

3. Geschichte der HipHop-Musik aus Österreich

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

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

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

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

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

3.1 Entstehung und Entwicklung der HipHop-Musik in den USA

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

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

3.1.1 HipHop in den 1970er Jahren

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1.2 Old-School- und New-School-HipHop

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2 Die vierphasige Einteilung der österreichischen HipHop-Geschichte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Falco – Der Kommissar

32,7 %

Ja, das ist Hip Hop!

32,7 %

Das ist schon ein bisschen Hip Hop

34,6 %

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

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

- 11 Auch bei seinem Auftritt 2008 im Wiener WUK, den ich miterleben durfte, legte *Afrika Bambaataa* (neben Klassikern der frühen Tage der HipHop-Kultur) den »Kommissar« auf.
- 12 Ein Ausschnitt der ZDF-Neo-Doku in der *Falco* und *Afrika Bambaataa* zu sehen sind, ist unter folgendem Link abrufbar: <https://www.youtube.com/watch?v=w2C1vVR3d74> [abgerufen am 01.06.2020].
- 13 Neben einzelnen Songs, in denen *Falco* gesampelt (vgl. *Fettes Brot* – »Tage wie diese« 2005) oder gecover (vgl. *Fler* – »NDW 2005« 2005) wurde, wurde 2018 eine *compilation* unter dem Namen »Gestorben, um zu leben« veröffentlicht, für die (mit Ausnahme von *Nazar* als einzigem österreichischen Beitrag) deutsche Rapper eigene Songs auf Basis von *Falco*-Stücken produzierten.

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

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

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

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

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

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

Intro [D] Dan]

We on the move

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

Chorus

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

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

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

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

Verse 1 [Flip]

Wir HipHopper sind eine seltsame Spezies

Anfang der 90er, da sehen wir aus wie Aliens

Raiders Caps, Timbalands, Crosscolours, Baggypants

Wir schauten Filme wie Colours, Juice und Malcom X

Jeden Freitag Tribe Vibes, Kassettendeck auf Rec

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

Yo MTV Raps, in der Zeit vorm Internet

Auf den ersten Jams treffen sich die echten Heads und Fans

Schönheitsfehler, Total Chaos, CRB und Compact Phunktion

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

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

HipHop als Kultur so unverfälscht und pur

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

Die Klasse von 95, wir haben korrekt gerockt

Erstes Label Duck Squad, »Geschmeidig« der Release

Wackelige erste Schritte, an die Old School geht ein Peace

Chorus

Verse 2 [Laima]

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

Deutscher Rap ist fett im Geschäft, und der Rubel rollt

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

Chorus

Verse 3 [Huckey]

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

Chorus

Outro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3.2 Die ersten HipHop-Clubs und die Gruppe The Moreaus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3.3 Tribe Vibes & Dope Beats

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.4.1 Ghetto HipHop Sound System und Gainful Gallivants

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

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

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

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

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

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

3.4.2 Schönheitsfehler und die »Duck-Squad-Ära«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.4.4 Das Vermächtnis und Ende von *Duck Squad* Platten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.4.6 Die aufkeimende HipHop-Szene in Linz

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

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

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

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

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

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

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

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

3.5.1 Die »Linzer Torte«

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

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

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

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

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

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

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

Wir vier brechen Sprachbarrieren

Vom Hamburger Hafen bis zum Wiener Praterstern

Meine Damen und Herren

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.5.3 Das neue Millennium: die »boombastischen« Jahre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Exkurs: österreichische HipHop-Musik und Politik

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

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

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

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

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

[Milo] Wer ist das?

[CM Flex] Ratet mal!

[Milo] Ich sag nur: blauer Schal

Vielleicht ist er kein Nazi, [Beide] Faschist allemal

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

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

[Milo] Blau, blau, blau besorgt die Ausländerhetze

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

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

1, 2, 1, 2 – Mikrofontest

Politik ist zu grotesk

Grotesk! Weil sie uns so stresst

Protest! Wo bleibt das Konzept?

Wir stecken fest, wie Reformen und Gesetze im Kongress

Es ist grotesk. Wer stößt euch vom Podest

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

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

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

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

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

45 Das dazugehörige Video kann auf Youtube unter folgendem Link angesehen werden: <https://www.youtube.com/watch?v=-bCFiT0TghI> [abgerufen am 01.06.2020].

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

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

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

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

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

48 Anzusehen/-hören unter: <https://www.youtube.com/watch?v=-7oXUDia2lg> [abgerufen am 01.06.2020].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

60 Anzusehen/-hören unter: https://www.youtube.com/watch?v=YoNGsPkF4_o [abgerufen am 01.06.2020].

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

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

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

61 Anzusehen/-hören unter: <https://www.youtube.com/watch?v=WOHaleyaz0A> [abgerufen am 01.06.2020].

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

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

Ich bin der »Ich-will-Feministinnen-ficken-deshalb-bin-ich-feministisch«-Feminist
 Ich bin der »Zwei-Aussagen-gegen-eine-das-Leben-ist-nicht-fair«-Feminist
 Ich bin der »Ich-will-meine-Eizellen-online-teuer-verkaufen-obwohl-sie-nicht-in-der-Kühlkette-waren«-Feminismus
 Ich bin der »Ich-mach-alles-aber-werd-offiziell-nie-erwähnt«-Feminist
 Ich bin der »Geh-halt-die-einzige-Frau-im-Wahlkampf-wählen«-Feminismus (*Klitclique*
 – »Der Feminist FeM1n1\$t« 2016)

