



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Standpunkte, Methoden und Produktionen des lokalen Rap

Eine diskursive HipHop-Analyse anhand ausgewählter Texte österreichischer Interpreten

Verfasserin

Hemma Bergner BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 333 477

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium UF Deutsch UF Haushaltsökonomie und Ernährung

Betreuer: Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Eidesstaatliche Erklärung

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt bzw. die wörtlich oder sinngemäß entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Im Verständnis der Anwendung des Gender Mainstreamings sind alle Textpassagen sowohl für die männliche als auch für die weibliche Anredeform in der deutschen Sprache zu verstehen.

Wien, Dezember 2013

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
1.1 Vorbemerkungen	7
1.2 Aufbau und Zielsetzung	8
1.3 Methodisches Vorgehen	11
2. Ursprünge des HipHop	14
2.1 Anfänge, Vorläufer und Elemente der HipHop-Kultur	14
2.2 Krisen, Formationen und Wegbereiter des amerikanischen HipHop	20
2.3 Globale Verbreitung und lokale Ausprägungen des Kulturphänomens	22
3. HipHop in Österreich	24
3.1 Ursprünge des österreichischen HipHop	27
3.2 Texta	32
3.3 Total Chaos	36
3.4 Entwicklung, Aufsplitterung und Etablierung von HipHop in Österreich	38
4. Kategorisierungen im Rap	42
4.1 Dialekt-Rap	44
4.2 (Österreichischer) Gangsta-Rap	46
4.3 Conscious-Rap und Storytelling	49
4.4 Turntablism	52

5. Textanalyse nach Kriterien	54
5.1 Kultur und Werte	56
5.2 Style und Authentizität	64
5.3 Stimme und Beat	70
5.4 Worte und Text	77
6. Conclusio	85
7. Glossar	89
8. Quellenverzeichnis	94
9. Anhang	102

1. Einleitung

*Ich bin froh, dass ich das Glück hab, Zeichen zu setzen
ich lieb diese Kultur mit all ihren Facetten
von Tupac Shakur bis zu Eminems Texten.*

(Texta, Rampenlicht)

Meine Intention war es, die österreichische HipHop-Bewegung als Ausgangspunkt für meine Diplomarbeit zu nehmen. Ausschlaggebend für das Interesse an einer musikrezeptionistischen Textanalyse war meine Vorliebe für das musikalische Genre des HipHop. Dadurch, dass die Rezeption von HipHop in Österreich bislang kaum analysiert wurde, schien mir die Wahl eben dieses Themas relevant. Meine Vorliebe für HipHop gründet sich einerseits auf die Produktionstechniken dieser Musikrichtung und andererseits auf die kulturelle Vielfalt, die den HipHop auszeichnet. Selten bieten Songtexte eine solche Fülle an Hintergrundinformationen und Anspielungen, die es wert sind, genauer betrachtet zu werden. Die Faszination, die HipHop auf mich ausübt, reicht vom Entstehungskontext und den historischen Entwicklungen, die der HipHop durchlaufen hat, über die gesellschaftskritischen und politischen Standpunkte, die in den Texten evident werden, bis hin zu dem allumfassenden Lebensstil und den vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten, die der HipHop seiner Community bietet.

Im Laufe der Recherchearbeit hat sich die angesprochene Vielfalt des HipHop allerdings als hindernisreich herausgestellt, da viele aus der Analyse gewonnenen Erkenntnisse nicht verallgemeinert werden können, sondern sehr spezifisch sind. Weil die HipHop-Historie Österreichs nur spärlich dokumentiert und wissenschaftlich kaum aufgearbeitet wurde, erwies es sich als relativ mühsam, eine dichte und gute Quellenbesetzung zu finden. Deshalb habe ich mich in jenem theoretischen Teil der Arbeit, der sich der österreichischen HipHop-Geschichte widmet, auf einige wenige Quellen beschränkt, zu denen vor allem Zeitungs- und Internetartikeln sowie die Diplomarbeiten Martin Gächters und Frederik Dörflers zählen. Seit den 1990er Jahren nimmt die Zahl der Publikationen zum österreichischen HipHop stetig zu. Dies liegt mitunter daran, dass sich die HipHop-Kultur zu einem weit um sich greifenden, hybriden Phänomen entwickelt hat, das im Laufe der Zeit viele Anhänger gefunden und dadurch auch mehr Anerkennung erfahren hat. Die Bearbeitung des afro-amerikanischen HipHop, die musikalische Produktion, die geschichtliche Aufarbeitung und die Techniken und Charakteristika der globalen Bewegung des HipHop wurden fundiert dokumentiert. David Toop gilt als einer der wichtigsten Biographen der Kulturbewegung und sein Beitrag zum Thema, der den Titel „Rap Attack“ trägt und dem jahrelange Recherchearbeiten zugrundeliegen, zeichnet die Anfänge des HipHop

detailliert nach. Neben Toop zählen auch Tricia Rose, Ulf Poschardt und Jannis Androutsopoulos zu den viel zitierten Autoren der HipHop-Forschung.

