



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Austropop – Ein Begriff im Wandel

Verfasser

Jánez Verdianz

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann

Danksagung

Diese Arbeit wäre ohne die Hilfe und Unterstützung einiger Menschen nicht möglich gewesen. Ich möchte mich daher bei folgenden Personen herzlich bedanken:

- Meiner Mutter **Walburga Sommavilla**, die mir durch ihre finanzielle Unterstützung erst das Studium ermöglicht hat und zu jeder Zeit ein persönlicher Rückhalt war.
- **Ewelina Podwyszynski**, die mir während meines Studiums immer wieder entscheidende Impulse gegeben hat und ohne deren Revision und konstruktive Kritik diese Diplomarbeit in dieser Form nicht vorliegen würde.
- Meiner Schwester **Maria Verdianz**, die ebenfalls einer Revision viel Zeit widmete und weitere wertvolle Rückmeldungen für diese Arbeit beisteuerte.
- Meiner Betreuerin **Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann** für fachlichen Rat und fachkundige Unterstützung.

Verwendete Abkürzungen

Abb.	Abbildung
Anm.	Anmerkung
APA	Austria Presse Agentur
bspw.	beispielsweise
d.h.	das heißt
EAV	<i>Erste Allgemeine Verunsicherung</i> (Band)
ebd.	ebenda
etc.	et cetera
Hg.	Herausgeber (Singular)
Hgg.	Herausgeber (Plural)
sog.	sogenannte(r)/sogenanntes
u.a.	unter anderem
u.v.m.	und viele mehr
v.a.	vor allem
vgl.	vergleiche
z.B.	zum Beispiel

Einführender Hinweis

Im Sinne der Lesbarkeit wurden Zitate nach der alten deutschen Rechtschreibung nicht mit [sic!] gekennzeichnet. Dies betrifft z.B. die Verwendung von „ß“ und „ss“ Formen.

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	1
2	QUELLENKRITIK	3
2.1	JUGENDZEITSCHRIFTENSAMMLUNGEN	3
2.2	WISSENSCHAFTLICHE UND POPULÄRWISSENSCHAFTLICHE QUELLEN.....	5
2.3	FILM, TV & RUNDFUNK	15
2.4	INTERNETQUELLEN	17
3	ENTWICKLUNGEN IN DER ÖSTERREICHISCHEN POPULARMUSIK	19
3.1	CHRONOLOGISCHER ABRISS	19
3.1.1	<i>Zeitraum 1960 – 1970</i>	19
3.1.2	<i>Zeitraum 1970 – 1980</i>	19
3.1.3	<i>Zeitraum 1980 – 1990</i>	20
3.1.4	<i>Zeitraum 1990 – 2000</i>	21
3.1.5	<i>Zeitraum 2000 – 2012</i>	21
3.2	Ö3 UND ÖSTERREICHISCHE POPULARMUSIK: RAHMENBEDINGUNGEN & HINTERGRÜNDE	22
3.2.1	<i>Diskussionspunkte</i>	22
3.2.2	<i>Entwicklung des Senders</i>	23
3.2.3	<i>Die Ö3 Programmreform</i>	25
4	ZEITLICHE EINORDNUNG	27
4.1	ERSTNENNUNG	27
4.2	DIE GEBURTSTUNDE DES AUSTROPOP	31
5	TERMINUS „AUSTROPOP“	35
5.1	ZEITRAUM 1970-1980	35
5.2	ZEITRAUM 1980-1990	37
5.3	ZEITRAUM 1990-2000	41
5.4	ZEITRAUM 2000-2012	47
6	PROTAGONISTINNEN	49
6.1	ZEITRAUM 1970 – 1980	49
6.1.1	<i>Auffälligkeiten</i>	52
6.1.2	<i>Produzenten</i>	53
6.2	ZEITRAUM 1980 – 1990	54
6.2.1	<i>Besonderheiten & Spezialfälle</i>	59
6.2.2	<i>Produzenten</i>	60
6.3	ZEITRAUM 1990 – 2000	60
6.4	ZEITRAUM 2000 – 2012	64
7	MUSIKALISCHE EINFLÜSSE UND SPEZIFIKA	67
7.1	EINFLÜSSE	67
7.1.1	<i>Dialektsprache</i>	68
7.1.2	<i>Das Wiener Lied</i>	69
7.1.3	<i>Kabarett</i>	69
7.1.4	<i>Liedermacher</i>	69
7.1.5	<i>Alpenländische Musik</i>	70
7.2	TEXTINHALTE.....	70

7.3	ABGRENZUNGEN	71
8	PERSPEKTIVEN	73
8.1	ZEITRAUM 1970-1980	73
8.2	ZEITRAUM 1980-1990	75
8.3	ZEITRAUM 1990-2000	76
8.4	ZEITRAUM 2000-2012	81
9	PUBLIKUM & ZIELGRUPPEN	83
9.1	ZEITRAUM 1970-1990	83
9.2	ZEITRAUM 1990-2000	84
9.3	ZEITRAUM 2000-2012	86
10	FORSCHUNGSERGEBNISSE	87
11	CONCLUSIO.....	91
12	BIBLIOGRAPHIE.....	93
12.1	LITERATUR.....	93
12.2	JUGENDZEITSCHRIFTENSAMMLUNGEN	98
12.3	ORF FERNSEHARCHIV	100
12.4	INTERNETQUELLEN	101
12.4.1	<i>Tageszeitungen online.....</i>	<i>101</i>
13	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	103
	ABSTRACT	105
	LEBENS LAUF.....	107

1 Einleitung

Austropop ist ein Begriff, der in Österreich bekannt ist und gewisse Assoziationen hervorruft. Was letztendlich jedoch genau darunter verstanden wird, kann sehr unterschiedlich sein. Schon beim Stöbern auf www.youtube.com findet man unter dieser Bezeichnung sehr unterschiedliche aus Österreich stammende Musikrichtungen. Dazu erscheinen in den Kommentaren unter den jeweiligen Clips teilweise Diskussionen, weshalb bspw. auch ein englischsprachiger Titel Austropop sein soll.

Diese Arbeit widmet sich daher den vielen Fragestellungen, die der Versuch einer Definition des Begriffes Austropop aufwerfen kann: Kann man Austropop musikalisch definieren oder handelt es sich dabei um ein aus seiner Zeit heraus definiertes Genre? Kann man jegliche aus Österreich stammende KünstlerInnen, die Popmusik produzieren, als „Austropopper“ bezeichnen, oder soll der Terminus doch auf eine spezielle Art Musik oder eine bestimmte Zeit bezogen werden? Gibt es im Jahr 2012 noch Austropop oder kann es in Zukunft wieder so etwas wie Austropop geben? Diese Fragen werden mit Hilfe einer Analyse des Diskurses von der Zeit der Entstehung in den 70er Jahren bis heute behandelt werden. Dabei werden unterschiedlichste Medien von Jugendzeitschriften über TV Sendungen bis zur Fachliteratur untersucht.

Zu Beginn erfolgt dazu eine Vorstellung und Bewertung der bearbeiteten Quellen. Um die strukturellen Bedingungen für den untersuchten Zeitraum darzulegen, wird außerdem ein chronologischer Abriss die wichtigsten Entwicklungen in der österreichischen Populärmusik aufzeigen und zudem der Faktor Ö3 betrachtet werden.

Der Diskurs wird im Folgenden auf sechs Felder unterteilt, um das Forschungsgebiet zu strukturieren und aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten zu können: Zunächst erfolgt eine **zeitliche Einordnung**, wobei sowohl das erste Auftauchen des Begriffes, als auch die Frage der sog. „Geburtsstunde“ des Austropop behandelt wird. Daraufhin wird der **Terminus** hinsichtlich seiner Verwendung, Definition und Wertigkeit untersucht. Dabei soll der Frage nachgegangen werden, wie diese Faktoren über den untersuchten Zeitraum behandelt wurden und ob Veränderungen festzustellen sind. Ein weiteres Diskursfeld widmet sich den **ProtagonistInnen**. Hier sollen jene KünstlerInnen, die innerhalb der untersuchten Quellen unter dem Begriff Austropop gefasst werden, dargelegt werden. Daraufhin erfolgt eine Betrachtung der **musikalischen Einflüsse und Spezifika**, die in der Literatur dem Austropop zugeordnet werden. Als weiteres Thema werden auch die **Perspektiven** herausgegriffen, wobei auch der Frage nachgegangen werden soll, wie diese zu

unterschiedlichen Zeitpunkten gesehen wurden und ab wann überhaupt über Zukunftsaussichten gesprochen wurde. Zuletzt werden schließlich alle hinsichtlich des Publikums und der **Zielgruppen** relevanten Inhalte in einem Kapitel zusammengeführt.

Die Gliederung innerhalb der einzelnen Diskursfelder soll, sofern ein dementsprechend umfangreicher Diskurs vorhanden ist, gemäß der gängigen Unterteilung in Jahrzehnte innerhalb der Populärmusik chronologisch aufgeteilt werden, um Schlüsse auf eventuelle zeitliche Veränderungen ziehen zu können.

In einem letzten Schritt sollen die anhand der Diskursfelder erzielten Forschungsergebnisse dargelegt und in einer Conclusio schließlich zu einer aktuellen Definition des Terminus Austropop zusammengeführt werden.

2 Quellenkritik

Über das Thema Austropop lässt sich insgesamt ein umfangreicher Diskurs in verschiedensten Quellentypen verfolgen. Ob Zeitschriften, Radiosendungen, Fernsehberichte, DVDs, Lexika, populärwissenschaftliche oder rein wissenschaftliche Werke – jede Quelle kann eine gewisse Relevanz, aber auch unterschiedliche Problemstellungen mit sich bringen.

Eine vollkommene Sichtung aller Quellen ist angesichts der Menge von Publikationen besonders im Bereich der Massenmedien kaum zu verwirklichen und im Rahmen einer Diplomarbeit auch nicht zielführend. So wurden umfangreiche Quellentypen wie Tageszeitungen oder Wochenmagazine stichprobenartig untersucht, wobei herausstechenden Themen und für den jeweiligen Diskurs relevanten Punkten immer wieder im Detail nachgegangen wurde.

Für die Literatur wurden die Universitätsbibliotheken, die österreichische Nationalbibliothek und die städtischen Büchereien der Stadt Wien herangezogen.

2.1 Jugendzeitschriftensammlungen

Die ersten Medien, die den Begriff Austropop regelmäßig verwendeten, sind neben dem Popradiosender Ö3, dessen alte Sendungen nicht mehr verfügbar sind, die österreichischen Jugendzeitschriften *Hit* und *Rennbahn-Express*. Beide Zeitschriften wurden zu Beginn der 70er Jahre gegründet. Besonders *Hit* verstand sich von Anfang an als Organ der österreichischen Musikszene (vgl. Smudits 1995: 388). Da vor den 90er Jahren keine Literatur, die sich konkret mit dem Thema Austropop beschäftigt, vorliegt, kommt diesen Quellen für den Zeitraum von 1970 bis 1990 innerhalb dieser Diplomarbeit große Bedeutung bei der Einordnung des Begriffes zu.

Beide Zeitschriften sind in der Österreichischen Nationalbibliothek als Sammelbände verfügbar. Während der Bestand zu *Rennbahn-Express* für den untersuchten Zeitraum lückenlos vorliegt, sind von der Zeitschrift *Hit* einzelne Ausgaben nicht verfügbar. Eine komplette Auflistung aller untersuchten Exemplare befindet sich in der Bibliographie (vgl. Kapitel 12.2).

Beide Jugendzeitschriften bieten nur in wenigen Fällen Autorenangaben. *Hit* gibt zudem auch keine Seitenzahlen an, weshalb die Zitatangaben in ihrer Genauigkeit an diese Umstände angepasst werden mussten.

***Rennbahn-Express* (*1970)**

Die Zeitschrift *Rennbahn-Express* begann als Schülerzeitung, die in ihrem ersten Jahrgang zweiwöchentlich erschien. Von Beginn an wird die Populärmusik als eines

von vielen jugendrelevanten Themen behandelt. Ab 1972 ist eine regelmäßige Berichterstattung über österreichische Bands und KünstlerInnen zu beobachten.

Die Zeitschrift erlebte lange Zeit einen kontinuierlichen Aufschwung: 1974 gab es bereits Redaktionen in mehreren Landeshauptstädten und mit Ausgabe Nr. 1/Oktober 1974 war *Rennbahn-Express* auch in Kiosken und Trafiken erhältlich. Zugleich wurde die Auflage der sich immer mehr von der Schülerzeitung zum Jugendmagazin verändernden Zeitschrift von 14.000 (1973) im Laufe der Zeit auf 200.000 Stück (1987) erweitert und dazu auch der Seitenumfang in den 80er Jahren auf 140 Seiten vergrößert.

Zu den behandelten Themen gehörten neben Musik im Laufe der Zeit auch Politik, Sport, Mode oder TV- und Filmstars. Für den Musikteil schrieb der damalige Chefredakteur Peter Leopold in den 80er Jahren beinahe alle großen Artikel selbst. Zwischen den österreichischen Musikern und Leopold existierte offenbar auch ein gutes persönliches Verhältnis, das sich u.a. an Exklusiv-Stories direkt aus den Urlaubsorten der jeweiligen KünstlerInnen dokumentieren lässt.

***Hit* (1972-1981)**

Die Pop-Zeitschrift *Hit* erschien erstmals im Oktober 1972 und von da an elf Mal jährlich bis zu ihrer Einstellung im Jahre 1981. In der Erstausgabe stellt Herausgeber Peter Kupfer in seiner Eingangskolumne ein klares, junges Profil für die Zeitschrift vor: neben „echten News“, gewährleistet etwa durch einen Mitarbeiter in London und dem damaligen Ö3 Moderator Meinrad Nell, wollten die RedakteurInnen „versuchen auch kritisch zu sein – unbeeinflusst von Schallplattenfirmen“. Das größte Ziel sei aber „ein Kommunikationsmittel zwischen jungen Menschen zu werden“. (*Hit* Nr. 10/1972)

Von Beginn an ist in den Artikeln, Reportagen und Interviews großer Enthusiasmus und eine Aufbruchsstimmung spürbar. Dass die Erstausgabe mit einer Auflage von 30.000 Stück „fast komplett“ verkauft wurde (vgl. *Hit* Nr. 11/1972), veranschaulicht auch das damalige enorme Interesse seitens des jungen Publikums. Themen wie bspw. die damals fehlenden Veranstaltungshallen für Popkonzerte in Österreich wurden aufbereitet und in Leserbriefen weiter diskutiert. Mit *Hit* scheint ein Informations- und Diskursvakuum endlich aufgegriffen worden zu sein.

Im ersten Jahr beschäftigt sich *Hit* ausschließlich mit Musik und musikrelevanten Themen. Neben internationalen MusikerInnen kommen von Beginn an auch österreichische KünstlerInnen und Bands wie Wolfgang Ambros oder die Gruppe *Milestones* in der Berichterstattung vor.

Anfang 1974 erweitert die Zeitschrift ihr Themenangebot großflächig auf Beiträge über Kosmetik, Sport u.v.m.. Im Laufe der 70er Jahre entwickelte sich *Hit* so immer

mehr weg von einer reinen Popzeitschrift hin zu einem Jugendmagazin im heutigen Sinne. Die Untertitel dokumentieren diese Wandlung der Zeitschrift von „Das Popmagazin“ über „Österreichs größte Popzeitung“ hin zu „Das Magazin für Leute von heute“.

2.2 Wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Quellen

Für eine verhältnismäßig lange Zeit existierte keine umfangreiche wissenschaftliche Aufarbeitung von Austropop und österreichischer Populärmusik im Allgemeinen, was in jenen wissenschaftlichen Quellen, die dieses Thema in diesem Zeitraum anstriefen, auch dementsprechend bemängelt wurde. So plädiert bereits 1978 Kurt Blaukopf in seiner Publikation *Musikland Österreich – Zum Projekt einer Bestandaufnahme des gegenwärtigen Umgangs mit Musik* für eine Aufmerksamkeit der Forschung für die Musik und besonders für das musikalische Verhalten der Jugend, „die von den strukturellen Veränderungen der Gesellschaft und der Umwelt vermutlich am schnellsten ergriffen wird“ (Blaukopf 1978: 3). Noch im Jahr 1991 fordert Rudi Renger, dass „Austropop/Austrorock – als spezifisches Thema (musik- und) kommunikationswissenschaftlicher Kulturforschung begriffen – systematisch zu untersuchen“ sei (Renger 1991: 229).

Es dauert schließlich bis zum Jahr 1992, als mit Edward Larkey bemerkenswerterweise ein U.S. Amerikaner mit dem Forschungsbericht „Austropop: popular music and national identity in Austria“ in der Zeitschrift *Popular Music* den Startschuss zu einer größeren wissenschaftlichen Beschäftigung lieferte. Ein Jahr später ließ Larkey mit dem Buch *Pungent Sounds* zudem noch eine umfangreichere Version dieses Artikels folgen. Sein Werk diente von da an als Referenz für viele weitere wissenschaftliche Arbeiten zu österreichischer Populärmusik und Austropop im Speziellen.

Auffällig ist, dass das Jahr 1995 bei der Menge der Veröffentlichungen zum Thema *Austropop* hervorsticht. Die Gründe dafür werden sich im Laufe dieser Diplomarbeit noch klar darstellen.

1982 *Die guten Kraefte – Neue Rockmusik in Österreich*, 1982 herausgegeben vom Musikjournalisten Günter Brödl gilt als erstes Buch zum Thema Rockmusik in Österreich. Brödl war in den 1970er Jahren als Radiomoderator in der Ö3 Sendung *Musicbox* tätig und befasste sich dort mit angloamerikanischer Rockmusik. Nach literarischen Werken, Theaterstücken und einer Fernsehserie erschuf er die von Lukas Resetarits verkörperte Kunstfigur Ostbahn Kurti (vgl. Kapitel 6.2). In diesem Buch werden diverse Rockbands von jungen JournalistInnen

in einzelnen Kapiteln porträtiert. Der Ausdruck *Austropop* kommt zwar nicht vor und doch sind einige der behandelten ProtagonistInnen Künstler, die oft dem Austropop zugeordnet wurden und werden. Neben Brödl liefern einige Autoren wie Michael Hopp, Martin Blumenau oder Walter Gröbchen im weiteren Verlauf dieser Diplomarbeit mit ihren späteren Publikationen noch wichtige Beiträge. Gröbchen schreibt 16 Jahre später über die Zeit, als dieses Buch erschien, von einer Aufbruchstimmung und *Die guten Kräfte* als bis dahin gültigstem Dokument jener Ära (vgl. Gröbchen 1998: 22).

1984 Die erste Wolfgang-Ambros-Biographie heißt *Wolfgang Ambros – Worte, Bilder, Dokumente* und stammt aus dem Jahr 1984. Sie wurde ebenfalls von Günter Brödl herausgegeben und besteht aus einem fünf-stündigem Interview, das von Brödl geführt und danach gekürzt, kommentiert und chronologisch geordnet wurde, sowie einer großen Menge an Bildmaterial. Der Terminus *Austropop* wird auch in diesem Buch nicht verwendet.

1988 Johannes Moser bemerkt in seiner 1988 in Buchform veröffentlichten Diplomarbeit *Der „Volksliedermacher“ Wolfgang Ambros*, dass auch die Volksmusikforschung, die populäre Musik, die sich in den dreißig Jahren zuvor entwickelt hatte, verschlafen hätte. Nach seinem Zugang sind die Richtungen „Beat, Rock und die Liedermacherszene“ volkskulturelle Phänomene und die Lieder damit unter gewissen Voraussetzungen Volkslieder. (vgl. Moser 1988: 12)

Methodisch wird sowohl mit qualitativen als auch quantitativen Methoden operiert: Neben einer Umfrage unter 100 Personen (Teilnahme ca. 50%,) werden Interviews mit drei Ambros-Fanclub-Mitgliedern aus Wien und zwei Personen in Graz geführt. Die Interviews umfassen u.a. Fragen zu Liedtexten, der Person Ambros sowie seinem Erscheinungsbild und Auftreten.

Der Fremdeinschätzung folgt eine Eigeneinschätzung in Form eines vom Autoren geführten Interviews mit Wolfgang Ambros.

Weiters findet sich in diesem Buch der „Versuch einer inhaltlichen Analyse“ von Ambros-Texten (vgl. Moser 1988: 90) und ein Interview mit einer Volkkundeforscherin am Ende, das für diese Diplomarbeit allerdings keine relevanten Inhalte liefern konnte.

Auf die Musik selbst bezogen findet lediglich die Klassifikation von Ambros' Musik als Rockmusik statt. Der Ausdruck *Austropop* wird

ausgespart und Ambros als Liedermacher klassifiziert.
Letztendlich liefert dieses Buch wertvolle Informationen zur Rezeption von Wolfgang Ambros als „authentischem“ Star.

- 1988 Nora Freys *Die Ö3 Story* bietet als Vorwort einen Beitrag mit Austropop Bezug von Ernst Grisseemann, der zwölf Jahre lang Ö3 Chef war und den Sender maßgeblich geprägt hat. Der eigentliche Inhalt des Buches beschränkt sich auf Anekdoten aus dem Innenleben des Senders und konnte für diese Arbeit keine Aufschlüsse bringen.
- 1989 Wolfgang Zink's *Austro-Rock-Lexikon* fasst über 1.000 Bands und InterpretInnen aus der österreichischen Populärmusik in einem Werk zusammen. Der Titel „Austro-Rock“ macht dabei keinerlei Einschränkungen auf z.B. computergenerierte Musik. Dieses Werk konnte wertvolle Informationen zu den österreichischen Bands und KünstlerInnen aus der Zeit der 70er und 80er Jahre liefern.
- 1989 Die Biographie *Rainhard Fendrich – Aus dem Leben eines Taugenichts* wurde von Peter Leopold herausgegeben, der u.a. als Chefredakteur des *Rennbahn-Express* tätig war.
In diesem Buch wird der Terminus *Austropop* sehr häufig verwendet und es kommt klar hervor, welche ausgereiften industriellen Strukturen und aktive Künstlerförderung Rainhard Fendrich in seiner Zeit vorgefunden hat. Der damalige Major Label Support für sein erstes Album – in Form von riesiger Promotion und einer ersten Vorstellung des Albums vor Journalisten mit Orchester wären heute wohl undenkbar (vgl. Leopold 1989: 30). Der Ton der Biographie ist persönlich gehalten, Fendrich wird dem Leser grundsätzlich als „der Rainhard“ näher gebracht.
- 1991 Rudi Renger stellt in seinem Text „Musik – Markt – Medien. Zur Systematisierung eines kommunikationswissenschaftlichen Forschungsfeldes am Beispiel der Pop- und Rockmusik“ zuerst den Begriff Kultur- und Kommunikationswissenschaft, sowie weitere Termini wie *Populär- und Medienkultur* vor, bevor er verschiedene Möglichkeiten der Definition von Pop- und Rockmusik und ihren Einfluss als Massenmedium vorstellt. Schließlich wendet er sich dem Musikland Österreich, seinen strukturellen und medialen Bedingungen, Verkaufszahlen und Austropop bzw. „Austrorock“ im Speziellen zu.

Nach Renger mangelte es zu dieser Zeit an einer umfassenden Gliederung des gesamten Forschungsfeldes „Musik-Markt-Medien“ in Österreich. Wichtige Beiträge dazu gäbe es von Kurt Blaukopf und den MitarbeiterInnen des Wiener Instituts Mediacult, „wenngleich nicht von einer genuin kommunikationswissenschaftlichen Position aus“. (Renger 1991: 228) Den ersten und einzigen Versuch einer kommunikationswissenschaftlichen Orientierung der Analyse des österreichischen Musiklebens bilde seine Dissertation *Musikkritik in der österreichischen Tagespresse* aus dem Jahr 1984 (vgl. Renger 1991: 228). Er stellt daraufhin ein Szenario vor, wie „Austropop/Austrorock – als spezifisches Thema (musik- und) kommunikationswissenschaftlicher Kultur begriffen – systematisch zu untersuchen wären“ (ebd. 229).

1992 „Zeitgeist für beide Ohren. 25 Jahre Ö3“, ein Buch von Alfred Komarek, erzählt die Geschichte von Österreichs lange Zeit einzigem Pop-Radiosender von 1967 bis 1992. Als Teil des Teams der ersten Stunde bietet Komarek zahlreiche persönliche Anekdoten und liefert dazu die geschichtlichen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und Highlights der jeweiligen Zeit.

1992 Wie bereits erwähnt, legt Edward Larkey im Jahr 1992 mit dem 35-seitigen Artikel „Austropop: popular music and national identity in Austria“ in der Zeitschrift *Popular Music* den ersten umfassenden Forschungsbericht zu Austropop und österreichischer Popmusik vor. Larkey, der zu dieser Zeit als Gastprofessor in Salzburg tätig war, setzte mit diesem Artikel seine früheren Forschungsarbeiten in Deutschland, der Schweiz und Österreich zu Fragen über die kulturelle und nationale Identität und populäre Musik in den deutschsprachigen Ländern fort. (vgl. Larkey 1992: 151) Die Forschungsarbeit fußt auf ethnographischen und historischen Methoden. Darüber hinaus beruft sich Larkey auch immer wieder auf soziologische Theoriemodelle, um bestimmte Aspekte einordnen zu können.

Nachdem zu diesem Zeitpunkt noch keine Geschichte der österreichischen Populärmusik in irgendeiner Form vorlag, benutzte Larkey für eine Rekonstruktion v.a. Interviews mit den MusikerInnen und anderen aktiven ProtagonistInnen der Zeit. Als schriftliche Quellen streicht er das *Austro-Rock Lexikon* von Zink (1989) und für die 60er Jahre das monatliche *Internationale Podium* für die Entwicklung aus der Sicht der Schlagermusik von 1965 bis 1971 hervor. Zudem führt er die

Zeitschriften *Hit*, *Rennbahn-Express* und den *Falter* als Hilfe zur journalistischen Abgrenzung des Begriffs *Austropop* an. Bei den Tonträgern bemängelt Larkey die Lücke an dokumentierter Geschichte als Resultat für das Fehlen einer kulturellen Legitimität für die frühen Formen der österreichischen Populärmusik. Dennoch konnte er an eine Handvoll gebrauchte und alte Platten aus den 1960ern und frühen 70ern zu gelangen. In Kombination mit ausgewählten repräsentativen Aufnahmen aus dem Zeitraum von 1970 bis 1991 wurden letztendlich fünfzig Tonträger zur Analyse von Texten und der Einarbeitung musikalischer Traditionen in die österreichische Populärmusik verwendet. (vgl. ebd.: 156)

Darüber hinaus wurden vier verschiedene Gruppen von Konsumenten befragt, „in order to juxtapose value criteria and judgements from earlier phases to that of more recent ones“. Die Fragen behandelten dabei die Beziehung zu Austropop, sowie die Definition und die Wahrnehmung dieses Begriffes. (ebd.)

Die vier Gruppen im Überblick: (vgl. ebd.: 156f)

1. Eine Gruppe von ca. 80 Salzburger StudentInnen.
2. Eine Gruppe von neun Schulklassen, verschiedener Altersgruppen und Größen in drei verschiedenen Wiener Oberstufen-Gymnasien.
3. Eine Gruppe von 135 hauptsächlich weiblichen SchülerInnen (nur zwei männliche Befragte) in einer Schule für Mode und Kunst-Handarbeiten überwiegend zwischen 14 und 19 Jahre alt.
4. Eine heterogene Gruppe von etwa 40 Personen, die in der Musikproduktion und -distribution tätig sind „including musicians, promoters, managers, sound engineers, journalists and executives of the recording industry.“ (ebd.: 157)

Letztendlich besuchte Larkey auch noch die wichtigsten Locations für Live Konzerte „and observed in order to experience the communication processes between artist(s) and audiences, including both verbal as well as non-verbal expressions of pleasure or displeasure“ (ebd.).

Mit dieser Methodik liefert diese Arbeit eine ausgewogene Beleuchtung des Forschungsfeldes Austropop und insgesamt österreichischer Popmusik aus vielen Blickrichtungen.

1993 Im darauffolgenden Jahr veröffentlicht Edward Larkey das Buch

Pungent Sounds: constructing identity with popular music in Austria, das auf den bisherigen Forschungen fußt und noch genauer und umfangreicher auf die Entwicklung der Populärmusik in Österreich und insbesondere auf die strukturelle Hintergründe eingeht. So werden bspw. die Beträge von Tantiemen, Lizenzen, Gagen und Produktionskosten genau aufgelistet und internationale Entwicklungen in der Populärmusik genauer ausgeführt. Intensive Beachtung findet auch die Zeit der 60er Jahre in Österreich.

Larkeys Werk bildet in seiner Vielschichtigkeit und Qualität einen Grundstein für alle darauffolgenden wissenschaftlichen Werke, die sich mit österreichischer Populärmusik beschäftigen.

1995 Als weitere wertvolle Informationsquelle erweist sich der 1995 erschienene Leseband *Heimspiel – Eine Chronik des Austro-Pop* herausgegeben von Walter Gröbchen. Gröbchen, der zuvor als Ö3 und Ö1 Radiomoderator tätig und zu dieser Zeit freier Journalist war, versammelt in diesem Buch die Texte einer jüngeren, kritischen Journalisten-Generation zum Thema Austropop.

Ein großer Teil der Beiträge besteht dabei aus zusammengetragenen Artikeln aus verschiedensten Zeitschriften und Magazinen über einen Zeitraum von zehn Jahren, während einige Beiträge auch exklusiv für diesen Leseband verfasst wurden.

In seiner Einleitung kritisiert Gröbchen u.a. den bis dahin kaum vorhandenen kritischen Umgang und die fehlende Reflexion zu diesem Thema, streicht jedoch heraus, dass es seit Mitte der 80er Jahre eine neue Entwicklung gegeben habe: „ [...] die Generation der Kritiker, Rezensenten und Chronisten, die mit dem Phänomen Austropop aufwuchs, stellte sich der Herausforderung“. (Gröbchen 1995: 8) Auffällig ist die Diskrepanz zwischen der Kritik an der pauschalen Etikettierung österreichischer Musik durch das Label *Austropop* auf den ersten Seiten und der Verwendung dieses Etiketts als Titel des Buches. Im Folgenden sollen die für diese Diplomarbeit relevanten Artikel im Überblick aufgelistet werden:

Wolfgang Kos analysiert in einem Artikel aus der Zeitschrift *Wien aktuell* 1985 Austropop hinsichtlich Personen, Musik und Texten im Vergleich zum internationalem Rock'n'Roll und gelangt zu einigen klaren Aussagen.

Ernst Weiss' Beitrag zu diesem Buch heißt „Vom Wiener Blutausch und Atlantis“ und enthält eine interessante und situationsnahe Chronik über

die musikalischen Umbrüche und Veränderungen in den Siebzigern in Österreich.

Im wissenschaftlich gehaltenen Artikel „Austropop – vom Auf- und Abstieg einer Trademark“ versucht Harry Fuchs zu ergründen, weshalb es diese Etikettierung für die gesamte österreichische Popmusik gibt, warum genau sie so heißt und wo die Perspektiven liegen.

Michael Hopp's Artikel für die Zeitschrift *Profil* aus dem Jahr 1987 „Schickt Ambros in Pension!“ bildet eine Mischung aus nüchterner Analyse und polemischer Abrechnung und markierte zu seiner Zeit einen Wendepunkt in der Berichterstattung über Austropop. Der Autor war u.a. der ehemalige Ressortleiter von *Rennbahn-Express* (1980-1982) und hatte auch als Chefredakteur und Autor bei den Zeitschriften *Wiener* (1982-1985) und *Tempo* (1986-1987) mitgewirkt. Er führt mit bissiger, emotionaler Wortwahl die „alten“ Stars des Austropops vor, zeigt Missstände auf und prangert insgesamt eine Provinzialisierung und Eindimensionalität in der österreichischen Populärmusik an.

Der darauffolgende Beitrag in *Heimspiel* ist ein Interview mit Wolfgang Ambros, das sich unter dem plakativen Titel „Ambros schlägt zurück“ auf Hopps Artikel bezieht und von Gröbchen für die Zeitschrift *Wiener* 1988 geführt worden war.

Im Interview von Fritz Ostermayer „Fliegen wie ein Adler, Leiden wie ein Hund – Ein Real Dramolett mit Wolfgang, Wolferl' Ambros und Georg ‚Schurli‘ Danzer“, das im Original im *Falter* Nr. 49/1992 erschienen war, werden die zwei Protagonisten erneut mit einigen Kritikpunkten am „obsoleten Einheitsound“ des Austropop konfrontiert. Das Interview wird letztendlich von einem gereizten Ambros abgebrochen.

Martin Blumenaus Artikel „Auf der Suche nach dem perfekten Pop-Song“ sieht in Österreich nur ein kurzes Aufblitzen eines Momentes von Pop in den 80er Jahren. Seine Definition rückt dabei wahren Pop in die Richtung eines postmodernen Popstars als mediales Gesamtpaket.

Christian Kornherr's „Nachtflug mit Falco“, original in der Zeitschrift *Wiener* im August im 1992 erschienen, beinhaltet eine durchgeplante Nachttour mit Falco durch Wien und damit auch ein Porträt des „späten“ Falco.

Klaus Nüchtern's „Rainhard Fendrich – Ein Sänger für alle Österreicher“ legt das Augenmerk sowohl auf den Menschen Rainhard Fendrich als auch seine Textinhalte.

„Die Rache am Bierzelt – Die EAV am Gipfel des Erfolgs“ von Walter

Gröbchen, original in der Tageszeitung *Der Standard* im August 1990 erschienen, ist eine Reportage über den Erfolg der EAV der Austropop eine „Reststrahlkraft ins Ausland“ bescherte (Gröbchen 1990: 130).

