album: »D.A.W.W.F.«, CD, Coolesterin Records.
- Platinum Tongue & Mevlut Khan (2007): »Balkanaken«, Videosingle, self-released. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=tdahcXTfCS0> [abgerufen am 01.06.2020].
- RapTerror (2012): »H zu dem S A«, Videosingle, Stonepark. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=jfpU6-cS67Y> [abgerufen am 01.06.2020]
- Rückgrat (2002): »Dreckige Rapz«, vom Album: »Auf der Flucht«, Vinyl 12«, Tonträger Records.
- Schwaboss (2010): »8 Millionen«, vom Album: »Sampler Vol. 1«, digital album, self-released.
- SBG Hot Boys (2006): »Unsere Stadt«, Videosingle, self-released. Online abrufbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=jE_FU4C1U9U [abgerufen am 01.06.2020].
- Schönheitsfehler (1993): »Ich dran«, von der EP: »Broj Jedan«, Duck Squad Platten.
- Slangsta4Life (2008): »Slangsta«, vom Album: »Slangsta 4 Life«, CD, Twomorrow Media.
- Smoke Dawg (2016): »Trap House«, Single, 878.
- Soap & Skin (2009): »Cry Wolf«, vom Album: »Lovetune for Vacuum«, CD, PIAS Recordings.
- Son Griot (2009): »Vum Dunkln ins Liacht«, vom Album: »Song Riot«, CD, 3Seen.
- Texta (1997): »Linzer Torte feat. CRB, Boomer, Waiszbrohd«, vom Album: »Gediegen«, CD, Geco Tonwaren.
- Texta (1999): »Sprachbarrieren«, vom Album: »Gegenüber«, CD, Geco Tonwaren.
- Texta (2007): »Paroli«, vom Album: »Paroli«, CD, Geco Tonwaren.
- Texta (2011): »Grotesk feat. Soprano, Average«, vom Album: »Grotesk«, CD, Tonträger Records.
- Texta (2016): »Alpenraps«, vom Album: »Nichts dagegen, aber«, Vinyl LP, Tonträger Records.
- T.I. (2001): »Dope Boyz«, vom Album: »I'm Serious«, CD, Arista.
- Total Chaos (1995): »Traurig, aber wahr«, von der EP: »... aus dem wilden Westen«, Duck Squad Platten.
- Trackshittaz (2010): »Oida Taunz«, Single, Sony Music Entertainment Austria.
- Yasmo & Die Klangkantine (2017): »Girls just wanna have fun«, vom Album: »Yasmo & Die Klangkantine«, CD, INK Music.
- Young Krillin x Crack Ignaz (2013): »#DWIBSY«, vom Album: »Speakerboxxx/The love below PT. II«, digital album, self-released.
- Yung Hurn & Lex Lugner (2015): »Ferrari«, Videosingle, Live from Earth. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=oxK106nnLZc> [abgerufen am 01.06.2020].

7.4 Interviews

DJ King (Roland König; 2020), geführt am 27.03.2020, online.

Dyzma und *Thaiman* (Nikodem Milewski, Timon Liebau; 2020), geführt am 05.04.2020, online.

Fantur, Clemens (2010), geführt am 30.11.2010, Wien.

Forster, Martin (2013), geführt am 14.06.2013, Wien.

Fuchs, Dominik (2013), geführt am 13.06.2013, Wien.

Houlubek, Gerd (2013), geführt am 11.04.2013, Wien.

Kroll, Philipp (2013), geführt am 10.06.2013, Linz.

Lisak, Christian (2010), geführt am 17.12.2010, Wien.

Mitterbacher, Doris (2013), geführt am 07.06.2013, Wien.

Mitterhuemer, Claus (2013), geführt am 10.05.2013, Wien.

Nashef, Herbert (2013), geführt am 27.06.2013, Wien.

Schauberger, Anna (2016), geführt am 23.07.2016, Bad Ischl.

Shaked, Daniel (2013), geführt am 31.05.2013, Wien.

Texta (Philipp Kroll, Harald Renner, Martin Schlager, Klaus Laimer, Daniel Reisinger; 2011), geführt am 28.04.2011, Wien.

Trischler, Stefan (2013), geführt am 16.05.2013, Wien.

Waxolutionists (Christoph Böck, Felix Bergleitner, Andreas Zuza; 2010), geführt am 30.12.2010, Wien.

Weiss, Christoph (2010), geführt am 12.11.2010, Wien.