Die Beziehung zwischen Forschern, die sich mit HipHop befassen, und Künstlern, die ihn produzieren, ist mitunter von verhaltener Kritik, Misstrauen oder Ablehnung seitens der Künstler geprägt:

„Abgelehnt wird vor allem ein akademischer Diskurs, der HipHop bloß als Illustration heranzieht, ohne die tatsächlichen Relevanzstrukturen der Kultur zu kennen. Im Extremfall wird jede neue akademische Publikation über HipHop mit dem Verdacht konfrontiert, an der Realität vorbei zu reden.“ (Androutsopoulos 2012:10)

Allerdings darf die Tatsache nicht unbeachtet bleiben, dass HipHop eine Arena ist, die Akteure unterschiedlichster Art dazu einlädt, sich zwischen den Stühlen zu positionieren und neue Allianzen einzugehen. Eine Schnittstelle zwischen Academy und Community, also HipHop nahe der Akademie, ist deshalb durchaus denkbar (vgl. Androutsopoulos 2012:10).

Jede Diplomarbeit folgt ihren eigenen Regeln. Und so haben sich die Teile dieser Arbeit wie ein Mosaik zusammengesetzt und bilden ein diskursanalytisches Sammelsurium des HipHop, das von der lokalen, österreichischen Perspektive bis hin zur globalen jene Prinzipien, Positionen, Charakteristika und Werkzeuge beschreibt, die die HipHop-Bewegung antreiben und prägen. Die Problematik der Vielfalt des HipHop liegt in dem Interpretationsspielraum, den sie Forschern lässt und der zum Teil zu diametral entgegengesetzten Ansichten und Lesarten führt. Dieser große Interpretationsspielraum ist der Grund, aus dem ich von der Diskussion gewisser Aspekte absehen musste, die andere vielleicht als relevant erachtet hätten, da die Aufnahme weiterer Aspekte in die Arbeit deren Rahmen gesprengt hätte bzw. diese für die vorliegende Arbeit nicht oder nur von geringer Relevanz gewesen wären. Michael Newman (2009:195) beschreibt den Interpretationsspielraum des HipHop als *„Message view of Rap“*: Rap bietet tendenziell nicht nur eine Lesart, sondern kann unterschiedlich interpretiert werden. Rap, egal welcher Art, ist undurchdringlich, vieldeutig und entzieht sich allein daher einer eindeutigen Interpretation. Der subjektive Zugang des Forschenden zum HipHop fließt auch in die Analyse und Interpretation des Textes ein und so beruht die hier vorliegende Analyse auf meinen persönlichen Ansichten und meinem subjektiven Zugang zum HipHop. Ich sehe diese Diplomarbeit als einen Beschreibungs- und Erklärungsversuch des österreichischen HipHop, der den Entstehungskontext, die Werte sowie Methoden und Produktionstechniken, derer sich HipHop bedient, einbezieht, andere Aspekte aber bewusst unberücksichtigt lässt.

Dank und Anerkennung gelten Herrn Dr. Michael Rohwasser für die Betreuung dieser Arbeit und Andrea Kern, Wolfgang Haider, Frederik Dörfler, Birgit Moser und meiner Familie für ihre Unterstützung.

1.1 Vorbemerkungen

Ich verwende kein Gendering in der Arbeit. Da die in die Arbeit aufgenommenen Rap-Texte und Zitate zu einem großen Teil von Männern stammen, schien es mir unangebracht und dem Lesefluss hinderlich, jeden einzelnen Begriff zu gendern. Ich schließe hiermit alle weiblichen Personen mit ein, wenn ich den männlichen Plural eines Substantivs verwende.

Zur Schreibweise der Bezeichnung HipHop: Es gibt verschiedene Arten, wie das Wort geschrieben werden kann. Ich habe die angeführte gewählt, da sie dem Lesefluss nicht hinderlich ist und ich sie gegenüber ihren Alternativen bevorzuge. Sofern das Wort in keinen Zitaten oder Songtexten genannt wird, wird es in dieser Weise – HipHop – geschrieben werden.

