

HIPHOP UND DIE ABORIGINES: DIE MODERNE CORROBOREE

Tony Mitchell

**(übersetzt von Sina Nitzsche, Frizzi Seltmann
und Stefan Meier)**

Munki Mark: ‚Pionier des Aboriginal HipHop‘

Die Entstehungsgeschichte des australischen HipHop ist eine Geschichte von regional variierenden und konkurrierenden Mythen. Sie beginnt mit den Anfängen des Breakdance, hauptsächlich inspiriert durch Malcolm McLarens Musikvideo *Buffalo Gals* aus dem Jahre 1983. Ein Graffiti-Boom folgte, der dem Film *Wild Style* (1982) von Charlie Ahearn zu verdanken ist. HipHop-Elemente wie rappen, reimen und DJing erhielten einerseits Auftrieb durch Stan Lathans Film *Beat Street* aus dem Jahre 1984, andererseits durch Alben von Kool Herc, Grandmaster Flash, Africa Bambaata und anderen Pionieren, die in dieser Zeit den HipHop als eine überwiegend afroamerikanische Musikpraxis prägten.

Zentral für den australischen HipHop ist das Buch von Ian Maxwell *Phat Beats, Dope Rhymes*, eine ethnographische Studie des HipHop in Sydney zwischen 1992 und 1994. Sie konzentriert sich hauptsächlich auf die Def Wish Cast, Sound Unlimited und andere Crews aus dem Westen Sydneys. Außerdem zeichnet sie die Entwicklung bekannter Szene-Größen, wie etwa Blaze und Miguel D’Souza nach. Die Szene in Sydneys Burwood Park im Jahre 1983 zählt Maxwell zu den Gründungsmythen des HipHop in Sydney. Damals organisierten Breakdance Gruppen der ersten Stunde, wie Westside Posse, die sich später Sound Unlimited nannten, multikulturelle Zusammentreffen verschiedener Crews, von denen viele mit dem Zug aus Ostsydney kamen. Sound Unlimited erinnern sich in ihrem Track „Tales from the Westside“ folgendermaßen daran: „Let’s get back/I’ll start at Burwood park/hip hop breakin’ after dark/many crews would join the fray/travel from east to west upon the train/some to break some to inflict pain“ (Sound Unlimited 1992).

Maxwell geht allerdings nur auf zwei Beispiele des indigenen HipHop ein, genau genommen auf zwei Frauen-Crews aus den frühen 1990er Jahren, die nie ein Album aufgenommen haben und deren Namen er überdies sogar falsch schreibt. Der Autor beschreibt weiterhin die Auftritte der ‚Aranta‘ (Arrente) Desert Posse, die beim Gig im Sydneyer Powerhouse Museum traditionellen Tanz mit einer eher künstlich wirkenden Rap-Performance verbanden. Ferner zitiert er Songtexte des nur kurzzeitig existierenden Duos Black Justice (Blakjustis) aus Redfern, die den Genozid an den Aboriginies thematisieren. Sie erzählten ihm bspw. von den zaghaften Versuchen Public Enemys, mit der Jugend in Redfern zu kommunizieren. Weiter zitiert Maxwell Sydneys Lokalmatador Blaze, der meint, dass Blakjustis „not really Hip Hop“ gemacht haben (Maxwell 2003: 68). Maxwell hebt zudem zwar die hohe Anziehungskraft des afroamerikanischen HipHop auf die Aborigine-Jugend hervor – der sich schon damals so gut verkaufte wie Country- oder Western-Musik –, er legt jedoch den eigentlichen Schwerpunkt auf allgemeine Themen wie *class* und *ethnicity*. Dabei lässt sich Maxwells Gewichtung nicht als verwerflich begreifen, sie zeigt jedoch, dass der Beitrag der Aboriginies in den frühen Tagen des Sydneyer HipHop in der Forschung nicht sichtbar wird. Diese Problematik wird erst in den letzten Jahren aufgegriffen und kritisch hinterfragt.

Morganics gehört ebenfalls zu den Pionieren der HipHop-Szene in Sydney. Er ist Australiens wohl bekanntester MC, Beatboxer und Breakdancer, ehemaliger Schauspieler und Theaterdirektor angloaustralischer Abstammung. Gleichzeitig ist Morganics Mentor und Produzent für viele Nachwuchskünstler im Bereich des indigenen HipHop seit den späten 1990er Jahren gewesen. Er begann 1984 mit dem Breakdance in Circular Quay und schloß sich später mit dem libanesisch-australischen MC Sleek the Elite zusammen. Aber der Erinnerung MunkiMarks zufolge, einem Aborigine-MC aus Bankstown, nahm der HipHop der Ureinwohner Australiens im Breakdance und einer Graffiti-Crew namens Black Connection 1982 in Redfern seinen Anfang. Später kamen noch andere Elemente wie Reimen und MCing dazu. Diese Erinnerungen lassen vermuten, dass die indigene HipHop-Szene bereits vor der angloaustralischen existierte. Indigenes MCing, das in den Debatten der vergangenen Jahre in den Musikmagazinen wie der *Music Street Press* und den zahlreichen Internet-Foren über australischen HipHop meist ausgeblendet wurde, findet nunmehr wachsende Beachtung. Die Gruppe Local Knowledge aus Newcastle, die den *Deadly Award 2005* in der Kategorie „Beste Neue Gruppe“ gewannen, haben wohl die meiste Beachtung in den Medien gefunden, bevor sie sich Mitte 2006 bedauerlicherweise auflösten. Zu weiteren etablierten Größen zählen Schauspieler und MC BrothaBlack (Shannon Williams), Murri MC und Produzent Lez Beckett, Gewinner des *Deadly Award 2005* mit seiner