Zasky, Paul (2020), geführt am 28.04.2020, online.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Drum Key	19
Abbildung 2: Die vier Takte des »Intro 2« von Penetrante Sorte – »Rapshit« (2010)	130
Abbildung 3: Notation des eintaktigen Bass- und Drum-patterns von Penetrante Sorte	134
Abbildung 4: Szene 1: im Studio, Penetrante Sorte	140
Abbildung 5: Szene 2: unter der Brücke, Penetrante Sorte	141
Abbildung 6: Szene 3: bei Nacht, Penetrante Sorte	142
Abbildung 7: Melodie aus den chops der gesampelten Geigen und Kontragitarre bei MTS	143
Abbildung 8: Bass und Drums bei MTS – »Zum Glück ned i« (2013)	143
Abbildung 9: HipHop trifft auf Wiener Traditionen, illustriert durch Caps und Dirndl	146
Abbildung 10: Hauptmotiv von Waka Flocka Flame – »Hard in da paint« (2010)	159
Abbildung 11: Vier Takte von Chorus 1 von Money Boy	178
Abbildung 12: Rap-Rhythmus des Chorus von Money Boy	184
Abbildung 13: Money Boy benutzt ein vermeintliches Drogenpaket als Telefon	187
Abbildung 14: Klaviermelodie Crack Ignaz – »König der Alpen« (2015)	190
Abbildung 15: Crack Ignaz vor Alpenpanorama und mit »Herzerl«-Brille	190
Abbildung 16: Drums und Subbass von Crack Ignaz – »König der Alpen« (2015)	191
Abbildung 17: Tresillo-Rhythmus	233
Abbildung 18: Zweitaktige Hauptmelodie von RAF Camora – »Primo« (2017)	233
Abbildung 19: Drumrhythmus von RAF Camora – »Primo« (2017)	234
Abbildung 20: Ausschnitt aus dem Video zu »Artkore« (Video Nazar 2010, TC 0:52)	237
Abbildung 21: Musikalische Gestaltung des Intros von Nazar & RAF Camora	239
Abbildung 22: Hauptmelodie, Synthesizer und male choir bei Nazar & RAF Camora	239
Abbildung 23: Drumrhythmus der Verses von Nazar & RAF Camora – »Artkore« (2010)	242
Abbildung 24: Drumrhythmus des Chorus von Nazar & RAF Camora – »Artkore« (2010)	242
Abbildung 25: Dancehall-Drumrhythmus in Verse 2 von Nazar & RAF Camora	243
Abbildung 26: Zusammenspiel von Beat und Rap-Flow in Verse 2 von Nazar & RAF Camora	244
Abbildung 27: Zusammenspiel von Rap-Flow und Drumbeat im Chorus von Nazar & RAF Camora ..	245
Abbildung 28: Drumrhythmus von Esref – »Glasscherb'n Tanz« (2013) in Notenschrift (oben) und MIDI-Darstellung (unten)	253