Bandnamen und Interpreten werden weder fett oder kursiv geschrieben noch unterstrichen oder auf eine andere Art im Fließtext markiert. Alben- und Songtitel werden unter Anführungszeichen gesetzt. Besonders relevante Bezeichnungen, die die amerikanische und österreichische HipHop-Historie betreffen, sind fett gedruckt. Ausschnitte aus den Songtexten schreibe ich kursiv und setze sie im Fließtext unter Anführungszeichen, zitiert werden Songtexte unter dem Namen des bzw. der Interpreten und dem Titel des jeweiligen Songs. Eine Diskographie-Liste der Interpreten ist nach dem Literaturverzeichnis zu finden, genauso wie die Texte der in die Analyse einbezogenen Ausschnitte aus Songs der Interpreten Total Chaos und Texta.

Da im HipHop eine Menge an Wörtern und Begriffen auftauchen, die der Fachsprache der HipHop-Kultur angehören und deren Verständnis dadurch ein umfangreiches Vorwissen voraussetzt, habe ich der Arbeit für das leichtere Verständnis ein ausführliches Glossar beigelegt.

Ganz bewusst habe ich auf Interviews verzichtet. Ich habe die Songs immer direkt als solche herangezogen und die Analyse um geäußerte Ansichten und Zitate von diversen internationalen Interpreten und Autoren ergänzt. Ziel war es, ein möglichst breitgefächertes Spektrum an Zugängen zum Text zu präsentieren, was wiederum nur durch einen offenen Zugang zum Text meinerseits möglich war.

1.2 Aufbau und Zielsetzung

Die Arbeit gliedert sich in einen geschichtlich-theoretischen Teil, in dem ich die Ursprünge des amerikanischen HipHop sowie dessen Kennzeichen, Entstehungs- und Entwicklungskontext ergründe. Danach wird auf die österreichische HipHop-Historie eingegangen und die Verbreitung und Etablierung des HipHop in Österreich nachgezeichnet. Der Fokus der Arbeit liegt auf dem Subgenre des Rap. Deshalb werde ich dessen Subkategorien in einem Kapitel der Arbeit eingehender betrachten und anhand von konkreten Beispieltextrn verdeutlichen, worin die Spezifika der jeweiligen Subkategorie liegen und in welchem Bezug sie zu ihren US-amerikanischen Äquivalenten stehen. Der Hauptteil der Arbeit umfasst eine diskursanalytische Interpretation von Texten der österreichischen Interpreten Total Chaos und Texta. Die Analysekriterien werden wiederum in einen globalen Kontext gesetzt. In der Conclusio werde ich den theoretischen Teil der Arbeit in aller Kürze zusammenfassen und zu den aus der diskursanalytischen Interpretation der gewählten Texte gewonnenen Erkenntnisse in Bezug setzen. Die in der Diplomarbeit behandelten Forschungsfragen umfassen folgende Dimensionen:

Forschungsfragen im Theorieteil:

- Wie ist „HipHop“ entstanden? Wie hat er sich global verbreitet?
- Was sind Grundstrukturen und Elemente der HipHop-Kultur?
- Wie ist der österreichische HipHop entstanden? Wie hat sich der österreichische HipHop entwickelt?

Forschungsfragen im Hauptteil:

- Welche Besonderheiten weist der österreichische Rap auf?
- Was sind die Gemeinsamkeiten und Merkmale der spezifischen Rap-Subgenres?
- Welche Begriffsdimensionen treten in den ausgewählten Texten auf?
- Wie werden diese definiert? Kehren sie global und lokal wieder? Wenn ja, wieso?
- Wie bringen die Rapper die Einbettung ihrer Musik in den HipHop zum Ausdruck? Auf welche Werte der HipHop-Kultur nehmen sie dazu Bezug?
- Wie beschreiben die Interpreten den eigenen Schreibprozess und die eigene musikalische Produktion in den Texten?