neuen Crew Cypher Duem in der Kategorie „Newcomer des Jahres“, ebenso wie Ebony Williams, eine *Femcee*¹ aus Sydney, die als *Indigenous Music Officer* für das Music Manager Forum arbeitet. 1993 gründete Munkimark das multikulturelle HipHop-Kollektiv South West Syndicate, eine Crew nach dem Modell einer Großfamilie. Ihre Mitglieder waren nicht nur libanesischer Abstammung, sondern sie kamen auch von den Pazifikinseln, aus Kroatien, Deutschland und England. Das SWS spielte eine große Rolle in *HipHopera*, einem HipHop-Projekt in West-Sydney, welches 1995 von Morganics und Urban Theatre Projects geleitet wurde. *HipHopera* läutete einen Wendepunkt in Sydneys HipHop-Szene ein und das SWS gewann daraufhin 2003, kurz bevor es sich auflöste, einen *Deadly Award*. 1997 lieferten sie im Rahmen des *HipHop for Palestine Event* einen hochkarätigen Live-Auftritt im Rathaus von Granville, der von dem australischen Fernsehsender SBS aufgenommen, aber nie ausgestrahlt wurde. Sie waren außerdem in dem dreiwöchigen HipHop-Projekt *A Place of Peace* involviert, das 2001 von Penny Nutt für ABCs Indigenous Unit gefilmt wurde. Das Projekt fand im Settlement Neighbourhood Centre in Redfern statt und wurde vom New South Wales Department of Education and Training finanziell unterstützt. Zu den Organisatoren gehörten Morganics, Lez Beckett, MC Trey, der fijianische Wurzeln hat, und Elf Transporter, ein HipHop-Pädagoge, der mit Morganics in der wichtigen Sydneyer Gruppe MetaBass'N'Breath rappte. Er lebt jetzt in Melbourne mit den Workshop-Veranstaltern Lab Rats und der öko-militanten HipHop-Crew Combat Wombat.

Nach der Auflösung von SWS begann Mark, ein hellhäutiger Koori mit deutschen und irischen Wurzeln und von BrothaBlack als „the architect of Aboriginal hip hop“ bezeichnet, beim New South Wales Department of Education and Training zu arbeiten und wirkte an der Reihe Indij Readers mit. In dieser Reihe sind Lehrbücher von Stammesältesten und Vorbildern der Ureinwohner New South Wales entstanden, wie etwa Anthony Munding, Michael O'Loughin, Adam Goodes und Cath Farrawell. Mark veröffentlichte zudem ein Lehrbuch für die Elementarstufe mit dem Titel *Raps 4 Little Fullas*, das eine CD enthält, die auf seinen Workshops in Bogabilla basiert. Dies hatte die Gründung einer 15-köpfigen HipHop-Formation im Alter von neun bis zwölf Jahren mit dem Namen Bogabilla Thrillers zur Folge, die schon zahlreiche Konzerte im südlichen Queensland und im nördlichen New South Wales gaben. Die Ausgabe für die Sekundarstufe nennt sich *Raps 4 Big Fullas* und ist eine farbenfrohe Sammlung von Rap-Texten und Graffiti-Designs. Sie enthält einen Stadtausflug, der Einblicke in das Leben des nördlichen New South Wales gewährt sowie Aborigine-Vorbilder im Sport, Breakdance und in Ortsnamen vorstellt. Auch der Lied-

1 Weiblicher MC [Anmerkung der ÜbersetzerInnen].

text von „Dreamtime“, in dem die Relevanz in indigener Perspektiven auf die australische Geschichte betont wird, ist dort über Farbfotografien von Felsen und Bächen abgedruckt:

„Aboriginal life always filled with songs of history
Laws and customs, no mystery
White man found a happy healthy people and
It took 50 years to civilise them off the land
First Fleet officers cashed up with publishing fees
Mixed fact and fiction in their biographies
Observed, captured, examined, kept as slaves
Then killed if we misbehaved.“ (Monkey Mark 2004: 11)

Ein anderes Stück schließt mit dem Aufruf, die traditionelle Kultur der Ureinwohner zu bewahren:

„Once the corroboree is gone, we’re finished
So the importance should never be diminished
Nor should the songs or stories from the old days
Shouldn’t have to surrender our culture or old ways
Total disrespect for our culture and meantime
I wish I could go back to the Dreamtime.“ (Monkey Mark 2004: 14)

Raps 4 Big Fullas enthält eine Geschichte in der Sprache der Gamilaraay mit einer englischen Übersetzung, und handelt von einer Großmutter und ihrer Enkelin, die in einer kleinen Bucht Fische fangen. Sie kochen mit dem Rest der Familie zusammen. Diese sind zuvor von Bekannten aus Gunnedah zurückgekehrt. Sie essen die Fische mit Langusten, Schildkröten, Garnelen und Yamswurzeln (Monkey Mark 2004: 21). MunkiMark hat auch auf Jardwadjali gerappt, der Sprache seiner Großmutter und die Sprache der Grampians im westlichen Victoria ebenso auf Arrernte, die Sprache, die in Alice Springs gesprochen wird (vgl. ebenfalls „What A Place“ von der SWS). Auch ein paar Brocken Wiradjuri, Gamilaraay und Uliraay hat er auf seinen Reisen gelernt. Er erklärt:

„We try to go toward a corroboree sort of thing. Aboriginal language was never a written language; it’s always been an oral and visual language, stories being passed down through rituals, corroborees, song and dance. Hip hop fits in quite well with that, and Aboriginal hip hop is out there and all the communities know about it. The elders know that Aboriginal hip hop exists and are keen to get us people into their communities to show the kids that they can get their own people doing it.“ (in Mitchell 2006b: 24)

Obwohl Rap und HipHop in fast jeder Kultur auf der Welt eine intensive lokale Aneignung erfahren haben, werden sie noch immer in der Öffentlichkeit und in den Massenmedien primär als afroamerikanische Musikformen wahrgenommen. *Mainstream*-Konventionen, wie Gewaltbereitschaft, Männlichkeitswahn, Frauenhass, ostentativer Reichtum (*bling bling*), Zuhälterei und Brutalität sind immer noch die dominierenden Inhalte des HipHop in seiner medialen Umsetzung im Rundfunk und in Musikvideos. Diese Inszenierungen bieten Politikern und Experten Anlass, solche Musikformen für einen vermeintlich schlechten Moralzustand der Jugend verantwortlich zu machen. Hiermit wird oft der Verweis auf die libanesisch-australischen Jugendkrawalle in Cronulla im Dezember 2005 sowie auf die früheren Demonstrationen von arabischen und nordafrikanischen Jugendlichen in Frankreich (Stevenson and Tavros 2005) verbunden.² Sogar der aufstrebende australische Premierminister Peter Costello bezeichnete in seiner Rede in der Hillsong Kirche in Sydney im Jahre 2004 Rap und HipHop als mitverantwortlich für den *moral decline* der australischen Jugend. Aber der HipHop der Aborigines und die zahlreichen weiteren Formen, die man als ‚indigenen‘ australischen HipHop bezeichnen kann und die schon seit über zwei Jahrzehnten abseits des *Mainstreams* praktiziert werden, zeigen, dass die vier Elemente des HipHop - Graffiti, Breakdance, DJ und MC – oftmals einen hochgradig positiven und sogar pädagogischen Wert haben. Diese Praxis des HipHop war und ist ein wichtiges Mittel zur Selbstentfaltung vernachlässigter und benachteiligter Jugendlicher aus den verschiedensten ethnischen Gruppen in Australien. Im Fall von MunkiMark, sowie einigen Maoris und samoanischen MCs in Aotearoa auf Neuseeland, stellt der HipHop ein Mittel der Wiedergutmachung dar, womit für die indigenen Sprachen, Geschichten und Kulturformen öffentliche Aufmerksamkeit geschaffen werden kann. MunkiMark war Mentor des palästinensisch-australischen MC NOMISE, der in Kim Mordaunts lebhaftem Film *Jammin' in the Middle E*, ein Film über die libanesisch-australische Jugend in Bankstown, einen MC und Motorsportenthusiasten spielt. Der Film wurde im Februar 2006 auf SBS ausgestrahlt. NOMISE hat auch, neben Brotha Black, dem samoanischen Künstler Leo Tanoi und dem von den Torres-Strait Inseln kommenden Schauspieler Aaron Fa'Aoso, in dem Stück *Back Home* mitgespielt. *Back Home* ist ein unter der Regie von Alicia Talbot entstandenes Theaterstück über das Thema Maskulinität, welches das Urban Theatre Project im Rahmen des Sydney Festival 2006 produzierte. Das Publikum wurde mit einem Bus, der von einem Aborigi-

