

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 (*gechopppt*) 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 »*Krityles*« 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. *Waiszbrodh*, *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*n 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-n-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 *Nasihart 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' hört.« (*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 melodioser 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 *geflipped* 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)

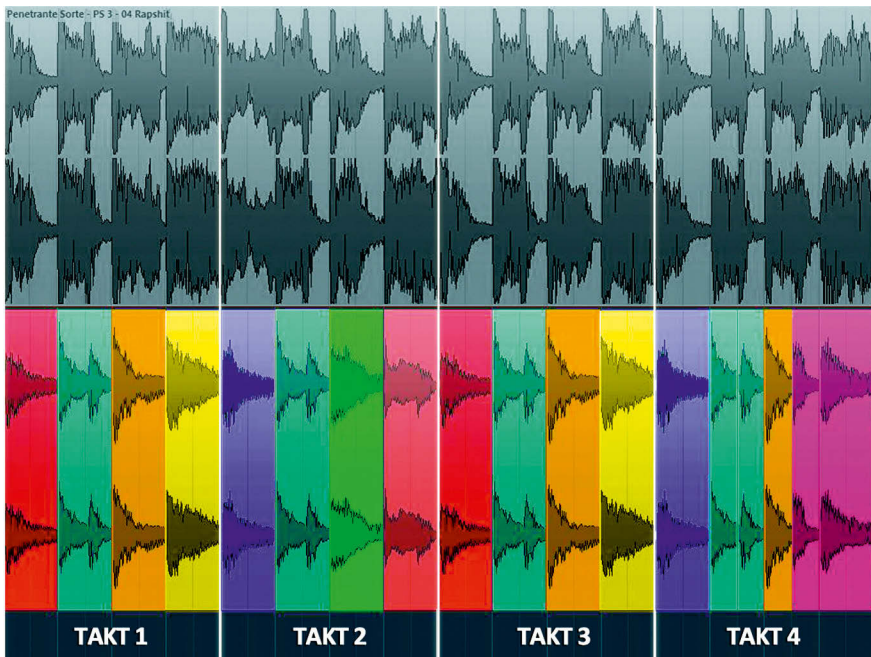
Im Folgenden werde ich zeigen, wie mithilfe der *Chopping*-Technik das Sample bei »Rapshit« *geflipped* und kreativ verarbeitet wurde.

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 in the bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Drum part is written in the treble clef. The tempo is marked as quarter note = 89. The Bass line consists of quarter notes on G2, E2, C2, and G2, with rests on the off-beats. The Drum line shows a backbeat pattern: Snare on beats 2 and 4, Hi-Hat on beats 1 and 3, and a Kick on beat 4. There are also some variations in the drum pattern, including a Clap on beat 2 and a Snare on beat 4.

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
 Jetz 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 **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**

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 globale 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, wennis 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 Schmääh 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 Schmääh 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 »schriftdutsche« 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 globales 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.« (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 vermischt. 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 *Videosingle*⁶⁶ auf *Youtube* veröffentlicht wurde. Dieses Stück brachte *Crack Ignaz* und damit deutschsprachigen *Cloud-Rap*⁶⁷ 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* stechen 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 hoi ten (*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 reinflehen. 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 *suicideboy\$* (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-Weirdo Spaceghost Purrp 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 *DefIII* 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.

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
 Whoo

8
 Killers sind in meinem Ban - do Sind in meinem Ban - do TrapHouse 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
 Trap House macht die Numbers
 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, misogynne 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-Noch-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 globales 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 features a complex, syncopated pattern of snares and hi-hats. The bottom staff is labeled '808 Kick Drum' and shows a simple bass line with a kick drum on the first and third beats of a 4/4 measure. The tempo is marked as quarter note = 62.

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 Mikrophon 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 gartet 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 Berührungängste 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.offiziellcharts.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 Gangstums 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 gesamten 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 Gegend 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 Gegend 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=gC5Er2MOFmg>, oder *Azman & Noli* – »Simsalabimbo« (2013), abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=gC5Er2MOFmg> [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 British-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 Deutschrap 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, Cello & 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 Streamingserfolge 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, dass 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 aus-
 gefressn
 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'Seitein
 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 Clubtrauglichkeit 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-wUGCCR-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 gutbesuchten 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 *Vamumtn* gemeinsam mit MOZ ein Kollaborationsalbum für 2020 unter dem Titel *Vamumtn 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 Vamumtn*, die 2011 mit ihrem Album »Rap is (k)a Ponyhof« den sechsten Platz der österreichischen Albumcharts erreichten. Vgl. *Die Vamumtn* – »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).

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 »Overture« 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 – »Overture« 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 Soundef-

mente, Snap und Hi-Hat, erreicht. Diese spielen einen ebenfalls reduzierten und zugleich stark synkopierten, meist auf schwache Zählzeiten fallenden sowie gegeneinander laufenden Rhythmus. Es trifft also ein geradlinig verlaufendes Bass-Drum-/Clap-Pattern auf ein dieser Geradlinigkeit entgegenlaufendes, ineinander verzahntes Pattern von Hi-Hat und Snap.