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

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

3.5.4 2002: Das Jahr des »Austro-Hop«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.5.5 2003 bis 2005: Grundsteine der geographischen und stilistischen Ausdehnung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Befördert durch Mundart-Rap, standen die Linzer Szene bzw. das Label *Tonträger Records* und dessen Mitglieder in den Jahren von 2005 bis 2007 im Zentrum österreichischer HipHop-Musik. In diesen Jahren, die *Flip* die »Tonträger-Phase« (Interview Texta 2011, TC 25:42) nennt, erlangte Linz auch den Titel als österreichische *Rap-Hauptstadt* (vgl. Agostini 2017b). Nach dem Zusammenschluss der Gruppen *Die Antwort*, *Kayo & Phekt* und *Das Rückgrat* zur Formation *Markante Handlungen*⁶⁶ folgte 2006 das Album »Schwarze Erde« der nächsten Supergroup, *Die Unsichtbaren*. An den *Unsichtbaren* waren praktisch alle Rapper, DJs und Produzenten aus dem Umfeld von *Tonträger Records* beteiligt.⁶⁷ »Public Enemy trifft auf Tad Williams' Romansaga *Otherland* trifft den Wu-Tang Clan trifft oberösterreichische Mundart trifft beinharte Politik. *Schwarze Erde* ist ein wahnwitzig ambitioniertes Album, das HipHop endlich wieder als Sprachrohr für gewichtige Aussagen verwendet.« (Fasthuber 2006, S. 11) Im gleichen Jahr veröffentlichte auch *Kroko Jack* als *Tibor Foco* sein erstes Soloalbum, »Andagraund« (2006), das seinen Status als wichtigster Mundart-Rapper sowie das Subgenre als Ganzes weiter festigte. Alex Hertel alias *DJ Phekt* bezeichnete das Album 2017 als »österreichisches Dialekt-Rap-Meisterwerk, das seiner Zeit um mindestens ein Jahrzehnt voraus war« (Hertel 2017). 2007 wurde dann bereits die nächste Zusammenarbeit der Labelmitglieder von *Tonträger Records* präsentiert und als *TTR Allstars* der hauseigene Labelsampler »Vü Z'Vü«⁶⁸ – Kerkersessions Vol. 1« herausgebracht. Nach diesen intensiven Jahren – auf die ich im Analysekapitel zu »Mundart-/Slangsta-Rap« nochmals eingehen werde – brach *Tonträger Records* durch interne Streitigkeiten beinahe auseinander, und es blieben von den ursprünglichen Gruppen nur *Kayo & Phekt* sowie *Texta* übrig (vgl. Agostini 2017c). Es rückte jedoch ziemlich zur gleichen Zeit mit *Da Staummtisch*, mit *Average*, *Hinterland* oder auch dem Salzburger Rapper *Raptoar* eine neue Generation von HipHop-Schaffenden nach, die über dieses Label ihre Musik veröffentlichten. Dadurch spielte *Tonträger Records* weiterhin eine wichtige – wenngleich nicht mehr derart zentrale – Rolle innerhalb der österreichischen HipHop-Szene. So wurden in regelmäßigen Abständen Alben von *Texta* und den genannten Gruppen sowie zuletzt 2018 der zweite Labelsampler der *TTR Allstars*, »Chefpartie«, veröffentlicht.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.6.2 Instrumental HipHop

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.6.3 Frauen und HipHop

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

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

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

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

3.6.3.1 Mögliche Gründe für den geringen Frauenanteil im HipHop

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.6.3.2 Frauen in der österreichischen HipHop-Musik

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

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

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

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

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

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

Ah, du brauchst noch ne' Frau für dein Line-up?

Ah, Opener Slot, aber wirklich leiwand?

Ah, Geld ist leider keins da?

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

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

Chorus

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

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

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

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

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

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

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

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

2019 betrat mit *Kerosing95* eine weitere Rapperin⁸² die heimische HipHop-Bühne, die sich nicht als Cis-Frau sieht und in ihren Songs häufig queere Themen verarbeitet oder den immer noch weit verbreiteten Sexismus sowie veraltete Frauenbilder im HipHop ankreidet (vgl. Seidler 2019).

Weit weg von Stereotypen
Blicken wir zurück auf ein Tal
Der Härte, der Macht und deiner Scheiße
Die du selbst nicht riechst – phänomenal!
Du sagst »Hurensohn«, ich sag peinlich
Fang jetzt nicht mit deinem Ghetto an
Du sagst »Schlampe«, doch deine Mama ist heilig (*Kerosing95* – »Status Quo« 2019)

Aber nicht nur die genannten HipHop-Künstlerinnen trugen dazu bei, dass weiblichen HipHop-Schaffenden in Österreich in den letzten Jahren mehr Aufmerksamkeit zuteil wurde bzw. deren Anteil wächst. In Wien wurde 2015 von der Rapperin und Produzentin *Dacid Go8lin* das queer-feministische Netzwerk, Label und die Veranstaltungsreihe *Femme DMC* ins Leben gerufen. *Femme DMC* hat es sich zum Ziel gemacht, weiblichen

82 Das sogenannte Gendersternchen weist darauf hin, dass sich *Kerosing95* nicht als Cis-Frau versteht. Cisgender zu sein, bedeutet sich mit dem Geschlecht zu identifizieren, dass einem bei der Geburt zugewiesen wurde, was auf einen Großteil der Bevölkerung zutrifft. Die Vorsilbe *cis* (lat. diesseits) ist dementsprechend das Gegenstück zu *trans* (lat. jenseits; vgl. Kühne 2016).

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

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

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

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

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

Und Stammtischparole hab i nur ane parat:

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

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

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

3.6.4 Kommerzielle Erfolge und aktuelle Entwicklungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.6.5 Aussichten

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

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

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

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

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