Index

1

19hundertSchnee, 126

3

3Seen (Label), 122

5

500 aka Fick Rick, 84

8

808Factory, 168

8Dime, 222, 276

A

A.geh Wirklich?, 63, 66, 70, 72, 84, 124,
223, 227, 229

A.N.S., 60, 67

ABC – Ankerbau Crew, 124

Absolut HIV, 207

Adem Delon, 66

Advanced Chemistry, 52, 69, 109

Affine Records (Label), 89

Afrika Bam, 84

Afrika Bambaataa, 11, 12, 21, 28–31, 38,
39, 114, 248

Akashic Recordz (Label), 167

Alex the Flipper, 98, 169

Ali Capone, 71, 206, 207, 209, 210, 221,
232, 236

AliceD, 99, 168

Aloof:Slanging, 169

Amenofils, 85, 122, 123

AML – Aus mit lustig, 124

Amok & Omega, 222

Anderen, Die, 55, 232, 283

Andi & Alex, 98, 169

Ansa, 15, 102, 109, 116, 186, 210, 211, 228,
229, 234, 235

Antwort, Die, 60, 63, 75, 83, 117,
120–122, 224

Aphrodelics, 50, 57, 61, 62, 68, 78, 294

Appletree, 71, 208, 210, 227, 260

Assaut Mystik, 79, 216

Assphalt Muzik, 219

ASZ, 73

Atsche, 84, 262

Attwenger, 52, 56, 58, 262, 264, 269, 272

Ausgleich, 76, 123

Average, 42, 60, 69, 83, 103, 104, 120,
121, 278–280, 292

Azman, 207, 209

B

B.Visible, 89

Balkan Express, 79, 205, 216, 217

BauXL, 63, 90

Beastie Boys, 32, 43, 44

Beatlefield, 79, 82, 161, 214–217, 316

Beatniks Crew, 78

Bella Diablo, 99, 100, 226, 324

Beloskoni, 205, 207, 209, 213, 232, 258

Benedikt Walter, 67, 90, 225

Berg Money Gang, 163

Betty Ford Boys, 88, 170

BF, 90, 124

Bibiza, 171
 Biedermann, Stefan *Siehe* DJ DSL
 Big J, 76, 88, 214, 215,
 Bilderbuch, 40, 263, 277
 Bludzbrüder, 74, 206, 207, 209, 221, 231,
 235, 236, 274
 Blumenau, Martin, 52, 124
 Blumentopf, 41, 68, 79, 82
 Bonepeace, 44
 Bonez MC, 170, 213, 218
 Bonz, 66, 124
 Boogie Down Productions *Siehe* KRS-
 One
 Boombokkz Recordz (Label), 124, 125,
 229
 Böser Wolf, 126
 Bossa Nostra, 284
 Brenk Sinatra, 64, 66, 71, 76, 81, 87, 88,
 90, 105, 123, 168, 170, 221,
 270, 271, 273, 287, 290, 295
 Brotlose Kunst, 57, 59, 60, 62, 67, 78,
 295
 Brown-Eyes White Boy, 168, 175
 B-Style, 59
 BTO Spider, 15, 43, 44, 87
 BumBum Biggalo *Siehe* BumBum
 Kunst
 BumBum Kunst, 67, 85, 90, 120, 123,
 162, 225, 226, 228, 277
 Burstup, 43, 48, 51–53, 56, 57, 63, 64,
 202
 Bushido, 78, 79, 81, 82, 93, 201, 214, 215,
 217, 225, 249

C

Camel, 43
 C-Black, 276
 Cezet, 208, 209
 Chakuza, 42, 62, 63, 70, 76, 78–82, 100,
 102, 161, 205, 212, 214–217,
 219, 220, 231, 232, 251, 275,
 288,
 Chang, Jeff, 11, 12, 27, 28, 30–33, 114,
 147, 197, 198
 CHiLL-iLL, 90, 120

Chillin Con Carma, 65
 Cid Rim, 89
 Clefco, 88, 311
 Clonious, The, 89
 Club der Menschen, 292
 Coke La Rock, 28
 Compact Phunktion, 41, 50, 53, 55, 57,
 58
 Coolesterin Records (Label), 67, 83, 124
 Crack Ignaz, 36, 85, 89, 104, 105, 123,
 146, 148, 152, 156, 164–170,
 173, 175, 182, 188–191,
 193–196, 229, 260, 263,
 264, 289, 294, 295
 CRB, 41, 53–55, 59, 275
 Cyklone Productions (Label), 84
 Cyko City (Label), 122, 222

D

Da Bertl, 66, 124
 Da Staummtisch, 60, 65, 83, 98, 120, 121
 Dacid Goßlin, 98, 99
 Dame, 60, 85, 103, 104, 226, 239, 259,
 275, 287
 Damestream Records (Label), 103, 259
 Dampfende Ei, Das, 51, 53, 55, 293–295
 Dauawizzly, 66, 70
 D-Bo, 220
 De La Soul, 34, 45
 Deck8 (Label), 65, 77
 Def Ill, 42, 60, 71, 73, 74, 80, 89, 90, 99,
 120, 121, 124, 174, 210, 221,
 261–265
 Deine Mutter Records (Label), 79, 84,
 124, 125, 208, 229
 DemoLux, 71–74, 85, 122, 210
 Demon Flowers *Siehe* Geier, Werner
 Denker Mobb, 122
 Deph Joe, 65
 Der-Con, 74, 261
 Derryl Danston, 122
 DeWieners, 84
 Dialektika Crew, 124, 229
 Die Au, 30, 93, 103, 279, 281