Peter Leopolds „Das Mittelfeld, das es nicht gibt – Erfolg und Mißerfolg in der zweiten und dritten Garnitur des Austropop – Versuch einer Analyse“ beinhaltet zehn Punkte für ein fehlendes Mittelfeld unter den Austropop KünstlerInnen (bezogen auf den Erfolg der ProtagonistInnen), jeweils untermauert mit Beispielen. Dazu behandeln Interviews mit verschiedenen Künstlern diese Thematik.

Guido Tartarottis „Curiosa – Sumpfb Blüten & Randexistenzen des Austropop“ beschreibt den Nebenberuf Popstar für zahlreiche Prominente (besonders SportlerInnen) in Österreich und nennt viele Beispiele für Kuriositäten, One-Hit-Wonders und Absurditäten des Austropop.

Ein Resümee, in dem die Zukunftsaussichten des Austropop von Walter Gröbchen besprochen werden, rundet diesen Sammelband schließlich ab.

1995 Im dritten Band des Werkes *Musikgeschichte Österreichs – Von der Revolution 1848 bis zur Gegenwart* aus dem Jahre 1995 behandelt der Autor Werner Jauk, zu dieser Zeit Assistent für Systematische Musikwissenschaft an der Universität Graz, auf acht Seiten das Thema Austropop.

Nach einer kurzen Beleuchtung der strukturellen Bedingungen und internationalen Einflüsse, folgen musikalische und inhaltliche Grundströmungen des Austropop. Der im Stil von langen, verschachtelten Sätzen geprägte Text hinterlässt vom Aufbau her zwar einen etwas unrundern Gesamteindruck, kann darüber hinaus jedoch aufschlussreiche Analysen und Abgrenzungen hinsichtlich der Anfänge des Austropops und einiger ProtagonistInnen geben. Aus wissenschaftlicher Sicht ist das nahezu vollständige Fehlen von spezifischen Quellenangaben – die einzige Ausnahme dazu bildet die einmalige Nennung von Larkey – zu bemängeln.

1995 Alfred Smudits Beitrag zum Buch *Österreich 1945-1995. Gesellschaft Politik Kultur* heißt „I am from Austria. Austropop: Die Karriere eines musikkulturellen Phänomens von der Innovation zur Etablierung“ und handelt diesen Teil österreichischer Kulturgeschichte auf zehn Seiten ab. Der Autor merkt in seinen Quellenangaben an, dass sein Artikel in

vieler Hinsicht auf Edward Larkeys veröffentlichten Werken zu Austropop und zahlreichen Gesprächen mit Larkey selbst, als dieser in Österreich für sein Buch recherchierte, basiert (vgl. Smudits 1995: 392). Smudits findet in diesem Artikel klare Formulierungen hinsichtlich einer differenzierten Verwendung des Terminus *Austropop*.

- 1995 Heide Pfeilers Inauguraldissertation *Austropop. Die Entwicklung der Rock- und Popmusik in Österreich in den 60er und 70er Jahren* legt zunächst eine genaue Begriffsbestimmung der Termini *Populärmusik*, *Popmusik*, *Rockmusik* und *Austropop* bzw. *Austrorock* vor. Auch Pfeiler bemerkt, dass es zu diesem Zeitpunkt noch fast keine wissenschaftliche Aufarbeitung des großen Feldes österreichischer Populärmusik gäbe. Der Definition des Begriffes *Austropop* wird viel Raum gegeben, allerdings treten dabei teilweise Widersprüchlichkeiten auf (vgl. Kapitel 5.3). Daraufhin wird die geschichtliche Entwicklung der Pop- und Rockmusikszene in Österreich genau beleuchtet. Die musikalischen Strömungen in der österreichischen Populärmusik werden aufgeteilt auf die jeweiligen Jahrzehnte dargelegt, sowie die zugehörigen Bands und InterpretInnen bzw. etwaige Verflechtungen genannt. Weiters werden die Biographien der Sänger Wolfgang Ambros und Georg Danzer behandelt und ausgewählte Stücke beider Künstler hinsichtlich formalem Aufbau, Harmonik, Rhythmik, Sound und Gesangsinterpretation musikimmanent untersucht.
- 1996 Im darauf folgenden Jahr veröffentlicht Pfeiler den Artikel „Austropop. Stationen der Entwicklung einer nationalen Pop- und Rockmusik“. Darin werden in kompakter Form die wichtigsten geschichtlichen und musikalischen Entwicklungen in der österreichischen Popmusik dargelegt. Zudem wird ein zusammengefasster Auszug der Analysen aus Pfeilers *Austropop* Dissertation geboten.
- 1998 Die Diplomarbeit mit dem Titel *Sprache und Musik des Austropop als Symbol nationaler Identifikation. Eine empirische Studie zum Österreichischen Deutsch* von Eva Spreitzhofer zieht für die Geschichte, sowie die verschiedenen Phasen und Einflüsse des Austropops einen Teil der hier schon vorgestellten Quellen – darunter besonders Larkey, Jauk und Smudits – heran. Die empirische Studie fließt aufgrund ihres kleinen Umfanges (54 Personen) kaum in diese Arbeit ein. Aufschlussreich gestalten sich hingegen die im Anhang der Arbeit über

40 Seiten langen Interviews mit Wolfgang Ambros, Georg Danzer, Rainhard Fendrich, Gert Steinbäcker (STS) und Markus Binder (*Attwenger*).

1998 Das Buch *Idealzone Wien. Die schnellen Jahre (1978-1985)* von den Herausgebern Martin W. Drexler, Markus Eiblmayr und Franziska Maderthaler fasst die Zeit retrospektiv mit Autoren aus verschiedenen Bereichen von Kunst, Mode, Gesellschaft und Musik bis Architektur zusammen. Maderthaler schreibt in ihrem Vorwort von einer Aufbruchsstimmung in Wien Ende der 70er bis Mitte der 80er Jahre, die „die alten Werte einer ermüdeten Siebziger-Jahre-Subkultur“ hinter sich ließ und dem Buch als einen Versuch, diese Stimmung „dokumentarisch, analytisch und immer wieder ironisch nachzuzeichnen“. (Maderthaler 1998: 7) Dazu dienen neben den einzelnen Beiträgen auch die Niederschriften von zahlreichen Diskussionsrunden, die für dieses Buch zu den genannten Themen geführt wurden. Für diese Diplomarbeit waren v.a. die Beiträge von den bereits bekannten Autoren Walter Gröbchen („Helden von heute. Als gestern heute war oder: Rückblick auf die Musik und Popkultur der ‚Idealzone Wien‘ 78-85“) und Michael Hopp („Falco – Eine Verklärung“) relevant.

2000 Im Jahr 2000 wurde als erste Publikation einer Reihe namens „extempore“ vom Universitätsinstitut für Musiksoziologie in Wien die gekürzte Fassung der Diplomarbeit von Ulrike Ottawa unter dem Titel „Österreichische Popmusik und Ö3 – Ein gestörtes Verhältnis?“ veröffentlicht. Die Arbeit befasst sich mit der langen Diskussion um einen höheren Österreicheranteil und der Beziehung zwischen den KünstlerInnen und Österreichs populärstem Radiosender Ö3. Neben der Analyse von Sekundärliteratur wurden Expertengespräche mit VertreterInnen „beider Seiten“ geführt. In einer kurzen Geschichte zur österreichischen Populärmusik und ihren Persönlichkeiten wird auch eine Definition des Begriffes *Austropop* geboten.

Dass in Kapitel 4.2 „Was wirft man Ö3 vor“ einige Zitate mit nationalistischen Tendenzen aus selbstgeführten Experteninterviews kommentarlos dem Leser vorgesetzt werden, hinterlässt einen schalen Beigeschmack – dies soll zumindest an dieser Stelle angemerkt werden (vgl. Peter Paul Skrepek zit. in Ottawa 2000: 33; vgl. auch Peter Vieweger zit. in ebd.: 34).

- 2001 Das internationale Forschungsinstitut für Medien, Kommunikation und kulturelle Entwicklung *Mediacult* bzw. deren Autoren Robert Harauer und Andreas Gebesmair veröffentlichten 2001 die Ergebnisse eines Forschungsprojektes unter dem Titel *Adieu, Austropop? Die schwindenden Chancen der österreichischen Popmusik auf dem Musikmarkt*. Der Titel der Arbeit bezieht sich auf die veränderten Strukturbedingungen und die Globalisierung der Musikindustrie unter deren Folgen kleine nationale Musikmärkte leiden. Gebesmair geht der Frage nach, ob sich österreichische Musik unter diesen Bedingungen am heimischen Markt noch durchsetzen kann, nachdem sie am internationalen Markt bis auf wenige Ausnahmen sowieso keine Rolle mehr spielen würde. (vgl. Harauer 2001: 8)
- Dazu wird die Zusammenfassung der Ergebnisse einer Forschungsarbeit vorgestellt, in der die österreichischen Top 25 Jahresbestseller von 1979 bis 2001 ausgewertet wurden und in eine Analyse der strukturellen Bedingungen innerhalb der Musikproduktion der zwei vorangegangenen Jahrzehnte in Österreich miteinbezogen.
- 2009 Rudi Dolezal legt mit Co-Autor Joesi Prokopetz 2009 zur gleichnamigen Dokumentationsreihe das Buch *Weltberühmt in Österreich – 50 Jahre Austropop* vor. Die Machart des Buches unterscheidet sich nur wenig von der TV-Reihe: verschiedene ProtagonistInnen, vorwiegend aus den 70er und 80er Jahren – erzählen Anekdoten aus ihrer Zeit und ihren Bezug zum Austropop, der allerdings mit diesem Buch eine neue Definition auf jegliche österreichische Popmusik bezogen erfahren soll. Die Interviews mit den ProtagonistInnen konnten vereinzelt konkrete Aufschlüsse für diese Diplomarbeit bieten.

2.3 Film, TV & Rundfunk

Das Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien bietet Studierenden einen Zugang zum Fernseharchiv des Österreichischen Rundfunks (ORF). Dort ist eine umfangreiche Auswahl an Sendungen in digitaler Form einsichtbar. Durchsucht wurde dieses Archiv nach den Begriffen *Austropop* und *Austro-Pop*. Trotz einer großen Menge an untersuchten Beiträgen, konnten für diese Arbeit letztendlich nur aus einem kleinen Teil brauchbare Informationen direkt verwertet werden:

- 1981 Die Sendung *Okay Spezial: Austropop – 10 Jahre österreichisches Popgeschehen* vom 01.05.1981 stellt gleich zu Beginn als großen Aufmacher die Fragen „Was ist eigentlich Austropop, wie ist er entstanden und tun die Medien genug für die Nachwuchspflege auf dem Popsektor?“
Diese Fragen werden in der Folge von den interviewten „Fachleuten aus Rundfunk und Presse“ jedoch nur vereinzelt beleuchtet, vielmehr wird die österreichische Populärmusikszene dieser Zeit und ihre Perspektiven für die Zukunft allgemein behandelt. Dazu werden im ORF-Studio außerdem die Musiker Peter Cornelius und Wilfried Scheutz interviewt.
- 1997 In der Sendung *Treffpunkt Kultur* wurde am 24.02.1997 ein Beitrag mit dem vielsagenden Titel „Aus für Austropop“ ausgestrahlt. Neben den Sängern Georg Danzer und Wolfgang Ambros wurden junge Bands zu ihrem Verhältnis zu Austropop und dessen Perspektiven befragt. Insgesamt wird konstatiert, die österreichische Musikszene sei Ende der 90er Jahre zerrissen.
- 2006 Die Dokumentations-Reihe *Weltberühmt in Österreich – 50 Jahre Austropop* wurde über zehn Folgen im Zeitraum vom 16.11.2006 bis 21.12.2006 (Folge 1 – 7), sowie Ende 2007 und Anfang 2008 im ORF ausgestrahlt. Später erschien die Reihe als DVD-Edition (Vol. 1 und Vol. 2) und wurde noch um ein Buch (vgl. Kapitel 2.2) und ein Songbook erweitert. Die Produktion stammt von Rudi Dolezal und Hannes Rossacher, die seit den 80er Jahren aktiv in der sog. Austropop Szene auftreten und unzählige Videoproduktionen und Dokumentationen über österreichische ProtagonistInnen veröffentlicht haben (vgl. Kapitel 6.2.2).
Dolezal tritt in jeder Folge selbst als Moderator auf und kündigt zu Beginn der ersten Folge gleich ein „wichtiges Anliegen“ an: der Begriff *Austropop* müsse neu definiert werden und auf sämtliche Populärmusikrichtungen aus Österreich bezogen werden [ORF 06b].
Die Machart der schlussendlich zehn Teile dieser Dokumentationsreihe scheint sich daraufhin an diesem Ziel zu orientieren. So erscheinen im Laufe der Dokumentation des Öfteren Clips österreichischer Interpreten aus verschiedensten Musikrichtungen von Falco, Georg Danzer und der EAV bis zu Attwenger, Hubert von Goisern und Kruder & Dorfmeister, immer wieder unterbrochen durch das von Wort *Austropop*, wobei die

einzelnen Silben jeweils von bekannten Personen ausgesprochen wohl eine hypnotische Wirkung ausüben sollen. Schriftliche Inserts wie „Die österreichische Popkultur muss ernst genommen werden.“, „Die österreichischen Künstler müssen im Radio gespielt werden.“ oder „Austropop ist österreichische Identität.“ sind der Seriosität dieser Dokumentation weiter abträglich.

Die Erklärung, warum diese Sendereihe überhaupt ein 50-jähriges Jubiläum für Austropop vorsieht, fällt in einem ORF-Interview mit Dolezal unschlüssig aus:

„50 Jahre Austropop deswegen, weil Prokopetz/Ambros zum Beispiel sagen, sie hätten den ‚Hofa‘ nie geschrieben ohne Qualtinger/Bronners ‚Bundesbahnblues‘ oder ‚G’schupft’n Ferdl‘ – das waren schon die 50er Jahre – was ist dann mit Pirron & Knapp, was ist dann mit Hermann Leopoldi?“
[ORF 06a]

In einem Artikel der Tageszeitung *Der Standard* wird Rudi Dolezal zu diesem Punkt allerdings mit der Begründung zitiert, dass ein solches Projekt in Österreich nur möglich sei, wenn man das Jubiläum dazu stelle [Sta 06].

Letztendlich bietet *Weltberühmt in Österreich – 50 Jahre Austropop* ein fragwürdiges Konzept, dem eine sehr große Plattform geboten wurde. Dass sich das Projekt als „die größte Aufarbeitung österreichischer Popkultur“ bezeichnet, darf daher nur auf die Quantität des veröffentlichten Materials bezogen verstanden werden. Für diese Diplomarbeit relevante Informationen konnten nur in den ersten beiden der insgesamt zehn Folgen gefunden werden.

2.4 Internetquellen

Für aktuelle Zeitungsartikel wurden die Websites der Tageszeitungen *Die Presse* und *Der Standard* nach den Schlüsselwörtern *Austropop* und *Austro-Pop* durchsucht. Während *Die Presse* als bürgerlich-liberales Blatt gilt, ist *Der Standard* als links-liberale Zeitung bekannt; beide Zeitungen behandeln regelmäßig Musikthemen.

Als Ergebnis erschienen auf www.diepresse.com Artikel aus dem Zeitraum von 2001 bis 2012, auf www.derstandard.at aus dem Zeitraum 2002 bis 2012. Jene Artikel, die direkt oder indirekt für diese Arbeit zitiert wurden, befinden sich in der Bibliographie chronologisch aufgelistet.

Für die zeitliche Einordnung diverser ProtagonistInnen wurde zudem teilweise auf das Online-Archiv österreichischer Populärmusik <http://www.sra.at> zurückgegriffen,

einer Datenbank, die österreichische Popmusikproduktionen seit den 70er Jahren erfasst.

Für Informationen zu den österreichischen Hitparaden von 2000 – 2012 wurde darüber hinaus das österreichische Hitparaden- und Musik-Portal www.austriancharts.at herangezogen.

3 Entwicklungen in der österreichischen Populärmusik

3.1 Chronologischer Abriss

Im Folgenden werden die wichtigsten Ereignisse und Eckpunkte der jeweiligen Jahrzehnte in der österreichischen Populärmusik kurz zusammengefasst dargelegt.

3.1.1 Zeitraum 1960 – 1970

In den 60er Jahren findet nach einer vom Schlager geprägten Ära erstmals die angloamerikanische Populärmusik ihren Einschlag in Österreich:

- Unter dem Einfluss der neuen Musikstile wie Rock, Rock'n'Roll und Folk erscheinen erstmals österreichische Bands, die diese Musik imitieren.
- Ab der zweiten Hälfte der Sechziger wird von Bands wie *Worried Men Skiffle Group*, *Malformation* und *Madcaps* Dialekt als Liedtextsprache verwendet, der Begriff *Dialektwelle* kommt auf (vgl. Pfeiler 1995: 25).
- Nachdem in Österreich ein neues Rundfunkgesetz durchgesetzt wird, beginnt am 1. Oktober 1967 das dritte Hörfunkprogramm des österreichischen Rundfunks Ö3 zu senden. Der neue jugendorientierte Radiosender soll junge HörerInnen wieder binden, die sich bereits ausländischen Sendern zugewandt haben. (vgl. Jauk 1995: 314).
- Kurz darauf führt der damalige Generalintendant Gerd Bacher gegen die (bereits rückläufige) deutsche Schlagerdominanz in den Charts für Ö3 den sog. „Schnulzenerlass“ ein, womit die Sendeauswahl auf internationale Pop- und Unterhaltungsmusik einschränkt wird. Die darauffolgenden Proteste aus der Schlagerbranche schärfen die Position von Ö3 als jungen Popsender nur noch klarer. (vgl. Ottawa 2000: 11)

3.1.2 Zeitraum 1970 – 1980

In diesem Jahrzehnt werden die ersten österreichischen Popstars und mit ihnen der Begriff Austropop geboren:

- Mit Marianne Mendts „Wie a Glock'n“ erreicht 1970 erstmals ein Dialektlied große Bekanntheit. Ein Jahr später wird Wolfgang Ambros mit „Da Hofa“ die Nr. 1 der österreichischen Hitparade, wodurch die Dialektwelle die Akzeptanz der breiten Öffentlichkeit erfährt.¹
- Nach Ambros feiern auch Künstler wie Georg Danzer und Wilfried Erfolge mit Dialektliedern, sowie Waterloo & Robinson mit englischsprachiger Musik. Der

¹ Auf diese Entwicklung wird in Kapitel 4.2 noch genauer eingegangen werden.

Begriff *Austropop* kommt auf und wird u.a. in den Jugendzeitschriften *Hit* und *Rennbahn-Express* sowie auf Ö3 häufig verwendet.

- Die österreichischen Sublabels internationaler Plattenfirmen beginnen österreichische Acts unter Vertrag zu nehmen. Mit *Atom* wird bereits Ende der 60er Jahre ein Sublabel eingerichtet, das zu einer wichtigen Plattform für viele ProtagonistInnen des Austropops wird. (vgl. Harauer 2001: 34).
- Die Radiomoderatorin Eva Maria Kaiser organisiert in der ersten Hälfte der Siebziger den ORF Talentewettbewerb *Showchance*, mit dem vielen Nachwuchskünstlern eine große Bühne geboten wurde. Durch diese Sendung erreichen viele KünstlerInnen, darunter bspw. Marianne Mendt, die *Milestones*, Peter Cornelius, Heinrich Walcher, Wilfried, *Waterloo & Robinson*, Wolfgang oder *Misthaufen* Berühmtheit. (vgl. Weiss 1995: 67)
- Zur gleichen Zeit liefert der Wiener Folkclub *Atlantis* für zahlreiche KünstlerInnen wie Wolfgang Ambros und Georg Danzer eine erste Auftrittsmöglichkeit und bleibt bis 1977 bestehen. (vgl. Pfeiler 1995: 50ff)
- Durch die Erfolge etabliert sich der Dialekt im Laufe des Jahrzehnts zu einer neben dem Englischen gleichberechtigten Liedsprache in der Populärmusik (vgl. Pfeiler 1995: 134).
- Ein weiteres wichtiges Ereignis ist 1976 die Besetzung der *Arena*, einem ehemaligen Schlachthofgelände in Wien-Erdberg, begründet aus dem Unmut über fehlende autonome Zentren und Veranstaltungsorte. Die Location wird daraufhin bis zu ihrer Räumung einen Sommer lang für soziale, kulturelle und politische Initiativen, sowie Musikkonzerte genutzt. (vgl. Harauer 2001: 33)
- Ab der zweiten Hälfte der 70er Jahre findet die international aufkommende Diskowelle ihren Einschlag in der österreichischen Populärmusik und InterpretInnen und Gruppen wie *Ganymed*, *Supermax* (Kurt Hauenstein) und *Goldie Ens* treten ins Rampenlicht (vgl. Weiss 1995: 69)
- Gleichzeitig machen Ende der 70er Jahre Bands wie *Drahdiwaberl*, *Hallucination Company* und *Novak's Kapelle* mit Theaterrock & Punkmusik auf sich aufmerksam.

3.1.3 Zeitraum 1980 – 1990

Die Achtziger sind das kommerziell erfolgreichste Jahrzehnt in der österreichischen Populärmusik:

- Um 1980 entstehen erstmals autonome Zentren, Veranstaltungsorte und Clubs darunter das Wiener *WUK*, die Disco *U4* und das *Metropol* (vgl. Harauer 2001: 32).
- Gleichzeitig beginnt sich der bereits Ende der 70er Jahre mit Punk und New Wave im angloamerikanischen und der Neuen Deutschen Welle im deutschen Raum einsetzende Innovationsschub in der Populärmusik auch in Österreich

auszuwirken. Neue Bands wie *Chuzpe*, *Cosmetics* oder *Blümchen Blau* erlangen für kurze Zeit große Bekanntheit (vgl. Smudits 1995: 391).

- Neben den teilweise höchst erfolgreichen Pionieren tritt in diesem Jahrzehnt darüber hinaus eine neue Generation von MusikerInnen wie Rainhard Fendrich, Stefanie Werger, *Ostbahn Kurti & Die Chefpattie*, STS, und die EAV in Erscheinung die an die Singer/Songwriter-Tradition des Austropop anknüpft.
- Zudem können *Opus* mit englischer Rockmusik und Falco mit einer deutsch-englisch sprachigen Rap Mischung internationale Erfolge feiern.

3.1.4 Zeitraum 1990 – 2000

In diesem Jahrzehnt finden sowohl in der internationalen als auch in der österreichischen Popmusik große Umwälzungen statt:

- Zu Beginn der 90er Jahre kündigt sich ein neuer Trend zu volkstümlicher und volksmusikalisch angehauchter Rockmusik an. Der Begriff „Neue Volksmusik“ kommt auf, bekannteste Vertreter sind Hubert von Goisern und die Zillertaler Schürzenjäger. (vgl. Harauer 2001: 22)
- Nach 1994 endet dieser Höhenflug – bis 1999 der volkstümliche Skihüttenhit „Anton aus Tirol“ von DJ Ötzi national und international erfolgreich ist. (vgl. ebd.)
- Ansonsten bleibt der Anteil österreichischer KünstlerInnen in der Hitparade auf niedrigem Niveau. So sind von den österreichischen KünstlerInnen nur Rainhard Fendrich, EAV sowie *Ostbahn-Kurti & Die Chefpattie* in den Neunzigern regelmäßig in den Hitparaden vertreten. Daneben können noch STS, Stefanie Werger und ehemalige *Drahdwaberl*-Sängerin Jazz Gitti vereinzelt in den Charts reüssieren. (vgl. ebd.: 22f)
- Nach seinem Tod kehren für kurze Zeit auch Falco Nummern an die Spitze der Charts zurück.
- Weiters tritt in den 90er Jahren eine neue österreichische Produzentengeneration mit Dancefloor Sound, der auf ein internationales Publikum abzielt, in Erscheinung. Der Erfolg von Projekten wie *Bingoboy*s, *Unique 2*, *Powerpack*, *Decadance* und *Imperio* bleibt dabei auf die Singlehitparade beschränkt, die sich in diesem Jahrzehnt generell von den Albumcharts abkoppelt. (vgl. ebd.: 23)

3.1.5 Zeitraum 2000 – 2012

In diesem Zeitraum können sich neue Stars etablieren. Dazu findet die sog. Neue Volksmusik regelmäßig ihren Weg in die Hitparaden. Für die folgenden genannten Chartplatzierungen wurde das Internetportal www.austriancharts.at herangezogen,

das neben den wöchentlichen Verkaufshitparaden auch die sich daraus ergebenden Jahrescharts auflistet.

- Im Jahr 2001 erreicht DJ Ötzi mit dem Coversong „Hey Baby“ Platz 1 in England; sein Name scheint bis heute regelmäßig in den Top 25 der österreichischen Jahres-Charts auf.
- Christina Stürmer wird 2. bei der ORF Casting Show *Starmania* und startet daraufhin eine Solo-Karriere, die ihr in den folgenden Jahren regelmäßig hohe Chartplatzierungen in Österreich und auch Erfolge in Deutschland einbringt.
- In diesem Zeitraum erscheinen auch immer wieder einzelne Alben von Rainhard Fendrich, der EAV, STS und Falco in den vorderen Positionen der österreichischen Jahres Album-Charts
- Weiters ist das von Alfred Jaklitsch, dem ehemaligen Sänger der in den 80er Jahren erfolgreichen Band *joy* gegründete Projekt *Die Seer* mit einer Mischung aus Volksmusik und Pop ab 2003 regelmäßig in den Top 25 zu finden.
- Ab 2010 steht mit Andreas Gabalier ein Sänger, der Volksmusik mit Rock'n'Roll verbindet, im Rampenlicht. Sein 2010 erschienenes Album „Herzwerk“ befindet sich Ende 2012 noch immer ohne Unterbrechung in den monatlichen Top 40 der österreichischen Hitparade.
- 2011 und 2012 ist zudem auch Hubert von Goisern wieder in den Top 10 der Jahres-Album-Charts zu finden.

3.2 Ö3 und österreichische Populärmusik: Rahmenbedingungen & Hintergründe

Ö3 ist seit seinem Bestehen immer wieder in der Diskussion hinsichtlich seiner Ausrichtung und Musikauswahl. Als lange Zeit einziger Pop-Radiosender in Österreich spielte Ö3 eine sehr große Rolle für die österreichische Populärmusik und wird u.a. als „essentieller, verstärkender Bestandteil des Austropop“ (Jauk 1995: 314) gesehen. Daher sollen in diesem Kapitel die wichtigsten Entwicklungen und Diskussionspunkte aufgezeigt werden.

3.2.1 Diskussionspunkte

In der Kritik am Sender wird immer wieder auf die *ORF Programmrichtlinien* verwiesen. Während der zu Beginn von Ö3 eingeführte „Schulzenerlass“ ein ungeschriebenes Gesetz darstellte, sollen die Programmrichtlinien eindeutig klar stellen, was von den staatlichen Sendern gesendet werden soll und was nicht. Eine

Einschränkung der Sendeauswahl von Unterhaltungssendungen ist darin hinsichtlich mehrerer Faktoren festgehalten:

„Die Programmgestalter/innen haben auch auf den Umstand Bedacht zu nehmen, dass die Unterhaltung wie kaum ein anderer Bereich Verhaltensweisen, Selbstverständnis und Identität prägt. [...] Unterhaltungssendungen sollen nicht zur Verfestigung von Vorurteilen, zur Verflachung des Geschmacks und zur Verrohung oder Brutalisierung des Publikums führen.“ (ORF Programmrichtlinien: 15)

Als bekannte Beispiele österreichischer Popmusik, die von Ö3 mit Verweis auf diese Richtlinie kaum oder gar nicht gesendet wurde, gelten die bekannten Titel „Tagwache“² von Wolfgang Ambros und Falcos „Ganz Wien“³ (vgl. Ottawa 2001: 12). Folgende weitere Richtlinie, die im Laufe der Diskussionen immer eine große Rolle gespielt hat, wurde nach einer Beschwerde bei der Hörer- und Sehervertretung, wonach der ORF zu wenig österreichische Musik sende, 1975 eingefügt (vgl. ebd.: 43):

„Der Programmauftrag zu Kunst, Kultur und Wissenschaft geht über die Erfüllung des Informationsauftrags hinaus. Durch Berücksichtigung und Förderung der heimischen künstlerischen und kreativen Produktion ist ein Beitrag zum Kulturgesehen zu leisten. Im Bereich der Filmkunst, der bildenden Kunst, der Literatur und der Musik ist besonders dem gegenwärtigen österreichischen Schaffen Raum zu geben. Als Auftraggeber und häufig Erstveröffentlicher künstlerischer Werke und wissenschaftlicher Erkenntnisse soll der ORF einen Beitrag zum Kulturgesehen leisten.“ (ORF Programmrichtlinien: 14)

Die Interpretationsfreiräume, die diese Richtlinien offen lassen, lieferten Stoff für Diskussionen über Jahrzehnte. In diesen trat oft die Autoren- und Verwertungsgesellschaft AKM als offizieller Vertreter der MusikerInnen hervor. In *Adieu, Austropop?* wird diese gespannte Beziehung als „Hassliebe“ beschrieben (vgl. Harauer 2001: 37):

„Phasen des mehr oder weniger lauten Protests gegen die (vermeintliche) Ignoranz des ORF österreichischer Musik gegenüber und seine augenfällige Überheblichkeit im Umgang mit ihren RepräsentantInnen, folgten Phasen enger Zusammenarbeit und vor allem – was bislang kaum untersucht ist – starker personeller Verflechtung.“ (ebd.)

3.2.2 Entwicklung des Senders

Zu Beginn stand Ö3 angesichts eines nicht existierenden österreichischen Popmusikmarktes noch vor der Tatsache, nur ausländische Musik spielen zu können und der mit dem Aufbau des Senders vertraute Ernst Grissemann, Programmleiter

² Anm.: In diesem kritisierte Wolfgang Ambros das österreichische Bundesheer.

³ Anm.: „Ganz Wien“ beinhaltet einen klaren Drogenkontext.

von 1967 bis 1979 und prägende Figur des Senders, sah Vorwürfen entgegen, Ö3 „amerikanisiere“ Österreich (vgl. Komarek 1992: 33). So war man „vermutlich deswegen gezwungen, nach heimischen Talenten zu suchen – sei es auch nur zur Auslastung der ORF Bigband“ (Jauk 1995: 314).

Besonders die Moderatorin Eva Maria Kaiser etablierte sich dabei als wesentlicher Faktor für die österreichische Unterhaltungsmusik. Kaiser hatte bereits seit 1963 die ORF Hitparade *Gut aufgelegt* moderiert und erwarb sich durch die von ihr initiierten Talentewettbewerbe *Showchance* und *Talente* den (selbstgewählten) Titel „Mutter des Austropops“. Als Bedingung für die Teilnahme an diesen Wettbewerben galt, dass die Liedtexte in deutscher bzw. österreichischer Sprache verfasst waren (vgl. *Hit* Nr.4/1974 / Eva-Maria Kaiser Zitat). Die GewinnerInnen der Shows wurden durch massives Airplay auf Ö3 weiter gefördert. Die österreichischen MusikerInnen profitierten so nicht nur von der Promotionplattform, sondern auch von den Produktionsmöglichkeiten des ORF und das zu einer Zeit als Plattenfirmen noch zögerten, Geld in die Produktion österreichischer Musiker zu stecken (vgl. Harauer 2001: 36).

Durch die instrumentale Begleitung der ORF Bigband wurden allerdings rockige Elemente minimiert und die MusikerInnen in den Schlagerbereich gedrängt (vgl. Pfeiler 1995: 87). Eva-Maria Kaiser wird häufig vorgeworfen progressiven Musikstilen generell wenig aufgeschlossen gewesen sein. Edward Larkey beschreibt 1993 ihre Arbeitsweise bei der Auswahl aus den von der Musikindustrie wöchentlich zugesendeten Platten für ihre *Gut Aufgelegt* Show:

„Pushing a record to success, or letting those ‘die’ which she did not like, was accomplished by increasing or decreasing the frequency of the music played, and by providing her own interjections and comments. Although she was open to new ideas, her aesthetic views conflicted with the more innovative styles of rock music.“
(Larkey 1993: 63)

Weiters wäre sie in jenen Interviews, die Larkey mit MusikerInnen geführt habe, die mit ihr gearbeitet oder ihre Shows zu dieser Zeit gehört haben, als Repräsentant einer älteren, Schlager-orientierten Generation und „somewhat outdated“ gesehen worden (ebd.: 63). 1975 verließ Eva Maria Kaiser den Sender; Alfred Komarek schreibt 1992, Ö3 wäre ihr „zu cool“ geworden (Komarek 1992: 152).

Parallel zu Kaisers Talenteshow lief zu dieser Zeit mit der *Musicbox* eine der progressivsten Sendungen auf Ö3, die immer wieder für Skandale sorgte. Hier fanden besonders österreichische Produktionen auch immer wieder Berücksichtigung. Im Jahr 1971 wurde hier bspw. erstmals „Da Hofa“ von Wolfgang Ambros vorgestellt (vgl. Harauer 2001: 37). Viele Redakteure der damaligen Sendung wie Wolfgang Kos, Walter Gröbchen oder Günter Brödl lieferten mit ihren späteren

Publikationen und Tätigkeiten zur österreichischen Populärmusik für diese Arbeit wertvolle Inhalte.

Mit dem Höhenflug des Austropops in den 80er Jahren entwickelte Ö3 Formate, die sich ausschließlich der österreichischen Popmusik widmeten: Das *Rot-Weiß-Rote Radio* von 1982 bis 1985 (das im Jahr 1992 erneut eingeführt wurde), abgelöst von der *Austroparade*, einem rein österreichischen Pendant zur Ö3-Hitparade. 1989 folgte außerdem ein in Kooperation mit der AKM initiiertes Nachwuchswettbewerb namens *Chart Attack*.⁴ (vgl. ebd.)