Ziel der Arbeit ist es, einen Einblick in die Methoden und Techniken, die im Rap Anwendung finden, zu gewähren. Der Fokus liegt, wie dem Titel entnommen werden kann, auf den lokalen,

österreichischen Besonderheiten. Dennoch zeichnet sich die Arbeit durch die Einbettung des österreichischen HipHop in einen globalen Kontext aus, was sich auch in der Auswahl der Quellen und der zitierten Literatur niederschlägt. Durch die im Hauptteil der Arbeit aufgegriffenen und einer eingehenden Betrachtung unterzogenen zentralen Begriffe des HipHop soll dem Leser die HipHop-Kultur verständlich gemacht und ihm ein Einblick in den Entstehungs- und besonders den Schreibprozess von HipHop-Künstlern geboten werden. Im Verlauf der Arbeit tauchen immer wieder die Begriffe „Kultur“, „Jugendkultur“, „Szene“, „Community“ oder „Genre“ auf. Wie werden diese Begriffe im Umfeld der HipHop-Kultur definiert?

Der Begriff **Kultur** ist ein hochfrequenter, der nicht erst seit kurzem den Diskurs vieler wissenschaftlicher Disziplinen mitbestimmt. Der Kulturbegriff wird unter anderem von den Geistes- und Sozialwissenschaften aufgegriffen, kritisch hinterfragt und kontinuierlich neu definiert oder um neue Dimensionen bereichert. Auch im nicht wissenschaftlichen Alltag ist der Begriff ubiquitär. Die Bezeichnung „Kultur“ ist immer in ihrem spezifischen Kontext zu sehen und in ein komplexes, assoziationsreiches Begriffsfeld eingebunden. Böhme (1996:3) versucht in seinem Beitrag, dem Leser die historisch-semantic Dimension des Kulturbegriffs zu erhellen. Ausgehend von den lateinischen Wörtern „cultus“, „cultura“ und „colere“ erklärt er den etymologischen Hintergrund des Begriffs und versucht zu ergründen, warum der Begriff so bipolar und mannigfaltig verwendet wird. Die unzähligen Bedeutungen, die das Wort Kultur auf sich vereint, reichen von Landbau und Bearbeitung von Land über Welthaltungen und (Ver-)Pflegung bis hin zu Religion und Huldigung. Kultur versteht Böhme im weitesten Sinne des Wortes als all das, was der Mensch hervorbringt bzw. hervorgebracht hat. Dem Begriff Kultur wohne aber auch eine gewisse Kontinuität inne, denn ohne die Wahrung, Hochhaltung und Pflege von Kulturverfahren werde Kultur nicht geachtet oder geschätzt und daher auch nicht als 'Kultur' angesehen:

„Dazu ist es nötig, die Kulturverfahren 'auszubilden', zu 'betreiben', zu 'üben', zu 'wahren', 'hochzuhalten', zu 'pflegen'. Auch das erfordert die Zeitform der Stetigkeit und der Traditionsbildung. Dasjenige, das bewahrt und hochgehalten wird, zieht auch Achtung und Schätzung auf sich: Kultur bedeutet eine Auszeichnung von Wertebenen, die ihrerseits einer 'Pflege' bedürfen.“ (Böhme 1996:4)

Durch eine gewisse Kontinuität in seinen Werten und deren Manifestationen und der Pflege dieser hat sich HipHop so erfolgreich als Kultur im Böhme'schen Sinne etablieren können. Die

Wahrung, Hochhaltung und Pflege von Kulturverfahren, die HipHop-Künstlern gemein sind bzw. auf die sie in der Ausübung ihrer Tätigkeit Bezug nehmen, machen sie zu Angehörigen derselben Kultur: „*Culture is a way of life that combines intellectual, spiritual, and aesthetic pursuits, thereby grounding the daily decisions and activities of its participants.*“ (Price 2006:1)

HipHop wird nicht nur als Kultur, sondern spezifisch als **Jugendkultur** verstanden. Obgleich ich der Bezeichnung des HipHop als Jugendkultur kritisch gegenüberstehe, spricht doch die Tatsache für sie, dass es primär Jugendliche sind, die HipHop hören und – in einem weiteren Sinne des Begriffs – leben. Im deutschsprachigen Raum sind es vor allem Personen zwischen 14 und 21 Jahren, die sich der HipHop-Kultur zugehörig fühlen (vgl. Zeise 2006:27). Ab der Nachkriegszeit stieg die Zahl jener Jugendkulturen, die sich um musikalische Vorlieben herum formierten, rapide an (vgl. Heinzlmaier 1999:12f). HipHop wird primär von Jugendlichen wahrgenommen, gehört und gelebt und zählt daher zu diesen Jugendkulturen.