2 Stevenson and Tavros versuchen zu behaupten, dass der ermordete MC Tupac Shakur und der amerikanische Gangsta-Rap - ein Genre, das um 1995 verschwunden ist - Inspirationen für „a very ugly manifestation of cultural chauvinism“ waren, die von libanesisch-australischen Jugendlichen während der Cronulla-Krawalle im Dezember 2005 zur Schau gestellt wurden.

ne-Reiseführer begleitet wurde, vom Riverside Theater in Parramatta zu einem Open Air-Theater im Oakhurst Neighbourhood Centre gebracht, welches sich auf dem Land des Dharug Volkes befindet. Die Kulisse auf der Bühne war ein Hinterhof mit Grill, um den sich die vier Männer versammeln, feiern, singen, rappen und sich nach und nach gegenseitig ihre gescheiterten Leben offenbaren.

HipHop spielt zudem eine große Rolle in der Bildung innerhalb der Aborigine-Gemeinden. 1999 organisierten MunkiMark, Brotha Black und Morganics mit jugendlichen Aborigines in Alice Springs einen dreiwöchigen Workshop namens *Desert Rap*. Der Workshop wurde vom berühmten Korrespondenten Tony Collins des Radiosenders Triple J initiiert. Die Veranstaltung war auch Thema eines Dokumentarfilms auf ABC, der u.a. einen brillanten Auftritt der Mädchencrew Swanz mit ihrem Titel „Brown Skinned Black Woman“ enthält (Collins 2000). Die Veranstalter bestanden auf die Vermeidung von amerikanischen Akzenten, oder, wie Mark es ausdrückt, „don’t be a yo yo“ – die Teilnehmer wurden ermutigt ihre eigene Ausdrucksweise und Aussprache zu finden. Daraufhin folgte eine Reihe ähnlicher Veranstaltungen im Stile des *Desert Rap*-Workshops sowie das Hip Hop Up Top im Jahre 2001 (auch von Collins organisiert). Hierbei wurde mit jugendlichen Aborigines in Darwin und Arnhem Land gearbeitet. Manchmal haben Morganics und MunkiMark zudem mit jungen Ureinwohnern gearbeitet, für die Englisch nur die fünfte Sprache ist.

Amerikanische und lokale Einflüsse

In dem viel zu kurzem Abschnitt über den HipHop der Aborigines in ihrem Buch *Deadly Sounds, Deadly Places: Contemporary Aboriginal Music in Australia*, weisen Peter Dunbar-Hall und Chris Gibson darauf hin, dass der *black transnationalism* des afroamerikanischen HipHop ein entscheidender Faktor in der Entwicklung der indigenen HipHop-Praxis war. Dies trifft besonders auf die wenigen afroamerikanischen Künstler zu, die während ihrer Touren durch Australien den Kontakt zu den Aborigine-Gemeinden suchten. Die Autoren zitieren MC Lez Beckett:

„[B]efore Australian and Aboriginal hip hop really took off, we [Aboriginal youth] all followed what the Americans did. It really influenced me because it was a black face on television, and when you are a young fulla growing up in Cunnamulla in central Queensland, it is a pride thing to see another blackfella in a position of power.“ (in Dunbar-Hall and Gibson 2005:123)

Zu MunkiMarks Einflüssen von Seiten des afroamerikanischen HipHop zählen die Old School-Crews und MCs wie Run DMC, Sugar Hill Gang und Grandmaster Flash, Public Enemy und Ice T - beide hat er mehrmals in Sydney getroffen – ebenso wie Fu Schnickens mit ihrem *speed rap*. Aber einen besonderen Platz nimmt zweifelsohne MC Michael Franti von Spearhead (früher bei Disposable Heroes of Hiphocrisy) ein, der im letzten Jahrzehnt ein regelmäßiger Besucher in Redfern gewesen ist. Genau wie Franti spielt auch Mark manchmal Akustikgitarre wenn er rappt, ebenso wie einige andere Aborigine-MCs, wie z.B. Lez Beckett, Brotha Black, MC Wire aus Sydney (aka Will Jarratt und Nachfahre der Gumbayngirri aus Bowraville) sowie die politisch orientierte MC Jakalene Extreme (auch bekannt als Shazza aus der Komödie *Pizza* auf SBS). Dies deutet darauf hin, dass die gitarrengestützte Country-Musik, die sich die Aborigines im letzten halben Jahrhundert angeeignet haben, den gleichen Einfluss auf die jungen indigenen HipHop-Künstler haben könnte, wie der HipHop ihrer afroamerikanischen Pendanten. Es ist aber auch ein Aspekt in der Art und Weise, wie sich die indigenen MCs auf die historische Entwicklung der Aborigine-Kultur in ihrer eigenen Poetik beziehen.