„Diese – zuweilen auch umstrittene – Maßnahme zur Förderung heimischer Nachwuchskünstler lebte unter wechselnden Bezeichnungen auch in den 90 Jahren fort. Den kontinuierlichen Rückgang erfolgreicher österreichischer Popmusikproduktionen am Schallplattenmarkt konnten diese ehrgeizigen Initiativen allerdings auch nicht stoppen.“ (ebd.: 38)

3.2.3 Die Ö3 Programmreform

Ö3 hatte außerhalb des eigenen Hauses lange Zeit keinerlei Konkurrenz. Als 1995 der erste legale private Sender „Antenne Steiermark“ gleich nach der Gründung einen höheren Marktanteil als Ö3 in diesem Bundesland einfuhr, führte das zu einem Knackpunkt für die zukünftige Ö3 Programmpolitik und einer radikalen Programmreform in den Jahren 1996 und 1997. Der damalige Chef Edgar Böhm musste gehen und wurde durch den Musikchef Bogdan Roscic abgelöst. (vgl. Ottawa 2000: 14)

Um die kommende Konkurrenz der aufkommenden Privatradios abzuwehren wurde die deutsche Consultingfirm BCI, „zu diesem Zeitpunkt renommierteste und erfolgreichste Beraterfirma im deutschsprachigen Raum mit großem Know-how auf dem Sektor Radio“ hinzugezogen (ebd.: 15). Als Resultat wurde ein noch mehr auf Reichweiten fokussiertes Radio geschaffen, das seine Sendeflächen und die Musikauswahl an die Arbeitszeiten und den Lebensrhythmus der ÖsterreicherInnen anpasste. Für progressive Sendungen die nicht mehr die entsprechenden Quoten einbringen konnten, wie bspw. die *Musicbox*, wurde mit Beginn des Jahres 1995 der Radiosender FM4 neu eingerichtet. (vgl. ebd.)

„Diese Sendungen waren längst nicht mehr so beliebt wie einst und man konnte es sich nicht mehr leisten – in Anbetracht der großen Konkurrenz – durch skurrile Berichte Hörer zu vergrämen. Somit erreichte man für Ö3 einen hohen Beliebtheitsgrad und konnte trotzdem die Bedürfnisse und Interessen von Randgruppen befriedigen. Das ‚rot-weiß-rote Radio‘, das ein möglichst breites

⁴ In diesem Nachwuchswettbewerb wurden vier TeilnehmerInnen ausgewählt, professionell betreut und von den Produzenten Peter Müller und Erwin Kienast produziert. Ö3 lieferte dazu regelmäßiges Airplay. (vgl. ebd.: 37f)

Spektrum der [sic!] österreichischen Musikangebots im Programm hatte, wurde ersatzlos gestrichen.“ (ebd.)

Im Jahr 1995 folgten auf die Ankündigung der Reform neben medialen Diskussionen auch zahlreiche Aktionen und Proteste, wie Podiumsdiskussionen, Bürgerinitiativen und Demonstrationen, für die sich allerdings keine großen Stars gewinnen ließen (vgl. ebd.: 71). Dafür war die mediale Kritik der KünstlerInnen massiv. Vor allem Stefanie Werger versuchte mit Hilfe der Zeitschrift NEWS über einige Monate massiv gegen die Reform zu mobilisieren, konnte aber auch damit nichts bewirken: „Sie erfuhr wieder einmal, daß ihre Musik nicht Ö3-kompatibel sei und auf Ö2 und Radio Wien genug Einsätze bekäme.“ (ebd.: 42)

Wie in Kapitel 8.3 noch gezeigt werden wird, wird im Laufe dieser Diskussion auch Austropop explizit eine Rolle spielen und in einem neuen Licht diskutiert werden.

4 Zeitliche Einordnung

Dieses Kapitel wird als erstes Diskursfeld das erste Auftreten des Terminus *Austropop* behandeln. Daraufhin wird der Fokus auf die (nachträglichen) Diskussionen gelegt, welcher Song die Geburtsstunde des Austropop darstellen soll.

4.1 Erstnennung

Die Recherchen für diese Arbeit ergaben die früheste Nennung des Begriffes *Austropop* in der Popzeitschrift *Hit* Nr. 9 aus dem Jahr 1973. Davor kommt der Terminus trotz umfangreicher Berichterstattung über österreichische Bands und Künstler in keiner der untersuchten Quellen vor.⁵ Für den Umstand, dass es sich dabei um die erste schriftliche Nennung überhaupt handelt, spricht, dass *Hit* Chefredakteur Peter Kupfer 1977 in seiner zu dieser Zeit regelmäßigen Kolumne „Kupfer auf Draht“ schreibt:

„Von Anbeginn haben wir versucht, dem Austro Pop-Geschehen breiten Raum zu geben. Und das bereits zu einer Zeit, in der in Österreich vom Begriff Austro Pop noch kaum die Rede war. Wir haben, auf dieses Eigenlob können wir stolz sein, den Begriff ‚Austro Pop‘ kreiert.“ (*Hit* Nr. 10/1977)

In *Hit* Nr. 9/1973 wird in der Eingangskolumne zunächst von der größten Werbeaktion „die bislang ein Popblatt hierzulande durchzog“ berichtet. Es werde eine große Plakataktion gestartet, eine Tournee durch Österreich gemacht und das (tägliche) Nachtprogramm „Studio 4“ des Popradiosenders Ö3 gesponsert. Oberstes Ziel bleibe es „top‘ zu informieren und vor allem auch die österreichische Szene nicht zu kurz kommen zu lassen.“ Der Terminus *Austropop* erscheint in der Mitte des Heftes als Teil einer ganzseitigen Werbung für die „Hit Riesentournee – Wir präsentieren die großen Austro-Pop Stars“ und der Text darunter berichtet: „Das wird sicher die Sensation des Jahres auf dem Austro-Pop-Sektor [...]“ (vgl. Abb. 1). Drei Seiten später werden darüber hinaus auf einer Doppelseite mit großen „austro pop“ Wasserstempeln Kurzmeldungen zur österreichischen Popmusikszene präsentiert (vgl. Abb. 2). Die zeitgleiche Ankündigung der Zusammenarbeit mit Ö3, eine gemeinsam organisierte große Tournee und das eruptive Auftreten des

⁵ Anm.: Im Sinne der Vollständigkeit muss angemerkt werden, dass die österreichische Nationalbibliothek *Hit* Nr. 8/1973 nicht in ihrem Bestand hat (vgl. Kapitel 12.2).

Begriffes „Austro-Pop“ lassen Vermarktungsgründe in Form eines gemeinsamen Brandings vermuten.

Innerhalb der weiteren für diese Diplomarbeit untersuchten Quellen wird die erste schriftliche Erwähnung des Begriffes nicht als Thema behandelt – mit Ausnahme der Dissertation von Heide Pfeiler aus dem Jahr 1995. Dort wird allerdings *Hit* Nr.10/1973 als erste schriftliche Dokumentierung angeführt (vgl. Pfeiler 1995: 23).

hit
RIESEN TOURNEE
Wir präsentieren die großen Austro-Pop Stars

Oben: Waterloo & Robinson (links), Schmetterlinge. Unten: v. I., Wilfried, Heinrich Walcher und Turning Point.

Das wird sicher die Sensation des Jahres auf dem Austro-Pop-Sektor: Zusammen mit profil promotions und der Firma Amadeo – auf deren Label „Atom“ soeben die LP „Canned Hits“, auf der die besten Songs der großen österreichischen Nachwuchstars, wie Wilfried, Turning Point, Waterloo & Robinson zu hören sind –, geht diese Platten-Crew unter der HIT-Flagge auf Tournee. Live kommen wir vor eure Haustür, liebe Hit-Fans. Insgesamt sind bislang 40 Konzerte in allen Bundesländern geplant! Von Mitte September bis Mitte November wird diese größte Tournee, die je mit österreichischen Stars gemacht wurde, dauern. „Spotlight“-Präsentator Peter Rapp und Meinrad Nell werden diese „Hit“-Show präsentieren. Hit-Leser haben natürlich wieder einmal einen Vorteil: Über „Hit“ – 1130 Wien, Dommayergasse 4 – bekommt ihr verbilligte Karten. Bis jetzt wurden folgende Künstler für diese Riesen-tournee verpflichtet: Wilfried, Acid, Waterloo & Robinson, Turning Point, Schmetterlinge, Heinrich Walcher, Orange Power. Ist das nicht eine Riesenbesetzung? Jeder der Genannten hatte zu mindest einen Ö3-Hit! Nun fehlt nur noch der Veranstaltungskalender. Die Termine geben wir in der Hit-Oktober-Ausgabe bekannt. Wir freuen uns schon auf ein Wiedersehen bei den Konzerten – und haben noch einige Überraschungen für euch parat. Posters, Leibchen ...

Also auf bald, bis zum nächsten Konzert in eurer Nähe.

Abb. 1: Erste Austropop Nennung

Brancheninsider und Protagonisten des Austropop“ nicht um die Herkunft des Terminus wüssten und resümiert:

„Jede Musik hat ihren Taufpaten. Oder besser gesagt: fast jede. Denn während die Literatur dem amerikanischen Discjockey Alan Freed die sich selbst erklärende Wortschöpfung ‚Rock’n’Roll‘ zugesteht, der ‚Beat‘ verbrieft dem Schriftsteller Jack Kerouac zuzuschreiben ist, ‚Pop‘ im Sinne der Pop-Art auf den englischen Kunstkritiker Lawrence Alloway zurückgeht, Wolf Biermann in Anlehnung an Bertolt Brecht’s Wort ‚Stückeschreiber‘ den ‚Liedermacher‘ erfand und sogar die ‚Schnulze‘ mit dem ehemaligen Hauptabteilungsleiter des Nordwestdeutschen Rundfunks, Harry Hermann Spitz, ihren Urheber kennt, scheint der uns allen so geläufige und wie selbstverständlich gebrauchte Begriff ‚Austropop‘ dereinst dem linguistischen Nichts entstiegen zu sein. (ebd.: 73)

4.2 Die Geburtsstunde des Austropop

Jene zwei Titel, die in der Literatur immer wieder als „Geburtsstunde“ des Austropop und deren InterpretInnen dementsprechend als „Vater“ oder „Mutter“ des Austropop herangezogen werden, sind Marianne Mendts „Wie a Glock'n“⁷ (1970) und Wolfgang Ambros' „Da Hofa“⁸ (1971). Diese Diskussion soll im Folgenden kritisch betrachtet werden.

Geht man davon aus, dass die Zeitschrift *Hit* den Ausdruck *Austropop* im Herbst 1973 kreiert und Ö3 zeitgleich bzw. zeitnah an dessen Verbreitung beteiligt war, wurde er den beiden Songs in jedem Fall mit zeitlicher Verzögerung nachgereicht. So wird „Da Hofa“ schon in früheren *Hit* Ausgaben behandelt, ohne dass von einem *Austropop* die Rede wäre und auch Ambros selbst spricht in einem Interview 2009 davon, dass man 1971 nicht von *Austropop* sondern von der *Dialektwelle* gesprochen hätte (vgl. Dolezal 2009: 32).

Da die Single „Da Hofa“ als erstes Dialektlied, das musikalisch noch dazu im Rockgewand gekleidet war, Platz eins der Hitparade erreichte und sich insgesamt ca. 50.000 Mal verkaufte (vgl. Brödl 1984: 15), stach seine Bedeutung gleich klar hervor. *Hit* bringt 1977 in der allerersten Ausgabe seines „austro pop-Lexikons“ gleich ein Wolfgang Ambros Portrait und nennt den Song als Einleitung der „Austro-Pop Dialektwekke [sic!]“ (*Hit* Nr. 10/1977), während *Rennbahn-Express* ein Jahr später über den Erfolg von „Da Hofa“ urteilt: „Spätestens zu diesem Zeitpunkt [...] war der Austro-Pop geboren.“ (*Rennbahn-Express* Nr.6/1978: 28)

Günter Brödl streicht 1984 die Bedeutung von „Da Hofa“ als „Blattschuß in die österreichische Volksseele“ heraus und nennt den Song „Wenn schon nicht die erste, so doch die erste restlos geglückte Liaison von Dialekt und Pop“ (Brödl 1984: 15).

In den 90er Jahren bezeichnet Larkey den Song in der ersten wissenschaftlichen Aufarbeitung zu diesem Thema schlicht „the first Austropop hit“ (Larkey 1993: 153), während Smudits 1995 dazu festhält: „[...] nach einhelliger Meinung handelte es sich dabei um die Initialzündung für jene Musikrichtung, die sehr bald mit dem Etikett *Austropop* versehen wurde.“ (Smudits 1995: 382) Smudits führt dazu weiter aus, dass „Wie a Glock'n“ Autor Gerhard Bronner später immer wieder den Anspruch erhoben hätte, der eigentliche Erfinder des Austropop zu sein, aber trotzdem sei „Da Hofa“ etwas Besonderes:

„Im Gegensatz zu den Produkten all der anderen angeführten KünstlerInnen oder Gruppen handelte es sich nicht um eine Pop- oder Rocknummer, die zufällig im Dialekt gesungen wurde, nicht um ein deutschsprachiges Lied, das zufällig

⁷ Musik: Hans Salomon, Text: Gerhard Bronner

⁸ Musik: Wolfgang Ambros, Text: Joesi Prokopetz

zeitgemäßer arrangiert war, sondern um ein Phänomen, das weit über die bloße Musiknummer hinauswies.“ (ebd.: 383)

Eine aufschlussreiche Analyse dieses „Phänomens“ bietet Werner Jauk, wobei die musikalischen und generationstypischen Differenzen zwischen den beiden Songs klar formuliert und herausgearbeitet werden. „Wie a Glock'n“ wird darin als „typische ORF-Produktion“ unter Nutzung der ORF Bigband bezeichnet (vgl. Jauk 1995: 316):

„Wurden vielleicht durch die Eigenheiten des Wienerlieds [...] inhaltliche Elemente vorgegeben, die dann als Elemente in der Nähe des Wienerliedes im Austropop aufscheinen, so ist die musikalische Sprache dieser Produktionen vollkommen abseits des Rocks der klassischen Big Band. Die Spezifik der Instrumentation und des Arrangements sowie die affirmative Ideologie der Lieder und die Zugehörigkeit der Macher zur Elterngeneration rechtfertigen nicht, diese Produktion als die erste des Austropop zu werten. (ebd.)

Dies sei die „aus der Rock-Generation erwachsene, wienerisch dunkle ‚Eigenproduktion‘ *da Hofa*“. Die Innovation bei Mendts Lied sieht Jauk im „Transfer der Dialektsprache vom Wienerlied und Wiener Kabarett auf die allgemeine Unterhaltungsmusik“, jedoch seien diese Produktionen „von einer Generation vor der Rock Generation gemacht“ und daher v.a. klanglich betrachtet „für Pop und Rock-Produktionen jener Tage untypisch und unecht“ und „das Produkt einer kommerziellen Unterhaltungsindustrie“. (vgl. ebd.)

Heide Pfeiler streicht in ihrer Dissertation 1995 zudem inhaltlich bei „Da Hofa“ eine sozialkritische Komponente und musikalisch das Herausbilden eines eigenen Stils hervor, die der Dialektwelle der 60er Jahre neue Impulse gegeben hätte (vgl. Pfeiler 1995: 26).

Eva Spreitzhofer bemerkt 1998 in ihrer Diplomarbeit *Sprache und Musik des Austropop als Symbol nationaler Identifikation*, dass „fälschlicherweise“ immer wieder „Wie a Glock'n“ als erster Austropop- Hit bezeichnet würde und sieht dieses Stück als „Paradebeispiel der Bemühungen Eva-Maria Kaisers um die Modernisierung des deutschsprachigen Schlagers“ (Spreitzhofer 1998: 24). Sie fügt als zusätzliches Argument an, dass „Wie a Glock'n“ niemals Platz eins der Ö3 Hitparade erreichte⁹ (vgl. ebd.).

Im Zeitraum nach 2000 wird Marianne Mendt in *Adieu, Austropop?* als „Vorläuferin des Austropop“ und „den Übergang vom Schlager zum Austropop markierend“ eingeordnet (Harauer 2001: 34, 36). Entgegen der Argumentation der wissenschaftlichen Quellen scheint sie im Online Portal von *Der Standard* allerdings oftmals mit dem Zusatz „Mutter des Austropops“ versehen auf. In einem Interview bezieht sie zur Frage, ob ihr die Vereinnahmung von „Wie a Glock'n“ als einen der

⁹ Die Höchstplatzierung dieses Songs in den österreichischen Charts war Platz 4. (vgl. Pfeiler 1995: 84).

Geburtsmomente des Austropops unangenehm wäre, Stellung und streicht die damalige Innovation des Stücks durch die Dialektsprache hervor:

„Dass wir mit der ‚Glock'n‘ aber etwas ausgelöst haben, das war ganz klar. Ein junges Madl singt Dialekt – das war neu! Das hat sich über die Grenzen hinweg herumgesprochen, von Hamburg bis Zürich. So auf die Art: Wir verstehen zwar kein Wort, aber sie ist niedlich. Die ‚Glock'n‘ war ein Impuls für viele, ebenfalls im Dialekt zu singen [...].“ [Sta 10]

Auch das *Weltberühmt in Österreich* Projekt der Produzenten Dolezal & Rossacher sieht Marianne Mendt als „Mutter des Austropops“ und der zweite Teil der dazugehörigen TV-Dokumentationsreihe, rückt sie mit einem diesbezüglichen Rainhard Fendrich Zitat in diese Rolle [ORF 06c]. Dies wird im dazugehörigen 2009 erschienenen Buch, wo neben Rudi Dolezal auch der Texter des „Hofa“ Joesi Prokopetz mitwirkte, bestätigt. In der Einleitung schreiben die beiden Autoren noch zu „Da Hofa“ vom „Urknall des Austropop‘ – als dieses Wort noch eine Adellung bedeutete“ (Dolezal 2009: 7). Daraufhin wird jedoch auch hier Marianne Mendt zur „Mutter des Austropop“ ernannt und erklärt, dass „Marianne, eine Diva im positiven Sinn, diesen Ausdruck selbst wählt und damit mit all ihrer Geschichte, ihren Erfolgen, ihrer Qualität eine ‚schützende, mütterliche‘ Hand über die österreichische Popszene legt – und das ist sympathisch.“ (ebd.: 13)

5 Terminus „Austropop“

Im Folgenden wird der Terminus *Austropop* hinsichtlich Definitionsschärfe, Wertigkeit und Akzeptanz, sowie dem Ausmaß eines Diskurses darüber untersucht. Während sich die Analyse aufgrund der Quellenlage vor 1990 hauptsächlich auf Jugendzeitschriften stützen muss, kann ab den 90er Jahren – wie in der Quellenkritik ersichtlich – auf eine größere Menge an Literatur, die sich intensiv mit dem Thema auseinandersetzt, zurückgegriffen werden.

5.1 Zeitraum 1970-1980

Wie in Kapitel 4.1 gezeigt wurde erscheint der Begriff *Austropop* in *Hit* Nr. 9/1973 praktisch aus dem Nichts. Er wird daraufhin in dieser Zeitschrift als Modewort häufig und beinahe offensiv eingebaut. Die sich über eine Doppelseite erstreckende eigene *Austropop* Rubrik bleibt mit wenigen Ausnahmen und immer wieder verändertem Design ein Jahr lang fixer Bestandteil in *Hit*.¹⁰ In der zum Jahresende 1973 veröffentlichten Leserbefragung namens *Pop Poll 1973* befindet sich darüber hinaus eine eigene *Austropop* Kategorie.

Der Terminus wird in den Jahren 1975/76 immer weniger verwendet, bis in Ausgabe Nr. 9/1976 plötzlich mit großem Aufmacher die Frage „Was tut sich im *Austropop*?“ gestellt wird und zusätzlich die neue, alte Sparte diesmal unter dem Namen „*Super – Austro Pop [...]*“ auftaucht. Die Rubrik bleibt ab diesem Zeitpunkt mit wenigen Ausnahmen und später unter neuem Titel „*hit Austropop*“ als regelmäßiger Bestandteil dieser Zeitschrift bis zu ihrer Einstellung 1981 bestehen.

Inhaltlich wird *Austropop* in *Hit* als Begriff für jegliche österreichische populäre Musik verstanden, wobei das Spektrum von Rockmusik bis Schlager reicht. Die *Austropop* Rubriken behandeln in kurzen Artikeln die Neuigkeiten im österreichischen Musikgeschehen und stellen neben neuesten Informationen zu etablierten Künstlern immer wieder neu auftauchende Newcomer Bands vor. Das Label *Austropop* erschien dem Leser damit als Phänomen in Form einer lebendigen, erfolgreichen, österreichischen Musikszene, in der immer wieder neue Bands und Künstler Erfolge feiern.

Nachdem zu dieser Zeit die einzige Einschränkung in den *Austropop* Rubriken zu lauten schien, dass die Musik von einem/r ÖsterreicherIn sein musste, oder zumindest in Österreich produziert wurde, finden sich mitunter auch etwas skurrile *Austropop* Zuordnungen wie z.B. der Artikel „*Austro Pop englisch*“:

¹⁰ Ab *Hit* Nr. 10/1974 wird der Titel der Rubrik – bei ähnlicher inhaltlicher Ausrichtung – auf „*hit-Express*“ geändert.

„Seit Wochen ist auf der Welle von Ö 3 immer wieder ein toller Disco-Sound-Knüller zu hören: ‚Can’t Go On Living Without You Baby‘, eine Austro-Pop-Scheibe, die nicht österreichischen Ursprungs ist. Wieso? Ganz einfach, der Interpret Ken Wilbard ist ein gebürtiger Engländer, der [sich] [...] in Wien niedergelassen hat.“ (*Hit* Nr. 9/1976)

In jener Kolumne, in der *Hit* Chefredakteur Kupfer schreibt, man habe den Begriff Austro-Pop kreiert (vgl. Kapitel 4.1), wird im weiteren Text der Eindruck indirekt bestätigt, dass *Hit* den Terminus nicht nur verwendete, sondern aktiv propagierte und Ö3 dabei mitwirkte:

„Was einst als neuer Abschnitt im hiesigen Poppeschehen eingeläutet wurde, ist nunmehr längst ‚in‘. Es gibt viele hervorragende Interpreten – und es gibt großartige Produkte. [...] Der Austro Pop ist wichtig, er hat seine Daseinsberechtigung, er ist unüberseh- bzw. unüberhörbar. Dieser Tage bekamen Waterloo & Robinson eine ‚Diamant‘-LP für 75.000 verkaufte schwarze Scheiben. Das ist Rekord. Er soll in Hinkunft noch einige Male gebrochen werden. Das ist unser Ziel. Made in Austria, dafür sollte man sich nicht schämen. [...] Das schönste Geschenk haben sich Ö 3 und hit selbst gemacht – mit der Auferstehung des Austro Pop. Daß er zumeist Tiefe hat, Kritik beinhaltet und nicht nur Blabla: dafür danken wir den Interpreten, Textern und Komponisten.“ (*Hit* Nr. 10/1977)

Gleichzeitig wird mit dieser Ausgabe als neue regelmäßige Rubrik ein „Austro Pop-Lexikon“ zum Sammeln und Aufheben für die beigelegte „Austro Pop-Sammelmappe“ eingeführt, in dem ab diesem Zeitpunkt Kurzbiographien verschiedenster österreichischer KünstlerInnen erscheinen.

Die beiden obigen zitierten Textstellen können insgesamt als Ausnahme gesehen werden – eine begriffsimmanente Diskussion fand in den 70er Jahren in den Jugendzeitschriften ansonsten nicht statt. Während von den MusikerInnen selbst keine Zitate in irgendeinem *Austropop* Zusammenhang aufscheinen, wird der Terminus von den Chefs verschiedener Plattenfirmen, die dieses „Produkt“ verkauften, in der ab *Hit* Nr. 9/1977 mehrmalig erscheinenden Serie „Plattenbosse in Österreich“ regelmäßig benutzt.

Insgesamt ist eine auffällige Häufung der Verwendung des Terminus in bestimmten, einzelnen Ausgaben zu beobachten.

Auch in der Jugend- und Schülerzeitschrift *Rennbahn-Express* wird schon vor dem Aufkommen des Begriffes in einer regelmäßigen Rubrik in kurzen Beiträgen über österreichische Musik unter dem Aufmacher „Pop-Musik“ berichtet.

Im November 1974 taucht der Terminus dann erstmals in *Rennbahn-Express* auf. Dabei wird von einem neuen „Tschik“¹¹ Album und vom Erscheinen von Wolfgang Ambros’ „Der Watzmann ruft“ Musical auf CD berichtet (vgl. *Rennbahn-Express* Nr. 2/1974: 2). Wie schon in der Zeitschrift *Hit* wird der Terminus bei seiner erstmaligen

¹¹ Unter diesem Alias trat Georg Danzer zu Beginn seiner Karriere auf.

Nennung schon so gebraucht, als ob von einem bekannten – in diesem Fall sogar bereits verblässenden – Phänomen berichtet werden würde: „Auch dieses ‚Rustical‘ (von Musical) stammt aus besseren Austro-Pop Zeiten – nämlich aus jenen Tagen, als das Trio Ambros-Tauchen-Prokopetz [...] noch ein harmonisches war.“ (*Rennbahn-Express* Nr. 2/1974: 25)

Im Gegensatz zu *Hit* bleibt die Verwendung des Ausdrucks anfangs nur ein Einzelfall bis in Ausgabe Nr. 4 im Februar 1975 auch in dieser Zeitschrift eine eigene Austropop Rubrik auftaucht. Der Terminus wird in Folge jedoch kaum in den Texten verwendet und die Rubrik bleibt nur über vier Ausgaben bestehen.

Mit dem Jahr 1976 entwickelt sich die Bezeichnung *Austropop* dann auch in *Rennbahn-Express* zu einem Fixpunkt in der Berichterstattung. Es wird vom „Austro-Pop-Geschäft“, dem „Austro-Pop-Markt“, der „Austro-Pop-Szene“ gesprochen und auch gezielte Aktionen finden in diese Richtung statt. So wird bspw. einem *Rennbahn-Express* Abo 1977 ein „Austro-Pop-Star Poster“ beigelegt und mit der Aktion „14 Austro-Pop-Stars machen euch Geschenke“ werden u.a. Instrumente an Fans verlost (vgl. *Rennbahn-Express* Nr.3/1976: 16f).

Obwohl die Bandbreite an InterpretInnen, die diesem Ausdruck zugeordnet werden, insgesamt nicht so breitgefächert wie in *Hit* erscheint, vermittelt der Terminus *Austropop* auch in *Rennbahn-Express* das Bild einer lebendigen, pulsierenden österreichischen Popmusik-Szene.

5.2 Zeitraum 1980-1990

Abseits der Überschrift für die Austropop Rubriken wird der Terminus Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre in beiden Jugendzeitschriften immer weniger in den Texten verwendet. Während in *Hit* die regelmäßigen Austropop Sparten 1980 weiterhin bestehen, verschwindet in *Rennbahn-Express* die Rubrik mit Ausgabe Nr. 3/1980 ganz und auch auf der Chartseite wird gleichzeitig auf den Ausdruck verzichtet.¹² Der Begriff taucht in dieser Zeitschrift in diesem Jahr nur noch einmal in Günter Brödl's Artikel „Die neue Welle ist voll da!“ auf. Er schreibt darin von Österreichs New-Wave-Gruppen und Wiens ersten Punkbands, eine vielseitige, lebendige Szene die „einen mit ihrer neuen Musik trübe und traurige Kapitel wie den ‚Austro-Pop‘ rasch vergessen lassen“ (*Rennbahn-Express* Nr.11/1980: 81). Eine Kurzbiographie die Ende des Jahres zu Wolfgang Ambros erscheint, verdeutlicht noch einmal, dass dem Label *Austropop* in dieser Zeit von *Rennbahn-Express* das Vertrauen entzogen wurde. Über „Da Hofa“ wird darin berichtet: „Mit dieser makaber-schaurigen Ballade im Wiener Dialekt wird Ambros zum Wegbereiter einer

¹² Die auf der Chartseite angegebene Sektion „Austria“ wird ab *Rennbahn-Express* Nr.4/10 nicht mehr mit „Die besten Austro Pop Hits des Monats – gewählt von den R-E Lesern!“ untertitelt.

eigenständigen österreichischen Musikrichtung: Dialekt-Rock.“ (*Rennbahn-Express* Nr.12/1980: 63)

Der ORF strahlt im darauffolgenden Jahr eine Spezialausgabe seiner Musik Sendung *Okay* unter dem Titel *Austropop – 10 Jahre österreichisches Popgeschehen* aus. Darin wird zu Beginn angekündigt, dass man die Frage „Was ist eigentlich Austropop, wie ist er entstanden und tun die Medien genug für die Nachwuchspflege auf dem Popsektor?“ an Fachleute aus Rundfunk und Presse stellen würde. In der Folge geht jedoch keine der Interviewaussagen auf die ersten beiden Teile dieser Frage ein. Der Terminus *Austropop* fällt nur einmal bei Wolfgang Fellner (dem Gründer und Herausgeber von *Rennbahn-Express*), der ebenfalls nur den letzten Teil der Frage beantwortet und in diesem Zusammenhang von „einer ungeheuren Talentschwemme“ von „Stars aus dem Stall der Eva-Maria Kaiser“ bis 1978/79 spricht, und hinzufügt, dass Zeitungen, Rundfunk und Fernsehen alle „aus dieser großen Fabrik der so genannten Austro-Pop-Stars gelebt“ hätten.

Im Laufe dieser Sendung wird außerdem der Sänger Wilfried Scheutz, angekündigt „als Austropopper im 10. Dienstjahr“ interviewt. Auf die Frage von Moderator Peter Hofbauer, ob man 1972 bei seinem Hit „Ziwui, Ziwui“ schon von Austropop gesprochen hatte wird auch die begriffliche Bestimmung näher behandelt. Wilfried bemerkt, dass man immer versucht hätte „die Bewegung oder diesen Terminus zu festigen“, was jedoch nicht funktioniert hätte „weil es keine wirkliche Szenerie gab“. Wilfried verweist dazu auf die fehlende Basis auf der das ganze laufen hätte können und fügt hinzu, dass es diese Basis mit den Clubs in Wien jetzt gäbe: „Ich glaube, dass jetzt wirklich ein Austropop kommt – d.h. ein eigenes Rockbewusstsein [...]“ [ORF 81]

Im Laufe desselben Jahres taucht in *Rennbahn-Express* langsam der Begriff „Austro-Rock“ auf. Mit der in dieser Zeit immer größeren Bekanntheit der aus der New Wave und Punkszene kommenden neuen Bands, entwickelt sich diese Bezeichnung 1982 zum neuen Schlagwort. Schon in Ausgabe Nr. 2 wird Austro-Rock als neuer Hype und eine umfangreiche Berichterstattung darüber am Cover angekündigt.¹³ Mit *Rennbahn-Express* Nr.1/1982 wird außerdem ein „Austro-Rock-Lexikon“ als neue regelmäßige Rubrik eingeführt. Der Ausdruck wird daraufhin teilweise extrem häufig als Bezeichnung für österreichische MusikerInnen oder Bands benutzt und plötzlich kommen auch Ausdrücke wie „Austro-Szene“, „Austro-Stars“ und „Austro-Hits“ wieder regelmäßig vor. Die Art und Weise, Häufigkeit und Bandbreite in der Verwendung der Bezeichnung „Austro-Rock“ unterscheidet sich kaum von seinem

¹³ „Die Szene explodiert: 15 Seiten Austro-Rock“ (*Rennbahn-Express* Nr.2/1982: 3)

„Vorgänger“ und auch die zuvor unter dem *Austropop* Etikett laufenden KünstlerInnen werden nun als „Austro-Rocker“ betitelt.

Eine musikalische Differenzierung dessen, was in dieser Zeit unter Austrorock fällt und was nicht, konnte in dieser Untersuchung nicht klar festgemacht werden. In jedem Fall bestand offenbar, zumindest für die Medienmacher, weiterhin ein Verlangen, österreichische Populärmusik unter einem Begriff zusammenzufassen und als eine große „Szene“ zu vermitteln.¹⁴

Der Terminus *Austropop* kommt in *Rennbahn-Express* in der ersten Hälfte der 80er Jahre insgesamt nur vereinzelt vor und wird in vielen Fällen retrospektiv verwendet. In der zweiten Hälfte des Jahrzehnts häuft sich die Verwendung wieder und beide Bezeichnungen werden in ein und demselben Artikel öfters auch abwechselnd verwendet. Es wird klar, dass beide Termini eine idente Bedeutung haben und dasselbe ausdrücken sollen.

Einen Knackpunkt in der medialen Bewertung von Austropop stellt 1987 Michael Hopps Artikel „Schickt Ambros in Pension! Der Austropop ist in die Jahre gekommen“ aus der Zeitschrift *Profil* dar. Dieser Text, im Stil einer polemischen Abrechnung mit den aus der Sicht eines jungen Journalisten alteingesessenen Austropopern geschrieben, zeigt einen Generationenwandel an und brachte erstmals einen kritischen Reflexionsprozess zum Thema Austropop in Bewegung. Hopp beschreibt darin u.a. den fehlenden Fortschritt anhand des Beispiels von Heinrich Walchers Song „Gummizweg“, aus dem Jahre 1969, der genau gleich klinge wie „der heutige Austropop“ und sieht die Werke der konkret als Beispiel genannten ProtagonistInnen Wolfgang Ambros, Rainhard Fendrich, Stefanie Werger, Ludwig Hirsch und Christian Kolonovits als „Spießermusik“ (vgl. Hopp 1987: 82).