Im Chorus bleiben Bass Drum und Clap unverändert. Dafür fällt der Snap-Sound weg und ein neuer (geschlossener) Hi-Hat-Sound kommt hinzu. Dieser »füllt« die Zwischenräume von Bass Drum und Clap mit Sechzehnteltriolenschlägen und stellt damit eine klare Verbindung zu Trap-Beats der US-Südstaaten her, für die eine sehr ähnliche Hi-Hat-Gestaltung typisch ist. Eine offene Hi-Hat akzentuiert im Chorus den Offbeat und weist damit ein in HipHop-Songs häufig auftretendes Pattern auf.

Der dritte im Song auftretende Drumrhythmus ist dem Dancehall-Genre entlehnt und liefert ein frühes Beispiel für die Vermischung von Dancehall und Reggae mit HipHop in *RAF Camoras* Musik – ein Mittel, das mehr und mehr zu seinem Markenzeichen werden und ihm letztendlich 2016 mit dem Kollaborationsalbum »Palmen aus Plastik« (2016) den endgültigen Durchbruch bescheren sollte. Das markanteste Merkmal dieses Rhythmus ist das spezielle Zusammenspiel von Bass und Snare Drum, wobei auf üblicherweise zwei, jeweils eine punktierte Achtel lange Bass-Drum-Schläge ein Snare-Drum-Schlag mit der Länge einer Achtel folgt. Dies entspricht dem (im Exkurs zu Afrotrap vorgestellten) Tresillo-Rhythmus – aufgeteilt auf Bass und Snare Drum.

Abbildung 25: Dancehall-Drumrhythmus in Verse 2 von Nazar & RAF Camora – »Artkore« (2010)



Während Bass und Snare Drum ihr Rhythmuspattern wechseln, bleibt die rhythmische Gestaltung von Snap und Hi-Hat unverändert. Dadurch offenbart sich, dass das Hi-Hat in der zweiten Hälfte des Taktes bereits einen Tresillo-Rhythmus spielte und dadurch nun beim Dancehall-Rhythmus zeitgleich mit den Bass- und Snare-Drum-Schlägen erklingt.

Das erstmalige Auftreten dieses Rhythmus zu Beginn von Verse 2 stellt auch ein gutes Beispiel des erwähnten Zusammenspiels von Rap-Flow und Musik dar. *RAF Camora* passt dabei seinen Rap-Flow ganz klar dem Beat an, indem er Rhythmus und Betonungen seines Raps an den charakteristischen Bass-Drum-Schlägen (auf der Eins sowie die +e) ausrichtet. Das Setzen der Akzente geschieht sowohl durch die Positionierung der Reimwörter auf diese Zählzeiten wie durch die Verwendung einer anderen Tonhöhe für diese.

Abbildung 26: Zusammenspiel von Beat und Rap-Flow in Verse 2 von Nazar & RAF Camora – »Artkore« (2010)

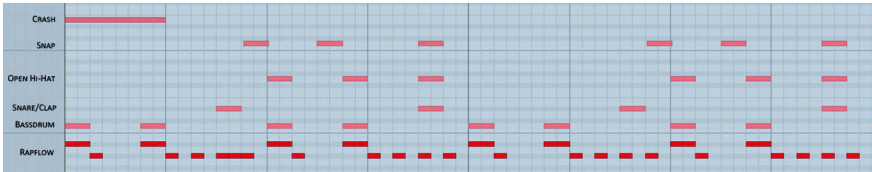


Abbildung 26 zeigt das Zusammenspiel von Beat und Flow in den ersten zwei Takten von Verse 2 in einer Darstellung, wie sie der Produzent in ähnlicher Form in seiner DAW sehen würde. Die zeitliche Einteilung erfolgt hier in Zweiunddreißigstelschritten (dünne vertikale Linien), wobei die dickeren vertikalen 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)

The image shows a musical score for two parts: Rap-Flow and Drums. The Rap-Flow part is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes in a ternary pattern: quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter. The Drums part is written in a drum set notation with a bass drum, snare, and hi-hat. The rhythm is ternary, with accents on the 2nd and 6th eighth notes of each measure. The hi-hat plays a consistent pattern of eighth notes.

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 Kuckuck 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 erlaubt's 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 *boasten* (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 Globalisierung 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.

Abbildung 28 zeigt den Drumrhythmus von Esref's »Glasscherb'n Tanz« (2013). Oben ist die Notenschrift in 4/4-Takt mit einer Tempoangabe von 82 bpm dargestellt. Die Notation zeigt die zeitliche Ausprägung der verschiedenen Drum-Sounds. Unten ist eine MIDI-Darstellung des Schlagzeugs zu sehen, die die mikrorhythmischen Verschiebungen der einzelnen Sounds (OPEN HI-HAT, HI-HAT, SNARE, BASSDRUM) über die Takte hinweg visualisiert. Die Snare- und Hi-Hat-Sounds sind deutlich nach vorne verschoben, während die Bassdrum-Sounds präzise platziert sind.

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 Sägezahnsschwingung¹⁶², 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 Sägezahnsschwingung 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 tamma 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'ts 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 einem *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 Vamumt'n dissten die *Trackshittaz*. (Braula 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-Rockwie 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 HipHop-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 III* »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 »Rooted« (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 Liedes 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 »Ochsamsu« 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 Wayne*s 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«-Samplers 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 für'n 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: Vos 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 gartete 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 Textauschnitte 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 vagesst (*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 Schmä, 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 eich 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 eich 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.