Digga Mindz, 84, 89, 90, 95, 124–126,
133, 226, 229, 270, 273

DJ Amin M, 95

DJ B-Chill, 66

DJ Bizzy Booster, 57

DJ BRX, 63, 65

DJ Buk, 56, 64

DJ Chaoz, 86, 203

DJ Chrisfader, 65, 71, 78, 89, 266

DJ Crum, 65

DJ Crusade, 122

DJ Cutex, 50, 51, 56, 57, 66, 68, 86, 87,
294

DJ D.B.H., 64, 65, 89, 266

DJ Dan, 41, 54

DJ Dfkt, 64

DJ DSL, 41, 44–48, 50, 56, 57, 66, 76, 86,
87, 119, 294, 295

DJ Fester, 66, 123

DJ Flash, 276

DJ Functionist, 57

DJ Hooray, 279

DJ King, 124, 126, 130–134, 136, 137, 140,
141

DJ Kompact, 89

DJ Megablast, 47, 50, 51, 53

DJ Phekt, 14, 73, 83, 188, 214, 215, 263

DJ Premier, 34, 88, 111–115, 117–119, 124,
133, 140, 148

DJ Sors, 121

DJ Spint, 67

DJ Stickle, 63, 76, 78, 79, 81, 82, 161, 170,
214–217

DJ Testa, 78, 266

DJ Twang, 63, 67, 87

DJ URL, 103

DJ Zero, 85, 122, 123

DMC (Mundpropaganda), 90

DNK, 42, 80, 85, 121–123, 291

Dokta G.C, 122, 279, 280

Dolezal, Rudi, 39, 49

Don Dada Rio *Siehe* Alooof:Slanging

Don Leon, 85, 122, 222, 276

Doni Balkan, 209, 232

Doppelkeks, 122

Doppelt Sichtbar, 84

Doppeltes Risiko, 62

Dorfmeister, Richard, 44, 46, 58

Dorian Concept, 64, 89, 272

Dr. Azrael, 121, 122

Dr. Dre, 34, 35, 113, 199, 231, 254

Drahdiwaberl, 43, 45

Drexor, 123, 166, 276

DRK Poet, 126

Droogieboyz, 90, 102, 209, 210, 212,
221, 232, 282

Drumma Boy, 157, 158, 250

Duck Squad Platten (Label), 52, 53, 55,
69, 96

Dusty Crates, 89

Duzz Down San (Label), 42, 80, 81, 84,
86–90, 229, 261, 262, 272

Dyzma, 78, 85, 121–123

E

Eastblok Family, 82, 102, 201, 202, 204,
208–210, 231, 232, 251, 256,
258, 288

Ebow, 99

Edelmacho, 162

Edwin, 104, 105

EINFACHSO *Siehe* SLAV

Eklatant, 85

EMC, 78, 202–205, 231, 232

Emirez, 79, 161, 205, 213, 217, 219, 276

Emodee, 76

Emzetka, 126

Engelstaub, 67

ersguterjunge (Label), 82, 214, 215

Erste Allgemeine Verunsicherung
(E.A.V.), 37, 40, 272

Esra, 72, 99

EsRap, 72, 73, 99

Esref, 71, 72, 74, 208–210, 221, 230, 232,
251–258, 269, 278, 288

Estie, 85, 123, 162, 225, 226, 228

Ezai, 205, 219

F

Faktor AUT, 278, 279, 281–284

Falco, 15, 37–40, 43, 45, 49, 197, 220, 264,
265, 268–270, 272, 278, 294
Family Bizz, 79, 102, 205, 214, 216, 217
Fantastischen Vier, Die, 52, 109
Fantur, Clemens *Siehe* Manuva
Fatback Band, 30
Fate One, 84
Faun, 66
Fellowsoph, 126
Femme DMC, 98, 99
Ferdinand, 97, 104, 105, 260, 287
Fid Mella, 42, 80, 81, 88, 95, 170, 230,
270, 271, 290, 295
Flip, 41, 49, 54, 57, 59, 82, 83, 85, 90,
101, 120–122, 124, 129, 133,
148, 202, 223–225, 272, 273,
293
Forcher, Eberhard, 43, 44
Forman, Murray, 12, 23, 27, 113, 242
Forster, Martin *Siehe* Sugar B
Four Elements, 84
Foz *Siehe* Fozhowi
Fozhowi, 126
Frell Da Fighta, 90
French Connection, 216
Freshmaker, 90, 284, 291, 292
Friedrich, Malte, 13, 17, 22, 23, 91, 93,
94, 117, 118, 204
Fuchs MC, 66, 67, 70, 83, 124
Fünfhaus Posse, 57, 223, 290
Funke, 56, 65, 90, 223
Funky Cottleti, 66, 90, 221, 223
Futuresfuture (Label), 104, 297

G

G.G. Spaceant, 51
Gainful Gallivants, 51, 52
Gang Starr 34, 112, 113, 116, 117, 126, 137
Geco Tonwaren (Label), 58
Geier, Werner, 39, 41, 43, 44, 46–48, 50,
51, 56, 57, 61, 119
General Govenor Ruffian Rugged *Siehe*
Def Ill
George, Nelson, 11, 122, 198

Gerard, 42, 64, 66, 76, 84, 103, 104, 124,
260
Ghetto HipHop Sound System, 51
GiG Records (Label), 45, 46, 56, 61
Giga Ritsch, 99
Glo Up Dinero Gang, 163
G-Neila *Siehe* Wendja
Goalgetter (Label), 54, 65, 67
Grandmaster Flash, 28–31, 39, 111
G-Stone (Label), 46
Guru (Gang Starr), 116, 117, 261

H

Hager, Steven, 11, 12, 27
Hallucination Company, 38, 45
Hanschplatzflow, 85, 104, 123, 148,
156, 165–167, 169, 171, 189,
289, 291
Headquarter Records (Label), 76, 214,
216
Hector Macello (Label), 86, 88, 270
Heiße Luft (Label), 84, 126
Herbe Mischung, 62, 66
Hidari, 76
Hidden Nation Crew, 62, 76
Highznberg, 74
Hillbilly Records (Label), 279
Hillbilly Souldiers, 279
Hinterland, 42, 60, 80, 83, 90, 120, 121,
278–281
HipHop Connection, 68
HipHop Joshy, 126
Hoanzl (Label), 58, 66
Honigdachs (Label), 42, 90, 125, 229
Hörspiel Crew, 62, 78, 88, 261
HSC *Siehe* Hörspiel Crew
Huckey, 42, 49, 54, 73, 120, 225, 270
Huhnmensch, 126
Hunney Pimp, 99, 168, 169
Hunter, Rodney, 44–46, 50, 56, 57, 61,
62
I
iBos, 274