„Ambros & Co. werden ja schon zehn Kilometer von unseren Landesgrenzen kaum mehr verstanden. Und die Musik gibt keineswegs genug her, um zu faszinieren. *Popmusik* ist das eben keine, die sich weltweit verständlich macht, die den größten gemeinsamen Nenner findet für das Lebensgefühl von uns Kids [...]“ (ebd.: 86f)

Dieser Artikel traf einen Nerv und in den für diese Arbeit untersuchten Quellen wird noch zehn Jahre später von Georg Danzer und Wolfgang Ambros darauf Bezug genommen (vgl. Spreitzhofer 1998: 166). Die mediale Berichterstattung und negative Stimmung, die auf Hopps Artikel folgte, geht aus Peter Leopolds kurz darauf veröffentlichter *Rennbahn-Express* Kolumne unter dem Titel „Kritik oder Verarschung?“ deutlich hervor. So hätte eine Tageszeitung „Der Held sang neue Lieder und seine Jünger hielten stille Einkehr und dachten zurück an vergangene, bessere Zeiten“ geschrieben und ein Monatsmagazin die Zeilen „Vormals

¹⁴ Ö3 führte zudem 1985 eine eigene „Austro-Parade“ ein, in der nur österreichische Musik gespielt werden durfte. (vgl.: Komarek 1992: 93)

Schrittmacher, jetzt Heinz Conrads des Austropops, sonnte er sich im Ruhm alter Schnulzen.“ veröffentlicht. Dazu wird Hopps Artikel zitiert und Leopold stellt fest: „Jedes Mal ging’s um Wolfgang Ambros im Speziellen und Austropop im Allgemeinen.“ (*Rennbahn-Express* Nr.12/1987: 111) Er spricht sich daraufhin gegen „Verarschung“ und für fundierte Kritik und Respekt den Künstlern gegenüber aus. Er wundere sich aber auch, dass abgebrühte Musiker wie Ambros so sensibel auf Kritik reagierten. (vgl. ebd.)

Als Walter Gröbchen im darauffolgenden Jänner 1988 auf Hopps Artikel bezogen mit Ambros ein Interview führt, merkt er an, dass dieses Thema jetzt am Tisch liege: „[...] dieser offensichtlich vorhandene oder zunehmend aufkeimende Überdruß am Austropop, diese instinktive Aversion gegen die ‚Langweiler‘ Ambros, Kolonovits, Werger & Co.“ (Gröbchen 1988: 90) Auf die Frage welches Etikett ihm für seine Musik passend erscheint entgegnet Ambros in diesem Interview, er habe sich zeitlebens geweigert, sich hier festzuglegen, aber: „[...] es ist Rock’n’Roll im weitesten Sinn. Nur in Österreich ist die Rede von ‚Austropop‘. Keine Ahnung, wer das erfunden hat – der Mann gehört im nachhinein geadelt.“ (ebd.)

Auch *Rennbahn-Express* schreibt in den weiteren Ausgaben dieses Jahres von einer „Krise des Austro-Rock“ bzw. „Krise des Austro-Pop“ und bringt Interviews mit Wolfgang Ambros und Falco¹⁵. Ambros sieht sich und auch die Jugend darin außerhalb von Michael Hopps „Zeitgeist-Geschreibsel“ (vgl. (*Rennbahn-Express* Nr.1/1988: 102), während Falco die Diskussion um Ambros „schon längst überfällig“ und Austropop „absolut“ in der Krise sieht. Seiner Meinung nach hätte eigentlich nie einen Austropop gegeben, wobei er auf die verschiedenen Generationen und Strömungen verweist. Im weiteren Verlauf des Interviews findet seitens Falco dennoch eine Differenzierung statt, indem er englischsprachige Musik klar von Austropop abgrenzt (vgl.: ebd.).

Trotz aller Diskussionen die Dietmar Hopps Artikel auslöste, schreibt Werner Grissemann noch im selben Jahr in der Einleitung des Buches *Die Ö3 Story* Austropop sei „heute [...] ein stattlicher und anerkannter Kulturfaktor Österreichs, künstlerisch und wirtschaftlich“ (Frey 1988: 8).

Auch die im darauffolgenden Jahr von Peter Leopold veröffentlichte Biographie *Rainhard Fendrich – Aus dem Leben eines Taugenichts* greift auf den Terminus häufig und auf eine selbstverständliche Art und Weise zurück.

¹⁵ Anm.: In Kapitel 8.2 wird darauf noch einmal eingegangen werden.

5.3 Zeitraum 1990-2000

In den 90er Jahren, beginnen sowohl Wissenschaft als auch Medien, das Thema Austropop ausführlich und aus mehreren Blickwinkeln zu diskutieren. Erstmals wird bewusst versucht, dem Terminus eine Definition zu geben.

Rudi Renger nimmt in seinem Text „Musik – Markt – Medien. Zur Systematisierung eines kommunikationswissenschaftlichen Forschungsfeldes am Beispiel der Pop- und Rockmusik“ 1991 direkt auf Hopps Artikel Bezug und entgegnet, dass „die österreichische Musikkultur hier etwas durchaus Eigenständiges hervorgebracht hat, was bis dato seiner wissenschaftlichen Analyse harrt.“ (Renger 1991: 230) Er fügt hinzu, dass der vorliegende Regionalismus weniger am internationalen Musikmarkt zu messen und als Provinzialismus abzuwerten sei. Er wäre vielmehr „als subjektiver Ausdruck kultureller (bzw. ethnischer) Identität zu interpretieren“. (ebd.)

Die von Renger geforderte erste wissenschaftliche Analyse folgt ein Jahr später mit Larkeys Forschungsbericht „Austropop: popular music and national identity“. Larkey definiert den Begriff Austropop zunächst strukturell als ein „hegemonically-determined, mediated and negotiated system of cultural boundaries and boundary-setting, which is in a state of continual historical fluctuation, governed by the economic dominance of the foreign recording industry in particular, and the economy in general.“ (Larkey 1992: 153)

Er führt sowohl Interviews als auch Befragungen unter vier verschiedenen Gruppen zur Bedeutung und den Wertkriterien von Austropop durch und stellt fest, dass es eine Vielfalt von Positionen zum Konzept von Austropop und seinen Hauptrepräsentanten gäbe (ebd.: 157).

Aus der Umfrage unter einer heterogenen Gruppe von etwa 40 Leuten aus dem Bereich Musik Produktion und Distribution¹⁶ führt Larkey folgende konkreten Ergebnisse zusammengefasst auf:

- Austropop wird als „style of arrangement“, ein spezieller Sound, verkörpert in den Platten von Christian Kolonovits und Wolfgang Ambros gesehen.
- Als weiteres genanntes Kriterium wird die Verwendung vom wienerischen und österreichischen Dialekt in den Texten genannt.
- Ein anderer Teil sieht in Austropop wiederum jeden Musiker, der in Österreich lebt und arbeitet, unabhängig von der Sprache in den Liedtexten. (vgl. ebd.: 156)

¹⁶ Konkret werden dazu MusikerInnen, Promoter, Manager, Produzenten, JournalistInnen und Führungskräfte genannt (vgl. Larkey 1992: 156)

Larkey fügt diesen Angaben hinzu, dass der Begriff generell von den Musikern abwertend behandelt worden wäre, und sie versucht hätten, ihre eigenen Produktionen davon zu distanzieren (vgl. ebd.: 157). Zur befragten Gruppe von etwa 80 StudentInnen aus Salzburg, wird angeführt, Austropop werde weniger abwertend gesehen, obwohl es nicht gerade die am meisten geschätzte Art Musik gewesen sei.¹⁷ Beliebter wären nur die internationalen Formen von Rock, Pop und Dance Music. Zudem würde Austropop für diese Gruppe eine gewisse Provinzialität verkörpern. (vgl. ebd.) Diese Provinzialität wird von Larkey als Mittel und Instrument gesehen mit dem Musiker im internationalen Kontext heimische Werte innerhalb der internationalen Hitparade vertreten, die letzten Endes definieren würden was Pop ist: „Austropop facilitates participation in the creation of international pop music traditions. It signifies that there is a taste community which has been ‘levelled off’, or homogenized at the national level“ (ebd.)

Als zusätzliches Kriterium, das aus den Befragungen herausgestochen sei, wird außerdem die Länge und das Ausmaß der Popularität angeführt, obwohl danach nicht explizit gefragt worden wäre. (vgl. ebd.)

Aus einer weiteren Umfrage unter 135 Schülerinnen nach den wichtigsten Kriterien bei der Beurteilung von Austropop werden konkrete Ergebnisse vorgelegt:

Musik (124)

Textinhalt (122)

Rhythmik (118)

Sound und Instrumentation (105)

Sprache (95)

Heimatland des Musikers (14)

(vgl. ebd.:158)

Damit hätte Austropop unter allen behandelten Musikstilen in dieser Umfrage den höchsten Wert bei der Einstufung von Textinhalten als sehr wichtig oder am wichtigsten (124) gehabt und nur deutscher Pop wäre mit 105 Stimmen auf einen ähnlichen Wert gekommen. (vgl. ebd.)

In seinem Resümee hebt Larkey einen identitätsbildenden Aspekt hervor:

„[...] Austropop is a hegemonically-determined symbol and boundary-setting mechanism for selecting which types of popular music traditions will be channeled into legitimate culture and thus help constitute Austrian national identity. On the one hand, it filters both the appropriation of diffused popular music conventions and innovations from abroad; on the other, it mediates domestic popular culture

¹⁷Anm.: Im Original lautet die Beschreibung „less pejorative, although it still was not the most highly valued type of music“ (ebd.: 157).

influences entering into the market in a specific process of accumulation of symbolic value." (ebd.: 183)

Die vielen Unklarheiten und Widersprüche, die der Ausdruck mit sich bringt, fasst Edward Larkey ein Jahr später in *Pungent Sounds* noch einmal zusammen:

„The term Austropop, coined in the early 1970s and applied ever since to a wide variety of musical phenomena, delineates sharp boundaries among potential audiences up to the present. Although the term is used as a general genre label, it is rejected by those seen as its primary representatives. In addition, there is no clear agreement on its primary characteristics, be they purely musical, associated with the lyric theme and content, the sound structure, or geographical location of the singers/songwriters. Clarity prevails among proponents as well as opponents on its origins, its 'golden age,' its legendary figures and its representative songs." (Larkey 1993: 150)

Edward Larkey fasst außerdem aus seinen Umfragen unter den Musikern und Studenten, noch einmal zusammen, dass es zumindest zwei verschiedene Generationen von Austropop Musikern und Publikum gäbe, die die Austropop-Tradition verschieden bewerten würden. Zudem würden die Antworten zeigen, dass Austropop sowohl eine kritische, subversive Komponente, als auch eine kommerziell erfolgreiche Form beinhalte. Diese beiden Tendenzen würden nebeneinander existieren und immer wieder in Konflikt miteinander stehen. (vgl. ebd.)

Aufbauend auf Larkeys umfangreicher Aufarbeitung dieses Themas beschäftigen sich in den folgenden Jahren zahlreiche weitere Werke mit einer möglichen Definition des Terminus. Dabei kommen verschiedene Ansätze und weiterhin unterschiedliche Sichtweisen hervor:

Werner Jauk klassifiziert in seinem Artikel in *Musikgeschichte Österreichs* den Terminus anhand der Forderung, die Medienmacher Ende der Sechziger an Amateurmusiker gestellt hätten, um medial promoviert zu werden: „[...] zumindest deutsche – besser umgangssprachliche – Texte zu schreiben und vielleicht sogar musikalisch eigenständige österreichische Formen (das italienische und französische Unterhaltungslied mit den jeweils typischen, zumindest klanglichen Eigenheiten dürfte dabei das Vorbild gewesen sein) zu kreieren.“ (Jauk 1995: 314) Damit wären die musikalischen und inhaltlichen Kriterien des Austropop festgelegt worden. Jauk führt zudem an, Austropop läge „mehr in der Nähe des Schlagers und der volkstümlichen Musik“ (ebd.).

Sein Beitrag behandelt in der Folge jedoch eine große musikalische Bandbreite an InterpretInnen von den bekannten Dialektsängern der 70er Jahre, über englischsprachige Bands bis zu den Dancefloor Acts in den 90er Jahren und nimmt dabei keine begrifflichen Abgrenzungen mehr vor. (vgl. ebd.: 314ff)

Die oftmals festgestellte Definitionsunschärfe hält Alfred Smudits im selben Jahr fest. Er führt an, dass sich die Geschichte des Austropop „als die erfolgreiche

Durchsetzung einer spezifisch österreichischen kulturellen und musikalischen Ausdrucksform“ lese – „Was allerdings Austropop genau ist, vermag heute kaum jemand mehr befriedigend zu bestimmen.“ (Smudits 1995: 382). Seine angeführten Definitionsansätze und Analysen beziehen sich daraufhin weitestgehend auf Larkey. Er stellt jedoch angesichts der neuen musikalischen Strömungen im Mainstream wie Dancefloor oder Techno die Frage, wie lange der Terminus *Austropop* in der Lage sein wird, weiterhin jegliche österreichische Popmusik abzudecken (vgl. ebd. 392).

Gleich eine Vielzahl von Definitionen wird in Heide Pfeilers Dissertation *Austropop. Die Entwicklung der Rock- und Popmusik in Österreich in den 60er und 70er Jahren. Dargestellt und musikimmanent untersucht an ausgewählten Beispielen* geboten. Austropop wird darin zuerst grundsätzlich als „Teilbereich der in Österreich produzierten und musizierten Rock- und Popmusik“ abgegrenzt (Pfeiler 1995: 22). In der weiteren Definition wird Austropop als Musikbereich benannt, der musikalisch durch eine Synthese mehrerer Musikstile, vorwiegend aus verschiedenen Folkstilen, die aus den USA und aus Großbritannien nach Österreich kamen, geprägt und durch die österreichische Sprache der Liedtexte gekennzeichnet sei (vgl. ebd.: 25). Diese Definition wird durch den schon bei Larkey erkannten speziellen Sound „wie ihn Christian Kolonovits durch seine Arrangements und Peter J. Müller durch die Studioteknik geschaffen haben“ in Verbindung mit dem Wiener Dialekt ergänzt. (vgl. ebd.)

Aufgrund einer von Beginn an fehlenden Definition und des ständigen Wandels in dem sich der Begriff befände, wird der Terminus daraufhin „zeitlich dynamisiert“ auf die jeweiligen Jahrzehnte der österreichischen Populärmusikgeschichte charakterisiert (vgl. ebd. 26). Dabei wird die Verwendung der österreichischen Dialektsprache als Kriterium für die 70er und 80er Jahre genannt. Zum Austropop im Zeitbereich Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre werden hingegen auch die „international orientierten Musikgruppen jeglicher Stilrichtungen“, solange auf irgendeine Art und Weise österreichische Elemente miteinbezogen würden, eingegliedert. Dazu werden auch Dancefloor Gruppen wie *Edelweiß* oder *Power Pack* und die zur dieser Zeit erfolgreiche *Neue Volksmusik* als Beispiele angeführt.¹⁸ (vgl. ebd.: 27)

Trotz ihrer Ausführlichkeit zeigen Pfeilers Definitionen einige Unklarheiten und Widersprüche. Die zeitlich aufgeteilte Definition kann weder in ihrer Einengung auf die österreichische Liedtextsprache für die 70er und 80er Jahre, noch in der Ausweitung der begrifflichen Bestimmung im letzten Zeitbereich in anderen Quellen

¹⁸ Anm.: In ihrem Resümee stellt Pfeiler dies allerdings wieder in Frage. Aufgrund der Vielfältigkeit und starken internationalen Beeinflussung der pop- und rockmusikalischen Sprache österreichischer Gruppen sei kaum eine Unterscheidbarkeit gegeben und es bleibe zu untersuchen, inwieweit der Terminus Austropop noch Anwendung finden könne oder ob er einer Neudefinition bedarf. (vgl. Pfeiler 1995: 359)

bestätigt werden. Pfeiler stellt zudem zwar fest, der Begriff sei durch die internationalen Einflüsse „eine Zeitlang“ negativ klassifiziert und provinziell aufgefasst worden (vgl. ebd.: 24). Daraufhin wird jedoch mehrmals eine angebliche positive Wandlung Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre hervorgehoben. Die österreichischen MusikerInnen würden nun „stolz das Etikett ‚Austropopper‘“ tragen und ihre Musik dazuzählen wollen: (vgl. ebd.: 24)

„Als österreichischer Pop- oder Rockmusiker spielt und produziert man ‚Austropop‘ aus der Begründung heraus, Österreicher zu sein. Der Begriff ‚Austropop‘ ist in seiner Bedeutung damit positiv gestiegen, er vermittelt sogar ein Qualitätsurteil und wird als Abgrenzung zur internationalen Popmusik gewertet. Er umfaßt damit ein sehr weites musikalisches Spektrum und wird auf alles, was zur österreichischen Populärmusik zu zählen ist, anwendbar.“ (ebd.: 27)

Auch diese Auffassung wird in den anderen Quellen nicht bestätigt. Vielmehr ergibt sich aus den Quellen des selben Zeitraumes ein völlig konträres Bild hinsichtlich der Rezeption des Begriffes:

Walter Gröbchen übt im selben Jahr in der Einleitung zu seinem Leseband *Heimspiel – Eine Chronik des Austro-Pop* klare Kritik an der pauschalen Benutzung dieses Begriffes als Label für jegliche österreichische Populärmusik. Er schreibt von einer „zur Zeit besonders leidenschaftlich geführten Diskussion“ zwischen absurder Verklärung und unnötiger Verteufelung des „Phantoms“ Austropop und es sei eine Farce seinen (zuvor genannten) persönlichen Helden ein zäh haftendes Etikett namens *Austropop* aufzuzwängen. (vgl. Gröbchen 1995: 7) Gröbchen stellt sein Buch schließlich ein klares Ziel vor:

„Das vorliegende Kompendium an Überlegungen, wie es zu dieser Etikettierung (die spätestens Mitte der achtziger Jahre zum Schimpfwort geriet) kam und ob sie auch ihre guten und richtigen Seiten hatte, verengt sich schließlich zu einer zwingenden Idee: wie man diese Trademark Austropop gegen Ende dieses Jahrtausends endgültig loswerden könnte.“ (ebd.)

Im Beitrag „Austropop. Vom Auf- und Abstieg einer Trademark“ von Harry Fuchs wird daraufhin sowohl die Wortbedeutung, als auch die Herkunft der „sprachklitternden Wortmarke“ Austropop hinterfragt und ebenfalls die pauschale Etikettierung angesichts der großen kreativen Bandbreite verurteilt (Fuchs 1995: 74). Eine mögliche Erklärung dafür wird „aus der Perspektive einer marktorientierten Betrachtungsweise“ in der Imagebildung von multimedialen Verwertungsmaschinerien gesehen. (vgl. ebd.: 75)

Fuchs führt an, dass das Publikum den bewährten Austropop Begriff im Gegensatz zu den Musikern durchaus goutiert hätte (vgl. ebd.:76), die Standhaftigkeit der Bezeichnung erscheint ihm trotzdem unschlüssig:

„Woran liegt es, daß an diesem ominösen Etikett seit mehr als fünfundzwanzig Jahren festgehalten wird, obwohl sich fast sämtliche Protagonisten – seien es Künstler, Journalisten oder die Tonträgerindustrie – mit dem Begriff in keiner Weise identifizieren vermögen, ihn aber dennoch ungebrochen verwenden?“ (ebd.: 77)

Schließlich wird nach der bis Mitte der 80er Jahre andauernden Euphorie über „die frischen Stilmittel und das neue Selbstverständnis“ ein natürliches „desinteressiert-neutrales“ Verhältnis in der Rezeption zu österreichischer Popmusik festgestellt (vgl. ebd. 78). Durch die vielen Subszene würde jeder einen Ort für sich finden (vgl. ebd.: 79): „[...] business as usual. Und weil noch niemandem etwas besseres eingefallen ist, sagen wir weiterhin Austropop dazu.“ (ebd.)

Die in Heimspiel vermittelte negative Rezeption wird auch in einem Wolfgang Ambros Interview in der ORF Sendung *Treffpunkt Kultur* deutlich. Zum Wortursprung bemerkt Ambros, dass „Austro“ damals sehr in gewesen und für alles mögliche verwendet worden sei. Austropop habe eine Zeitlang einen gewissen Qualitätsanspruch gehabt und sei ein Qualitätsbegriff gewesen. „Danach – wie’s halt so ist in Österreich, oder auch weltweit – da wurde mit der Demontage begonnen und plötzlich war das, was einst ein Qualitätsbegriff war, ein Schimpfwort nicht gerade... – aber etwas an der Grenze des [unverständliches Dialektwort]-befindlichen.“ [ORF 97]

Auch Georg Danzer sieht in dieser Sendung den Terminus „prinzipiell einmal negativ befrachtet“. Eigentlich würde es nur aussagen, dass es sich um Popmusik aus Österreich handle, aber möglicherweise sei das Wort ‚Austro‘ in Zusammenhang mit anderen Wörtern „schon so ein bisschen eine heikle Geschichte – es sind alles Sachen, die irgendwie mehr oder weniger in die Hose gegangen sind.“ Im Laufe dieses Beitrages kommen auch mehrere junge Bands mit kurzen Statements zu Wort. Austropop wird unter diesen Interviewten unisono als eine althergebrachte, nicht mehr aktuelle Musik gesehen. [ORF 97]

Diese Meinung wird von beiden Protagonisten in einem Interview für eine Diplomarbeit am 22. Juni desselben Jahres noch einmal bekräftigt. Die Entwicklung zum negativ befrachteten Wort vergleicht Danzer mit dem Ausdruck Liedermacher in Deutschland, der nun für die meisten Leute für „ausgestorbene Dinosaurier“ stehe. (vgl. Spreitzhofer 1998: 149)

Zur Standhaftigkeit des Begriffes sieht Wolfgang Ambros eine Lobby, von der der Ausdruck „immer und immer wieder breit getreten“ würde. Danzer bemerkt dahinter in erster Linie eine Bequemlichkeit der Medienpartner: „Wenn sie einmal ein Pickerl gefunden haben für dich, dann ändern sie es nicht mehr. Einmal Chiquita, immer Chiquita. Alles, was aussieht wie eine Banane, ist halt eine Chiquita. Und alles, was irgendwie Dialekt singt, ist Austropop.“ (ebd.: 150)

5.4 Zeitraum 2000-2012

Die von Gröbchen angekündigte Abschaffung des Etiketts zur Jahrtausendwende, lässt sich in den wissenschaftlichen Quellen zu Beginn der 00er Jahre noch nicht eindeutig verorten. So ordnet Ulrike Ottawa im Jahr 2000 den Terminus weiterhin als Trademark, das die gesamte österreichische Populärmusik zusammenfasst, ein. Allerdings wird daraufhin eingeschränkt, dass es unter Experten unterschiedliche Auffassungen seiner Eigenheiten gäbe, und man behaupten könne, dass „alle Strömungen etwas typisch Österreichisches (sei es die Volksmusik, sei es der Dialekt oder die Wiener Kabaretttradition) an sich haben.“ (Ottawa 2000: 25)

Der erste Teil der Dokumentationsreihe *Weltberühmt in Österreich – 50 Jahre Austropop*, der im Jahr 2006 im ORF ausgestrahlt wurde, macht die Frage, was Austropop überhaupt sei, zum Thema und Anliegen. Produzent Dolezal nennt seine Ambitionen zu Beginn der Sendung: „Eine Definition, oder besser eine Neudefinition, denn wir wollen in dieser Serie Austropop viel lieber als österreichische Popkultur verstanden wissen.“ [ORF 06b]

Trotz der fragwürdigen Machart dieser Reihe (vgl. Kapitel 2.3) zeigt die in dieser ersten Folge gezeigte Vielzahl von verschiedenen Aussagen diverser Personen aus der Popmusikszene, wie unterschiedlich der Terminus unter den Befragten noch 2006 aufgefasst wird. Die Bandbreite der Definitionen geht dabei von einer „Erscheinung der 70er Jahre“ (Produzent Peter Wolf), über die Musik der 80er (Manager Karl Scheibmeier), zum Bezug auf den Dialektgesang (der ehem. Leiter der ORF Bigband Richard Oesterreicher) bis hin zu jeglichem österreichischen Künstler der Pop oder Rock macht (Sängerin Christina Stürmer). [ORF 06b]

Hinsichtlich der Wertigkeit des Begriffes besteht allerdings Einigkeit in den Aussagen. Während es zu Beginn eine liebevolle Bezeichnung gewesen sei (Sänger Boris Bukowski) sei der Ausdruck „in den letzten zehn bis zwölf Jahren [...] zum Synonym für so ähnliche Dinge wie Beulenpest verkommen [...] und wer auch immer mit dem Begriff Austropop bedacht wurde [hatte] sein Stigma ab [...]“ (Sänger Andy Baum).

Walter Gröbchen kommt in dieser Sendung auch zu Wort und hält fest: „Austropop ist eine durchaus spannende, wertvolle Vergangenheit, eine kaum vorhandene Gegenwart und wahrscheinlich in dieser Form sicher nicht etwas Zukunftsträchtiges.“ [ORF 06b]

Eine neue Facette wird dem Terminus in der Zeitschrift *The Gap* im August 2011 gegeben. Der Cover Artikel „Austropop bis zum Speiben“ setzt die Bezeichnung dabei mit österreichischen Dialekt Hip-Hop in Zusammenhang. So wird berichtet, der im Untergrund seit Jahren wuchernde Dialekt-Rap würde nun populär und „schon bald zu einer Art Austropop 2.0“ mutieren. Die Dialekt Gruppe *Die Vamummtn* werden

daraufhin als die „bisher räudigsten Erben der Proto-Rapper Falco und EAV“ vorgestellt und beschrieben. Als erfolgreichstes Youtube-Phänomen Österreichs wären sie „originell und massentauglich genug, um auch jenseits der engen Landesgrenzen mit tiefer gelegtem Austropop oder aufgefettetem HipHop Stimmung zu machen.“ (vgl. Buchholz 2011: 19) Die Frage ob Dialekt-Rap das Potenzial hätte, zu einer neuen Art Austropop zu werden wird im darauffolgenden Interview von der Gruppe schließlich klar bestätigt (vgl. ebd. 22).

Bei Eingabe des Suchbegriffes *Austropop* bzw. *Austro-Pop* in den Online Portalen der Tageszeitungen *Der Standard* und *Die Presse* sind neue Definitionen oder Bewertungen des Terminus für den Zeitraum ab 2001 rar. Georg Danzer verweist in einem *Presse* Interview auf die Frage ob es einen Austropop wirklich gegeben habe, oder ob es bloß ein journalistisches Konstrukt gewesen sei, auf einige InterpretInnen der 70er Jahre und bemerkt, dass es da schon etwas Gemeinsames gegeben habe, ohne dass man einen Namen dafür bemühte [Pre 06a].

Eine klare Analyse stammt aus einem weiteren *Presse* Interview, geführt mit dem Sänger *Austrofred* der nach Eigendefinition Austropop Texte mit Queen Musik verbindet. Dieser sieht auf die Frage, ob sich der Begriff Austropop nicht schon längst überlebt habe, in Austropop „ein klar erkennbares Genre“:

„Es ist ja nicht jeder Begriff wahr der in sich wahr ist sondern der wahrgemacht wird dadurch, wie es die Leute wahrnehmen. Jeder hat unter Austropop eine Vorstellung. Das sind dann die klassischen Dialekthits der 70er und 80er-Jahre und Künstler wie Ambros, Fendrich, Danzer, STS und EAV. Der Begriff ist natürlich gültig, auch wenn man es als historisches Genre sieht. Austropop kann auch seine Gültigkeit bewahren, wenn in diesem Bereich Sachen gemacht werden, die relevant sind. Da meine ich jetzt nicht, dass die Christl Stürmer eine neue Platte macht und sie hat großen Erfolg und macht lässige Sachen, aber das hat natürlich nichts mit Austropop zu tun. Weil nur wenn etwas aus Österreich kommt, ist es ja nicht Austropop.“ [Pre 12]

6 ProtagonistInnen

Im folgenden Kapitel werden jene ProtagonistInnen, die in den untersuchten Quellen dem Austropop zugeordnet werden, herausgearbeitet. Dabei sollen sowohl etwaige Besonderheiten, als auch zeitliche Veränderungen in diesen Zuordnungen betrachtet werden. Zudem werden die unterschiedlichen Herangehensweisen bei der Einordnung der ProtagonistInnen untersucht, wobei potentielle Gemeinsamkeiten und Unterschiede beachtet werden.

6.1 Zeitraum 1970 – 1980

Wie in Kapitel 5 gezeigt wurde, sind nach dem Aufkommen der Bezeichnung in den 70er Jahren sämtliche aus Österreich stammende PopmusikerInnen, sowie sämtliche Populärmusik, die in Österreich produziert wurde, unter der Bezeichnung *Austropop* vermittelt worden. Als Vertreter dieser Austropop Szene werden in den Jugend- und Popmagazinen *Hit* und *Rennbahn-Express* in diesem Zeitraum folgende ProtagonistInnen regelmäßig behandelt:

Acid Die Band ist beim Plattenlabel *Atom* unter Vertrag und kommt regelmäßig als Austropop Band titulierte in den Jugendzeitschriften vor. *Rennbahn-Express* berichtet z.B. 1976, *Acid* wären von den österreichischen Popfans „praktisch übereinstimmend ‚zur besten Live-Band des Austro-Pops‘“ erklärt worden (*Rennbahn-Express* Nr.3/1976: 11). Bis zu ihrem Split 1980 war die Band immer wieder mit englischem Rock in den österreichischen Charts vertreten. Der später als Produzent sehr erfolgreiche Robert Ponger blieb bis 1976 Mitglied der Band.

Wolfgang Ambros Nachdem der gerade einmal 19-jährige Ambros mit der Veröffentlichung von „Da Hofa“ bekannt wurde, folgten in den Siebzigern weitere Hits im Dialektgesang, darunter z.B. der Anti-Bundesheersong „Tagwache“ (1973), die Single „Zwickt’s mi“ und das dazugehörige Album „Es lebe der Zentralfriedhof“ (1975), „Schifoan“ (1976), „Die Blume vom Gemeindebau“ (1977), sowie das Musical und Konzeptalbum „Der Watzmann ruft“, das im Jahr 1974 in Zusammenarbeit mit Joesi Prokopetz und Manfred Tauchen entstand. Ambros wird fortan immer wieder mit dem Begriff *Austropop* besonders in Verbindung

	gebracht (vgl. Kapitel 6.1.1).
Peter Cornelius	Er gewinnt den Talentwettbewerb <i>Showchance</i> 1973 mit „Die Wolk'n“ und erneut im Jahr 1974 mit „Hampelmann“. Seine Musik – teils hochdeutsch, teils im Dialekt gesungen – bewegt sich in der Nähe zum Schlager. Er wird in <i>Hit</i> u.a. als „große Stimme des Austropop“ (vgl. <i>Hit</i> Nr.11/1976) oder „Austro-Pop-Entertainer“ (vgl. <i>Hit</i> Nr.5/1977) bezeichnet und erscheint über das ganze Jahrzehnt verteilt in beiden untersuchten Jugendzeitschriften regelmäßig.
Georg Danzer	Danzer wird durch seinen Dialekt-Hit „Jö schau“ und das dazugehörige Album „Ollas leiwand“ (1975) zum Star. Er ist in den folgenden Jahren auch in Deutschland mit hochdeutschem Gesang erfolgreich. Neben Ambros wird auch er immer wieder massiv in einen Austropop Zusammenhang gerückt. In <i>Hit</i> Nr.11/1976 wird Danzer bspw. als „Austro-Pop-König“ titulierte.
<i>Ganymed</i>	Die Band hatte mit Synthie-Pop und futuristischen Disco-Sounds 1978 mit „It Takes Me Higher“ Erfolg. In der <i>Hit</i> Star Wahl 1978 sowie 1979 wurden Ganymed in der Kategorie <i>Austropop</i> von den LeserInnen jeweils auf Platz 2 gewählt. (vgl. <i>Hit</i> Nr. 4/1979 bzw. <i>Hit</i> Nr. 3/1980)
Goldie Ens	Sie kam, wie viele andere, im Rahmen der Sendung <i>Showchance</i> zu einem Plattenvertrag. Nachdem sie mit dem Titel „Goodbye Joe“ (1974) erste Bekanntheit erreicht hatte, gelang ihr mit der englischsprachigen Disco-Nummer „Disco Baby (Casanova)“ (1976) ein Einstieg in die österreichischen Charts. Sie kommt in den darauffolgenden Jahren regelmäßig in der Austropop Berichterstattung der Jugendzeitschriften vor und wird in der <i>Hit</i> Star Wahl 1976 in der Kategorie <i>Austropop</i> auf den 6. Rang gewählt. (vgl. <i>Hit</i> Nr. /1977)
André Heller	Er war von Beginn an Moderator bei Ö3 und als Sänger mit Texten im Wiener Dialekt erfolgreich. Er scheint vereinzelt immer wieder in den Jugendzeitschriften auf, verschwindet dort jedoch im Laufe der 70er Jahre von der Bildfläche.
Ludwig Hirsch	Er beginnt seine Karriere 1978 und ist mit seinen ersten Alben „Dunkelgraue Lieder“ und „Komm, großer schwarzer Vogel“ (1979) mit makabren, morbiden Texten im Wiener Dialekt gleich sehr erfolgreich in den Charts. Er wird Sieger in der <i>Austropop Solo</i> Kategorie der <i>Hit</i> Star Wahl 1979 (vgl. <i>Hit</i> Nr.3/1980) und bekommt zu Beginn seiner Karriere nach

- eigener Aussage viel Unterstützung von Ambros, Danzer und Marianne Mendt (vgl. *Rennbahn-Express* Nr.4/1980).
- Magic* Die bereits 1969 gegründete steirische Band hatte trotz wechselnden Besetzungen mit ihrem Schlagzeuger und späteren Frontmann Boris Bukowski eine Konstante. Im Laufe der Siebziger beschließt die zuvor mit englischen Texten auftretende Band einen Wandel zu deutscher Liedersprache. *Magic* war sowohl in *Hit* als auch in *Rennbahn-Express* häufig in der Berichterstattung vertreten und belegte den 5. Platz in der *Austropop* Kategorie der *Hit* Star Wahl 1976 (vgl. *Hit* Nr.3/1977).
- Sigi Maron Er war immer wieder aktiv bei Demonstrationen beteiligt, wurde im Rahmen der *Arena* Besetzung 1976 (vgl. Kapitel 3.1.2) bekannt und veröffentlichte kurz darauf mehrere Alben im Wiener Dialekt, jedoch ohne großen kommerziellen Erfolg. Ab 1976 taucht sein Name auch immer wieder vereinzelt in *Rennbahn-Express* im *Austropop* Kontext auf.
- Marianne Mendt In den Jahren 1973/ 1974 erscheint sie in der Zeitschrift *Hit* noch vereinzelt in den *Austropop* Rubriken. Ihre Karriere führt sie danach auf neue Wege fernab vom Popgeschäft hin zu Musical, Theater und TV, sowie in den Bereich der Jazz Musik.
- Misthaufen* Die Wiener Band wird u.a. mit dem politisch engagierten Musical „Schabernack“ (1975) im Dialektgesang und im Rahmen der Besetzung der Wiener *Arena* bekannt und ist bis 1977 sowohl in *Rennbahn-Express* als auch in *Hit* ein regelmäßiger Bestandteil der *Austropop* Rubriken.
- Novak's Kapelle* Obwohl bereits 1967 gegründet, war es um diese Band lange still. Im Jahr 1977 erschien schließlich wieder eine EP und ab dieser Zeit kommt *Novak's Kapelle* als Punkrockband auch in den *Austropop* Rubriken beider untersuchter Zeitschriften immer wieder vor.
- Schmetterlinge* Die Band wurde 1969 in Wien gegründet und scheint von 1974 weg als etablierte *Austropop* Band regelmäßig in beiden Zeitschriften auf. Ihr Sänger Willi Resetarits sollte später als Ostbahn-Kurti Erfolge feiern.
- Turning Point* Von Beginn weg in den Rubriken vertreten, hält sich *Turning Point* mit englischsprachiger Rockmusik als eine der bekanntesten Bands der Siebziger Jahre bis zu ihrem Split 1977 in der *Austropop* Berichterstattung. Die von Peter Müller

	produzierte Debütsingle „Easy Song“ (1972) wurde ein großer Hit und verkaufte sich etwa 25.000 Mal (vgl. <i>Rennbahn-Express</i> Nr.6/1978).
Heinrich Walcher	Nach dem großem Erfolg der Single „Gummizwerg“ (1972), die einen Song mit Drogenkontext im Wiener Dialekt Gewand verpackte ist sein Name über das ganze Jahrzehnt regelmäßig im Austropop Kontext in beiden Zeitschriften präsent.
<i>Waterloo& Robinson</i>	Auch sie wurden über die Sendung <i>Showchance</i> bekannt und hatten mit dem von Christian Kolonovits produzierten englischen Titel „Hollywood“ 1974 eine international sehr erfolgreiche Single. Sie gehörten zu den größten Stars der 70er Jahre und wurden bei der <i>Hit</i> Star Wahl von 1976 bis 1979 in der <i>Austropop</i> Sparte durchgehend als Sieger gewählt.
Wilfried	Der bis dahin englisch singende Rockmusiker Wilfried Scheutz gewann die <i>Showchance</i> 1972 mit „Ziwui, ziwui“, das alpenländische Einflüsse in Rockmusik verarbeitet und war kurz darauf mit der Single „Mary, oh Mary“ im selben Musikstil erfolgreich. 1978 erfindet er sich mit den von Robert Ponger produzierten Hits „Nights in the City“ und „Johnnys Discothek“ im Discostil neu. Wilfried ist von Beginn an regelmäßig in umfangreichen Artikeln als Protagonist des Austropops in den Jugendzeitschriften vertreten.