Klub Koori

Viele der heute bekannten indigenen HipHop-Künstler nahmen an *Klub Koori* teil, einem HipHop-Podium für die Ureinwohner Australiens, welches im November 2005 von *Radio Koori* und dem *Gadigal Information Service* in der Manning Bar an der Universität Sydney organisiert wurde. Zu den Künstlern zählte Ebony Williams, eine Nachfahrin des Wirdjuri-Stammes mit afroamerikanischen Wurzeln, die im Alter von 15 Jahren erstmals als HipHop Künstlerin in einem Duo namens Tow Indij bei *HipHopera* auftrat. Ihr Auftritt begann mit „And the Beat Goes On“, einem Stück, das 2003 auf einem Sampler von Mother Tongues erschienen ist. Mother Tongues ist ein Label aus Sydney, das von sich behauptet, das erste reine Frauen-Label der Welt zu sein. Ebonys Songtext berichtet über die rechtliche Diskriminierung der indigenen Bevölkerung:

„As a young black woman/I have to make my point more stronger/
So it'll encourage others to recognise /
They're part of what we've been denied for many years/
As hip hop makes me stronger/
Hopefully you will understand you have to wake up/
If you want something before you're left behind [...]
Don't let your dreams dry like glue/
Stick with it!“ (Williams 2003)

Auf dieses Lied folgte der Track „You Never Seem to Understand Me“ aus der *HipHopera*-Zeit, einem eher persönlichen Lied über Familienstreitigkeiten, das wie bei MunkiMark Trost in der Traumzeit sucht:

„Family is family, so why the fighting/
Our race should stick together /
When families are uniting/
That's what our elders are stressing to us/
As they teach and explain/T
he ways of the Dreamtime.“ (Williams 2001)

„Open Up Your Mind“ ist ein Track aus dem Jahre 1999, der von einem Didjeridu begleitet wird. Der Track blickt auf die 200-jährige Geschichte Australiens zurück, die mit der weißen Eroberung Australiens und der damit verbundenen repressiven Kolonialpolitik gegen die Aborigines begonnen hat. In den letzten beiden Strophen wird die konservative Parlamentsabgeordnete Pauline Hanson scharf kritisiert. Sie gehört zu den Politikern, die sich gegen Einwanderung und die Rechte der Ureinwohner aussprechen:

„You're trying to hold my people to ransom/
Dancing with the devil, Pauline Hanson/
[...] She don't like my people/
In her eyes they're never going to be equal [...]
Wanting me to feel out of place in my own country [...]
A high profile trouble maker/
Go back to selling fish in your stupid shop!“ (Williams 2001)

BrothaBlack kündigt dann an, „to put my people on the map“. Er sagt: „I started out by trying to imitate Chuck D [of Public Enemy] and people like that. Listening to rap music was just part of my everyday life“ (in Dunbar-Hall/Gibson 2004: 123). Erst vor kurzem hat er seinen Workshop-Kollegen Morganics verteidigt, als dieser verbal im Vibe Aboriginal and Aussie Hip Hop Forum als „wack cant rap an need to stop messin up our kids by tryin 2 teach them to rap, gubba tryin 2 teach black music? [sic]“ angegriffen wurde. BrothaBlacks Antwort stand stellvertretend für die von Hunderten indigenen MCs, die Morganics schon betreut hat:

„that's my boy you're talking about (Morganics) so what if he's white he's doing good in our community, which is a lot more I can say than what other people are doing at the moment. If you going to put him down you have got a few more

people to have a go at because there's quite a few white fullas in Aboriginal music and not just Hip Hop (Think about it). If you think he's in it for the money and Kudos your wrong I can back that up 100%." (Vibe Forum 2005)

In dem Lied „Brotha's Back“ richtet er *Shout Outs* an Condell Park und Bankstown und würdigt somit die historischen Ursprünge des indigenen HipHop in Sydney. Im Videoclip tanzt eine Gruppe von Koori-Frauen zu seinen Beats und Rauchschwaden ziehen durch die roten, blauen und grünen Lichter. Ein DJ beginnt zu scratchen, während BrothaBlack die folgenden Zeilen rappt: „This is more than history, it's my identity/ A new generation, the indigenous nation/ Calling out to my people [...] We fight for the rights of our population“ (Brotha Black 2005).

In seinem letzten Track wird er von Ozi Battla unterstützt, einem englischen MC aus der militanten multikulturellen Sydneyer HipHop-Crew The Herd. Die beiden MCs fassen sich als Zeichen der Solidarität an den Händen, während sie abwechselnd rappen.

Local Knowledge: Blackfellas in the House

Auftritte von Lez („Bex“) Beckett werden von zwei Didgeridu-Spielern und traditionellen Tänzern mit Körperbemalung eingeleitet, die unter anderem die Bewegungen von Kängurus nachahmen, um die Anpassungsfähigkeit des HipHop an das traditionelle Geschichtenerzählen und den Tanz der Aborigines zu demonstrieren. Beckett ist ein erfahrener Veranstalter von zahlreichen pädagogischen HipHop-Workshops, die zum Ziel haben, den jugendlichen Aborigines die englische Sprache durch HipHop beizubringen. Er spielt dabei zwei Tracks von seiner neuen EP *We Were Soldiers*, was noch mehr ZuschauerInnen zum Tanzen bringt. Trotzdem warten alle nur auf Local Knowledge. Local Knowledge MC Joel Weintraub, der eigentlich dem Kabi Kabi-Stamm im südöstlichen Queensland angehört und Dozent für Gesundheitswissenschaften an der Universität Newcastle ist, verrät Australian Music Online, worum es Local Knowledge in erster Linie geht: „about getting young blackfella mob back into their culture and teaching our history through music“ (Weintraub 2005). Ihr Lied „Blackfellas“, für das sie im Oktober 2005 ein Video in Redfern drehten, wurde auf der Radiostation *Triple J* über einen Zeitraum von zwei Monaten rauf und runter gespielt und ist auch das wichtigste Stück auf ihrer Debüt-EP, die sie im Rahmen ihrer Konzerte verkaufen und von der es bereits eine zweite Auflage gibt (Local Knowledge 2005). Der Track beginnt mit einem *Shout Out* an alle indigenen Gruppen in ganz Australien: den Kooris, den Murris, den Nyonga etc. Manchmal lassen Local Knowledge sogar ein paar Brocken Maori einfließen, um an die vielen Maori-Einwanderer in Australien und den *Indigenous Down Under-Workshops* zu erinnern, die sie mit der Maori-

Crew Upper Hutt Posse 2003 in Wellington, Aotearoa, durchgeführt haben. Das dazugehörige Musikvideo zeigt, wie sie mit Stammesnamen auf den Armen tätowiert durch Redfern fahren. Es erinnert eher an den Stil des Maori-Films *Once Were Warriors*, als an amerikanischen Gangsta-Rap. Wie mir Bandmitglied Abie Wright erzählte, ist ihre Entwicklung maßgeblich von HipHop-Künstlern der Maori und Pazifikinsulaner wie Nesian Mystik, Che Fu und Upper Hutt Posse beeinflusst: „Upper Hutt Posse are deadly lads and they are pretty staunch about their culture, their history and their identity, and they stand up and say what needs to be said, which is basic human rights as far as they are concerned.“ Wright ist auch ein Fan von Crump, dem *dirty southern* HipHop vom Mississippi und deren Vertretern Lil' John und den East Side Boys. Abie erklärt es folgendermaßen:

„[I]t's a form of hip hop, but it's repetitive with lots of screaming. It's sort of like Zulu chanting, with a heavy bass going through it. To us it's like when we were sitting around singing corroboree songs. Them fellas with their Zulu chants and us fellas with our old people sitting around and stomping on the ground 'boom boom boom', it saves us from letting our aggression out through our fists.“ (Mitchell 2006a: 34)³

Diese latente Wut kommt besonders in „Who's Gonna Stop Me“ auf der EP zum Vorschein. Der Track basiert auf einem Zwischenfall, bei dem einige Aborigines - mit der Begründung sie wären „Wilde“ - keinen Zutritt zu einem Nachtclub in Newcastle erhielten, was diese sich aber nicht gefallen ließen. Der Refrain „Who's gonna stop me - Nobody!“ wird mit steigender Intensität wiederholt bis der Track schließlich langsam ausklingt. Die Gebrüder Abie und Wok Wright haben beide Erfahrung in der Rugby-Liga und im traditionellen Tanz, was ihnen bei ihrer Musik zugute kommt. Wok hält fest:

„Me and Abie laugh about it a lot because we try and structure our shows like we used to structure our corroboree shows. We'd start out with a bang, with a spectacular dance, and then we'd slow it down in tempo, then we'd do a strong dance, a slow one, and then we'd go into something leftfield - a hitch hiker's story on a didjeridu.“

Der Auftritt an diesem Abend beginnt mit der Projektion ihrer Homepage auf eine große Leinwand im Hintergrund. Sie zeigt die Gruppe umgeben von Flammen. Eine Folge heroischer Blechfanfaren ist zu hören und man sieht eine in die Länge gezogene Feuerentfachungszeremonie. Dann sprin-

3 Wenn nicht anders gekennzeichnet, beziehen sich alle folgenden Zitate von Local Knowledge auf dieses Interview.

gen Local Knowledge auf die Bühne. Die drei hüpfen auf und ab, ihre linken Arme wirbeln im Einklang, die rechten Hände umfassen ihre Mikrophone und sie animieren das Publikum: „Are you ready to rumble? We'll shake the world!“. Sie spielen die Stücke „Rumble“ und „Murri Flows“, die nicht auf der EP sind und von einem Didjeridu begleitet werden, und erreichen mit einer triumphierenden Version von „Blackfellas“ den Höhepunkt der Performance, bei der niemand mehr zu halten ist. An diesem Abend sparen sie die Teile ihres Repertoires aus, d.h. Songs über Alkoholismus oder ansteckende Geschlechtskrankheiten bleiben zugunsten positiver Stücke unberücksichtigt. Wok erklärt warum:

„A lot of our early stuff was just rapping about straight-up, hardcore issues, about the stolen generation, about being hassled by coppers, all that sort of stuff. We just wanted to make the kids know that there is still a lot of work to be done, and we can't lose them to drugs and alcohol, just to tell them they do have a role to play.“

Diese ernste Seite der Gruppe wurde auf dem „Blaktrax“ Programm *Local Knowledge: The Message* auf SBS im Jahre 2004 porträtiert. Einerseits wurden nützliche Einblicke über die Gründung der Gruppe im März 2002 und deren pädagogische Arbeit in den Gemeinden der einheimischen Bevölkerung gegeben; andererseits wurde gezeigt, wie die Gruppe das Aborigine-Englisch für ihre Zwecke verwendet und die amerikanischen „wannabees“ kritisiert (in Flanders 2004). Wok betont aber, dass die pädagogische Seite des HipHop auch einen Nachteil hat, der manchmal mit dessen Vernügen in Konflikt gerät:

„I like the more commercial stuff to be honest, the feelgood stuff, just because I don't like reminding the kids of how when they get home from school, there is no food. dad's hitting mum, mum's hitting dad, so they go into their room and put music on, they don't want to hear anyone singing about that. They want to go on a journey with their music. So that's one thing we do, the easy going feel, but we have a bit of a go at everything - Abie likes his crump, Joel's a straight hip hop lover, as well as reggae and raga.“ (in Mitchell 2006a:34)

Weintraub hebt die Popularität von HipHop in den Gemeinden der Aborigines hervor, ebenso wie dessen Ähnlichkeit zu existierenden indigenen Lied- und Tanztraditionen.

„In our communities storytelling, music, dance, creative arts are the only form of communication, it's the way we've passed on our knowledge, and that's one of the big reasons hip hop is huge in Aboriginal communities. There isn't one Aboriginal kid who doesn't like hip hop because it's that oral communication that we've been used to over thousands and thousands of years. And you can also dance to it, which is a bonus!“ (ebd.: 33)

Ein Bildungsprojekt, an dem Local Knowledge beteiligt war, hieß *Young, Black + Deadly*. Dieser Name steht für eine Workshop-Reihe für junge Koori-Musiker, die sich allen musikalischen Genres widmete und an mehreren Orten Sydneys stattfand. Es wurde vom Gadigal Information Service organisiert. Den Höhepunkt des Workshop bildete ein Abschlusskonzert im Enmore Theatre und die Veröffentlichung von CDs. Abie Wright bemerkt: „YBD is our way of making sure that Koori music and young Koori artists keep developing through to the next generations. It's our traditional way of teaching.“ (Young, Black +Deadly Volume 1: 2005).