HipHop spielt sich in **Szenen** ab. Aus soziologischer Sicht ist eine Szene ein soziales Netzwerk oder eine Gesinnungsgemeinschaft. Szenen bieten ihren Mitgliedern ein hohes Maß an Orientierung und Halt (vgl. Großegger/Heinzlmaier 2004:8). Jugendkulturelle Szenen haben Aktionscharakter: Unternehmungen innerhalb der Gemeinschaft erfolgen in hoher Frequenz und sind meist von ereignisreicher Natur. Der Szene-Begriff etablierte sich in den 1990er Jahren, was wohl darauf zurückzuführen ist, dass Jugendkulturen immer vielfältiger wurden, sich zwischen auf den ersten Blick unvereinbaren Gemeinschaften Allianzen bildeten und zugleich der Einfluss politischer und kirchlicher Institutionen unter Jugendlichen abnahm (vgl. Heinzlmaier 1999:12f).

Community ist die englische Bezeichnung des Begriffs „Gemeinschaft“. HipHop definiert sich durch die von seinen Mitgliedern, der Gemeinschaft, ausgeübten Praxis. Die Community bildet demnach der Bereich der Szene-Mitglieder, die den HipHop leben und zu seiner Verbreitung beitragen.

Das **Genre** ist eine musikalische Gruppierung bzw. Sparte, die sich aufgrund diverser Gemeinsamkeiten unter einen Begriff subsumieren lässt. In diesem Sinne hebt sich das musikalische Genre des Rap (oder HipHop) durch ihm eigene Merkmale von anderen Genres ab. Jannis Androutsopoulos beschreibt den Reiz, der das Genre und die Kulturbewegung ausmacht:

“Rap is not so popular just because the discourse of a distant culture is so fascinating for young recipients all around the world. But rather because it offers a platform for the enactment of artistic creativity and for the verbal expression of identities.” (Androutsopoulos 2002)

Die Identitätsbildung, der kulturelle Diskurs, der Zusammenhalt, die Kreativität und die

Ausdrucksplattform, die der HipHop Vertretern des Genres bietet, gehen ergo mit den semantischen Definitionen der Kultur, Jugendkultur, Szene und Community einher.

1.3 Methodisches Vorgehen

Die Methode, anhand derer die Texte der Interpreten analysiert werden, ist an diskursanalytische Vorgehensweisen angelehnt. HipHop ist ein komplexes und zum Teil unübersichtliches Genre, das von divergierenden Einflüssen geprägt wird bzw. worden ist.

Zum einen können die vier Sparten des Dj-ing, Graffiti, B-Boying und MC'ing (vgl. Emmett 2006:41) – mitunter ergänzt um eine fünfte Sparte, die des Producing (vgl. Verlan/Loh 2006:382) – kombiniert werden, zum anderen können sie aber auch für sich alleine stehen und sind daher als selbständige Sparten anzusehen. Jede der vier bzw. fünf Sparten ist mit vielen außenstehenden Einflüssen und unterschiedlichen Techniken verbunden.

Die Ästhetik der Kultur, die spezifische Sprache, der Style, die Community und die Wissensverbreitung greifen ineinander über. Um die geschichtlichen Entwicklungen, den soziokulturellen Kontext und die kulturellen Einflüsse sowie die lokale Verbreitung von HipHop verstehen zu können, ist die Verflechtung der einzelnen Bereiche der HipHop-Kultur in deren Analyse mitzudenken.

Es hat sich im Zuge meiner Recherchen als schwierig herausgestellt, eine geeignete Analysemethode zu finden, die zur hinreichenden Beantwortung meiner Forschungsfragen herangezogen werden konnte. Die kritische Diskursanalyse bietet sich insofern als Analyseinstrument an, als sie es erlaubt, Dimensionen und Kategorien aus den Texten herauszuarbeiten, und HipHop inhomogene Diskurse miteinander verschränkt. Bei der Feinanalyse geht es um den Text als kommunikatives und performatives Mittel vor dem Hintergrund sozialer, historischer, politischer und kultureller Praktiken.

In den Sozialwissenschaften besteht weitgehend Einigkeit darin, dass *„die Beziehungen der Menschen zur Welt durch kollektiv erzeugte symbolische Sinnsysteme oder Wissensordnungen vermittelt werden.“* (Keller 2003:7) In wissenschaftlichen Analysen, die soziale Konstrukte oder symbolische Normen erforschen, haben sich im Laufe der letzten Jahrzehnte, vor allem ausgehend von Arbeiten Michael Foucaults, die Begriffe Diskurs, Diskurstheorie und Diskursanalyse etabliert (vgl. Keller 2003:14). Der Begriff „Diskurs“ wurzelt im altlateinischen „discurrere“ bzw. „discursus“, trägt jedoch durch seinen uneinheitlichen Gebrauch in den wissenschaftlichen (Teil-) Disziplinen zum Teil unterschiedliche oder einander widersprüchliche

Bedeutungen. In der vorliegenden Arbeit liegt dem Begriff die Einsicht zugrunde, dass Sprache immer in einer wechselseitigen Beziehung zu konkreten Konzepten steht und somit in umfassendere Kontexte gesetzt werden kann (vgl. Keller 2003:14).