Ill Mindz, 124, 125, 128, 204, 228, 290,
295

Illianz of Lykx, 223

Intonation Recordings (Label), 77

J

J Dilla, 86, 133, 148, 170, 253

Jack Untawega *Siehe* Kroko Jack

Jamin, 71, 170, 210, 221, 230

JerMC, 126

Jerry Divmond, 167, 169, 262

Joshi Mizu, 102, 216, 217

Jugo Ürdens, 104, 274, 275

K

Kaleidoskop, 68

Kamp, 35, 42, 62, 64–66, 70, 76, 77, 80,
84, 85, 90, 100, 101, 123, 124,
155, 212, 221, 231, 235, 249,
251, 294, 295

Kapazunda, 90, 126, 208, 210, 221, 270

Kaputtnicks, 62, 63, 65, 66, 70

Karäil, 78, 85, 89, 122, 123

Kayo, 63, 68, 82, 90, 96, 142, 226, 228,
269

Kayo & Phekt, 60, 62, 65, 70, 75, 83, 120,
121, 224

KeKe, 75, 92, 99, 104, 168–170

Kerosin95, 75, 98

Kid Pex, 70, 72–74, 90, 208, 236, 292

Kilez More, 75

Kinetical, 71, 73, 261, 262

King Tim III, 30

Klein, Gabriele, 13, 17, 22, 23, 91, 93, 94,
117, 118, 204, 222,

Klitclique, 75, 99, 168

Klumzy Tounge, 84

Konstantin Digg, 120, 121

Kool Herc, 11, 12, 27–29, 31

Kopf an Kopf ab, 126

Kraftwerk, 21, 31

Kreiml, 71, 73, 210

Kreiml & Samurai, 90, 104, 105, 126,
229, 270, 276, 294, 295

Krims, Adam, 13, 17, 18, 20, 33, 34,
107–110, 112, 113, 138, 183,
198, 199, 230, 231, 234, 259

Kroko Jack, 62, 67, 70, 73, 79, 82, 83,
85, 90, 123, 162, 221, 223,
225–228, 262, 277

Kroll, Philipp *Siehe* Flip

KRS-One, 31, 33, 75, 110–114, 117–119,
137, 140, 141, 148

Kruder, Peter, 38, 44–46, 49, 50, 86

Kurtis Blow, 30–32

L

L.A.R., 90, 208

La Splisz, 78

Lady Ill-Ya, 99, 100

Laima, 41, 49, 54, 120, 227

Larkey, Edward, 10, 26, 291

Lebkuchenmann *Siehe* Na Heast

Left Boy *Siehe* Ferdinand

Leserunde Schreibzirkel, 123

Lex Luger, 158–160, 166

Lex Lugner, 85, 104, 118, 123, 165, 166,
169, 170, 173, 197, 289

LGoony, 147, 148, 156, 164–166, 173, 186,
196

Lil B, 153, 160, 165

Lil Jon, 35, 157, 162

Lil Wayne, 35, 154, 157, 272

Linkmen, 87

Liot, 122

Lisak, Christian *Siehe* Masta Huda

Live from Earth (Label), 163, 166, 167,
189

LL Cool J, 32, 43

Loco *Siehe* Konstantin Digg

Loh, Hannes, 13, 25, 34, 36, 38, 109, 197,
200, 201, 230, 284

Lylit, 278, 322

M

MAdoppelT, 62, 65, 70, 76, 90

Mag-D, 92, 95, 96, 99, 100, 142, 145, 146,
261, 269

Magik, 122

Mainloop, 66, 88
 Mamut, 67
 Manijak, 74, 93, 204, 205, 209, 230–232
 Manix *Siehe* Trackshittaz
 Mannie Fresh, 154, 158
 Manuva, 54, 64, 65, 275, 294
 Markante Handlungen, 42, 63, 67, 76,
 79–83, 120, 121, 224, 225, 295
 Markee *Siehe* Kroko Jack
 März Records (Label), 229
 Masta Huda, 52, 53, 63
 Mavi Phoenix, 36, 92, 97–99, 104, 105,
 169, 287
 Max Fisher, 88
 MC Eiht, 88
 MC Graffiti, 48, 50–52
 MC Shnek, 65
 MC Wenzel, 265
 MDK, 84
 Megga, 63, 67, 223
 Mek MC, 84
 Melik, 89, 170
 Melonoid, 169
 Melting Pot Music (Label), 86, 270
 Meschugge, 67
 MetaXXa, 73, 281, 283
 Mevlut Khan, 199, 205–207, 209, 235
 Meydo, 168
 Mickey Kodak, 50, 51, 262
 mieze medusa & tenderboy, 96, 261
 Mieze Medusa, 42, 75, 80, 91, 92, 95, 96,
 261
 Migos, 172, 183, 187, 194
 Mirac, 74, 89, 90, 229, 261
 Miss Verständnis, 96
 Misses U, 99, 100
 Mitterbacher, Doris *Siehe* Mieke Medusa
 Money Boy, 36, 74, 85, 104, 105, 146,
 147, 152, 157, 161–165, 167,
 172, 174–176, 178, 181–187,
 189, 191, 194, 195, 221, 251,
 283, 287, 289, 294
 Monobrother, 73, 105, 125, 126, 229, 270,
 276, 277, 294, 295