Das Erbe des indigenen HipHop wird weitergeführt

Der Erfolg von Local Knowledge hat die öffentliche Aufmerksamkeit auf die zunehmende Zahl jüngerer indigener HipHop-Praktiker insbesondere in Brisbane gelenkt. Sie nutzen HipHop zur Konstituierung und Artikulation der eigenen Identität und zur Auseinandersetzung mit den traditionellen Aspekten ihrer Kultur. Das Trio Indigenous Intrudaz aus Glenala State High etwa wurde 2005 für die MusicOz Awards in der Kategorie HipHop nominiert und ihr Song „Clap Your Hands“, der die Kinderarmut in Brisbane behandelt, schaffte es bis ins Finale in dem von Triple J veranstalteten *Unearthed-Wettbewerb*. Das Teenager-Trio MC Murriz veröffentlichte die EP *Ain't No Suckers* im Jahre 2004, die ihren Stolz auf die eigene indigene Herkunft und auf ihre Stadt Brisbane thematisiert. Vor allem ihr Track „2Black 2Strong“ wurde häufiger im Radio gespielt. Die Gruppe ist auf dem *Stylin' Up-Festival* in Brisbane aufgetreten, einem Festival, das sich zu einem Podium für den jüngsten HipHop der Ureinwohner etabliert hat. Unter den Teilnehmenden waren auch Gruppen wie das Frauen-Duo MIZ, bestehend aus Sarah Patrick, geboren auf Torres Strait, und Marsha Chang-Tave, die auf den Seychellen geboren ist. Das Stück von MIZ „Where It's At“ wurde ebenfalls auf Triple J gespielt. Der in Townsville geborene Murriz, MC Dizzy, aka Charmaine Doolan, lebt jetzt ebenfalls in Brisbane.

Die Pioniere des indigenen HipHop in Brisbane sind zweifelsohne die 1994 gegründete Band Native Rhyme Syndicate, die 1998 für zwei *Deadly*

Awards nominiert wurden. Gruppenmitglied Daniel ‚DK‘ Kinchela kommt vom Stamm der Gummilaroi, der ein Verwandter von Wok und Abie Wright und ebenfalls ein führender MC in der neuen Crew Tribal S.U.N.S Regime ist. Der Haupt-MC von Native Rhyme Syndicate ist Cameron ‚C-Roc‘ Callope und gehört dem Stamm der Gkuthaarn am Golf von Carpentaria an. Sein Bildungsengagement für die indigene Jugend mithilfe des HipHop brachte ihm den Titel eines Stammesältesten ein. Die Gruppe hat 1998 erstmalig eine Kompilation mit dem Titel *Emerging Artists* aufgenommen, welches eine Cover-Version von „Chain Remains“ der afroamerikanischen Rapper Naughty By Nature enthält. Für diese sind sie zu den in Brisbane als Support aufgetreten. Ihr nächster Titel war „Together“, ein Gemeinschaftsprojekt mit Kev Carmody und Cruel Sea auf der 2003 veröffentlichten CD *Corroboration*. Der Track „We’ll Always Love You“ entstand im Andenken an einen verstorbenen Freund und ist auf der 2004 erschienenen Redhotgreenblack-CD *UnAustralian* für Umweltbewußtsein vertreten. Die Torres Strait Insulaner-Crew Stray Dogs aus Rockhampton theamtisierten ihre Herkunft mit dem Titel „Saltwater People“.

In Melbourne illustriert Little G den Crossover zwischen indigenem und multikulturellem HipHop. Sie ist von griechisch-indigener Abstammung (ihr richtiger Name ist Georgina Christanthopoulos) und als Wogaringine bekannt. Dies ist auch der Fall bei der Crew Downsyde aus Perth, deren Mitglieder indigene, nahöstliche, südamerikanische und andere Wurzeln haben. George Stavrias bemerkt in seiner Abschlussarbeit aus dem Jahre 2003 an der Universität Melbourne, dass Little Gs Songs sowohl über Todesfälle inhaftierter Aborigines, als auch über die Yorta Yorta, den angeblichen Stamm ihrer Mutter, geschrieben und gerappt hat. Stavrias betont, dass Little Gs „entry into hip hop occurred simultaneously with her desire to learn about her Aboriginal heritage“ (Stavrios 2003: 14). Sie begann ihre indigene Seite zu entdecken, nachdem sie bei einem Älteren Unterricht in Aboriginal Cultural Studies genommen hat. Allerdings war die Findung ihrer indigenen Identität ein komplexer und schwieriger Prozess, der mit ihrer gemischt-ethnischen Herkunft zusammenhängt. Zudem war sie zutiefst über die früheren Massaker und die Behandlung der Aborigines während der gesamten australischen Geschichte bewegt. HipHop wurde so zu einem Mittel, die daraus resultierende Wut zu kanalisieren und jüngere Ureinwohner zu ermutigen, stolz auf ihr Erbe zu sein. Sie meint dazu: „Hip hop for me is like another form of boxing, except lyrically [...] The young people will not learn through schools to be proud of themselves, so if we can do it through music, or film, or art, that’s the right choice“ (in Hughson 2004).

Little G war eine der Protagonistinnen in MC Que und Colleen Hughsons Film *All the Ladies* (2004), der sechs weibliche australische MCs port-

raitiert, von denen die meisten aus gemischt-ethnischen nicht-weißen Familien stammen. Sie tritt manchmal mit den multikulturellen Gruppen Curse ov Dialect und TZU auf. Dennoch fühlt sie sich vom Rest der Melbourner HipHop-Szene doppelt marginalisiert, weil sie sich gleichzeitig mit ihrer indigenen Herkunft identifiziert und sich mit der *Conscious* Szene oder dem *fela fel rap* verbunden fühlt: „You get the ockers, the wogs, the fela fel rappers which is us, you know on the outside, the bloody hippies. I don't ever think I'll be accepted by everyone, because I'm indigenous, and they're all gonna always compare me with overseas“ (in Stavrios 2003: 24).

Stavrias stellt in seiner Studie fest, dass HipHop als ein Hilfsmittel der indigenen Jugend dient, ihre Identitäten zu konstituieren, sich über die Traditionen ihrer Kultur bewusst zu werden sowie deren Erzähltraditionen weiter zu führen:

„Negotiating tradition and modernity, Aboriginal culture is actually a culture in the making and hip hop is a powerful tool in helping Aboriginal youth with this negotiation. Sampling and representin', characteristics which ground it in the local, allow traditional sounds into the music, traditional dances into the break-dancing, and traditional values and language into the raps. The rap itself enacts traditional knowledge through storytelling. Yet hip hop as a medium for identity recognition is not limited by its attachment to traditional forms. Inspired by the African American oppositional politics it provides an avenue for Aboriginal youth to discuss their concerns in a manner that is not only fashionable, but also empowering. Importantly, it is energised by that key ingredient for youth and children - having fun.“ (Stavrios 2003: 50)

MC Wire: Der moderne *Corroboree*

Die Verbundenheit von HipHop mit der Aboriginalkultur und jener der Torres Strait-Inseln kommt vielleicht am besten bei MC Wire zum Ausdruck, der Moses Iten 2003 folgendes sagte: „This is my lyrical healing. I can't go and get scarrd any more and I can't become a traditional man. I'm a modern day blackfella, this is still Dreamtime for me. Hip hop is the new clapsticks, hip hop is the new corroboree“ (in Iten 2003: 78).