6.1.1 Auffälligkeiten

Wolfgang Ambros und Georg Danzer werden in *Rennbahn-Express* bereits bei der ersten Erwähnung des Terminus mit Austropop assoziiert (vgl. *Rennbahn-Express* Nr.2/1974: 25; vgl. auch Kapitel 5.1). Auch die erste Ausgabe einer eigenen Austropop Rubrik in selbiger Zeitschrift widmet sich einem einzigen großen Wolfgang Ambros Artikel (vgl. *Rennbahn-Express* Nr.4/1975: 30f).

In beiden untersuchten Jugendzeitschriften sind Ambros, Danzer, Waterloo & Robinson und mit Abstrichen auch Wilfried in Umfang und Regelmäßigkeit der Berichterstattung in den Siebzigern allen anderen ProtagonistInnen voraus. Während *Rennbahn-Express* sich besonders Ambros und Danzer widmet – u.a. werden groß angekündigte, umfangreiche Gastbeiträge veröffentlicht, in denen die Musiker bis zu vier Seiten als Autoren füllen dürfen – ist bei *Hit* ein größerer Fokus auf Waterloo & Robinson zu beobachten. Sie alle werden immer wieder mit Superlativen wie „Austro-Pop-König“ (Danzer in *Hit* Nr.11/1976), „Superstars des Austro-Pop“

(Waterloo & Robinson in *Hit* Nr.12/1977), oder „Austro-Pop-Millionär“ (Ambros in *Rennbahn-Express* Nr.3/1976: 11) titulierte.

6.1.2 Produzenten

Als Produzenten innerhalb dieser Austropop-Szene tauchen in diesem Jahrzehnt drei Namen immer wieder im Zusammenhang mit diversen Projekten in den Jugendzeitschriften auf:

Peter Müller Müller kommt nach dem großen Erfolg des von ihm produzierten „Da Hofa“ schon vor dem Aufkommen des Terminus *Austropop* öfters in der Berichterstattung vor. *Hit* schreibt über ihn 1972 er sei „für die Geburt der österreichischen Pop-Musik schlechthin verantwortlich“ (*Hit* Nr.10/1972). In *Rennbahn-Express* wird er 1978 klar als eine der maßgeblichsten Personen für die Geburt des Austropop präsentiert und mit den Worten, er habe nach „Da Hofa“ „a paar hundert Langspielplatten und a paar tausend Singles“ produziert, zitiert (*Rennbahn-Express* Nr.6/1978: 28).

Christian Kolonovits Er beginnt seine Musikkarriere bei den *Milestones* als Gitarrist und später Pianist. Daraufhin wird er Studiomusiker und Arrangeur bei Peter Müller. Mit „Hollywood“ schreibt er 1974 für Waterloo & Robinson einen internationalen Hit und arbeitet im weiteren Verlauf für Wolfgang Ambros, Georg Danzer, Heinrich Walcher und Ludwig Hirsch. Obwohl der Versuch eines Solo-Projektes scheitert, scheint sein Name immer wieder im Zusammenhang mit diversen Projekten in den Jugendmagazinen auf.

Robert Ponger *Hit* schreibt über ihn 1976: „Ein Musikkritiker hat ihn einmal den ‚guten Geist des Austro-Pop‘ genannt, und das wirklich nicht zu Unrecht. [...] Wer immer im Austro-Pop etwas gilt, sei es nun Wolfgang Ambros oder Georg Danzer seien es Turning Point oder die Schmetterlinge: sie alle haben bereits mit Ponger zusammengearbeitet.“ (*Hit* Nr. 7-8/1976) Er verhilft darüber hinaus wie bereits erwähnt am Ende des Jahrzehnts Wilfried zu neuem Erfolg.

6.2 Zeitraum 1980 – 1990

In den 80er Jahren treten zu den bereits etablierten viele neue KünstlerInnen in den Charts und Medien auf. Dabei handelt es sich zum einen um eine neue nachdrängende Generation von MusikerInnen, zum anderen um ProtagonistInnen, die aus zuvor bekannten Projekten hervorgegangen sind.

Wie in Kapitel 5.2 gezeigt wurde, kommt in der Zeitschrift *Rennbahn-Express* Anfang der 80er Jahre der Begriff „Austro-Rock“ auf, nachdem neue junge Bands aus der Punk und New Wave Szene mit Chartplatzierungen in den Mainstream vordringen konnten.

Die unter diesem Begriff gefassten ProtagonistInnen sind in den folgenden Jahren auch jene „Austropopper“ aus den Siebzigern, die sich weiterhin in den Charts oder Medien behaupten. Dazu zählen folgende KünstlerInnen:

- | | |
|------------------|--|
| Wolfgang Ambros | Seine neuen „Titel“ in <i>Rennbahn-Express</i> lauten „Austro-Rock-Kaiser“ und „Austro-Rock-König“, wobei diese Bezeichnungen in manchen Artikeln beinahe inflationär verwendet werden (bspw. in <i>Rennbahn-Express</i> Nr.1/1983: 68). Die Achtziger sind das Jahrzehnt seiner größten Erfolge. Wolfgang Zink widmet ihm in seinem <i>Austro-Rock-Lexikon</i> einen der umfangreichsten Beiträge und schreibt ebenfalls vom „Austro-Rock-Kaiser“ Wolfgang Ambros (vgl. Zink 1989: 3). Bei der <i>Rennbahn-Express</i> Star Wahl 1983 bekommt er für seinen Sieg als „Austro-Sänger“ 45.000 Stimmen für sich eingesendet (vgl. <i>Rennbahn-Express</i> Nr. 1/1984: 9) |
| Ulli Bäer | Nach seinem großen Hit „Der Durscht“ (1981) kommt er nur vereinzelt in der <i>Rennbahn-Express</i> Berichterstattung vor. |
| Reinhold Bilgeri | Mit der Single „Video Life“ wurde Reinhold Bilgeri im Jahr 1981 national und international erfolgreich. Obwohl seine musikalische Ausrichtung dem sog. Disco-Sound zugeordnet wird, erscheint er regelmäßig in den <i>Rennbahn-Express</i> „Austro-Rock“ Rubriken. |
| Peter Cornelius | Mit „Du entschuldige, i kenn di“ und dem dazugehörigen Album <i>Zwei</i> (1980) gelingt ihm der Durchbruch in Deutschland und er kann sich daraufhin auf dem deutschsprachigen Markt mit weiteren Dialektsongs wie „Reif für die Insel“ (1981) und „Süchtig“ (1984) nachhaltig behaupten. Er ist über das ganze Jahrzehnt regelmäßig und häufig in <i>Rennbahn-Express</i> zu finden. |

Georg Danzer	Nach einem Deutschland-Aufenthalt und großen Erfolgen mit hochdeutschem Gesang ebendort, kehrt er als seriöser Liedermacher wieder zurück nach Österreich und auch musikalisch zum Dialektgesang zurück. Er wird in <i>Rennbahn-Express</i> immer wieder als „Austro-Star“ bezeichnet und kommt regelmäßig in den „Austro-Rock“ Rubriken vor.
Ludwig Hirsch	Zu Beginn noch oft in einem Austropop Kontext erwähnt wird er im Laufe der 80er Jahre in <i>Rennbahn-Express</i> meist als Liedermacher bezeichnet. Trotzdem ist er weiterhin regelmäßig in den „Austro-Rock“ Rubriken vertreten.
Charly Kriechbaum	Kriechbaum tritt als Produzent der erfolgreichen Single „Mei potschertes Leben“ des Ex-Boxers Hans Orsolics 1986 in <i>Rennbahn-Express</i> in Erscheinung (vgl. <i>Rennbahn-Express</i> Nr.5 & Nr.6/1986).
Sigi Maron	Er taucht anlässlich seiner Erfolgssingle „Geh no net fort“ 1985 wieder für kurze Zeit in der Berichterstattung auf.
<i>Waterloo</i>	Er begibt sich in den Achtzigern auf Solo Pfaden. Trotz fehlenden größeren Erfolgen kann er sich mit Disco Touren und einem offensichtlichen Talent für Medien-Networking in der Berichterstattung halten.
Wilfried	Wilfried Scheutz erscheint sehr häufig in der <i>Rennbahn-Express</i> Berichterstattung als „Austrorocker“ (vgl. <i>Rennbahn-Express</i> Nr.1/1982: 67; vgl. auch <i>Rennbahn-Express</i> Nr.12/1986: 118) obwohl er nach der Trennung vom Produzenten Robert Ponger und der Abkehr vom Disco-Sound keinen großen Hit mehr landen kann. Sein Antritt beim Eurovision Songcontest 1988 endet mit dem letzten Platz. Zink zählt Wilfried 1989 dennoch „nach wie vor zu den stärksten Live-Acts des Austro-Rock“ (vgl. Zink 1989: 172).

Zu den neu erschienenen Richtung Punk, New Wave und der Neuen Deutschen Welle orientierten Bands und Interpreten, die in *Rennbahn-Express* für kurze Zeit in der ersten Hälfte der Achtziger regelmäßig behandelt wurden, gehörten:

Blümchen Blau
Chuzpe
Cosmetics

DÖF¹⁹ (1983-85)

Minisex

Franz Morak

Rosachrom

Tom Petting und die Hertzattacken

Oft in einem Atemzug mit diesen Gruppen wurden die bereits in den Siebzigern etablierte Band *Drawhdiwaberl* sowie die *Hallucination Company* genannt, die später der Theaterrock-Szene zugeordnet werden sollten.

Die 80er Jahre bringen neben den bereits genannten KünstlerInnen noch sowohl aus älteren Projekten nun solo auftretende SängerInnen, als auch eine ganze Reihe neuer österreichischer InterpretInnen einer neuen Generation hervor. Diese ProtagonistInnen können mit verschiedenen Musikstilen teilweise große Erfolge feiern und werden in *Rennbahn-Express* unter „Austro-Rock“ gefasst und als homogene „Austro-Szene“ präsentiert:

Andi Baum	Von 1982 bis 1984 ist er Mitglied der <i>Hallucination Company</i> und erreicht daraufhin als Solo-Sänger mit den englischsprachigen Popnummern „Still remember Yvonne“ (1988) und „Slow Down“ (1989) Chartplatzierungen.
Boris Bukowski	Der ehemalige Schlagzeuger und Sänger tritt in der <i>Rennbahn-Express</i> Berichterstattung auf nachdem er mit den hochdeutsch gesungenen Songs „Kokain“ und „Euer Fritze mit der Spritze“ Hits in den österreichischen Charts platzieren konnte. Nach Zinks Austro-Rock-Lexikon zählt Bukowski zu den „Top-Stars der heimischen Rockszene.“ (Zink 1989: 22)
Hans Dujmic	Er erscheint ab 1984 öfters im <i>Rennbahn-Express</i> und ist besonders mit der von Wolfgang Ambros produzierten Single „Ausgeliefert“ (1986) im Wiener Dialekt in Österreich erfolgreich.
<i>Erste Allgemeine Verunsicherung (EAV)</i>	Die Rocktheatergruppe EAV wurde 1977 gegründet und hatte in den 80er Jahren mit mehreren Alben beständigen Erfolg und hohe Chartplatzierungen in Österreich, Deutschland und der Schweiz. Trotz ihres Rufes als Blödelband hatten viele der sowohl in hochdeutsch als auch im Dialekt gesungenen Songs politische und ernsthafte Inhalte. In der <i>Rennbahn-Express</i>

¹⁹ Diese Gruppe bestand mit Joesi Prokopetz und Fredi Tauchen aus zwei durch ihre Zusammenarbeit mit Ambros bereits etwas bekannteren Protagonisten und konnte international 1983 mit der Single „Codo ... düße im Saußschritt“ erfolgreich reüssieren.

	Star Wahl Kategorie „Austro-Bands“ gewinnen sie in diesem Jahrzehnt mehrfach und bekommen dabei bis zu 19.000 Stimmen zugesendet (vgl. <i>Rennbahn-Express</i> Nr.1/1988: 6f)
Falco	Falco entwickelt sich zu einem der bekanntesten österreichischen Musiker überhaupt und steht ab 1982 durch seinen großen nationalen und internationalen Erfolg mit einer Mischung aus englischem und wienerischem Rap im Fokus. Eine genauere Betrachtung seiner Bedeutung für Austropop erfolgt in Kapitel 6.2.1.
Rainhard Fendrich	Seine Musik orientiert sich direkt an Wolfgang Ambros und Georg Danzer und wird außerdem von Beginn an von seinem Produzenten Christian Kolonovits geprägt. Wie Falco gehört auch Fendrich zu den bedeutendsten ProtagonistInnen jener Zeit und ist entsprechend umfangreich in der Berichterstattung vertreten. (vgl. Kapitel 6.2.1)
<i>Gandalf</i>	Er tritt mit sphärischer Synthesizer-Musik in Erscheinung und kann international reüssieren. Trotz seiner musikalisch von jeglichem Rock weit entfernten Ausrichtung ist <i>Gandalf</i> immer wieder in den „Austro-Rock“ Rubriken zu finden.
Hansi Lang	Der Sänger der <i>Hallucination Company</i> tritt ohne sich vollständig von der Band zu trennen ab 1982 auch solo auf und veröffentlicht vier deutschsprachige Alben bis er 1985 abtaucht. Als „Szene Idol“ und „Rock Poet“ ist er bis zu seinem Verschwinden einer der am öftesten behandelten Sänger in <i>Rennbahn-Express</i> .
<i>Joy</i>	Die Band wurde 1985 gegründet und war im darauffolgenden Jahr mit der Dance-Pop Nummer „Touch by Touch“ die Nr.1 in Österreich. Nachdem die darauf folgenden veröffentlichten Alben auch international beachtet werden, kommen sie in den folgenden Jahren immer unter die ersten drei Plätze in der Kategorie Austro-Bands der <i>Rennbahn-Express</i> Star Wahl und werden u.a. als „Austro-Stars“ (<i>Rennbahn-Express</i> Nr.1/1986: 28) oder „Austro-Hitgruppe“ (vgl. <i>Rennbahn-Express</i> Nr. 4/1987: 110) bezeichnet.
KGB (=Kurt Gober Band)	Die Formation hat 1984 mit „Motorboot“ und „Es war nix“ zwei Sommerhits im steirischen Dialekt. Die Songs werden vom <i>Opus</i> Gitarristen Ewald Pflieger produziert.
Gary Lux	Er tritt in diesem Jahrzehnt mehrmals für Österreich beim Songcontest an, wodurch er zwischen 1982 und 1987 immer

	wieder in <i>Rennbahn-Express</i> auftaucht.
Günter Mokesch / Mo	Der Sänger Günter Mokesch erscheint 1987 nach seinem Durchbruch mit der englischen Pop Nummer „Send Me Roses“ im Rampenlicht.
No Bros	Die bereits 1974 entstandene Hardrockband wurde 1980 beim „Austria Rock Festival“ in Pinkafeld bekannt. Sie ist bis zu ihrem Split 1986 regelmäßig in <i>Rennbahn-Express</i> vertreten und belegt bei der Star Wahl 1983 in der Kategorie „Austro-Bands“ den vierten Platz (vgl. <i>Rennbahn-Express</i> Nr.1/1984: 8).
Opus	Die steirische Band <i>Opus</i> tritt erstmals 1980 mit ihrem jährlichen „Austria Rock Festival“ in <i>Rennbahn-Express</i> in Erscheinung und gewinnt mit ihrer englischsprachigen Rock-Musik von Jahr zu Jahr mehr an Bedeutung. Mit dem Song „Live is life“ gelingt 1985 schließlich ein weltweit erfolgreicher Hit.
<i>Ostbahn Kurti</i>	Die Kunstfigur Ostbahn-Kurti entsteht nach einem Konzept des Journalisten Günter Brödl und wird von Willi Resetarits, dem Gründer der in den 70er Jahren bekannten Band <i>Schmetterlinge</i> verkörpert. Dabei wurden amerikanische Rock- und Blues-Songs von Brödl ins Wienerische übersetzt und von Resetarits neu vertont. Nach Charteinzügen Mitte der 80er Jahre kommt der Name zwischenzeitlich immer wieder in den Austro-Rock Rubriken vor.
Klaus Prünster	Prünster hatte mit Synthiepop und hochdeutschem Gesang im Laufe der 80er Jahre mehrere Hits in Österreich. Als seine erfolgreichste Single gilt „Wunderwelt“ aus dem Jahr 1982.
STS (=Steinbäcker, Timischl und Schiffkowitz)	Die steirische Band singt im Dialekt oft dreistimmig im Refrain, begleitet von drei Akustikgitarren. Mit Songs wie „Fürstenfeld“ (1984) oder „Großvater“ (1986) werden STS zu einer der erfolgreichsten österreichischen Bands der 80er Jahre.
Stefanie Werger	Werger arbeitete eng mit Christian Kolonovits zusammen und konnte in den Achtzigern insgesamt acht Alben in den Charts platzieren. Sie ging im Jahr 1984 mit 30.000 für sich eingesendeten Stimmen als Siegerin der einmalig eingeführten Kategorie „Austro-Sängerinnen“ der <i>Rennbahn-Express</i> Star Wahl hervor (vgl. <i>Rennbahn-Express</i> Nr. 2/1985: 124).

6.2.1 Besonderheiten & Spezialfälle

Während Wolfgang Ambros und auch Christian Kolonovits massiv mit „Austro-Rock“ in Verbindung gebracht werden, finden sich Falco und Rainhard Fendrich trotz sehr umfangreicher Berichterstattung über fast ein ganzes Jahrzehnt insgesamt weniger in den Austro-Rock Rubriken wieder und werden auch im Fließtext mit dieser Bezeichnung weniger in Zusammenhang gebracht.

Bei Rainhard Fendrich dürfte seine wenig „rockige“ Musik dafür ausschlaggebend gewesen sein. Wenn in den frühen Achtzigern allerdings der Ausdruck *Austropop* in einem aktuellen Kontext in *Rennbahn-Express* auftritt, ist seine Person oft das Thema, wie z.B. beim Artikel „Der neue Fendrich“ zu seinem damaligen neuen Album „Zwischen 1 und 4“, das im Jahr 1982 erscheint:

„Musikalisch hat einen ganz neuen Partner – den Austro-Pop-Oldtimer Christian Kolonovits [...] Für Rainhard Fendrich ist Kolonovits zurückgekehrt, und hat dem neuen Austro-Pop-König nicht nur ganz neue Arrangements und zeitgemäße Synthesizer verpaßt, sondern auch ein Klavier-Ouverture, die die LP ganz ungewöhnlich einleiten wird.“ (*Rennbahn-Express* Nr.10/1982: 75)

Ein Bild der beiden Protagonisten bei der Studioarbeit ist dazu mit „Das neue Austro-Rock-Duo bei der Arbeit [...]“ untertitelt (ebd.). Als Fendrich zwei Jahre später heiratet, wird seine Hochzeit als „Die Traumhochzeit des Austro-Pop“ titulierte und *Austropop* wird in einer Zeit, wo dieser Begriff in *Rennbahn-Express* weniger verwendet wird, als häufiges Schlagwort im Artikel oftmals benutzt. (vgl. *Rennbahn-Express* Nr.5/1984: 72f)

Der zweite trotz großflächiger Berichterstattung über das ganze Jahrzehnt weniger in die Austropop/Austrorock Schiene gepresste Künstler ist Falco. Er ist wohl als Spezialfall zu sehen, da sein Konzept von Beginn an sehr international angelegt war und eine „Austro-“ Zuordnung damit wohl erschwerte. Trotz zahlreicher Verflechtungen und häufiger Zusammenarbeit mit anderen österreichischen KünstlerInnen wie z.B. *Opus*, ließ ihn sein internationales Auftreten wohl schwerer als Vertreter und Bestandteil einer geschlossenen österreichischen Szene erscheinen. So fallen die Zuordnungen Falcos zum in dieser Zeit oft verwendeten Ausdruck „Austro-Rock“ in *Rennbahn-Express* eher zufällig aus, indem er in einer Reihe mit anderen österreichischen Popmusikern die zusammengefasst als „Austro-Rocker“ bezeichnet aufscheint, oder in einem kleinen Artikel in einer „Austro-Rock“ Rubrik auftaucht. Ein 80-seitiges Falco Sonderheft, das im Oktober 1985 von *Rennbahn-Express* veröffentlicht wurde, verzichtete zudem auf jegliche „Austro“ Phrasen. Eine große Ausnahme bildet dabei der Artikel „Falco's Triumph“ zu seinem Sieg bei der *Rennbahn-Express* Star Wahl '85, in dem er massiv in einen Austropop/Austrorock Zusammenhang gerückt wird: Die Wortwahl dreht sich dabei

von der „Austro-Rock-Krone“ und auch der „Austro-Pop-Krone“ auf die Falco so lange gewartet hätte, bis zu den „bisherigen Austro-Rock-Kaisern“ die nach Meinung der Pop-Fans gegen Falco keine Chance hätten. Er wird daraufhin selbst mehrere Male selbst als „Austro-Rock-Kaiser“ tituiert und die Star Wahl als „Höhepunkt im Austro-Pop-Jahr“ beschrieben. (vgl. *Rennbahn-Express* Nr.2/1986: 6f)

6.2.2 Produzenten

Als Produzenten bleiben innerhalb dieser propagierten Szene weiterhin die aus den 70er Jahren etablierten Schlüsselfiguren Christian Kolonovits, Peter Müller und Robert Ponger durch große Erfolge präsent.

Über Ponger schreibt *Rennbahn-Express* im Artikel „Der dritte Mann“ 1982, er sei der „derzeit erfolgreichste Produzent Österreichs. Alle wirklich großen Austro-Rock-Hits der letzten Jahre gingen durch seine Hände“ und er wird als „Studiomusiker des Austro-Pop“ bezeichnet. (*Rennbahn-Express* Nr.10/1982: 77)

Im Jahr 1985 wird im Artikel „Das Jahr des A-Rock“ in *Rennbahn-Express* über Peter Müller berichtet, der sich den Titel „Produzent des Jahres“ verdient habe: „[...] alle Gruppen, die im letzten Jahr bei ihm waren – von KGB über André Heller und Opus bis zur Verunsicherung und STS– haben Gold oder Platin gemacht!“ (*Rennbahn-Express* Nr.1/1986: 87)

Nicht zu übersehen ist außerdem ein vermehrtes Auftreten der Videoproduzenten Rudi Dolezal und Hannes Rossacher in der Berichterstattung. Sie produzierten in den 80er Jahren Videos für Falco (u.a. das erfolgreiche Musikvideo zu „Rock Me Amadeus“) die *Erste Allgemeine Verunsicherung*, Wolfgang Ambros u.v.m. und daneben auch Musikclips für internationale InterpretInnen (u.a. für *Queen*).

Dolezal organisierte zudem das Projekt „Austria für Afrika“, das im Rahmen des internationalen Benefizkonzerts Live Aid initiiert wurde. Dafür versammelte er die österreichische Musikszene, um zusammen mit einem äthiopischen Kinderchor einen von Wolfgang Ambros und Rainhard Fendrich geschriebenen Song aufzunehmen. Nach *Rennbahn-Express* standen letztendlich „[...] 32 Austro-Rocker geschlossen hinter einem Produkt [...]“. (*Rennbahn-Express* Nr. 5/1985: 95)

6.3 Zeitraum 1990 – 2000

In diesem Zeitraum besteht zu den HauptvertreterInnen des Austropop sowohl in den Medien als auch den wissenschaftlichen Quellen grundsätzlicher Konsens. Neue ProtagonistInnen kommen mit Ausnahme von Jazz Gitti, die mit humoristischem

Dialekt-Pop im Stile der EAV Erfolge feiert, sowie einigen erfolgreichen InterpretInnen aus dem Bereich der sog. Neuen Volksmusik keine mehr vor.

Larkey führt 1992 in seiner ersten intensiven Auseinandersetzung zu diesem Thema Wolfgang Ambros, Georg Danzer, Wilfried Scheutz und Waterloo & Robinson als frühe Repräsentanten an. Anschließend werden als zweite Generation von „Austropoppers“ STS, Stefanie Werger, Rainhard Fendrich angeführt, die seit den frühen Achtzigern mindestens gleich große Prominenz und Bekanntheit erreicht und die kurzlebige, aber hoch innovative Punk und New Wave Musik der frühen Achtziger in den Schatten gestellt haben. Ab Mitte der Achtziger sieht Larkey eine neue Generation von „eklektischen Austropop Musikern, Projekten und Produktionen“ auftreten, wozu Ostbahn-Kurti und die Erste Allgemeine Verunsicherung zählen. (vgl. Larkey 1992: 154)

Larkey unterteilt die ProtagonistInnen des Austropops in sechs verschiedene Typen: (vgl. ebd.: 154f)

- | | |
|--|--|
| 1. Individualisten | Der junge Singer/Songwriter Günther Mokesch sowie Wilfried Scheutz |
| 2. Kommerzialisten | Falco und EAV als Hauptrepräsentanten |
| 3. Ehrliche, kritische Singer/Songwriter | Rainhard Fendrich, Wolfgang Ambros, Stefanie Werger und Georg Danzer, „whose images and commercial success are based on their ability to combine and incorporate the internationally popular, modern sounds into their song lyrics with socially critical and highly relevant texts“ |
| 4. Rollenspieler (gespielte authentische Persönlichkeiten) | Jazz-Gitti und Ostbahn-Kurti |
| 5. Szenegebunden | „Gewöhnlich kurzlebige“ Einzelprojekte, die aus diversen Jugendszenen entstanden |
| 6. Theater-Rock | <i>Drahdwaberl, Hallucination Company</i> |

Aus Larkeys Umfragen zur Bedeutung und den Wertkriterien von Austropop gehen zudem folgende Schlussfolgerungen hervor:

Als harter Kern des Austropops werden Wolfgang Ambros, Stefanie Werger, die Erste Allgemeine Verunsicherung (EAV), Ostbahn-Kurti und Jazz-Gitti gesehen. All diese

MusikerInnen schafften es zu dieser Zeit mit erfolgreichen Produktionen in die Charts, waren stilistisch sehr unterschiedlich und befanden sich an verschiedenen Punkten ihrer Karriere.

Dazu werden verschiedene Musiker aus der ersten Austropop-Phase, von den StudentInnen und SchülerInnen nicht zum harten Kern gezählt. Als Beispiele werden hier Wilfried, Georg Danzer, André Heller und Waterloo & Robinson genannt. Als weiteres Gesamtergebnis der Umfragen geht außerdem hervor, dass Wolfgang Ambros als „Vater des Austropops“ gesehen wird. (vgl. ebd.: 158)

Eine unterschiedliche Unterteilung ist hingegen bei Jauk (1995) zu beobachten, der die ProtagonistInnen des Austropops nach musikalischen Kriterien eingegliedert. Als Verkörperung „des Austropops Wiener Herkunft und Wiener Stils“ mit „Nähe zum Wienerlied“ werden Rainhard Fendrich und Peter Cornelius als seine Nachfolger genannt. Fendrich wird dabei als bürgerlicher Protagonist mit Kumpelimage trotz hohem Lebensstils kategorisiert, während Peter Cornelius „mit der von ihm vertretenen Haltung“ zwischen Ambros und Fendrich eingeordnet wird und daher von beiden Hörerschichten akzeptiert werde. (vgl. Jauk 1995: 317f) Dem Austropop mit einer „intellektuelleren Seite der Reflexion des Wienertums“ ordnet Jauk die Sänger Willi Resetarits (=Ostbahn Kurti) und Georg Danzer zu. (vgl. ebd.: 318) Falco wird hier eher oberflächlich behandelt, aber dennoch ebenfalls zum Austropop gezählt. (vgl. ebd.) Zudem werden zur „Avantgarde des Austropop im Geiste des Wientums“ *Novaks Kapelle* und *Drahdwaberl* angeführt. (ebd.: 319) Zum letzten Punkt „Der alpine Rock“ streicht Jauk den Sänger Wilfried hervor und ordnet außerdem mit Hubert von Goisern und den *Zillertaler Schürzenjägern*, die ihre Freiluftkonzerte im Stil von Rockkonzerten veranstalten, zwei Interpreten aus den 90er Jahren unter diese Strömung mit ein. (vgl. ebd.: 320f)

Im Artikel „I am from Austria. Austropop: Die Karriere eines musikkulturellen Phänomens von der Innovation zur Etablierung“ von Smudits, ebenfalls aus dem Jahr 1995, findet gleich im Einleitungssatz eine klare Zuordnung statt: „1994 holte der Austropop-Star Wolfgang Ambros drei weitere Veteranen dieser Musikrichtung, Georg Danzer, Gert Steinbäcker²⁰ und Willi Resetarits alias Ostbahn Kurti, ins Studio [...]“. (Smudits 1995: 382)

Smudits strukturiert daraufhin die ProtagonistInnen des Austropop sowohl chronologisch, als auch in zeitliche Parallelstränge. Bei den wichtigsten Protagonisten der ersten Generation in den 70er Jahren deckt sich Smudits mit den von Larkey angeführten frühen Repräsentanten. Zusätzlich werden für diesen Zeitraum jedoch als „eher am Rand des Austropop“ André Heller, die *Milestones* mit Christian Kolonovits und die *Schmetterlinge* angeführt. (vgl. ebd.: 390)

²⁰ Gert Steinbäcker ist Sänger der Band STS.

Smudits streicht außerdem die Entwicklung von Punk, New Wave und der Neuen Deutschen Welle als Gegenbewegung gegen das etablierte Rockestablishment hervor. Junge Gruppen wie Chuzpe, Minisex und Tom Pettings Hertzattacken hätten die bereits etablierte Tradition des Austropop mit den neuen Sounds verbunden, dieser „Neuen Österreichischen Welle“ sei es jedoch nicht gelungen, sich klar und eindeutig vom Austropop abzugrenzen. (vgl. ebd.: 391):

„Nach dem beinahe eruptiven Auftreten zwischen 1980 und 1983 verschwand diese Bewegung so schnell, wie sie entstanden war, und übrig blieben einige Namen, die nunmehr eher schlampig dem Austropop zugeordnet wurden: allen voran Falco sowie die frühe Erste Allgemeine Verunsicherung, weiters die aus der Hallucination Company hervorgegangenen Soloprojekte von Andy Baum, Hansi Lang und Günther Mokesch.“ (ebd.)