Moreaus, The, 15, 42, 44–47, 49, 50, 52,
 293
 Mosch, 78, 88, 89, 171, 229
 Mostheadz, 126
 Move (Label), 52–54, 72, 77, 121–123,
 225, 227, 229
 MOZ, 85, 90, 102, 123, 222, 225, 226,
 228, 229
 Mr. Dero, 78, 84
 Ms Def, 72, 92, 95, 96, 99, 100, 261
 MSMC, 85, 122, 123
 MTS (Multitasking Sistas), 42, 63, 70,
 75, 80, 90, 95, 96, 142–148,
 261, 269
 Mundpropaganda, 76, 90, 123

N

N.W.A., 33, 69, 151, 167, 198, 200, 202,
 204, 206, 284
 Na Heast, 277, 281, 283
 Nasihat Kartal, 71, 85, 122, 276
 Nazar, 39, 42, 70, 74, 80, 82, 102, 105,
 152, 161, 165, 187, 205, 208,
 211–213, 216, 218–220, 231,
 232, 236–239, 241–251, 257,
 268, 269, 274, 275, 287, 288
 Neal, Mark Anthony, 12, 27
 New Level, 196
 N-Jin, 124
 noedge, 84, 292
 Noli, 207, 209, 232, 258
 Nomad, 89
 Nora Mazu, 63, 92, 95, 96, 261, 269
 Nora MC *Siehe* Nora Mazu

O

O5, 71, 210
 Oh-vo *Siehe* Benedikt Walter
 Olinclusive, 89

Ö

Ösi Bua, 266, 267, 269, 270

P

P.tah, 71, 73, 74, 88
 Panta Rhei, 62

Penetrante Sorte, 84, 119, 124, 126–142,
148, 229, 252, 272
PerVers, 66, 67, 83, 84, 90, 124
Pete Rock & CL Smooth, 34, 126
Phat Frank, 78, 203, 204, 224
Phil Fin, 72, 90, 126, 128, 135, 137, 138,
140
Phonosapiens, 87, 89
Pif Paf *Siehe* Karäil
Platinum Tongue *Siehe* Beloskoni
Playa Beatz, 284
Plöchl, Lukas *Siehe* Wendja
PMC Eastblok, 199, 200, 202, 204, 205,
208–210, 232, 252, 254, 269,
288
Polifame, 88, 89
Polirac, 90
Pronexus, 90, 208
Public Enemy, 31, 33, 34, 69, 75, 83, 203
Puff Daddy (P. Diddy), 34, 35, 61, 199,
200

Q

Queen, 84, 99, 262

R

Rab, Axel, 46, 51, 203, 268
Radio Subcom, 44
RAF 3.0 *Siehe* RAF Camora
RAF Camora, 40, 70, 76, 78, 79, 82,
102, 105, 150, 152, 161, 165,
170, 173, 205, 208, 212–214,
216–221, 231–234, 236, 238,
239, 241–251, 257, 262, 263,
275, 276, 287
Ramses, 73, 207
Rapha.L, 67
Rappe, Michael, 17–19, 27, 31, 94, 95,
107, 108, 110, 259
RapTerror, 204, 206, 209, 231, 236
Raptoar, 83, 85, 120, 122, 123
Rapublik, 84
Reflex, 90, 208, 216
Refugee Protest Camp Vienna, 72
Renner, Harald *Siehe* Huckey

Repko, 207
Restless Leg Syndrome, 89, 266, 270,
272, 290
Rhetorik, 122
Rick Ross, 35, 147, 152, 158
Robertson, Roland, 21, 22
Robinson, Sylvia, 30, 91
Rooftop Clique, 42, 66, 67, 80, 83, 84,
103, 121, 124, 223
Rose, Tricia, 12, 17, 18, 27, 29, 92, 256,
270
Rückgrat, Das, 60, 62, 63, 67, 76, 78, 79,
83, 96, 120, 223–225, 294
Rufzeichen Records (Label), 96