Wire war 2005 Gegenstand eines persönlichen Dokumentarfilms von Grant Leigh Saunders, einem Absolventen der Australian Film, Television and Radio School, mit dem Titel *B.L.A.C.K.: An Aboriginal Song of Hip Hop*. Der Titel bezieht sich auf den vermutlich bekanntesten Track von Wire und er ist auch ein Anagramm von „Born Long Ago Creation's Keeper“ (Saunders 2005). Wire setzt sich in dem Stück mit Konsequenzen seiner Hautfarbe auseinander. Er betrachtet dies als einen positiven Gedankenprozess, durch den er seine eigene Identität erkunden kann und verortet diese

Praxis in die Tradition der einheimischen Bevölkerung. Zudem reflektiert er die Massaker an den Ureinwohnern in der Vergangenheit. Er erklärt:

„It's not just my skin colour, for even the blackest brother can be white. You see black is a thought process, for me a way of life. To be black is to be free, free from the heart, free from the head. Free to take that man for what he is, free to choose and make my own decisions.“ (in Message Stick: 2005)

Wire kehrt normalerweise seinen Künstlernamen zu Wire MC um, wobei MC nicht unbedingt für das bekannte *Master of Ceremonies* oder *Microphone Chief* steht, sondern für *My Cousin*, um die Verbindung zur Familie der Aborigines zu betonen. Er eignet sich den HipHop als eine *modern day corroboree* für die Aboriginalkultur an:

„It's still the same corroboree, still singing and dancing and telling the same stories about the immediate environment. So it's not a new corroboree, it's just a modern day corroboree. It's still an old art from - for want of a better term.“ (in Mitchell 2006c: 26)

Das Stück „B.L.A.C.K.“ (*Born Long Age Creation's Keeper*), das er für mich während eines Interviews im Sydneyer Victoria Park a cappella vorträgt (weil davon keine aufgezeichnete Version existiert) enthält eine Auseinandersetzung mit den Reaktionen der traditionsorientierten Ureinwohner Australiens auf die HipHop-Kultur:

„I feel a rhythm in the forest and it's totally bliss,
Words float like a mist through a valley that's thick,
Memories of corroboree, didjeridu and clapstick,
Melaluca and the eucalypt to cure the sick,

From a mountain to the ocean flows a river through the forest,
Running naked through the bush like the ancient ones before us,
I can hear the chorus of the corroboree calling me,
Yes I am the fruit of the Murabi tree see,

I often wonder what my name would have been,
Living in the dreamtime with my ancient tribal kin,
Hunting and gathering, living this way,
Playing tribal rhythms through the night and into day.

But reality cuts, interrupts my fantasy,
As I casually step into the jungle of humanity,

Maintain my sanity while I'm constantly under the scrutiny
Of Police and Security, they shooting me

But don't be stupid see, stereotyping is just like executing me.

It's a modern day corroborree, you know how we do,
Shake a leg, lift your head, represent, stay true,
Brother stay black, sister stay beautiful,
Let 'em know that you be Aboriginal and proud,
Right now no shame in here,
Lights out, flash black, I'm bringing flame this year,
The sounds you hear right now is right here and now
And I'm here right now, it's the brand new brown.“ (in Mitchell 2006c: 31)

Wire bezeichnet sich selbst als *abo-digital* MC, weil er moderne digitale Musiktechnologien mit traditionellem indigenen ‚Musikhandwerk‘ kombiniert. Seine Fähigkeit, *unplugged* im Freien zu rappen, verkörpert seine Verbindung zum traditionellen Geschichtenerzählen:

„[A]bo-digital' has an ambiguous meaning because of the world digital. I'm abo-digital because I'm a twenty-first century Aboriginal, I'm down with laptops and mobile phones and home entertainment. But digital also means your hands and your fingers, so I'm still putting my fingers in the dirt; I'm still using my hands to create things. So that's the ambiguity.“ (in Mitchell 2006c: 26)

Saunders Film enthält Szenen von Local Knowledge, von „The Block“, einem Stück über Redfern, dass Morganics mit jungen indigenen Schülern an der Fort Street School erarbeitet hat, von „2Black 2 Strong“ on MC Murriz. Außerdem ist in dem Film der bekannte Track „Down River“ aus dem Jahre 2002 aufgenommen, den Morganics mit zehn- bis zwölfjährigen Kindern vom Wilcannia Mob produziert hat. Der Filmemacher selbst rekonstruiert ebenfalls die Rolle des HipHop in seiner persönlichen Geschichte als hellhäutiger Koori: HipHop „which gave me back what they stole from my past“. Er verfolgt die Geschichte des indigenen HipHop bis zu den *old school breakers* von 1982 zurück. Wire interviewt Leonie Morcombe (aka Leapy), Ralph Saunders und Sean Choolburra, die den *no shame factor* des Breakdancing sowie die Bedeutung des Tanzes in der Aboriginalkultur allgemein beleuchten. Er erwähnt die *B-Boys* Venom, 2 Ezy, Lama Rock, Dougan, Ninginaas und DJ Vilas, die wie viele andere *B-Boys* und *B-Girls* auf der Welt größtenteils von der Rock Steady Crew beeinflusst wurden. Diese ist eine Crew mit einer ungewöhnlich hohen Anzahl von Latinos statt Afroamerikanern. Wire begründet den vorherrschenden Fokus des indige-

nen australischen HipHop auf MC und Breakdance anstatt auf DJ und Graffiti mit der Tatsache, dass die meisten Rapper der Aborigines sich *Turntables* schlicht und einfach nicht leisten können und dass indigene Graffiti-künstler „[would] just get locked up for life“. Und er fügt hinzu, dass HipHop eine ganz eigene Art und Weise ermöglicht, Gefühle wie Wut und Frustration zu kompensieren, wobei er auf die Ansichten von Little G und Local Knowledge verweist: „If I didn't put pen to pad, I could be putting fist to face“ (Saunders 2004). Außerdem zeigt er einen wichtigen Unterschied zwischen dem indigenen HipHop und dem australischen HipHop – und damit implizit auch den Unterschied zum US-amerikanischen HipHop – auf:

„The difference I find between Aboriginal hip hop and white Australian hip hop [is that] we have a deep innate sense of community obligation, we are born with it, and that's why you don't hear black MC's - I can say all of the ones I've come across - using words like 'bitches', they won't diss women. Because my mum isn't a bitch, my grandma isn't a bitch, and the mother the land ain't a bitch. You know what I'm saying, that's a big dividing line [...] I find Australian hip hop is too preoccupied with getting mainstream support. For myself personally, I don't give a fuck about mainstream support because I come from a place where the mainstream has never supported me anyway. And I don't do this to advance hip hop, I do it to advance myself as a human and as an Aboriginal, advance the awareness of my culture, especially on a contemporary tip.“ (in Mitchell 2006c: 28f)