Parallel zu dieser Entwicklung sieht Smudits die „alte Schule“ des Austropops, durch die Neuentdeckungen Rainhard Fendrich, Stefanie Werger und Formation STS fortgesetzt. Zudem hätte sich auch die *Erste Allgemeine Verunsicherung* immer mehr zu einem „Austropopact der alten Schule“ entwickelt (vgl. ebd.: 391):

„Es schien so, als hätte der Austropop den Angriff einer neuen Generation erfolgreich abwehren, wesentliche Protagonisten assimilieren und den Anspruch auf Legitimität und Hegemonie im österreichischen Populärmusikleben endgültig festigen können. Tatsächlich aber dürfte es sich eher um einen – erfolgreichen – Etikettenschwindel gehandelt haben, denn die >alte Schule< kann heute auf die Namen Ambros, Danzer, Fendrich, Werger und STS reduziert werden. Die >neuen Schulen< drängten spätestens seit Beginn der 1980er Jahre nach, waren aber als Bewegungen allesamt bislang zu schwach, um an der gefestigten Position des alten Austropop rütteln zu können. So wurden und werden neue acts [sic!] vereinnahmt, wie eben Falco, die EAV, der Ostbahn Kurti oder – in jüngster Zeit – diverse Dancefloor-Acts (Bingo Boys, Edelweiß, Beat 4 Feat) sowie Vertreter der sogenannten Neuen Volksmusik (Hubert von Goisern, Attwenger, Broadlahn). Die einzige Künstlerin, die in den 1990er Jahren ihren Durchbruch erlebte und der die Zuordnung zum Austropop der alten Schule gerecht wird, ist wohl Jazz Gitti.“ (ebd.: 391f)

Bei Pfeiler werden einige der bisher immer wieder genannten ProtagonistInnen klar vom Austropop abgegrenzt. Zu Waterloo & Robinson wird angemerkt, sie seien „im engeren Sinne“ nicht dem Austropop zuzuordnen, obwohl sie in Jugendzeitschriften als Austropopper bezeichnet und Waterloo seit Beginn seiner Solokarriere im Rundfunk als Vertreter des Austropop vorgestellt wurde. Ihr Stil sei in der Nähe des Schlagers anzusiedeln, was durch die englische Sprache etwas verschleiert würde. (vgl. Pfeiler 1995: 57) Auch Peter Cornelius, sei „eher in das Schlagergenre einzuordnen“, was v.a. nach seinem Wechsel zu einer deutschen Plattenfirma in den Siebzigern noch unterstützt worden wäre. (ebd.: 87) Pfeiler führt zudem eine Auflistung jener jungen Gruppen, die in den Siebzigern „die Musik ihrer englischen

und amerikanischen Vorbilder in möglichst noten- und soundgetreuer Weise“ nachspielten und „zum ‚Austropop‘ im engeren Sinne“ nicht zu zählen seien (Pfeiler 1995: 70) Dazu zählt sie *Acid, Turning Point, Magic, STS, Opus*, Klaus Prünster, Bilgeri und *No Bros*²¹ (vgl. ebd.: 71ff).

Mit der Auflistung der Band STS findet hier einer der zahlreichen Widersprüche in dieser Dissertation statt, da diese zuvor noch klar als Teil der ersten Generation der Austropopper angeführt werden (vgl. ebd.: 27).

Eine besondere Bedeutung für den Austropop wird dagegen der Gruppe *Drahdiwaberl* zugerechnet, da „immer wieder Musiker aus ihrem Kreis heraustraten und eine Solokarriere verfolgten, z.B. Falco, oder als Begleitmusiker in diversen Bands von Interpreten mitwirkten z.B. Bernhard und Christian Rabitsch oder Wolfgang Staribacher (Alpinkatzen, W. Ambros Band)“ (ebd.: 68).

Gröbchens Beitrag zum Buch *Idealzone Wien. Die schnellen Jahre (1978-1985)* aus dem Jahr 1998 sieht die Achtziger als die „letzte Hochblüte des Austropop traditioneller Bauart“. Die neue progressive Strömung, die in dieser Zeit aufkam, hätte letzten Endes gegen das Etikett *Austropop* verloren und ihre Stelle wäre weitgehend von „Proponenten der Austropop-Tradition“ besetzt worden. Hierzu werden STS, Rainhard Fendrich, EAV, Stefanie Werger, Ludwig Hirsch, Wolfgang Ambros und die Kunstfigur Ostbahn-Kurti genannt. (vgl. Gröbchen 1998: 28f) Die Videoproduzenten Dolezal & Rossacher werden dazu herausgegriffen und scharf für ihre durchgehende mediale Omnipräsenz kritisiert. (vgl. ebd.: 19)

Zum in manchen Quellen genannten Falco findet bei Hopp im selben Jahr eine klare Abgrenzung von Austropop statt. Mit der Neuen Deutschen Welle wäre in Wien ein neues Gefühl für Popmusik angekommen und der Austropop hätte „die Herkunft aus einer Zeit, als im Rundfunk die Discjockeys noch ‚Schlagerpferdchen‘ hießen“ immer weniger verleugnen können (vgl. Hopp 1998: 79).

6.4 Zeitraum 2000 – 2012

Nach 2000 konnten in der Recherche keine neuen Namen, die mit Austropop dauerhaft in Verbindung gebracht werden, gefunden werden.

Adieu, Austropop? geht auf den Zeitraum von 1979 bis 2001 ein und hebt die 80er Jahre als „zweiten Frühling des Austropop“ hervor. Dabei wird auf die Dichte der Charterfolge österreichischer KünstlerInnen in dieser Zeit hingewiesen. Als in den 80er Jahren erfolgreiche „Pioniere“ werden Wolfgang Ambros, Ludwig Hirsch, André Heller und Waterloo genannt. Zudem hätte eine neue teils in hochdeutsch, teils im Dialekt singende Generation, an die „Singer/Songwriter-Tradition des Austropop“

²¹ Aufgrund des großen Umfangs der Aufzählung von Pfeiler werden hier nur bereits genannte Gruppen angeführt.

angeknüpft und diese bis in die Neunziger fortgeschrieben. Dazu werden Peter Cornelius, Rainhard Fendrich, STS, Maria Bill und Stefanie Werger angeführt. (vgl. Harauer 2001: 18)

Weiters hätten sich „zum traditionellen Singer/Songwriter-orientierten Austropop“ neue Konzepte gesellt. Hier werden die Rockkabarett-Gruppen *Drahdwaberl* und die *Erste Allgemeine Verunsicherung* genannt, die stärker der angloamerikanischen Rockästhetik verpflichtet waren. (ebd.: 18f) Dem Trend der Neuen Deutschen Welle sei außerdem höchstwahrscheinlich der kurzfristige Erfolg von österreichischen Bands wie Nickerbocker, DÖF und Kurt Guber Band geschuldet. (vgl. ebd.: 19)

Opus und Falco werden gesondert erwähnt, da sie im Unterschied zu allen anderen angeführten Acts auch international reüssierten „nicht zuletzt deshalb, weil sie sich sprachlich an einem größeren Markt orientierten [...]“ (vgl. ebd.). Innerhalb dieses Kapitels werden so die genannten ProtagonistInnen zwar unter Austropop eingeordnet, jedoch eine kleine Unterscheidung „zum traditionellen Singer/Songwriter-orientierten“ Austropop gezogen.

Für die 90er Jahre werden daraufhin die Dancefloor-Acts *Unique 2* oder *Bingo Boys* vom Austropop abgegrenzt. (vgl. ebd.: 23) Das Duo Papermoon, das 1993 mit Balladen in den Charts erscheint, wird hingegen explizit genannt, da es „sowohl ästhetisch als auch personell noch dem klassischen Austropop verpflichtet war“. (ebd.: 24) Diese Strategie hätten zudem auch die Sänger Andy Baum und Günther Mokesch verfolgt, die es jedoch trotz massiver Radiounterstützung nicht einmal in Österreich in die Top 25 des Jahres schafften. (vgl. ebd.: 24)

Bei der Suche in den Online Portalen, der österreichischen Tageszeitungen *Der Standard* und *Die Presse*, konnte nur ein Artikel gefunden werden, der sich mit den ProtagonistInnen des Austropop bewusst auseinandersetzt:

Auf www.diepresse.com wird 2006 bereits in Vergangenheitsform die Frage „Austropop‘, was war das eigentlich?“ gestellt und anhand einer Aufzählung der großen Bandbreite unterschiedlicher ProtagonistInnen beantwortet. So werden die *Schmetterlinge* und Sigi Maron als politische Aktivisten bezeichnet, Ludwig Hirsch, Marianne Mendt und Maria Bill als „singende Schauspieler“ klassifiziert und Arik Brauer und Heinrich Walcher zu den „singenden Malern“ gezählt. Dazu werden André Heller und Hubert von Goisern innerhalb einer poetischen Richtung dem Austropop zugeordnet, wobei im Zentrum dieses von Ö3 „propagierten Sound Made in Austria“ Peter Cornelius und v.a. Wolfgang Ambros sowie Georg Danzer gesehen werden. [Pre 06b]

Die Suche in den Internet-Portalen zeigt ansonsten keine neuen ProtagonistInnen mehr auf, die mit dem Begriff *Austropop* regelmäßig in Zusammenhang gesetzt werden. Neben dem bereits in Kapitel 5.4 erwähnten *Austrofred*, der Austropop als Genre in seine Musik einbaut und dies auch so kommuniziert, erscheint als zweiter

„neuer“ Name lediglich der in den vergangenen Jahren erfolgreiche Andreas Gabalier einige Male als Treffer. Auch er wird jedoch nicht selbst als „Austropopper“ vermittelt, sondern nur bezüglich seiner Musik, die volkstümliche Musik mit Austropop- und Rockelementen verknüpft, zitiert [Sta 12].

Der in *Adieu, Austropop?* und obigem Presse-Artikel genannte Sänger Hubert von Goisern, wird – trotz häufigem medialen Auftretens aufgrund neuer Erfolge (vgl. Kapitel 3.1.5) – nicht mehr mit Austropop in Zusammenhang gebracht.

Die häufig im Austropop-Kontext genannten Namen beschränken sich so lediglich auf einzelne ProtagonistInnen aus den 70er und 80er Jahren, denen weiterhin mediale Aufmerksamkeit zukommt – oft im Zusammenhang mit Ausdrücken wie *Urgestein* oder *Legende*. Als Suchtreffer sind hier Ludwig Hirsch, Stefanie Werger, STS, die EAV, Arik Brauer, Hansi Lang und – die in diesem Zusammenhang noch immer mit Abstand am meisten auftretenden – Wolfgang Ambros, Rainhard Fendrich und Georg Danzer zu nennen²². In *Der Standard* wird zudem Marianne Mendt, wie bereits in Kapitel 4.2 behandelt, oftmals mit der Bezeichnung „Mutter des Austropops“ versehen.

²² Anm.: Im Falle von den in diesem Zeitraum verstorbenen Sängern Hansi Lang, Georg Danzer und Ludwig Hirsch handelt es sich bei den aufscheinenden Artikeln teilweise um Nachrufe.

7 Musikalische Einflüsse und Spezifika

Wie aus dem vorherigen Kapitel hervorgeht, vertreten die dem Austropop häufig zugeordneten ProtagonistInnen eine große Bandbreite an musikalischen Stilen.

Als explizite musikalische Einflüsse des Austropop werden in der wissenschaftlichen Literatur dennoch hauptsächlich jene angeführt, die die Musik in den Siebzigern im Wiener Dialekt im Stile von Wolfgang Ambros geprägt haben. Die einzige Ausnahme bildet dabei der oft genannte Einfluss der alpenländischen Musik. Unter diesem Punkt wird in den wissenschaftlichen Quellen der 90er Jahre gerne der zu diesem Zeitpunkt erfolgreiche Hubert von Goisern genannt. Da dieser Sänger im Zeitraum nach 2000 trotz weiteren Erfolges – ebenso wie zahlreiche neue Acts, die Einflüsse aus der Volksmusik mit Rock verbinden (vgl. Kapitel 3.1.5) – in keinem Austropop-Zusammenhang in den untersuchten Quellen genannt wird, scheint sich die musikalische Definition von Austropop im Laufe der Zeit in dieser Hinsicht weiter ausdifferenziert zu haben.

7.1 Einflüsse

Trotz der bereits aufgezeigten Unsicherheit in der Definition und Handhabung des Begriffes *Austropop*, werden in den wissenschaftlichen Quellen immer wieder bestimmte musikalische Einflüsse angeführt.

Konsens besteht zum internationalen Einfluss der Rockmusik in den Anfängen der österreichischen Populärmusik. Dieser neue Sound galt auch als rebellische Geste gegen die ältere, vom Schlager geprägte Generation. Larkey schreibt dazu 1993:

„The collective memory of most of the Austrian musicians interviewed by the author begins with the music of the BEATLES and/or ROLLING STONES, whose musical and visual repertoire served as models.“ (Larkey 1993: 130)

Als weitere prägende internationale Strömung gilt Folk und Folkrock. Pfeiler ordnet diesen Strömungen „eine bedeutende Rolle in der Entstehung einer österreichischen Populärmusikszene, im speziellen für die Entwicklung des sog. Austropop in den 70er Jahren“ zu (Pfeiler 1995: 98):

„Einerseits war diese Musikrichtung für die Kritischen Liedermacher eine sehr wichtige, die wiederum einen nicht geringen Einfluß auf die ‚Austropopper der ersten Stunde‘ ausübten. Andererseits wurde die Folkmusik und der Folkrock in Österreich rezipiert und von jungen Musikgruppen nachgespielt.“ (ebd.)

Als speziell österreichische Einflüsse des Austropops werden in der wissenschaftlichen Literatur gewöhnlich folgende Punkte genannt:

7.1.1 Dialektsprache

Als eine der herausragenden Eigenschaften des Austropops wird immer wieder der Dialektgesang hervorgekehrt. In den Interviews, die 1997 für die Diplomarbeit *Sprache und Musik des Austropop als Symbol nationaler Identifikation* von Eva Spreitzhofer geführt wurden, kommt aus den Aussagen der ProtagonistInnen deutlich die Bedeutung des Dialektes als Liedtextsprache hervor.

Georg Danzer betont, wie der Dialekt in den 70er Jahren etwas völlig Neues darstellte und streicht die damalige starke Identifikation der jungen Leute damit hervor. Die Dialektsprache hätte bis zu einem gewissen Punkt sogar ein Protestverhalten gegen die ältere Generation, die sie nicht goutiert hätte, dargestellt. (vgl. Spreitzhofer 1998: 152) Die Verbindung von Rockmusik und Dialekt habe „unheimlich gut zusammengepaßt“ und sei etwas völlig Neuartiges zu allem anderen davor gewesen (vgl. ebd.: 154). Er beschreibt, dass „Da Hofa“ beim ersten Mal Hören „wie irgendeine abgefahrene englische Produktion“ geklungen hätte und führt weiter aus:

„[...] dann hat einer auf einmal Dialekt gesungen. Das war der Hammer bei dem Ganzen. Der Sound, die Musik, auch die Spielweise, das Verwenden der Harmonien, das Verwenden elektrischer Gitarren und daß ein ordentliches Schlagzeug gespielt hat und so, was ja in der Schlagermusik alles nicht üblich war, mit dem Dialekt eine Musik erzeugt hat, die man heute wahrscheinlich als Punk oder Grunge bezeichnen würde. Und damals war es halt was ganz was Neues, was so geklungen hat, wie vorher nichts im Deutschsprachigen geklungen hat.“ (ebd.: 154)

Der Dialekt wird in den Interviews immer wieder als Gefühlssprache charakterisiert. Danzer beschreibt die Möglichkeiten in seiner Verwendung als tiefgehender und fügt hinzu, dass man mit Hochdeutsch limitierter sei (vgl. ebd.: 157). Gert Steinbäcker, Sänger der Band STS erklärt, dass man in jenen drei bis dreieinhalb Minuten mit „den geringsten Farben“ spielen müsse, um sich optimal ausdrücken zu können. Dies könne man natürlich in der Sprache am besten, in der man sich ausdrückt. (vgl. ebd.: 174) Auch Reinhard Fendrich differenziert Dialekt und Muttersprache als „Sprache des Gefühls“ und Hochdeutsch als „Sprache des Kopfes“ (vgl. ebd.: 168).

Die Verwendung von Hochdeutsch wird daher oft auf bestimmte Songs bezogen, wie bspw. bei Ambros auf Themen wo Dialekt „der Ernsthaftigkeit abträglich ist“ und bei Danzer Lieder, die „mehr in den Chanson-Bereich gehen“ (vgl. ebd.: 158).

7.1.2 Das Wiener Lied

Pfeiler führt musikalische Kriterien für das „Wienerische“ auf und zählt zur „echten wienerischen Art“ der Interpretation die Verwendung von „Halbgesang, Sprechgesang, in gesprochener gesungener oder geraunzter Manier und im besten Wiener Dialekt“ (Pfeiler 1995: 113). Eine Fortsetzung dieser Tradition wird vom Walzer über die Sprachmelodie des Wienerischen in der Wiener Volksmusik und den Wienerliedern „auch in den Liedern der modernen Populärmusik des Wiener Raumes, dem Austropop“ gesehen (ebd.: 129). Pfeiler hält zudem inhaltlich-textliche Parallelen fest:

„Dies kommt durch die Wahl der Themen, wie Resignation, Einsamkeit, Suizide, Flucht in den Alkohol, Gedanken an den Tod, die Textgestaltung und den Einsatz von Wiener Dialekten und Umgangssprache, die Verwendung spezifisch Wienerischer Redewendungen, Austriazismen, Dialektwörter etc. zur Geltung. In Liedern von W. Ambros, G. Danzer, A. Heller, L. Hirsch sind diese sprachlichen Elemente wesentliche und die Musik prägende Bestandteile.“ (Pfeiler 1996: 75)

7.1.3 Kabarett

Als Beispiele für den Einfluss der Kabaretttradition auf Austropop, dienen oft die Rockkabarett-Gruppen wie *Drahdiwaberl* oder die EAV. Smudits führt „Da Hofa“ oder Georg Danzers „Jö schau“ an, die sich oft „wie Drehbücher für Sketches im Kabarett“ lesen würden. und sieht die Kabaretttradition als österreichisches Spezifikum (vgl. Smudits 1995: 383):

„Lieder, in denen der Hang zur Parodie, zur Satire, zum beißenden Untergriff zum Ausdruck kommt, verbunden mit Ansätzen zu theatralischer Darstellung, gab es schon in der Altwiener Volkskomödie, dann bei Nestroy in Form von Couplets, und sie fanden sich im Nachkriegsösterreich in den Nummern eines Helmut Qualtinger, eines Gerhard Bronner oder Georg Kreisler.“ (ebd.)

7.1.4 Liedermacher

Nachdem die Liedermacher in den 60er Jahren mit Hilfe der Folkmusik ihre sozialkritischen Themen und Anliegen am besten ausdrücken konnten, gilt „Da Hofa“ als Verbindung dieses sozialkritischen Anspruchs mit dem modernen Sound der angloamerikanischen Pop- und Rockmusik. Heide Pfeiler sieht „die enge Verbindung dieser beiden österreichischen Musikstile in ihrer Anfangsphase“ dadurch gegeben,

da einige Liedermacher ihre ersten musikalischen Erfahrungen in Rockgruppen sammelten und Wolfgang Ambros, Arik Brauer und Georg Danzer mit ihrem sozialkritischen Anspruch selbst zu den Liedermachern gezählt wurden. (vgl. Pfeiler 1995: 101)

7.1.5 Alpenländische Musik

Dieser – ebenfalls oft genannte – Punkt weicht von allen anderen zuvor genannten Einflüssen insofern ab, als er sich nicht auf die Musik im Wolfgang Ambros Stil und speziell „Da Hofs“ beziehen lässt. Jauk sieht den „älpeischen Rock“ als eine Grundströmung der Entwicklung des Austropops. Die „Assimilation des älpischen Volkstums“ sei jedoch erst in den 90er Jahren gelungen und wäre davor in einem ersten Schub in den frühen Achtzigern eher als Kolorit verwendet worden (vgl. Jauk 1995: 320).

„[...] der zweite Schub, die Assimilation, basierte auf jener allgemeinen ideologischen Orientierung, die diesem Volkstum nun auch eine unrechtmäßige Unterdrückung zugestand. Vor allem Graz als Brut- und Produktionsstätte auch dieser Facette des Regional-Bewußtseins spielt dabei eine wesentliche Rolle.“ (ebd.)

Gemeinhin wird zu diesem Punkt in der Regel jedoch Wilfried mit seinen Songs „Mary oh Mary“ und „Ziwui, ziwui“ aus den Siebzigern als erstes Beispiel genannt. Wilfried stellt seinen Sound in dieser Zeit selbst als „Fusion von österreichischer Volksmusik und progressivem englischen Sound“ vor (*Hit* Nr.3/1973). Diese „Versuche“ seien laut Pfeiler aber nicht mehr als ein Achtungserfolg gewesen und die Annäherung von alpenländischer Volksmusik und Rockmusik wäre erst fast 20 Jahre später mit Hubert von Goisern und der sog. Neuen Volksmusik von Erfolg gekrönt worden (vgl. Pfeiler 1995: 118).

7.2 Textinhalte

Zur Bedeutung der Texte im Austropop konnte mit Larkeys Umfrage (vgl. Kapitel 5.3) eine sehr hohe Präferenz der HörerInnen in diese Richtung gezeigt werden. Pfeiler führt 1995 mit Zitaten aus mehreren Quellen an, dass in der internationalen Rock- und Popmusik die primäre Rolle die Musik inne hätte, wobei der Texter sich unterzuordnen hätte. Pfeiler stellt weiters fest:

„Bei den Liedern des Austropop trifft diese Aussage insofern nicht zu, da die Texte eine wesentliche Funktion erfüllen, die Gedanken und Anliegen des Musikers und Liedinterpreten zu transportieren und dem Publikum mitzuteilen. Für die meisten

Lieder ist es Bedingung, daß der Text verstanden wird. Dadurch wird der Liedertext in den Vordergrund gerückt, der Musik kommt hingegen begleitende Funktion zu, die die Aussage unterstützt.“ (Pfeiler 1995: 123)

Sie greift daher für die „Lieder der Austropopper und Kritischen Liedermacher“ auf die Bezeichnung „engagierte Literaturmusik“ zurück, wo Text und Musik gleichrangig zu bewerten sind. (vgl. ebd.)

Bezüglich der Textinhalte zeigen einzelne Analysen, wie jene von Moser zu Wolfgang Ambros Liedern, die Aufarbeitung der Fendrich Liedtexte von Nüchtern oder Pfeilers Analyse einzelner Songs von Ambros, Fendrich und Danzer große Unterschiede zwischen den einzelnen Interpreten auf. Die behandelten Bereiche gehen dabei von subjektiv gefühlsbetont dargestellten Ereignissen über politische, sozialkritische Inhalte bis hin zu absurden, surrealistischen Texten und parodistischen, humoristischen Erzählungen.

7.3 Abgrenzungen

Abgrenzungen tauchen insofern auf, dass sich viele der KünstlerInnen, die klar dem Austropop zugeordnet werden, immer wieder von Schlager und volkstümlicher Musik abgrenzen wollen. Als *Rennbahn-Express* das erste Mal über Wolfgang Ambros und dessen „Hofa“ schreibt, kommt die aus Sicht der damaligen jungen Generation klare Abneigung zum Schlager deutlich hervor: „Derzeit zieht der 'nicht-gesellschaftskritische-aber-doch-zeitkritische' Hofa durch die Peter Alexander und Heintje-verseuchten österreichischen Lande.“ (*Rennbahn-Express* Nr. 5/1972: 22) Auch Danzer sieht rückblickend auf die 70er Jahre die Dialektsprache als damals klares Kriterium zur Abgrenzung vom Schlager (vgl. Spreitzhofer 1998: 154). Zudem wird Rainhard Fendrich 1989 zu Volksmusik mit den Worten „Eine unserer Wurzeln, nicht zu verwechseln mit volksdämmlicher Musik, die man sich nur vom Brechreiz gewürgt anhören kann.“ zitiert (Leopold 1989: 29).

Insgesamt zeigt sich jedoch, dass aufgrund der vielen so unterschiedlichen Strömungen die unter der Bezeichnung *Austropop* gefasst wurden, eine allgemeine Abgrenzung nicht möglich ist. So schreibt, wie bereits in Kapitel 5.3 behandelt, Jauk 1995 Austropop fände sich „mehr in der Nähe des Schlagers und der volkstümlichen Musik“ (Jauk 1995: 314) und auch Alfred Smudits spricht über Austropop von einem „spielerischen bis experimentellen Umgang mit herkömmlichen Traditionen, vom Wienerlied bis über den Schlager zur Volksmusik, die in das Pop- und Rock-Grundgerüst integriert wurden.“ (Smudits 1995: 386)

Im Buch zu *Weltberühmt in Österreich* wird diesem Thema sogar ein eigenes Kapitel unter dem Titel „Feindbild Schlager – Wir (und der Austropop) wissen (noch) nicht wofür wir sind,- dafür aber, wogegen“ gewidmet. Die klare Abgrenzung findet auch

hier v.a. rückblickend auf den Generationenkonflikt der 70er Jahre auf Peter Alexander und Udo Jürgens bezogen statt. (vgl. Dolezal 2009: 18ff)

Larkey fasst diesen Konflikt rückblickend folgendermaßen zusammen:

„The use of Viennese lyrics had long been a domain of the critical Liedermacher (Maurer 1987), and this was a further symbol of resistance to established culture. The thematic of the lyrics complemented this assertion to resistance against the prevailing lyric aesthetic in the more traditional Schlager genre and the commercialized volkstümlich music. Both of these contained lyrics, and built up their cultural value by avoiding any themes of social conflict and presenting a world of happy-go-lucky people, either exclusively concerned with problems of love and personal relationships (Schlager), or with the idyllic traditional rural forms of life outside of the big cities (volkstümlich). Ambros broke with both of these conventions, as well as with the conventions of rock music at the time, continuing both the traditions of the critical Liedermacher as well as the historically Wienerlied and Cabaret genres embodied in the productions of actor Helmut Qualtinger, George Kreisler and André Heller prior to that period.” (Larkey 1992:165)

8 Perspektiven

In diesem Kapitel wird untersucht, wie die Zukunftsaussichten des Austropops im untersuchten Zeitraum jeweils beurteilt werden. Dabei wird auch die Verwendung des Terminus innerhalb des Diskurses näher betrachtet werden.

8.1 Zeitraum 1970-1980

Als die österreichische Popmusik Anfang der 70er Jahre noch in den Kinderschuhen stand, waren die Perspektiven des Austropops naturgemäß kein großes Thema. Die meist jungen österreichischen Acts standen am Anfang ihrer Karriere und sahen in eine optimistische Zukunft. Die optimistischen Worte des Sängers Heinrich Walcher im Artikel „Der Gummimensch. Der junge Wiener imponierte bei der ‚Showchance‘“ aus dem Jahr 1972 stehen sinnbildlich für die Aufbruchsstimmung, die in den Jugendzeitschriften dieser Zeit vermittelt wird:

„Es ist ein günstiger Regen, der zur Zeit auf die österreichische Musikszene fällt, und er wird uns viele neue Schwammerl bringen.‘ Walcher findet, Österreich sei von Amerika und England schon zu lange berieselt worden und sei nun ‚gesättigt‘. ‚Ich erwarte noch sehr viel von der österreichischen Musik.“ (*Rennbahn-Express* Nr.4/1972: 17)

Als einziges Thema, das vom allgemeinen Optimismus abweichend immer wieder auftaucht, werden die fehlenden strukturellen Bedingungen für Musikproduktionen internationalen Standards kritisiert. Der österreichische Künstler André Heller wird 1972 zum "Grundübel der österreichischen Musik" mit folgenden Worten zitiert:

„Hierzulande produziert man Platten in rostigen Studios mit beschissenen Studiomusikern aus Amstetten. Gemessen an der musikalischen Qualität der Beatles oder Dylan ist das gelinde gesagt ein unverschämter Betrug am Käufer!“ (*Rennbahn-Express* Nr. 11-12/1972: 22)

Nach einigen Jahren nationalen Erfolges ist allgemein ein Streben nach dem Durchbruch am internationalen Markt zu beobachten und etablierte MusikerInnen wie Wolfgang Ambros und Georg Danzer orientierten sich auch in der Produktion nach Deutschland. Mit dem gleichzeitigen langsamen Abflauen der Discowelle trat Ende der 70er Jahre damit kurzzeitig eine Stagnation in der österreichischen Popmusik ein.

Im Jahr 1978 erscheint in der Zeitschrift *Rennbahn-Express* als Teil 1 einer Serie „über die Krise der österr. Pop-Musik“ eine umfangreicher Reportage, die mit großem

Aufmacher eine Frage stellt, die in den kommenden Jahrzehnten immer wieder auftauchen sollte: „Ist der Austro-Pop am Ende?“ (*Rennbahn-Express* Nr.6/1978: 28) Ein Abschwung war in dieser Zeitschrift zuvor nur einmal Ende 1977 mit einem Bericht über die Absetzung der wöchentlichen ORF-Popmusik-Sendungen *Spotlight* und *Popscope* angedeutet worden²³. (vgl. *Rennbahn-Express* Nr.3/1977: 10) Nun wird plötzlich über drastische Zustände berichtet. So sei der Austropop seit zwei Jahren abgemeldet und die Glanzzeiten vorbei: „Die Stars der Austro-Pop-Szene verkaufen von Jahr zu Jahr weniger Platten – und die Newcomer meist überhaupt keine.“ (*Rennbahn-Express* Nr.6/1978: 28) Waterloo & Robinsons „My Little World“²⁴ wird daraufhin sinnbildlich als „letzte Lebensstunden des sogenannten Austro-Pops“ bezeichnet.

„Jeder kleine Plattenhändler konstatiert bereits: ‚Österreichisches geht nimma!‘ – und die Chefs der Plattenfirmen lassen (auf ihre Austro-Pop-Produktion angesprochen) zunächst einmal einen tiefen Seufzer los. Stefan Friedberg – seinerzeit bei der Firma „Amadeo“ eine Art Geburtsvater dieses österreichischen Popwunders – heute Chef der ‚Ariola‘: ‚Wir müssen wohl Begräbnis feiern...‘“ (ebd.)

Weiters wird berichtet, Produzent Peter Müller wäre seit 2 Jahren „nahezu allein im Studio“, weil die großen Stars wegen besseren technischen Equipments ins Ausland zum Produzieren gegangen sind: „Es mag Zufall sein – aber seither ging’s mit dem Austro-Pop bergab.“ (*Rennbahn-Express* Nr.6/1978: 29)

Müller sieht die Schuld daran, dass „die österreichische Pop-Szene derzeit darnieder liegt“, nicht bei den Plattenfirmen. Er rechnet vor, dass sich seit dem „Hofa“ die Produktionskosten enorm vervielfacht hätten, die Firmen von manchen Singles 10.000 Stück verkaufen müssten, um pari auszustiegen, weshalb sich eine Pop-Produktion in Österreich nicht mehr rentiere. Müller erklärt weiters: „Die Plattenfirmen riskieren nichts mehr – und man kann’s ihnen nicht einmal übel nehmen!“ (ebd.)

Schließlich wird in diesem Artikel resümiert: „Manche großen Firmen haben ihre ‚Austro-Pop-Läden‘ fast schon zugesperrt und kümmern sich verstärkt um’s internationale Repertoire. Wenn sie Austro-Pop machen, setzen sie auf Evergreens wie ‚Turning Point‘ [...] Wilfried [...], Acid [...] oder gar Novaks Kapelle [...].“ (ebd.)

Eine Weiterführung dieses als Artikelserie angekündigten Beitrages gab es nicht mehr und, wie in Kapitel 5.2 gezeigt wurde, sollte sich erst mit Beginn der 80er Jahre die Berichterstattung zu Austropop deutlich verändern.

²³ Anm.: Die Ersatzsendung Poptik sollte nur vier Mal jährlich ausgestrahlt werden.

²⁴ Waterloo & Robinson erreichten mit diesem Titel Platz 5 beim Eurovision Songcontest 1975.

8.2 Zeitraum 1980-1990

Zu Beginn dieses Jahrzehnts blickt *Rennbahn-Express* Herausgeber Wolfgang Fellner in der ORF-Sendung *Okay* nach einem kleinen Rückblick positiv in die Zukunft:

„Ich glaube das Problem ist, wir haben in Österreich derzeit einfach keine Persönlichkeiten, keine Stars. Die alten Stars – Waterloo & Robinson, Ambros, Danzer – die sind ein bisschen ausgedient. Die Jugendlichen sind nicht mehr bereit, sie als Stars zu akzeptieren. Die kaufen noch eventuell ihre Platten, aber sind nicht mehr richtige Fans. Und neue Stars gibt's außer dem Ludwig Hirsch eigentlich keine. Wir haben derzeit überhaupt ein bisschen eine Starkrise auf dem Popmusiksektor, aber in Österreich ist das überhaupt ganz evident und im Ausland werden die Stars halt mehr gemacht. Da stecken mächtigere Plattenfirmen dahinter, da stecken größere Medieninteressen dahinter, als wie [sic!] bei uns. Und in Österreich ist das nicht geschehen sehr lange Zeit, wobei ich der Meinung bin, dass sich das eigentlich jetzt ändert.“ [ORF 81]

Diese positive Aussicht auf bessere Zeiten trat, wie in Kapitel 3.1.3 dargestellt, in den 80er Jahren auch bald ein.

Erst Hopp's Artikel „Schickt Ambros in Pension! Der Austropop ist in die Jahre gekommen“ stellte 1987 einen erneuten Einschnitt dar. Er streicht als Beispiel für sein Bild des Niedergangs des Austropop gleich zu Beginn Wolfgang Ambros' in diesem Zeitraum neu erschienenes Album *Gewitter* hervor. Dieses hätte, schon bevor es im Laden stand, durch die Vorbestellungen der Händler Gold Status²⁵ erlangt und sich dann aber nur sehr schlecht verkauft: „Händler können irren – und sie tun es in letzter Zeit immer öfter, vor allem, wenn es um österreichische Ware geht.“ (Hopp 1987: 81) Dieses Bild wird durch Beispiele von enttäuschenden aktuellen Alben von Ludwig Hirsch, Stefanie Werger und Rainhard Fendrich, sowie den Schwierigkeiten von „Ambros und Konsorten“, ein bundesweites Erscheinen ihrer Platten in Deutschland „durchzuboxen“, noch weiter verdichtet (ebd.). Schließlich wird der „Chef der größten österreichischen Plattenkonzern-Niederlassung“ mit folgenden Worten zitiert: „Wenn sich unsere dialektisierenden, immer noch Liedermacher-orientierten Künstler nicht sehr schnell was einfallen lassen, sind sie binnen der nächsten fünf Jahre weg vom Fenster, national – und international sowieso.“ (ebd.)