S

Säbjul, 90
Sabotage Recordings (Label), 57
Saiko, 66, 76, 123
Samira Dezaki, 99
Samt, 72
SBG Hot Boys, 222, 227, 228, 276
Schacht, Falk, 27, 164, 170, 171
Schauberger, Anna *Siehe* Unused Word,
The
Scheibsta, 65, 85, 89, 122, 276
Schieber & Teig, 269
Schloss, Joseph, 29, 30, 113, 115–117, 129
Schoko MC, 66, 124
Schönheitsfehler, 13, 15, 41, 43, 52, 53,
55, 56, 58, 62–64, 68, 69, 78,
202, 203, 223, 265, 290, 293,
295
Schoolly D, 33, 43
Schwaboss *Siehe* Faktor AUT
Schwer Records (Label), 76
Schwerversprecher, 76
Scoddy Flippin, 90, 208
Seizu, 66
Selbstlaut, 73, 120
Semmerl MC, 63, 96
Serial G, 162
Sh'bombo Whassé, 169
Shash (Label), 42, 80
Shawn the Savage Kid, 170

Sheyla J, 230, 324
 Siebzig Prozent, 84, 126
 Silly Solid Swound Sound System, 46
 Simp, 89, 90, 151, 192
 SK Invitational, 211
 Skero, 42, 49, 51, 54, 55, 64, 71, 79, 80,
 100, 101, 227, 229, 269, 277,
 294, 295
 Slangswitch, 73, 229
 SLAV, 104
 Smally, 90, 208, 209
 SMC, 226
 Smoke Dawg, 176, 179, 181, 185
 Soap&Skin, 269
 Sodom & Gomorrah, 162, 225–227, 294
 Son Griot, 71, 72, 85, 122, 123, 229, 276
 Sonz of da doom, 57
 Soulcat E-Phife, 99
 Soulja Boy, 153, 157, 163, 164, 181
 Speedy B, 55, 96
 Spello, 84
 Spiegel, Markus, 39, 45, 49, 123
 Spike, 209, 211, 212, 236, 274
 Spilif, 99
 Static, 65, 85
 Station Rose, 44
 Stiege 44 (Label), 76, 84, 123
 Stixx, 90, 226
 Stoika, 63
 Stonepark (Label), 82, 201, 204–207,
 209
 Sua Kaan Music (Label), 205
 Sua Kaan, 82, 201, 204–207, 209, 288
 Sugar B, 15, 44–46, 57
 Sugarhill Gang, 28, 30
 Sugarhill Records (Label), 30
 Supercity (Label), 86–89
 Supercity Soundsystem, 54, 65, 77, 78
 Svaba Ortak, 71, 74, 102, 208–210, 213,
 221, 232, 234–236, 249, 258,
 276, 288, 294
 Syc Tyson, 71, 210
 Symbiose, Die, 62, 63, 65, 70, 78, 294
 Szenario, 87, 89

T

T.I., 35, 153, 154, 157, 158
 Tactik, 122
 Texta, 7, 15, 23, 37, 40, 42, 49, 51–61,
 64–69, 75, 76, 79, 80, 82, 83,
 90, 101, 112, 116, 120, 121, 124,
 125, 128, 139, 148, 170, 195,
 202, 204, 211, 223–225, 227,
 262, 269–272, 275, 278, 290,
 292–295
 Thaiman, 65, 85, 120–123
 Three 6 Mafia, 35, 154, 157
 Tibor Foco *Siehe* Kroko Jack
 Tiefparterre Records (Label), 78
 Tod Ernst *Siehe* Rapha.L
 Tonträger Records (Label), 7, 42, 58–61,
 63, 67, 75, 83, 84, 90, 103, 120,
 121, 124, 223–225, 229, 279
 Toop, David, 12, 27, 28, 30, 32, 34, 197
 Topoke, 74
 Total Chaos, 15, 41, 50, 53–55, 57, 58, 62,
 64, 65, 68, 69, 76–78, 89, 275,
 293–295
 Trackshittaz, 74, 100, 101, 228, 229, 259,
 260, 265–270, 278, 281, 283,
 290
 Train D-Lay, 84
 Trischler, Stefan *Siehe* Trishes
 Trishes, 14, 44, 62, 65, 89, 270, 273, 277,
 293, 294
 T-Ser, 73, 85, 122, 167, 170, 221
 TTR Allstars, 83, 98, 225, 275
 Twintowers, The, 65
 Twomorrow (Label), 122, 123, 162, 225,
 226, 229

U

UGK, 35, 154, 157, 170
 Unison, 65
 Unsichtbaren, Die, 42, 83, 225
 Untergrund Poeten, Die, 51, 53, 57, 69,
 74, 78, 202, 203, 232, 294
 Unused Word, The, 89, 91, 262
 UpTight (Label), 46, 56–58, 61