Im Unterschied zu Diskurstheorien, die theoretischerer Natur sind, eignen sich Diskursanalysen für praxisbezogenere Forschungsvorhaben. Gegenstand von Diskursanalysen ist der Gebrauch von Sprache und Symbolen in gesellschaftlichen Interaktionen. Diskursanalysen basieren auf der Annahme, dass der gesprochene oder geschriebene Korpus in Verbindung zu einer sozialen Realität steht. Daraus folgt, dass die Interpretationsangebote, die einem Text innewohnen, als Teil einer umfassenderen Struktur zu sehen sind. Wird die Struktur in episodische Kontexte gesetzt, können Normen des Denkens, Deutens und Handelns rekonstruiert und eingesetzt werden (vgl. Keller 2003:12f).

Van Dijk charakterisiert drei Dimensionen, die essentiell für die Diskursthematik sind: Sprachgebrauch, Kognition und die Interaktion in soziokulturellen Kontexten (vgl. Keller: 21). Neben Van Dijk zählen auch Wodak und Fairclough zu den Vertretern der „*Critical Discourse Analysis*“ oder „*Kritischen Diskursanalyse*“. Das methodische Vorgehen der kritischen Diskursanalyse ist daher jenes, das ich gewählt und zur praktischen Analyse der Rap-Texte herangezogen habe.

„Sprachgebrauch ist zugleich praktisches Tun und Prozessionierung (auch Zuschreibung) von Sinn bzw. Bedeutung: beide Dimensionen können als sozialer und zugleich sozial strukturierter Prozess verstanden werden. Dabei besteht eine dialektische Beziehung zwischen den Diskursen und der ihren Kontext bildenden Sozialstruktur: beide wirken wechselweise als Bedingungen und Effekte. Diskurse konstituieren Welt, und sie werden umgekehrt durch sie konstituiert; sie (re-)produzieren und transformieren Gesellschaft; sie leisten die Konstruktion sozialer Identitäten, die Herstellung sozialer Beziehungen zwischen Personen und die Konstruktion von Wissens- und Glaubenssystemen.“ (Keller 2003:29)

Aus diesem Zitat geht deutlich hervor, worin der Mehrwert des methodischen Vorgehens der Diskursanalyse liegt und aus welchen Gründen ich diesem gegenüber anderen, alternativen Vorgehen den Vorzug gegeben habe: HipHop entsteht und entwickelt sich in einem Kontext der Interaktion und der Weitergabe von Wissen – sei es durch Musik oder in anderen Bereichen der Kulturbewegung – interdisziplinär und interdiskursiv weiter, nimmt aber auch auf die Ursprünge der Kulturbewegung Bezug. Auch der soziale und lokale Kontext fließt mit ein. Die HipHop-Kultur basiert auf ihren Angehörigen eigenen, sie von anderen abgrenzenden Anschauungen und konkreten Praktiken und konstruiert individuelle und kollektive Identitäten. Werden nun Rap-

Texte zur Analyse herangezogen, so können in Texten wiederholt aufgegriffene und behandelte Begriffe und Thematiken betrachtet und in den größeren Kontext der HipHop Kultur gesetzt werden. Dadurch lassen sich Rückschlüsse auf die Werte der Angehörigen der Kulturbewegung ziehen, die derart wiederum für Außenstehende nachvollziehbarer wird.