Die Affinität des HipHop mit den indigenen Kulturformen, als ein pädagogisches Projekt, als ein Medium, um einerseits Wut, Diskriminierung und Marginalisierung und andererseits Stolz auf die eigene Abstammung auszudrücken, um Gemeinschaften durch Tanz und Performanz miteinander zu verbinden, als eine theatralische Form des musikalischen Geschichtenerzählens und insbesondere als ein Mittel, die orale Geschichte auszudrücken, machen es für die Jugend zu einer idealen Ausdrucksform. Sie können sich so mit ihrer eigenen Stammesidentität, Geschichte und ihren kulturellen Wurzeln auseinander setzen. Es ist auch ein unverzichtbares Mittel der Ureinwohner, ihren Platz in der heutigen Welt zu finden und eine eigene Denkwelt zu entwickeln. Wire konstatiert: „There are [...] literacy skills involved if you want to rap or write. It's also a form of education for yourself, self-knowledge.“ (ebd.: 31).

HipHop hat sich seit den Anfängen des *toasting* und der Soundsysteme auf Jamaika in den 1970er Jahren in einer Fülle von Kontexten, durch den Prozess der Eingliederung in lokale Sprachen und Kulturformen, extensiv globalisiert und indigenisiert. In Grönland rappt die Inuit-Crew Nuuk Posse

in einer Mischung aus grönländisch, dänisch und englisch und fügen Wal-
lieder und Kehlkopfgesänge in ihren HipHop ein. In Aotearoa, Neuseeland,
treten und nehmen Te Kupu und Upper Hutt Posse in Maori auf und samp-
len prä-europäische Musikinstrumente, wie z.B. das *purerehua* (Schwirr-
holz), während der HipHop-Pionier MC Feel Style auf samoanisch rappt. In
Argentinien äußern El Sindicato Argentino del Hip Hop „blood, sweat and
rage über Themen wie Geld und die schwierige Situation, die ihr Land zur-
zeit durchlebt“ (El Sinicato Argentino 2005). Die Aneignung des HipHop
in die ältesten lebendigen Formen der traditionellen Kultur war unver-
meidlich – oder wie Wire resümiert: „Hip hop is a part of Aboriginal cul-
ture, I think it always has been“ (ebd.).

Literaturverzeichnis

- Dunbar-Hall, Peter/Gibson, Chris (2004): *Deadly Sounds, Deadly Places: Contemporary Aboriginal Music in Australia*. Sydney: UNSW Press.
- Iten, M. (2003): „All You Mob, Get Into This“. In: *Juice*, 78-81.
- Maxwell, Ian (2003): *Phat Beats, Dope Rhymes: Hip Hop Down Under Comin' Upper*. Middletown CT : Wesleyan University Press.
- Mitchell, Tony (2006a): „Keeping Koori Culture Alive“, In: *Music Forum* 12 (2006), H. 2, 32-34.
- Mitchell, Tony (2006b): „The New Corroboree“. In: *Meanjin* 65 (2006) H. 12: Sonderheft, Blak Times, 20-28.
- Mitchell, Tony (2006c): „A Modern Day Corroboree – Wire MC“. In: *Mu-
sic Forum*, 12 (2006), H.4, 26-31.
- Monkey Mark (2004): *Raps 4 Big Fullas*. Sydney: Indij Readers.
- MunkiMark (2005): *Interview with Tony Mitchell, Alastair Pennycook and
Nick Keys*. Klub Koori, Sydney University, 04. November 2005.
- Stavrias, George (2003): *Identity and Appropriation in Aboriginal Austra-
lian Hip Hop*. Honours Thesis, Department of English with Cultural
Studies, University of Melbourne.
- Stevenson, Andrew/Tadros, Edmund (2005): „Years of rejection erupted in
open rebellion“. In: *Sydney Morning Herald*, 17-18. Dezember 2005, 7.
- Vibe Forum – Aboriginal & Aussie Hip Hop [http://deadlys.vibe.com.au/
forum/topic.asp?TOPIC_ID-108](http://deadlys.vibe.com.au/forum/topic.asp?TOPIC_ID-108) (Zugriff: 06. September 2005).
- Weintraub, Joel (2005): „Interview“. In: *Australian Music Online*, 12. De-
zember 2005. <[www.amo.org.au/qa_interview.asp?id1054.ott.gen.
muso](http://www.amo.org.au/qa_interview.asp?id1054.ott.gen.muso)> (Zugriff: 24. Dezember 2005).
- Wire MC (2005): „Interview“. In: *Message Stick*, <[http://www.abc.net.au/
message/radio/away/ms_opera/music_mewire](http://www.abc.net.au/message/radio/away/ms_opera/music_mewire)> (Zugriff: 26. Dezem-
ber 2005).

Dokumentarfilme

- Collins, Tony (2000): *Desert Rap*. ABC TV.
- Flanders, Kris (2004): *Local Knowledge: The Message*. Sydney: SBS TV.
- Hughson, Colleen/Quinsacara, Mary (2003): *All the Ladies: Video Documentary*. Melbourne: Hughson Gyr! Productions.
- Nutt, Penelope (2001): *A Place of Peace. Message Stick*, ABC Indigenous Unit.
- Saunders, Grant L. (2005): *B.L.A.C.K. : An Aboriginal Song of Hip Hop*. Sydney: Australian Film Television and Radio School.

Musik

- Brotha Black (2005): „Brotha’s Back“, In: *The Hip Hop Show*. Warner/ABC Music.
- Ebony Williams (2003): „And the Beat Goes On.“ *Mother Tongues*. Quartermass CD.
- Ebony Williams (2000): „You Never Seem to Understand Me.“ *First Words*. Mother Tongues/Creative Vibes CD.
- Local Knowledge (2005): *Blackfellas*. Propaganda Recordings.
- Sindicato Argentino del Hip Hop (2005): *Sangre, Sudor y Furia*. Machete/Universal.
- Sound Unlimited (1992): *A Postcard from the Edge of the Under-Side*. Columbia/Sony.
- Various (2001): *Hip Hop, A Place of Peace*. Sydney: Self-produced.
- Various (2005): *Young, Black +Deadly Volume 1: Young Indigenous Artists from NSW*. Sydney: Gadigal Information Service.