Urbs, 42, 50, 51, 57, 61, 66, 68, 86, 87,
121, 294, 295

V

V.H.A. (Vienna Hip Hop Association),
56, 65

Vamumtn, Die, 85, 90, 102, 162, 222,
226–229, 260, 284, 294

Vearz, 90, 221, 232

Verbale Systematik, 60, 62, 63, 76, 78,
214

Verlan, Sascha, 13, 34, 36, 38, 109, 197,
200, 201, 240, 284

Von Seiten der Gemeinde, 78, 229, 270,
272, 273, 278

VS, 85, 122, 123, 225, 226

W

Wailand, Markus, 14, 76

Waisbrohd, 57, 59, 67, 120, 275, 294

Waka Flocka Flame, 158, 159

Wandl, 89, 169, 170, 173, 295

War Wolves, 84, 227

Waxolutionists, 15, 57, 62, 64–66, 68,
76, 77, 81, 87, 89, 262, 294,
295

Weingartner, Katharina, 46–48, 119

Weissgold, 209, 221

Wendja, 90, 229, 259

Westhoff, Ben, 35, 149, 151, 152, 155, 157,
197

Whizz Vienna, 65, 66, 76, 95, 101, 123,
124, 294, 295

Why SL Know Plug *Siehe* Money Boy

Wienzeile, 265, 270

Wisdom & Slime, 62, 63, 65, 89, 294, 295

Wortschatz, 85, 122, 181, 189

Wu-Tang Clan, 34, 47, 83, 113, 140, 150

Y

Yash, 84

Yasmo & Die Klangkantine, 96, 97, 261,
262

Yasmo, 42, 75, 80, 91, 92, 96, 97, 99, 100,
168, 211, 212, 261, 262, 287

Yasser & Ozman, 222

Yo!Zepp, 78, 89, 270, 272

Yoo-Baa-Trieb, 57

Young Krillin, 85, 104, 123, 165–167, 289

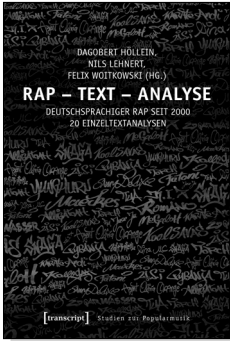
Yung Hurn, 36, 40, 74, 85, 104, 105, 146,
164–168, 170, 173, 175, 186,
188, 195, 197, 215, 229, 260,
263, 278, 287, 89, 290, 294

Z

Zaytoven, 157, 172

Zulu Nation, 28, 29, 248

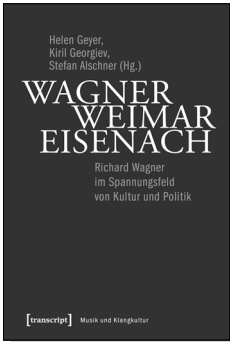
Musikwissenschaft



Dagobert Höllein, Nils Lehnert, Felix Woitkowski (Hg.)

Rap – Text – Analyse
Deutschsprachiger Rap seit 2000.
20 Einzeltextanalysen

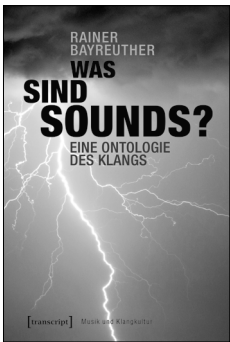
Februar 2020, 282 S., kart., 24 SW-Abbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4628-3
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4628-7



Helen Geyer, Kiril Georgiev, Stefan Alschner (Hg.)

Wagner – Weimar – Eisenach
Richard Wagner im Spannungsfeld von Kultur und Politik

Januar 2020, 220 S., kart.,
6 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4865-2
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation,
ISBN 978-3-8394-4865-6



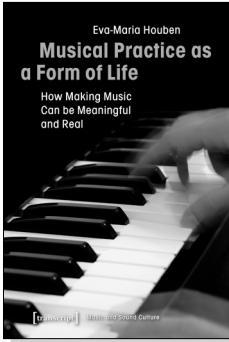
Rainer Bayreuther

Was sind Sounds?
Eine Ontologie des Klangs

2019, 250 S., kart., 5 SW-Abbildungen
27,99 € (DE), 978-3-8376-4707-5
E-Book: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4707-9

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Musikwissenschaft



Eva-Maria Houben

Musical Practice as a Form of Life
How Making Music Can be Meaningful and Real

2019, 240 p., pb., ill.

44,99 € (DE), 978-3-8376-4573-6

E-Book: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4573-0



Marianne Steffen-Wittek, Dorothea Weise, Dierk Zaiser (Hg.)

Rhythmik - Musik und Bewegung
Transdisziplinäre Perspektiven

2019, 446 S., kart., 13 Farbabbildungen, 37 SW-Abbildungen

39,99 € (DE), 978-3-8376-4371-8

E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4371-2



Anna Langenbruch (Hg.)

Klang als Geschichtsmedium

Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung

2019, 282 S., kart., 19 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4498-2

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4498-6

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