Die Aussichten auf zukünftige Erfolge von heimischen Künstlern im internationalen, globalen Geschäft sieht Hopp dementsprechend ernüchternd:

„Falco hat darin ein paar Sekunden mitspielen dürfen, seinen Elfmeter, die für den amerikanischen Markt konzipierte Single ‚Emotional‘, jedoch greulich [sic!] verschossen. Opus aus der Steiermark, die High-Tech-Variante der Beach Boys, sitzen erfolgsversprechend auf der Reservebank. Aber damit hat sich's schon.“ (ebd.: 87)

²⁵ Anm.: 25.000 verkaufte Exemplare in Österreich

Im kurz darauf geführten Interview „Ambros schlägt zurück“ sieht Wolfgang Ambros die Gründe für seine vorangegangene nicht überaus erfolgreiche Tour beim Veranstalter, bemerkt aber trotzdem:

„Daß es immer schwieriger wird, das Geschäft, das weiß ich schon lange – dazu brauche ich keine Einsager in den Medien. Es war mal lustiger, zugegeben. Die Leute haben immer weniger Geld, die Konzertkarten werden immer teurer, und das Angebot auf dem Unterhaltungssektor ist erdrückend.“ (Gröbchen 1988: 93)

Im selben Monat entgegnet Ambros zudem in *Rennbahn-Express* auf das „Gerücht“ angesprochen, sein Album *Gewitter* sei ein Flop, er habe im Dezember – drei Monate nach Erscheinen der Platte – bereits Platin für 50.000 verkaufte Exemplare bekommen. (vgl. *Rennbahn-Express* Nr.1/1988: 103)

Auch Falco bestätigt in der darauffolgenden *Rennbahn-Express* Ausgabe die „Krise des Austro-Pop“ (vgl. Kapitel 5.2). Er verweist diesbezüglich auf Heller, Danzer, Ambros, Fendrich und Gruppen der Wiener Subkultur wie *Hallucination Company* und *Drahdwaberl* und fragt: „Wo sind solche Gruppen heute? Ich seh’ sie nicht.“ (*Rennbahn-Express* Nr.2/1988: 108)

8.3 Zeitraum 1990-2000

Mit dem Einsetzen der Aufarbeitung und Reflexion zum Thema Austropop werden in den 90er Jahren auch zunehmend die Perspektiven in Frage gestellt. Dies wird durch die – besonders im Vergleich zu den kommerziell so erfolgreichen 80er Jahren geringen Plattenverkäufe österreichischer InterpretInnen zusätzlich angeheizt. Auch das Eintreten neuer, von ÖsterreicherInnen produzierter Musikstile in den Mainstream (vgl. Kapitel 3.1.4) und die Diskussionen um die Ö3-Programmreform (vgl. Kapitel 3.2) verstärkte diesen Trend. Harry Fuchs nennt dazu 1995 eine vielfach gestellte Frage:

„Woran liegt es, daß heimische Musikjournalisten in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen das ‚Aus für die Austroszene?‘ [...] konstatieren, ‚Schickt Ambros in Pension‘ [...] fordern oder die Hypothese ‚Austro-Szene tot?‘ [...] in den Raum stellen?“ (Fuchs 1995: 78)

Tatsächlich gab es genügend Gründe nicht nur an der Sinnhaftigkeit des Labels *Austropop*, sondern auch an den Perspektiven für eine weiterhin so erfolgreiche „Popmusikszene“ wie in den beiden Jahrzehnten zuvor zu zweifeln.

Larkey nennt bereits 1992 die geringe Größe des österreichischen Marktes als Problem für bereits erfolgreiche Austropop-Stars wie Wolfgang Ambros ihren symbolischen Status und ihre Reputation dauerhaft zu behalten. Als möglichen Weg

für die Zukunft nennt er eine Reduktion und gleichzeitige Vergrößerung der Konzertauftritte „[...] which serve as external signs of their symbolic value, in addition to their record sales“ (Larkey 1992: 166).

Als weiteres Problem wird von Larkey (und vielen späteren Quellen) zudem der fehlende Wille von Plattenfirmen, Risiken mit neuen Acts einzugehen, angeführt. Larkey nennt daher Beispiele neuer Strategien und Wege, um im Musikbusiness zu überleben. Dazu wird als Möglichkeit die Ausweitung des Repertoires in Richtung eines bestehenden Publikums, wie z.B. Jazz Gitti mit einem Auftritt in der ORF-Volksmusik-Sendung *Musikantenstadt*, sowie die EAV, die zu dieser Zeit verschiedenste Zielgruppen gleichermaßen ansprach, genannt. Weitere Möglichkeiten wären Investitionen in Clubs oder Studios, sowie periodische Projekte mit anderen Musikern (vgl. ebd.: 180). Als Erfolgsfaktor wird außerdem der Showaspekt hervorgehoben, wozu u.a. die Beispiele EAV, Falco, Rainhard Fendrich hervorgehoben werden. Diese Interpreten waren zu dieser Zeit alle erfolgreich und hatten entweder schon als Schauspieler gearbeitet oder zumindest bereits Schauspieltraining genossen hatten. (vgl. ebd.: 181)

Die geringe Größe des österreichischen Marktes und immer kleinere Risikobereitschaft der Plattenfirmen wird drei Jahre später auch bei Leopold als Problem erkannt. Er streicht ein fehlendes „Mittelfeld“ erfolgreicher österreichischer KünstlerInnen in dieser Zeit hervor:

„An der Spitze der heimischen Musikszene stehen nur eine Handvoll: Fendrich, EAV, STS, Goisern, die Zillertaler Schürzenjäger. Sie verkaufen ‚Platin‘ (und wesentlich mehr), sie locken –zigtausende in ihre Tourneen. Bei einer gesunden, landesweiten Musikszene müßten dann die kommen, die irgendwo rund um ‚Gold‘ (25.000 Tonträger) verkaufen, die ein- bis dreitausend Zuschauer pro Konzert haben. Davon haben wir niemanden.“ (Leopold 1995: 133)

Leopold verweist hier auch auf Falco und Ambros, die zwar in diesen Bereich fielen, aber nicht nachdrängten, sondern sich eher auf dem absteigenden Ast befänden. Er resümiert (vgl. ebd.):

„Der Rest kränkelt. Denn was dann kommt, verkauft gar keine bis wenige tausend Platten, und motiviert nur dutzende bis wenige hundert Zuschauer zum Konzertbesuch. Mit anderen Worten: die zweite Kategorie des Austropop existiert nicht, die dritte vegetiert vor sich hin.“ (ebd.: 134)

Als Grund für die immer weniger risikobereiten Plattenfirmen werden „jüngst-historische Ursachen“ ausgemacht (vgl. ebd.: 140):

„Mit dem Abtritt der ‚alten Garde‘ der heimischen Plattenbosse (Wolfgang Arming, Stefan Friedberg) und dem Eintritt Österreichs in das Vereinte Europa haben die deutschen Mutterkonzerne – vermutlich mit Absicht – bei der einen oder anderen ‚Austro-Zweigstelle‘ nicht mehr starke Persönlichkeiten mit eigenen, forsch

durchzusetzenden Ideen in die Chefetage gesetzt, sondern jasagende Erfüller der aus Germanien diktierten Auflagen.“ (ebd.)

Die Budgets für österreichische Newcomer-Produktionen hätten darüber hinaus bestenfalls „Roulette-Charakter“ und es gäbe eine fehlende moderne Management-Kultur in der österreichischen Musikbranche. (vgl. ebd.)

Leopolds Analyse bezieht im Folgenden auch die österreichischen Musikmedien im Printbereich mit ein:

„Es gibt praktisch kein großes, breites, seriöses Musikmedium. Zwar gibt es noch immer den ‚Rennbahn Express‘, der aber weder inhaltlich noch von den Verkaufszahlen her an seine besten Zeiten (die interessanterweise mit der Hochblüte des Austropop identisch waren) mithalten kann.“ (ebd.: 135)

Bei den Tageszeitungen wären hingegen nur Nachwuchsredakteure, mit Chefs ohne Kontrollkompetenz, tätig, was oft zu Schülerzeitung Niveau führen würde (vgl. ebd.). Er stellt fest, dass der österreichische Markt für ein musikorientiertes Qualitäts-Printmedium wie die deutschen *MusikExpress/Sounds* oder *Rolling Stone* zu klein sei und sieht für diesen Umstand kaum Perspektiven auf Veränderung:

„Und sollte sich unwahrscheinlicherweise die rotweißrote Plattenindustrie dazu aufraffen, ein entsprechendes Projekt mit finanziellem Background zu versehen, beißt sich die Katze wieder in den Schwanz: Natürlich wollen die Manager dann ihre Künstler besonders hervorgestrichen sehen – womit wir wieder bei unattraktiver Hofberichterstattung angelangt wären.“ (ebd.: 136)

Ein weiterer Kritikpunkt Leopolds bezieht sich auch auf Ö3, dessen Songauswahl „so restriktiv, wie nie zuvor und für Außenstehende nicht nachvollziehbar“ sei (ebd.: 134)

Das Ö3 Thema ist, wie bereits in Kapitel 3.2 gezeigt wurde, im Jahr 1995 angesichts der angekündigten Ö3-Programmreform ein Violdiskutiertes. Dabei wird Austropop einerseits oft im Sinne einer erfolgreichen Popmusikszene verstanden und auf strukturelle Problemfelder eingegangen. Andererseits findet teilweise jedoch auch eine klare Abgrenzung zwischen Austropop und österreichischer Popmusik allgemein statt, die die Perspektiven jedoch nicht weniger pessimistisch erscheinen lassen. So wird Austropop konkret von Ö3-Musikchef Bogdan Roscic 1995 als „abgeschlossenes Kapitel“ (vgl. Autorenzeitung 1995: 9) und vom ORF-Radio-Pressesprecher Wolfgang Fischer 1997 als „nicht mehrheitsfähig“ bezeichnet (vgl. Ottawa 2000: 58). Auf einen offenen Brief der AKM mit herber Kritik an der Programmreform verfasst der damalige ORF-Generalintendant Gerhard Zeiler zudem im folgenden Jahr einen Antwortbrief, in dem er die damalige Situation in der österreichischen Popmusik analysiert. Er sieht darin den „Pop österreichischer Provenienz“ in einer tiefen Krise

und beruft sich dabei auf das Interesse von Printmedien und „Tonnen von Meinungsumfragen“. Er fügt hinzu, hier seien drei Gruppen zu unterscheiden:

- „1. Der Austro-Pop der alten Garde, der in die völlige Bedeutungslosigkeit abgerutscht ist.
2. Ein paar große alte Namen, die ein statisches, treues Publikum hinter sich, den Zenit aber eindeutig überschritten haben.
3. Neue Acts, die mit englischsprachigen Texten und völlig international klingender Musik den Kampf gegen die gesamte internationale Star-Riege aufnehmen – kommerziell bisher erfolglos, trotz Ö3-Unterstützung.“ (Zeiler 1996, zit. n. Ottawa 2000: 56)

Er fügt hinzu, man habe nun zwei Optionen:

- „1. Unter patriotisch-kulturpessimistischem Getöse darauf zu bestehen, daß es diese Probleme einfach nicht zu geben hat und der ORF unter strikter Realitätsverweigerung sein Publikum gegen die Bedürfnisse mit österreichischen Produktionen zwangsbeglücken soll. [...]
2. Oder man kann überlegen, wie ein Zustand herbeizuführen ist, in dem Österreich ein gesundes Pop-Business vorzuzeigen hat. [...]“ (ebd.)

Viele der in dieser Zeit geführten Interviews mit österreichischen KünstlerInnen drehen sich immer wieder zwangsläufig um Ö3. Obwohl teilweise die Wichtigkeit des Senders relativiert wird, sehen sich viele ProtagonistInnen durch die angekündigte fehlende Unterstützung ihrer Existenzgrundlage entzogen. Die damalige Meinung vieler österreichischer etablierter KünstlerInnen wird von *Opus* Gitarrist Ewald Pflieger prägnant formuliert auf den Punkt gebracht: „Ich behaupte: Ö3 unter Roscic macht Österreicher kaputt.“ (Leopold 1995: 142)

Gröbchen (1995) analysiert und fasst die Diskussion rund um Ö3 und Austropop wie folgt zusammen:

„Die Diskussion um Ö3 und den Austropop, ein letztes heftiges Zucken eines (Schein?)toten [sic!], das in den letzten Monaten die Medien beherrschte (und bezeichnenderweise oft in der Tratsch- und Klatschcke angesiedelt war), ist von exemplarischer Verlogenheit.

Da schwang sich die AKM, ein leicht anämischer Verein von Tantiemenverwaltern, im Verein mit der ‚Kronzeitung‘ dazu auf, den Monopol-Popsenders [sic!] des Landes zu tadeln, er spiele zuwenig [sic!] heimische Klänge. [...] Ein Jahr zuvor hatte man noch dem Ö3-Chef die ‚Goldene Note‘ dafür überreicht, daß er die Austro-Quote extra hochhielt.“ (Gröbchen 1995: 206)

Gröbchen legt daraufhin mehrere mögliche Thesen zur Zukunft des Austropop vor. Er merkt an, dass niemand eine CD kaufen würde, nur weil sie ein „Made in Austria“-Pickerl trägt und stellt die Qualität, als wahres Kriterium für Erfolg in den Vordergrund. Den „unguten, alten Austropop“ erklärt Gröbchen für tot und erkennt damit die Chance „für junge, frische Kräfte abseits aller Schubladen und Etiketten

drauflos zu spielen“ (ebd.: 211). Am Ende des Resümees sieht er in der Zukunft „polternde Austropop-Kritik und rückwärtsgewandte Ahnenbeschimpfung“ spätestens zur Jahrtausendwende als bestenfalls leere Geste und hebt anhand der Texte, die den österreichischen HörerInnen vertraut und verständlich erscheinen würden, noch einmal die Relevanz von regionaler Popmusik hervor (vgl. ebd.).

Aus künstlerischer Sicht sieht Martin Blumenau in seinem Artikel für *Heimspiel – Eine Chronik des Austro-Pop* nach Falco, Minisex & Co. eine große Lücke einer im Sinne eines medialen Gesamtpaketes verstandenen „muttersprachlichen“ Popmusik. So hätte das Publikum, das „Fendrich-Stücke einfach nicht als IHRE Musik empfinden kann“, dann „groteskerweise“ bis Hubert von Goisern warten müssen, der sich „ja vehement gegen die Insignien der klassischen Pop-Lehe [sic!] (Medien, Mode, Kunstszene etc.)“ stemme. (Blumenau 1995: 107) In der derzeitigen Phase würden die Plattenfirmen bei ihrer Suche nach dem in diesem Sinne verstandenen Pop nicht fündig werden können, weil zu wenig Bereitschaft da sei, sich auf etwas einzulassen, „was halt vielleicht peinlich werden könnte oder auch ein böses Medienrisiko, aber über die pure Musik hinausgeht.“ (ebd.)

Jauk nimmt dagegen einen konträren Standpunkt ein und sieht im selben Jahr in den von ihm genannten „inhaltlichen und musikalischen Kriterien des Austropop“, „zumindest deutsche – besser umgangssprachliche – Texte [...] und vielleicht sogar musikalisch eigenständige österreichische Formen“ zu verwenden, die größten Erfolgsaussichten für die Zukunft (vgl.: Jauk 1995: 314):

„Ihnen zu folgen, bietet auch den Nachwuchsmusikern unserer Tage eine höhere Chance auf kommerziellen Erfolg als der Versuch, internationalen Trends nachzuspüren. Einer der Gründe dafür mag wohl der größere Zuspruch dieser Musik bei mehreren Schichten, auch beim älteren Publikum sein, das seine Hörgewohnheiten weniger stark auf die ihm fremde und englischsprachige und eigentlich auch gegen sie gerichtete Rockmusik einstellen mußte; [...].“ (ebd.)

Georg Danzer, der sicherlich unter diese von Jauk angeführte Kriterien fällt, bemerkt jedoch 1997, dass der Dialekt einfach nicht mehr „in“ sei und dies ein Mitgrund sei, „warum diese ganze Austropop-Diskussion entstanden ist“ (Spreitzhofer 1998: 165). Danzer beschreibt außerdem hinsichtlich der Perspektiven auf den deutschen Markt, die klaren Unterschiede, die sich seit den 70er Jahren aufgetan hätten. So hätte es damals in Deutschland mit Ausnahme von Udo Lindenberg noch niemanden gegeben, der diese Art von Musik gemacht hätte. Er habe dadurch mit Dialektliedern dort teilweise mehr Erfolg als in Österreich gehabt, was sich jedoch durch die Entwicklung einer eigenen Kultur in Deutschland änderte. (vgl. ebd.: 155)

8.4 Zeitraum 2000-2012

In *Adieu, Austropop?* werden nach einer genauen Betrachtung der Entwicklung der industriellen Strukturen in der österreichischen Popmusik düstere Perspektiven festgemacht. Zum nie mehr erreichten kommerziellen Erfolg in den 80er Jahren werden konkrete Aspekte aufgezeigt:

1. Die Zwänge einer auf globale Märkte abzielenden Musikindustrie sind erst Ende der 80er Jahre voll durchgeschlagen. Davor hätten sich die Töchter der internationalen Plattenfirmen noch einen gewissen Handlungsspielraum bewahrt und wären noch nicht auf die „ausschließliche Vermarktung internationaler Megastars“ eingeschworen gewesen. Dazu hätte es viele Independent Labels gegeben, die den heimischen Markt zusätzlich belebten und MTV wäre als „Plattform der Major Labels zur Vermarktung ihres internationalen Repertoires“ zwar schon auf Sendung, aber noch nicht zum „zentralen Promotion-Tool für den Markt der jugendlichen Käufer“ und Maßstab der Produzenten geworden. (vgl. Harauer 2001: 38) Die erste Hälfte der 80er Jahre stellte daher „sozusagen den Vorabend der Globalisierung dar, der noch Freiräume für eine regionale Musikproduktion bot.“ (ebd.)

2. Die 80er Jahre waren von einem „einzigartigen und äußerst dichten Netzwerk von MusikerInnen, Produzenten, Journalisten, Redakteuren, Veranstaltern und nicht zuletzt auch integrativen Szenefiguren“ geprägt (vgl. ebd.: 39):

„Eine große Rolle kam dabei einzelnen Personen zu, die zwischen MusikerInnen und Labels, Szene und Medien, letztlich aber auch zwischen lokalen und überregionalen Märkten vermittelten, etwa die Produzenten Peter J. Müller, Robert Ponger und Peter Wolf, Label-Betreiber Markus Spiegel und Rudi Nemecek, Musikredakteure wie Wolfgang Kos, Günter Brödl, Eberhard Forcher und Walter Gröbchen, und schließlich auch die beiden Videopioniere Rudi Dolezal und Hannes Rossacher. Sie alle bildeten jenes Rhizom, dem so unterschiedliche Acts wie Minisex, Rainhard Fendrich oder eben Falco entsprangen.“ (ebd.)

Für die 90er Jahre wird daraufhin in der elektronischen Musikszene Wiens „ein ähnlich dichtes Netzwerk von MusikerInnen, DJs, ProduzentInnen und Locations“ erkannt, doch gäbe es kaum Verbindungen zu den Major Labels und großen Vertrieben und die Musikproduktion hätte begonnen, sich in Szenen ausdifferenzieren, die wenig miteinander zu tun haben (vgl. ebd.: 41).

Nach einer Betrachtung der Charts von 1980 bis 2000 wird festgestellt, dass im Laufe der industriellen Globalisierungsprozesse das österreichische Repertoire von internationalen Künstlern verdrängt wurde (vgl. ebd.: 48):

„Die österreichischen Töchter der transnationalen Konzerne verloren das Interesse an heimischen Acts, kehrten im Laufe der Zeit immer mehr zu ihrer ursprünglichen Rolle als lokale Vertriebsorganisationen zurück und gerieten in den letzten Jahren zunehmend unter den Einfluss der deutschen Schwestergesellschaften. Die Journalisten und Redakteure richteten ihren Blick immer stärker auf globale Musikszene, und das Radio fungierte ohnehin schon immer als Fenster zur großen, weiten Popwelt. Selbst die kleinen lokalen Veranstalter mit ihren heimischen Acts stöhnen unter der Konkurrenz der Megaspktakel internationaler Superstars, die das Publikum und damit auch die Einkünfte abziehen.“ (ebd.)

Zudem werden im Vergleich mit den Achtzigern auch „hausgemachte Probleme“, wie die „Zersplitterung in eine Fülle stilistischer Schrebergärten“, der „Mangel an szeneübergreifenden Kooperationen und Synergien“, die „Skepsis der Major Labels gegenüber Experimentierfeldern“ und das „Fehlen jener Integrationsfiguren, die zwischen den Szenen, zwischen Produktion und (medialer) Verbreitung, aber auch zwischen regionalen und überregionalen Märkten vermitteln könnten“ festgestellt. (ebd.)

Als Beispiele erfolgreicher Produzenten bzw. Manager im Ausland werden schließlich Peter Rauhofer und Walter Gröbchen genannt und am Beispiel einiger schwedischer Erfolge in selbiger Konstellation gezeigt, dass „gerade sie zur Schnittstelle von lokalen und internationalen Musikszene werden könnten“ (ebd.).

In einem Artikel auf www.diepresse.com wird 2002 ein Interview mit dem zu dieser Zeit neu antretenden Ö3 Chef Georg Spatt veröffentlicht. Dieser stellt auf die weiterhin herrschende Kritik österreichischer Musikschaffender angesprochen, dass zu wenig heimische KünstlerInnen auf Ö3 gespielt würden, einen Kurswechsel in Aussicht. Hinsichtlich Austropop wird jedoch differenziert und bekräftigt man werde „Austropop der Siebziger und Achtziger“ weiterhin nicht spielen“ [Pre 02]

Im 2005 veröffentlichten Artikel „Pop aus Österreich: Wale mit Laptops“ wird Austropop schließlich als längst verblasstes Phänomen dargestellt: „Mit dem Austropop war es wie mit den Glockenhosen[...]: Er war so lange peinlich altmodisch, bis er eines Tages im nostalgischen Licht zu glänzen begann.“ [Pre 05]

Auch Stefan Weber von der Band *Drahdwaberl* hält in einem APA Artikel vom 08.11.2006 fest, dass von einer Welle des Austropops in der gegenwärtigen Musikszene nichts zu spüren sei und sagt über seine Kollegen Generation: „Die gleichen alten Trottel sind noch immer die großen Tiere und geben leider noch immer den Ton an.“ [Pre 06c]

Der *Presse* Artikel „Austropop klingt anders“ vom 23.05.2009 stellt schließlich fest:

„Kein Wunder, dass schon lange niemand mehr den Austropop begraben hat, es ist nicht mehr nötig. Auffällig ist nur, dass all der neue, originelle, teils international erfolgreiche österreichische Pop sich im ‚Alternative Mainstream‘, also im FM4-Biotop, abspielt, und zwar ohne Quotenregelungen.“ [Pre 09]

9 Publikum & Zielgruppen

In den zuvor behandelten Diskursfeldern hat sich bereits eine Verschiebung hinsichtlich des Publikums des Austropop abgezeichnet. Die im Folgenden zusammengetragenen Informationen und Zitate werden diese Verschiebung noch einmal klar verdeutlichen.

9.1 Zeitraum 1970-1990

Rennbahn-Express Herausgeber Wolfgang Fellner erzählt in der ORF Sendung *Okay*, wie gut man mit Waterloo & Robinson, Wolfgang Ambros oder Georg Danzer in den 70er Jahren Jugendzeitschriften verkaufen konnte und beschreibt einen Hype:

„Die Waterloo & Robinson haben z.B. gehabt 10.000 bis 15.000 jugendliche Fans, hauptsächlich Mädchen, die durchaus bereit waren, in die nächste Trafik zu gehen und eine Zeitung zu kaufen, wenn dort ein Poster von Waterloo & Robinson drinnen war.“ [ORF 81]

Angesichts der zeitweisen Dominanz von österreichischer Popmusik in den Hitparaden der 80er Jahre kann für dieses Jahrzehnt von einer generationenübergreifenden, breiten gesellschaftliche Akzeptanz ausgegangen werden. Eine Umfrage des Österreichischen Instituts für Berufsbildungsforschung (ÖIBF) unter 413 WienerInnen zwischen 12 und 25 Jahren zu den beliebtesten Musikrichtungen (Befragungszeitraum 1985) zeigt zudem ein weiterhin großes Interesse des jungen Publikums in diesem Zeitraum:

Disco 71.1%

Austropop 59.6%

Rock and Roll 51.1%

Reggae 44%

New Wave 35.9%

Italo-pop 38.5%

Deutscher Pop 36.3%

Liedermacher 36.3%

(vgl. ÖIBF 1986: 207)

Die Befragten sollten weiters Auskunft über die besuchten Konzerte 1985 geben. Hier fand mit 43,3% ein Falco Konzert das größte Interesse, gefolgt von *Opus*

(33,7%), den *Dire Straits* (26,9%), STS (24,5%) und Cliff Richard (24,2%). (vgl. ÖIBF 1986: 149)

Hopp zieht 1987 eine scharfe Grenze im Austropop Zielpublikum zwischen den Unter- und Über-23jährigen und streicht damit einen neuerlichen Generationenwandel hervor:²⁶

„Die Unter-23jährigen sind ein herrliches Publikum: Sie stehen auf Madonna und Prince und sind viel zu kritisch, um auf das falsche Pathos des deutsch gesungenen Austropops hereinzufallen. Sie stellen das Gros der Plattenverkäufer. Die Über-23jährigen hingegen sind schon ein wenig senil und kommen sich gut vor, wenn sie finden, daß Stefanie Werger ‚mehr zu sagen hat‘ als Madonna. Sie sind die Zielgruppe für das Austroschmalz.“ (Hopp 1987: 82)

Wolfgang Ambros selbst nennt in einem Interview im darauffolgenden Jahr hingegen ganz grundsätzlich die Arbeitern und die Studenten als die „zwei großen Pole“ seines Publikums (vgl. Moser 1988: Anhang XV).

9.2 Zeitraum 1990-2000

Aus Edward Larkeys Umfrage zur Bedeutung und den Wertkriterien von Austropop in den frühen 90er Jahren geht hervor, dass in diesem Zeitraum unter den Studenten und Schülern Austropop nurmehr wenig aktiv – sei es durch Konzertbesuche oder Plattenkauf – konsumiert wird. (Vgl. Larkey 1992: 165)

Zur Umfrage unter den Schülerinnen schreibt Larkey konkret über die Art und Weise wie Austropop innerhalb dieser Gruppe in dieser Zeit gesehen bzw. konsumiert wird:

„These results coincide with elements of the survey of the other school classes indicating that Austropop is not used for dancing as much as it is for relaxation alone or for work in the home. This was also confirmed in an interview with Stefanie Werger, who stated that her most successful audiences are those that are quiet and listen to what her songs are lyrically about.“ (Larkey 1992: 158)

Wie in Kapitel 8.3 behandelt, sieht man bei Ö3 spätestens 1995 Austropop als nicht mehr zielgruppengerecht an. Wolfgang Ambros wird in der Zeitschrift *Der Musikmarkt* anlässlich der fehlenden Unterstützung des Senders mit emotionalen Worten zitiert:

²⁶ Hier ist anzumerken, dass diese Grenze natürlich willkürlich gezogen erscheint, zumal der Autor selbst 34 Jahre alt war, als er den Artikel schrieb. Trotzdem kann auch aus diesen sehr persönlichen Ansichten aus der Lebenswelt des Autors durchaus auf einen neuerlichen Generationenwechsel im Zielpublikum geschlossen werden.

„Wie kann ein Sender, der sich als alleinseligmachende Institution betrachtet und keine Alternativen hat, daraus das Recht ableiten, seinen teilweise extremen Geschmack anderen aufzuzwingen? Denn das, was dort ab 15 Uhr geboten wird, trifft doch nur den Geschmack einer Minderheit. Die vielzitierte Jugend, die angesprochen werden soll, ist in Wahrheit nur ein kleiner Haufen zwischen 12 und 25 Jahren, und selbst längst nicht allen in dieser Altersgruppe gefällt das angebotene Programm.“ (Musikmarkt: 72)

Diese Aussagen deuten bereits an, dass Ambros in dieser Zeit wohl langsam damit abschloss, neue Zielgruppen zu erschließen. Drei Jahre später wird dies im Interview mit Eva Spreitzhofer auch direkt von ihm bestätigt. (vgl. Spreitzhofer 1998: 155)

Peter Smudits resümiert zum Austropop in den 70er Jahren als generationenübergreifendes Phänomen:

„Aber auch über alle Generationen hinweg wurde Austropop zunehmend akzeptiert, was auch damit zusammenhing, daß sich der Austropop nie um eine progressive musikalische Attitüde bemühte (was ihn fortschrittlicheren Popfans daher bestenfalls akzeptabel erscheinen ließ). Das fortschrittliche Element des Austropop bestand ja gerade im Anknüpfen an alte Traditionen, wodurch aber gleichzeitig ein kleinster gemeinsamer Nenner zwischen Alt und Jung gefunden wurde. Kurz: Der Austropop wurde zu einem Gemeingut österreichischer Kultur und Identität.“ (Smudits 1995: 390)

Dazu wird außerdem Willi Resetarits zitiert: „In der Zeit, als da >Hofa< aktuell war, und das waren fünf, sechs, sieben Jahre, hat es keinen Schüler gegeben, der den Text nicht vollständig auswendig gekannt hat.“ (vgl. ebd.).

Werner Jauk zieht in seinem Artikel zu Austropop eine Bilanz der gesellschaftlichen Veränderung in Österreich und sieht darin auch den Erfolg von „Alpenrockern“ wie Hubert von Goisern oder den Zillertaler Schürzenjägern verhaftet:

„Diese Musiker gewannen Zuhörerschichten aus dem unkritischen Lager der Popmusik, das sich in der Nähe des schlagerorientierten Mainstreams findet. Der zudem allgemeine gesellschaftspolitische Wandel von intellektueller, links-orientierter Denkhaltung in den 1960er Jahren zu einem konsumorientierten, die bestehende Gesellschaft bejahenden Einstellung im Laufe der 1980er Jahre, von einem nach Neuem und Internationalität strebenden Bewußtsein der 1960er zu der auf Tradition und Eigenständigkeit (Regionalität) basierenden Haltung unserer Tage, begünstigte die Rezeption und damit Vermarktung von Rockmusik mit volkstümlichem Gehabe.“ (Jauk 1995: 320)

Als weiteres Kriterium für diese Verschiebung wird in diesem Zeitraum zudem von Georg Danzer bemerkt, dass der Dialektgesang für junge Zielgruppen nicht mehr anziehend sei:

„Es ist natürlich schon so, daß sehr viele Kinder, also sehr viele Kids so zwischen 15 und 20 auch lieber Herbert Grönemeyer hören als mich zB. Da hat sich was

verändert in den letzten 15-20 Jahren. Die Kids von heute betrachten den Dialekt nicht mehr als Identifikationsinstrument.“ (Spreitzhofer 1998: 164f)

9.3 Zeitraum 2000-2012

Die Verschiebung des Zielpublikums bzw. fehlende Identifikation für nachdrängende junge Zielgruppen manifestiert sich nach 2000 weiter bei Österreichs Radiosendern:

„Klagende österreichische Musikschafter werden vom ORF immer wieder darauf hingewiesen, daß es neben Ö3 auch Ö2 gäbe, einen Sender, der österreichische Musik in hohem Ausmaß spiele und der österreichweit annähernd gleich viele Hörer wie Ö3 habe. Die Austropopstars der 70er Jahre werden heute auf Ö2 gespielt, denn das Publikum, das damals Ö3 hörte, hört heute Ö2. Austria 3 (ein Zusammenschluß von Ambros, Fendrich und Danzer 1997) verdankt seinen großen Erfolg nicht zuletzt massivem Ö2 Airplay.“ (Ottawa 2000: 53)

Als neuer österreichischer Radio Sender taucht 2001 *Radio Arabella* auf der ehemaligen Frequenz des (jungen) Senders *Hit FM* auf. Die Tageszeitung *Die Presse* bringt dazu am 06.10.2001 einen Artikel unter dem Titel „Ambros und Fendrich für Hörer im besten Alter“ und berichtet: „Statt fetter Beats sollen Schlager und Austropop aus den Boxen röhren.“ [Pre 01] Dazu wird die Programmleiterin zitiert, dass man „nicht aufregen“, sondern ein „Wohlfühl-Programm“ bieten wolle:

„Der Schwerpunkt wird auf deutscher Musik und englischsprachigen Hits liegen.‘ Also durchaus auch Rainhard Fendrich, Wolfgang Ambros und Peter Cornelius. Somit wird die Radio-Schiene für das ältere Publikum in Wien, das zur Zeit vor allem von den ORF-Landesstudios bedient wird, private Konkurrenz bekommen.“ [Pre 01]

10 Forschungsergebnisse

Wie in Kapitel 3 gezeigt wurde, entwickelte sich die österreichische Populärmusik unter dem Einfluss der angloamerikanischen Musikstile Rock, Folk und Folkrock ab den 60er Jahren in parallelen Strängen unterschiedlicher Musikrichtungen und Textsprachen. Österreichische KünstlerInnen konnten sowohl auf hochdeutsch, im Dialekt und auch mit englischen Texten in den heimischen Hitparaden Erfolge verbuchen und internationale musikalische Strömungen fanden immer wieder ihren Einschlag. Als kommerziell erfolgreichstes Jahrzehnt gelten dabei die 80er Jahre.