„Looking at Hip Hop through the lenses of sociolinguistics and discourse analysis implies approaching Hip Hop as discourse; that is, as a „complex area of practice“ (...), in which social knowledge and social reality are produced, reproduced, and transformed through a variety of speech genres, mediated by a variety of communications technologies.“ (Androutsopoulos 2009:43)

HipHop formiert sich kontinuierlich durch kollektives Wissen, welches weitergegeben wird, und die Praktiken, die dazu zum Einsatz kommen. HipHop rekurriert auf außenstehende diskursive Elemente und historische, sozio-kulturelle sowie politische Kontexte (vgl. Keller 2003:68). Der Rap nun ist als Sparte des HipHop so konzipiert, dass die Akteure des Genres ihre Lyrics im Kontext der kollektiven Kulturbewegung und mittels der ihr eigenen Praktiken schreiben und den HipHop-Diskurs dadurch erzeugen, erweitern, weiterentwickeln und transformieren. Auf Basis des theoretischen Ansatzes gestaltet sich die Analyse der Texte in der Arbeit folgendermaßen: Ausgehend vom Entstehungskontext der Bewegung, aber auch des Textes selbst bilden die Lyrics die Grundlage zur Erklärung der in den Versen beobachtbaren Referenzen, Kategorien, etc. und sollen so zu einem besseren Verständnis der HipHop-Kultur beitragen. Ziel der Arbeit ist es, die infolge der Analyse in den Texten ermittelten Positionen in Bezug zu einem größeren Kontext, der lokalen und zum Teil auch der globalen HipHop-Kultur und ihren Bezugsrahmen, zu setzen und Praktiken des HipHop zu identifizieren. Konkret möchte ich von einigen wenigen Repräsentationen der HipHop-Kultur – den Liedern, die ich im Rahmen der vorliegenden Arbeit analysieren werde – Rückschlüsse auf die HipHop-Kultur in ihrer Gänze schließen.

2. Ursprünge des HipHop

Die Ursprungsgeschichte des HipHop ist mittlerweile ein breit erforschtes Feld und die Ursprünge des HipHop können als gut dokumentiert betrachtet werden. Abhängig von den Forschungsfragen und dem Fokus der Forschenden werden die Ursprünge der HipHop-Bewegung unterschiedlich dargestellt, wenngleich die Entwicklung des HipHop ab den 1970er Jahren betreffend ein weitgehender Konsens herrscht. Da es nicht Ziel meiner Arbeit ist, die Entstehung und Entwicklung des HipHop bzw. deren Dokumentation und Rezeption zu erforschen und das folgende Kapitel vor allem den Zweck erfüllt, in der Analyse in den Folgekapiteln auf den größeren Kontext, der hier beschrieben werden wird, verweisen und dadurch die Bevorzugung einer Lesart gegenüber einer anderen begründen zu können, erhebe ich keinen Anspruch auf die Vollständigkeit. Im folgenden Kapitel werde ich mich also vor allem auf jene Aspekte der HopHop-Historie konzentrieren, die im Zuge der Analyse der Texte von Relevanz sind.

2.1 Anfänge, Vorläufer und Elemente der Kultur

Der Stadtteil Bronx in New York (USA) wird, metaphorisch gesprochen, als die Wiege des HipHop betrachtet. Hier begründeten vorwiegend schwarze Jugendliche eine Kulturbewegung, die von zwei Elementen geprägt wurde: Zum einen war HipHop eine hybride Musikform, die neuere Entwicklungen im Bereich der Musik und ältere musikalisch-kulturelle Traditionen miteinander verband. Zum anderen wurden in den Texten vor allem das Leben auf der Straße, brutale Bandenkriege sowie Erfahrungen von Armut und Gewalt verarbeitet (vgl. Toop 1992:19). Anders als die DJ's der Disco-Ära der 1970er Jahre nutzten HipHop-DJ's die Platte selbst als schöpferisches Werkzeug und Instrument. Die HipHop-DJ's wurden von MC's (Masters of Ceremony) unterstützt, deren Aufgabe darin bestand, das Publikum mittels rhythmisierten Sprechgesangs in Erregung zu versetzen. Vertreter dieser neuen Musikrichtung erkannten rasch, dass es ein Vorteil war, mobil zu sein – HipHop-Partys fanden in Parks, Community-Centern, in Schulen und in privateren Rahmen statt. Da HipHop als eine Untergrundbewegung und damit als authentisch angesehen wurde, fand er rasch Verbreitung in ärmeren Vierteln, deren Bewohner ähnliche Erfahrungen wie die von den Künstlern in ihren Liedern beschriebenen gemacht hatten. Innerhalb von nur fünf Jahren formierte sich die Bewegung, die heute als HipHop weltweit bekannt ist (vgl. Toop 1992:20). Neben dem mit der frühen HipHop-Kultur assoziierten Graffiti war es vor allem der legere Kleidungsstil – in erster Linie Freizeit- oder Sportbekleidung –, der die HipHop-Bewegung und ihre Anhänger nach außen hin sichtbar machte. Die Wurzeln der Bewegung lagen im sogenannten Underground „und Wettbewerb war das Herz des HipHop, sein Prinzip. Das trug nicht nur dazu bei, die Gewalt einzuschränken noch die Flucht in so

zerstörerische Drogen wie Heroin, es förderte auch die Bereitschaft, aus beschränkten Mitteln etwas herzustellen." (Toop 1992:22)

