

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 abzu-sehen, 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 instrumentalten 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 Popularmusik-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 Popularmusik 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].