Weiters wurde gezeigt, dass der erste und bis Mitte der 90er Jahre einzige Popmusiksender Ö3 eine wichtige Rolle für die österreichische Populärmusik gespielt hat und stets in Diskussionen zu seiner inhaltlichen Ausrichtung verwickelt war, die mit einer Programmreform im Jahr 1995 ihren Höhepunkt erreichten.

In Kapitel 4 wurde daraufhin die sich aus der Recherche ergebende erste schriftliche Dokumentierung des Begriffes *Austropop* in der Zeitschrift *Hit* im September 1974 festgemacht. Dazu wurden die unterschiedlichen Auffassungen bezüglich einer Geburtsstunde des Austropop gezeigt. Die Einzigartigkeit und große Bedeutung von „Da Hofa“ (1971) von Wolfgang Ambros konnte dabei anhand der wissenschaftlichen Quellen klar festgestellt werden. Trotzdem wird bis heute in den Medien auch „Wie a Glock'n“ (1970) von Marianne Mendt als Geburtsstunde dargestellt.

In den Jugendzeitschriften wird der Terminus *Austropop* in den 70er Jahren als allumfassender Begriff für jegliche in Österreich oder von ÖsterreicherInnen produzierte Populärmusik vermittelt. Die regelmäßigen Austropop Rubriken beinhalteten dabei eine große Bandbreite musikalischer Strömungen von Rock, über Discosound bis hin zum Schlager.

Dieser Umstand änderte sich auch in den 80er Jahren nicht, allerdings wurde das Label *Austropop* in *Rennbahn-Express* zwischenzeitlich sinngleich durch „Austro-Rock“ ersetzt. Es wurde weiters gezeigt, dass Dietmar Hopps Artikel „Schickt Ambros in Pension! Der Austropop ist in die Jahre gekommen“ 1987 einen Nerv getroffen hat und Folgen in der Rezeption und Wahrnehmung zu diesem Terminus hinterließ. So wurden nicht nur die bislang selbstverständlich unter diesem Begriff medial vermittelten ProtagonistInnen kritisch beleuchtet, auch der Begriff selbst wurde immer mehr hinterfragt.

Ein in keiner der untersuchten Quellen vorher und auch danach feststellbarer kritischer, begriffsimmanenter Diskurs wurde in den 90er Jahren ausgemacht. Wissenschaft und Medien diskutierten dabei dieses Thema aus unterschiedlichsten Perspektiven. Neben der massiven Aufarbeitung von Edward Larkey sticht besonders das Jahr 1995 hervor, in dem die Definitionsunschärfen des Terminus klar benannt werden und seine pauschale Benutzung als Etikett für österreichische Populärmusik

kritisiert wird. Der oft ausgedrückte Unmut über diesen Umstand, kommt auch in den folgenden Jahren in den Interviews mit Wolfgang Ambros und Georg Danzer zum Vorschein, danach scheint in diese Richtung kein Diskurs mehr auf.

Obwohl in der wissenschaftlichen Literatur in den 90er Jahren viele Definitionen des Terminus aufscheinen, wurden auch im Zeitraum nach 2000 weiterhin die bekannten unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten für den Terminus festgestellt. Die im untersuchten Zeitraum genannten unterschiedlichen Definitionsmöglichkeiten lassen sich auf drei Punkte zusammenfassen:

1. Austropop ist jegliche Populärmusik aus Österreich.
2. Austropop ist österreichische Populärmusik, die sich österreichischer Ausdrucksformen wie der Dialektsprache bedient.
3. Unter den Begriff Austropop fällt die österreichische Popmusik der 70er und 80er Jahre.

Zudem wurde ein möglicher Ansatz gezeigt, den Begriff in einem Dialekt-Hiphop Kontext, angelehnt an den Dialekt-Rap von Falco und der EAV in den 80er Jahren, zu begreifen.

In Kapitel 6 wurden die regelmäßig in der *Rennbahn-Express* und *Hit* Berichterstattung im Austropop Kontext erscheinenden ProtagonistInnen dargelegt und hinsichtlich ihres musikalischen Stiles und Werdeganges kurz nähergebracht. Dabei konnten hinsichtlich einer Differenzierung unter den als Austropop und zwischenzeitlich „Austro-Rock“ gefassten österreichischen KünstlerInnen in den Jugendzeitschriften Besonderheiten festgemacht werden. Die klarste Zuordnung findet von Beginn an bei Wolfgang Ambros statt, der wie kein anderer unter das jeweilige Austro-Etikett gepackt und damit glorifiziert wurde. Bei Falco ist hingegen trotz seines außergewöhnlich großen Erfolges in den besonders für Austropop stehenden 80er Jahren ein gegenteiliger Trend festzustellen. Seine internationale Ausrichtung und seine Originalität innerhalb Österreichs dürften ihn von der restlichen österreichischen Popmusikzene abgehoben und eine eindeutige Zuordnung erschwert haben.

In den 90er Jahren kommen in der wissenschaftlichen Literatur nur zwei neue Namen zu den regelmäßig genannten ProtagonistInnen des Austropops hinzu: Jazz-Gitti und der aus der sog. *Neuen Volksmusik* kommende Hubert von Goisern. Ansonsten spitzt sich die – dadurch mittlerweile rückblickende – Betrachtung der ProtagonistInnen auf immer wieder dieselben Namen zu, darunter besonders Wolfgang Ambros, Georg Danzer, Reinhard Fendrich, STS und die EAV.

Im Zeitraum nach 2000 scheinen, mit Ausnahme der in Kapitel 2.3 nähergebrachten Dokumentation *Weltberühmt in Österreich* keine neuen ProtagonistInnen mehr auf.

So werden in den Tageszeitungen nach 2000 nur jene KünstlerInnen im Austropop Kontext vermittelt, die in den 70er oder 80er ihre großen Erfolge feierten. Dazu konnte auch hinsichtlich Hubert von Goisern, der trotz Erfolges in den Zeitungsberichten nach 2000 nicht mehr mit Austropop im Zusammenhang aufscheint, eine weitere Differenzierung und erneute mediale Eingrenzung des Terminus in diesem Zeitraum festgemacht werden.

Es wurde weiters herausgearbeitet, dass – sofern konkrete Einflüsse des Austropops genannt werden – diese sich fast ausnahmslos auf jene von Folk, Folkrock und Rock in Kombination mit Mundart geprägte Musik im Stile von Wolfgang Ambros in den 70er Jahren beziehen. Als Einflüsse erscheinen daher neben der Dialektsprache das Wiener Lied, sowie die Kabarett- und die Liedermachertradition auf. Die einzige Ausnahme bildet der oft genannte Einfluss der alpenländischen Musik in den wissenschaftlichen Quellen der 90er Jahre. Zu diesem Punkt wurden die VertreterInnen der sog. „Neuen Volksmusik“ wie Hubert von Goisern, die in dieser Zeit erfolgreich waren, angegeben. Weiters konnte die von vielen ProtagonistInnen gerne kommunizierte Abgrenzung zur volkstümlichen Musik und dem Schlager, die v.a. auf dem Generationenwechsel der 70er Jahre beruht, im weiteren Diskurs nicht allgemein auf Austropop bezogen werden.

Angesichts einer Phase mit schlechten Verkaufszahlen wurde bereits 1978 die später oftmals gestellte Frage „Ist der Austro-Pop am Ende?“ gefunden. Neun Jahre später wird in der Kritik in Hopps Artikel der Begriff *Austropop* bereits leicht differenziert und erneut ein Niedergang festgestellt.

Nach den kommerziell so erfolgreichen Achtzigern wird die Frage nach den Perspektiven in den 90er Jahren oft aufgegriffen. In den strukturellen Analysen und möglichen Zukunftsansätzen wird der Terminus dabei häufig im Sinne einer heimischen Popszene verwendet und Umwälzungen innerhalb der Plattenindustrie im Laufe der Globalisierung festgestellt. Eine Differenzierung zwischen Austropop und österreichischer Popmusik tritt dabei in der Diskussion zur Programmreform von Ö3 zu Tage.

Während *Adieu, Austropop?* 2001 noch anhand einer strukturellen Analyse und hinsichtlich der Charts von 1980-2000 düstere Zukunftsaussichten feststellt, behandeln die Zeitungsberichte im Zeitraum danach Austropop bereits in der Vergangenheitsform.

Im Folgenden konnten auch die Veränderungen im Zielpublikum verdeutlicht werden, indem der Verlauf von einem Boom unter jugendlichen Fans in den 70er Jahren, über die große Bandbreite und dem weiterhin großen Interesse eines jungen Publikums in den Achtzigern dargestellt wurde. Beginnend mit den späten Achtzigern über die frühen 90er Jahre wurde bereits eine Abkehr vom als provinziell angesehenen Austropop unter den jungen Fans festgemacht. Auch jene von Anfang

an dem Austropop zugeordneten Künstler wie Wolfgang Ambros und Georg Danzer schließen in den 90er Jahren mit neu nachdrängenden Zielgruppen langsam ab. Nach 2000 zeigt sich die Zielgruppenverschiebung deutlich anhand der Radiosender, die weiterhin Austropop als Programm anbieten.

11 Conclusio

Jene Quellen, die sich näher mit dem Thema Austropop beschäftigen, wollen sich meist auf einen konkreten Zeitpunkt eines Beginnes des Austropop festlegen. Dies erscheint aufgrund der speziellen Gegebenheiten einleuchtend. Eine junge Generation wollte nur wenig mit der von Schlager geprägten Elterngeneration anfangen und mit dem plötzlichen riesigen Erfolg von Wolfgang Ambros' „Da Hofa“, das sowohl musikalisch, als auch sprachlich durch den Dialekt in einem neuen rebellischen Gewand daherkam, wurde dies manifestiert.

Austropop etablierte sich zu Beginn als Begriff für eine Popmusikszene, die musikalisch noch keine große Bandbreite hatte. Mit Interpreten wie Wolfgang Ambros oder Waterloo & Robinson wurde der Ausdruck dennoch von Beginn an stilistisch und sprachlich sehr unterschiedlichen KünstlerInnen umgehängt. Es ist davon auszugehen, dass das „Austro“ Präfix lange Zeit „in“ war und dementsprechend gerne verteilt wurde. Im Laufe der Zeit fanden neue internationale Einflüsse wie die Discowelle Ende der 70er, sowie Punk, New Wave und die Neue Deutsche Welle zu Beginn der 80er Jahre ihren Einschlag in Österreich. Während junge österreichische Bands und InterpretInnen mit diesen neuen musikalischen Stilmitteln erfolgreich waren, sahen in den 80er Jahren auch einige der alten ProtagonistInnen des Austropops ihrer Blütezeit entgegen. Parallel dazu setzten neue InterpretInnen den aus den 70er Jahren durch Ambros & Co. geprägten Musikstil fort. Die neuen musikalischen Strömungen konnten sich daraufhin nicht so nachhaltig durchsetzen, dass sie sich vom Austropop oder „Austro-Rock“ begrifflich als eigene Szene langfristig absetzen konnten und so wurde weiterhin jegliche österreichische Popmusik unter diesem Label erfasst.

Nachdem mit Dietmar Hopps Artikel „Schickt Ambros in Pension!“ und den darauffolgenden Reaktionen bereits ein klares Ausrufezeichen erkennbar ist, wurde mit der einsetzenden wissenschaftlichen und auch medialen Reflexion der Terminus erstmals kritisch betrachtet und von einer jüngeren JournalistInnen-Generation der Ruf nach Differenzierung laut. Die große Diskussion um die Ö3-Reform, sowie jene neuen österreichischen Acts, die zu dieser Zeit in den Hitparaden mit international ausgerichtetem Dancefloorsound die Single Hitparaden dominierten, gaben diesem Prozess zusätzlichen Auftrieb.

Aus den Analysen dieser Arbeit geht außerdem hervor, dass in den untersuchten Quellen mit Ausnahme von Jazz-Gitti, die mit humoristischem Pop an den Stil der EAV anschloss, sowie dem Sänger Hubert von Goisern keine neuen Acts mehr dem sog. Austropop dauerhaft zugeordnet werden. Im Falle von Hubert von Goisern findet diese Zuordnung nach 2001 zudem trotz häufiger medialer Aufmerksamkeit

und einer gleichbleibenden musikalischen Ausrichtung in den untersuchten Tageszeitungen nicht mehr statt.

Insgesamt ist aus den verschiedenen Diskursfeldern eine klare Kurve erkennbar, die einen „Auf- und Abstieg“ des Austropops verdeutlicht und so den Terminus in einen klaren zeitlichen Rahmen rückt. **Austropop kann daher als ein mit der Zeit immer weiter aufgefächerter Musikbereich der populären Musik aus Österreich in den 70er und 80er Jahren gesehen werden.**

Eine Phrase, die in der Literatur ohne nähere Definition immer wieder erscheint, ist jene vom „Austropop im engeren Sinne“. Diese Worte beziehen sich im Folgenden oft auf die Protagonisten Georg Danzer, Wolfgang Ambros und Rainhard Fendrich. Diese drei Sänger vertreten musikalisch eine Richtung, die gewöhnlich Rock, Folk und Folkrock mit österreichischem Dialektgesang kombiniert. Die in Kapitel 7.1 genannten musikalischen Einflüsse finden mit Ausnahme des alpinen Rocks in den einzelnen Liedern dieser Protagonisten immer wieder ihren Einschlag. Aus den Definitionsmöglichkeiten, die Edward Larkey innerhalb seiner Umfrage unter den Musikindustrie nahen ProtagonistInnen herausfiltert, wird dies als spezieller Sound, verkörpert in den Platten von Wolfgang Ambros und Christian Kolonovits, erklärt. **In diesem Sinne ist daher auch ein „Austropop im engeren Sinne“ musikalisch definierbar.**

Ob sich der Terminus Austropop jemals wieder etablieren kann, ist zu bezweifeln. Die festgemachten Veränderungen der Strukturen in der österreichischen Populärmusik (vgl. Kapitel 8.4), welche sich mit der Entwicklung des Internets und der Musikindustrie nur noch weiter verstärkt haben dürften, machen eine derart geschlossene bzw. geschlossen unter einem Begriff vermittelte Popmusikszene in der Zukunft unwahrscheinlich. Die in Kapitel 5.4 gezeigte Möglichkeit einer Neufassung des Begriffes im Dialekt-Rap lässt sich aufgrund der musikalischen Kriterien und Einflüsse des „Austropop im engeren Sinne“ nachvollziehen. Allerdings ist der Terminus weiterhin stark durch die immer noch aktiven ProtagonistInnen aus den 70er und 80er Jahren geprägt. Zudem lässt sich generell hinsichtlich der „Austro“-Begrifflichkeit keine neu aufkommende Modernität feststellen. So ist es zu bezweifeln, dass der Terminus Austropop in Zukunft jemals wieder regelmäßig auf aktuelle Musik bezogen verwendet wird.

12 Bibliographie

12.1 Literatur

Autorenzeitung (ohne Autor) (1995) ORF-Radio als Musikproduzent. In: *Österreichische Autorenzeitung* Nr.2/1995. Wien: AKM, 8-9.

Blaukopf, Kurt (1978) *Musikland Österreich – Zum Projekt einer Bestandaufnahme des gegenwärtigen Umgangs mit Musik*. (=Sonderdruck aus: *Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst* Nr.3). Wien: (ohne Angabe).

Blumenau, Martin (1995) Auf der Suche nach dem perfekten Pop-Song. Die Achtziger Jahre. In: Gröbchen (Hg.) (1995), 103-107.

Brödl, Günter (Hg.) (1982) *Die guten Kraefte. Neue Rockmusik in Österreich*. Wien: Hannibal.

Brödl, Günter (1984) *Wolfgang Ambros – Worte, Bilder, Dokumente*. Wien: Medusa.

Buchholz, Klaus (2011) Die Vamummt. Austropop bis zum Speiben. In: *The Gap. Magazin für Glamour und Diskurs* Nr. 118. Wien: Monopol, 18-22.

Dolezal, Rudi, Joesi Prokopetz (2009) *Weltberühmt in Österreich (= Austropop – Das Buch)*. Berlin: Bosworth.

Drexler, Martin W., Markus Eiblmayr, Franziska Maderthaler (Hgg.) (1998) *Idealzone Wien. Die schnellen Jahre (1978-1985)*. Wien: Falter.

Frey, Nora (1988) *Die Ö3 Story*. Wien: Ueberreuter.

Fuchs, Harry (1995) Austropop. Vom Auf- und Abstieg einer Trademark. In: Gröbchen (Hg.) (1995), 73-79.

Gröbchen, Walter (1988) Ambros schlägt zurück. Ein Interview. Aus: *Wiener*, Jänner 1988. In: Gröbchen (Hg.) (1995), 89-93.

- Gröbchen Walter (1990) Die Rache am Bierzelt. Die EAV am Gipfel des Erfolgs. Aus: *Der Standard*, August 1990. In: Gröbchen (Hg.) (1995), 127-131.
- Gröbchen, Walter (Hg.) (1995) *Heimspiel. Eine Chronik des Austro-Pop*. St. Andrä-Wördern: Hannibal.
- Gröbchen, Walter (1995) Erste gemeine Verunsicherung. Ein Vorwort. In: Gröbchen (Hg.) (1995), 7-9.
- Gröbchen Walter (1995) Letzte gemeine Verunsicherung. Dies- und jenseits des Austro-Pop. In: Gröbchen (Hg.) (1995), 205-212.
- Gröbchen, Walter (1998) Helden von heute. Als gestern heute war oder: Ein Rückblick auf die Musik und Popkultur der „Idealzone“ Wien 78.85. In: Drexler et al. (Hgg.) (1998), 19-29.
- Harauer, Robert (Hg.) (2001) *Adieu, Austropop? Die schwindenden Chancen der österreichischen Popmusik auf dem Musikmarkt (=mediacult.doc Nr. 06/2001)*. Wien: Mediacult.
- Hopp, Michael (1982) Mindestens 10 Jahre Wilfried. In: Brödl (1982), 19-29.
- Hopp, Michael (1987) Schickt Ambros in Pension! Der Austropop ist in die Jahre gekommen. Aus: *Profil* Nr. 44/1987. In: Gröbchen (Hg.) (1995), 81-87.
- Hopp, Michael (1998) Falco – Eine Verklärung. Falco, Held der Achtziger: Erst mit ihm ging auch das Jahrzehnt zu Ende. In: Drexler et al. (Hgg.) (1998), 79-83.
- Jauk, Werner (²1995) Austropop. In: Flotzinger, Rudolf und Gernot Gruber (Hgg.). *Von der Revolution 1848 zur Gegenwart (=Musikgeschichte Österreichs Bd. 3)*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 312-321.
- Komarek, Alfred (1992) *Zeitgeist für beide Ohren. 25 Jahre Ö3*. Wien, München, Zürich: Orac.

- Kornherr, Christian (1992) Nachtflug mit Falco. Null Infos über Geschlechtsleben & Immobilien des Falken. Aus: *Wiener*, August 1992. In: Gröbchen (Hg.) (1995), 111-115.
- Kos, Wolfgang (1985) Rock in Wien. Ein Ausländer mit Anpassungsproblemen. Aus: *Wien aktuell. Konfrontationen & Perspektiven* Nr. 3/1985. In: Gröbchen (Hg.) (1995), 11-17.
- Larkey, Edward (1992) Austropop: popular music and national identity in Austria. In: *Popular Music* Nr. 11/2. New York: Cambridge University Press, 151-185.
- Larkey, Edward (1993) *Pungent Sounds: Constructing Identity with popular music in Austria* (=Austrian Culture Nr.9). New York et al.: Peter Lang.
- Leopold, Peter (Hg.) (1989) *Rainhard Fendrich – Aus dem Leben eines Taugenichts*. Wien: Überreuter.
- Leopold, Peter (1995) Das Mittelfeld, das es nicht gibt. Erfolg und Misserfolg in der 2. und 3. Garnitur des Austro-Pop – Versuch einer Analyse. In: Gröbchen (Hg.) (1995), 133-147.
- Maderthaner, Franziska (1998) Vorwort. Think Local, Act Global. In: Drexler et al. (Hgg.) (1998), 7-8.
- Moser, Johannes (1988) *Der „Volksliedermacher“ Wolfgang Ambros. Eine Untersuchung über Möglichkeiten zur Erweiterung des Volksliedbegriffes*. (=Mundus Reihe Volkskunde Bd. 2). Bonn: Holos.
- Musikmarkt (Ohne Autor) (1994) Wolfgang Ambros. Erstes Album nach Rückkehr zur alten Tonträgerfirma. In: *Der Musikmarkt* Nr.11/1994. Starnberg: Keller, 72.
- Nüchtern, Klaus (1995) Rainhard Fendrich. Ein Sänger für alle Österreicher. In: Gröbchen (Hg.) (1995), 117-124.

- Ostermayer, Fritz (1992) Fliegen wie ein Adler, Leiden wie ein Hund. Ein Real-Dramolett mit Wolfgang „Wolferl“ Ambros und Georg „Schurli“ Danzer. Aus: Falter 49/1992. In: Gröbchen (Hg.) (1995), 95-101.
- Österreichisches Institut für Berufsbildungsforschung (ÖIBF) (Hg.) (1986) *Jugendkultur – Alternativen im Freizeitverhalten und den Freizeitbedürfnissen Wiener Jugendlicher*. Wien: ÖIBF.
- Ottawa, Ulrike (2000) *Österreichische Popmusik und Ö3. Ein gestörtes Verhältnis?* (= *extempore* Nr. 1). Wien: Institut für Musiksoziologie.
- Pfeiler, Heide (1995) *Austropop. Die Entwicklung der Rock- und Popmusik in Österreich in den 60er und 70er Jahren. Dargestellt und musikimmanent untersucht an ausgewählten Beispielen*. Graz (Dissertation).
- Pfeiler, Heide (1996) „Austropop“. Stationen der Entwicklung einer nationalen Pop- und Rockmusik. In: Rösing, Helmut (Hg.) *Regionale Stile und volksmusikalische Traditionen in Populärer Musik* (= *Beiträge zur Populärmusikforschung* Nr. 17). Karben: Coda, 66-83.
- Renger, Rudi (1991) Musik – Markt – Medien. Zur Systematisierung eines kommunikationswissenschaftlichen Forschungsfeldes am Beispiel der Pop- und Rockmusik. In: Duchkowitsch, Wolfgang, Hannes Haas und Klaus Lojka (Hgg.) *Kreativität aus der Krise. Konzepte zur gesellschaftlichen Kommunikation in der Ersten Republik. Festschrift für Marianne Lunzer – Lindhausen*. Wien: Literas, 215-232.
- Smudits, Alfred (1995) I am from Austria. Austropop: Die Karriere eines musikkulturellen Phänomens von der Innovation zur Etablierung. In: Sieder, Rainhard, Heinz Steinert, Emmerich Tólos (Hgg.) *Österreich 1945 – 1995. Gesellschaft Kultur Politik*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 382-392.
- Spreitzhofer, Eva (1998) *Sprache und Musik des Austropop als Symbol nationaler Identifikation. Eine empirische Studie zum Österreichischen Deutsch*. Graz (Diplomarbeit).

Tartarotti, Guido (1995) *Austria Curiosa. Sumpflüten & Randexistenzen des Austropop*. In: Gröbchen (Hg.) (1995), 159-165.

Weiss, Ernst (1995) *Vom Wiener Bluttausch und Atlantis. Die Siebziger Jahre*. In: Gröbchen (Hg.) (1995), 49-69.

Zink, Wolfgang (1989) *Austro-Rock-Lexikon*. Neufeld: Eigenverlag.

12.2 Jugendzeitschriftensammlungen

Untersuchte Ausgaben aus dem Archiv der österreichischen Nationalbibliothek:

Hit:

Bei der Zeitschrift *Hit* sind im Bestand der österreichischen Nationalbibliothek vereinzelt Lücken vorzufinden:

1972:	Nr. 10 (Erstausgabe) – 12; (komplett)
1973:	Nr. 1 – 7 und Nr. 9 – 12; (Nr. 8 fehlend)
1974:	Nr. 1, Nr. 3 – 5 und Nr. 9 – 12; (Nr. 2, 6, 7, 8 fehlend)
1975:	Nr. 1 und Nr. 12; (Nr. 2-11 fehlend)
1976:	Nr. 1 und Nr.3 – 11; (Nr. 2, 12 fehlend)
1977:	Nr. 1 – 12 (komplett)
1978:	Nr. 1 – 10 und Nr. 12 (Nr. 11 fehlend)
1979:	Nr. 1 – 12 (komplett)
1980:	Nr. 1 – 12 (komplett)
1981:	- ; (Nr. 1-6 fehlend)

Rennbahn-Express:

Bis 1980 ist die Erscheinungsform an das Schuljahr angepasst, jeweils beginnend mit Nr.1 im Oktober und im darauffolgenden Sommer endend. Für den untersuchten Zeitraum liegen alle Ausgaben von *Rennbahn-Express* in der österreichischen Nationalbibliothek komplett vor:

1969/70:	(Zweiwöchentlich erschienen)	(34 Ausgaben)
1970/71:	Nr. 1 – Nr. 13/14	(12 Ausgaben)
1971/72:	Nr. 1/2 – Nr. 11/12	(10 Ausgaben)
1972/73:	Nr. 1/2 – Nr. 10/11	(9 Ausgaben)
1973/74:	Nr. 1/2 – Nr. 10/11	(9 Ausgaben)
1974/75:	Nr. 1 – Nr. 7/8	(7 Ausgaben)
1975/76:	Nr. 1 – Nr. 7	(7 Ausgaben)
1976/77:	Nr. 1 – Nr. 8	(8 Ausgaben)
1977/78:	Nr. 1 – Nr. 9/10	(9 Ausgaben)
1978/79:	Nr. 1 – Nr.14	(14 Ausgaben)
1980:	Nr. 1 – Nr.12	(10 Ausgaben)
1981:	Nr. 1 – Nr.12	(10 Ausgaben)
1982:	Nr. 1 – Nr.12	(10 Ausgaben)
1983:	Nr. 1 – Nr.12	(10 Ausgaben)

1984:	Nr. 1 – Nr.12	(10 Ausgaben)
1985:	Nr. 1 – Nr.12	(10 Ausgaben)
1986:	Nr. 1 – Nr.12	(10 Ausgaben)
1987:	Nr. 1 – Nr.12	(10 Ausgaben)
1988:	Nr. 1 – Nr.12	(10 Ausgaben)
1989:	Nr. 1 – Nr.12	(10 Ausgaben)
1990:	Nr. 1 – Nr.12	(10 Ausgaben)

12.3 ORF Fernseharchiv

[ORF 81] *Okay Spezial*. Austropop – 10 Jahre österreichisches Popgeschehen (Moderation: Peter Hofbauer, Vera Russwurm), ausgestrahlt am 01.05.1981.

[ORF 97] *Treffpunkt Kultur*. Aus für Austropop (Gestaltung: Wolfgang Beyer, Klaus Totzler), ausgestrahlt am 24.02.1997.

[ORF 06a] *Zeit im Bild (ZiB-2)*. Austro-Pop-Präsentation (Gestaltung: Arwid Holtenaur), ausgestrahlt am 13.11.2006.

[ORF 06b] *Weltberühmt in Österreich – 50 Jahre Austropop*. Folge 1: Die Wurzeln – frühe Jahre (Gestaltung: Rudi Dolezal, Hannes Rossacher), ausgestrahlt am 16.11.2006.

[ORF 06c] *Weltberühmt in Österreich – 50 Jahre Austropop*. Folge 2: Ambros, Mendt, Danzer und die Folgen (Gestaltung: Rudi Dolezal, Hannes Rossacher), ausgestrahlt am 23.11.2006.

12.4 Internetquellen

Archiv österreichischer Populärmusik. <http://www.sra.at> (zuletzt eingesehen am 29.12.2012)

Austriancharts.at – Das österreichische Hitparaden- und Musik-Portal. <http://www.austriancharts.at> (zuletzt eingesehen am 29.12.2012)

ORF Programmrichtlinien (15.11.2005) *Allgemeine Richtlinien des Österreichischen Rundfunks (ORF) für Programmgestaltung, Programmerstellung und Programmkoordination in Hörfunk, Fernsehen, Onlinediensten und Teletext.* <http://www.publikumsrat.orf.at/prl2006.pdf> (zuletzt eingesehen am 29.12.2012)

12.4.1 Tageszeitungen online

Die Presse:

[Pre 01] *bau* (06.10.2001) Ambros und Fendrich für Hörer im besten Alter.

<http://diepresse.com/home/kultur/medien/286566/Ambros-und-Fendrich-fuer-Hoerer-im-besten-Alter> (zuletzt eingesehen am 29.12.2012)

[Pre 02] Baumgartner, Bernhard (16.03.2002) Ö3 Chef: Österreichische Musik soll sein.

http://diepresse.com/home/kultur/medien/272655/Oe3Chef_Oesterreichische-Musik-soll-sein (zuletzt eingesehen am 29.12.2012)

[Pre 05] *tk* (03.12.2005) Pop aus Österreich: Wale mit Laptops.

http://diepresse.com/home/politik/innenpolitik/138420/Pop-aus-Oesterreich_Wale-mit-Laptops (zuletzt eingesehen am 29.12.2012)

[Pre 06a] Köck, Samir (17.10.2006) Danzer: „Im Dialekt singen ist für Großväter“.

http://diepresse.com/home/kultur/popco/97529/Danzer_Im-Dialekt-singen-ist-fuer-Grossvaeter (zuletzt eingesehen am 29.12.2012)

[Pre 06b] sam (17.10.2006) Scheibbs und Nebraska. ‚Austropop‘, was war denn das eigentlich?. <http://diepresse.com/home/kultur/popco/97868/Scheibbs-und-Nebraska> (zuletzt eingesehen am 29.12.2012)

[Pre 06c] Austria Presse Agentur (APA) (08.11.2006) Drawhdiwaberl: Stefan Weber ist 60.
http://diepresse.com/home/kultur/popco/97684/Drahdiwaberl_Stefan-Weber-ist-60 (zuletzt eingesehen am 29.12.2012)

[Pre 09] Kramar, Thomas (23.05.2009) Austropop klingt anders.
<http://diepresse.com/home/kultur/popco/poep/481558/Austropop-klingt-anders> (zuletzt eingesehen am 29.12.2012)

[Pre 12] Felbermayer, Günter (20.04.2012) Austrofred: „Budget für Benzin und Leberkäsemmeln“.
http://diepresse.com/home/kultur/popco/poep/751095/Austrofred_Budget-fuer-Benzin-und-Leberkaesemmeln (zuletzt eingesehen am 29.12.2012)

Der Standard:

[Sta 06] Etat Redaktion (13.12.2006) „Das ‚Tröpferl Schleim‘ im Austropop.“
<http://derstandard.at/2660954> (zuletzt eingesehen am 29.12.2012)

[Sta 10] (ohne Autor) (26.05.2010) Ein junges Madl singt Dialekt – das war neu!
<http://derstandard.at/1271377541470/Ein-junges-Madl-singt-Dialekt---das-war-neu> (zuletzt eingesehen am 29.12.2012)

[Sta 12] Winter, Lisa (27.09.2012) Andreas Gabalier: "Ich war die starke Schulter für enttäuschte Mädchen". <http://derstandard.at/1348284068968/Andreas-Gabalier-Ich-war-die-starke-Schulter-fuer-enttaeuschte-Maedchen> (zuletzt eingesehen am 29.12.2012)

13 **Abbildungsverzeichnis**

ABB. 1: ERSTE AUSTROPOP NENNUNG (QUELLE: HIT NR.9/1973)	28
ABB. 2: ERSTE AUSTROPOP RUBRIK (QUELLE: HIT NR.9/1973)	29

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abstract

Austropop ist ein Begriff, der in Österreich bekannt ist und gewisse Assoziationen hervorruft. Was letztendlich jedoch genau darunter verstanden wird, kann sehr unterschiedlich sein. Diese Arbeit widmet sich daher den vielen Fragestellungen, die der Versuch einer Definition des Begriffes Austropop aufwerfen kann: Kann man Austropop musikalisch definieren oder handelt es sich dabei um ein aus seiner Zeit heraus definiertes Genre? Kann man jegliche aus Österreich stammende KünstlerInnen, die Popmusik produzieren, als „Austropopper“ bezeichnen, oder soll der Terminus doch auf eine spezielle Art Musik oder eine bestimmte Zeit bezogen werden? Gibt es im Jahr 2012 noch Austropop oder kann es in Zukunft wieder so etwas wie Austropop geben?

Diese Fragen werden mit Hilfe einer Analyse des Diskurses von der Zeit der Entstehung in den 70er Jahren bis 2012 behandelt. Dabei werden unterschiedlichste Medien von Jugendzeitschriften über TV Sendungen bis zur Fachliteratur untersucht. Mithilfe von verschiedenen Diskursfeldern wird das Forschungsgebiet strukturiert und aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet um so zu einer aktuellen Definition von Austropop zu gelangen.

Lebenslauf – Jánez Verdianz

Geboren 1982 in Wien

Ausbildung

10/2008	Studium der Musikwissenschaft im 2. Abschnitt <i>Institut für Musikwissenschaft, Universität Wien</i>
03/2006 – 10/2008	Studienbeginn: Musikwissenschaft und Absolvierung des 1. Abschnitts <i>Institut für Musikwissenschaft, Universität Wien</i>
02/2005 – 02/2006	Zivildienst: Verein Echo zur Unterstützung Jugendlicher
10/2002 – 02/2005	Studium Medieninformatik (ohne Abschluss) <i>Technische Universität Wien</i>
06/2002	Hochschulreife (AHS Matura)

Fachbezogene Berufstätigkeit

Seit 2001	Freiberuflicher DJ und Musikproduzent im Bereich der elektronischen Musik
-----------	--