1979 war ein bedeutendes Jahr für die noch junge HipHop-Bewegung, doch bevor näher darauf eingegangen wird, soll der Blick noch einmal auf die Vorläufer und prägenden Elemente der HipHop-Kultur gerichtet werden. Der Sprechgesang, der den HipHop kennzeichnet, hat seine Wurzeln im westafrikanischen Raum. Zwar nimmt HipHop auch Anleihe bei britischer Folklore und der Bibel, doch wird den westafrikanischen Wurzeln des HipHop rückblickend eine größere Bedeutung beigemessen. Die Arten der oralen Reimtraditionen umfassen unter anderem sogenannte Toasts, Griots, Spirituals, The Dozens oder Signifying (vgl. Toop 1992:42).

Toasts, lange Erzählgedichte in Reimen, die sich thematisch vor allem mit Gewalt, Fäkalhumor und Obszönitäten beschäftigten und zum Teil misogynen Elemente beinhalteten, dienten zum Zeitvertreib, entweder im Gefängnis, beim Militär oder auf der Straße (vgl. Toop 1992:40). Die afrikanisch-amerikanische orale Tradition wurde von der Unterhaltungsindustrie aufgegriffen und in diese integriert. Die Verbindung des Rap zu den Toasts ist nicht von der Hand zu weisen: Die Erzähltechnik und die Themen letzterer spiegeln sich unter anderem im Gangsta-Rap wieder. Die verbale Eloquenz, die Rap und Toasts gleichermaßen erfordern, bilden eine weitere Gemeinsamkeit beider (vgl. Jandl 1999:28).

Griots ist die Bezeichnung für satirische Künstler, die von Dorf zu Dorf zogen und in ihren Liedern nicht nur Alltägliches behandelten, sondern auch Mythen verdichteten, Lob erteilten oder auf besondere Anlässe Bezug nahmen. Griots waren keine unpolitischen Künstler, sondern setzten ihre verbale Kompetenz dazu ein, satirische Lieder, in denen die politische Situation kritisch kommentiert wurde, zu schreiben und ihrer Hörerschaft vorzutragen. *„Die Griots verfügen über beißenden Spott ebenso wie über tiefes Wissen der Geschichte und der gegenwärtigen Situation ihres Publikums.“* (Poschardt 1997:155) Der Rap, wie wir ihn heute kennen, vereint auch die Tradition der Griots und deren Hörerschaft in sich. Dies belegt auch das Kommentar Chuck D's, dem Mitglied der Rap-Formation Public Enemy, in welchem er Rap als CNN der Schwarzen bezeichnet. Griots sind aber nicht die einzigen, die den heutigen Rap maßgeblich mitgeprägt haben:

„Aber wenn die HipHop-Botschafter und die Protest-Rapper Griots der Savanne zu ihren Ahnen haben, dann sind die Angeber und Großtuer aus der Bronx Kinder der schwarzen amerikanischen Wortspiele, die man The Dozens oder Signifying nennt.“ (Toop 1992:43)

Unter **The Dozens** oder **Signifying** wird eine verbale Auseinandersetzung, meistens zwischen jungen Männern, verstanden, in deren Zuge sich die Beteiligten Beleidigungen an den Kopf werfen und das Gegenüber verbal angreifen. Der halbritualisierte und wettkampftartige verbale 'Kampf', der die Dozens auszeichnet, ist auch für den HipHop charakteristisch, in dem Worte mitunter zu verbalen Angriffen auf eine andere Person eingesetzt werden. Bei den sogenannten Battles, verbalen Wettkämpfen, ist es Ziel, seinem Gegner sprachlich zuzusetzen und die Gunst des Publikums ihm zulasten zu gewinnen (vgl. Poschardt 1997:156).

Die Wurzeln des HipHop reichen weit zurück; auch andere Quellen als die genannten prägten die HipHop-Kultur. Die Bewegung, die in den 1970er Jahren ihren eigentlichen Anfang nahm, hat eine unvergleichliche Vielfalt an Subkulturen hervorgebracht. Cora E., eine von wenigen einem größeren Publikum bekannten deutschen Akteurinnen, stellte Mitte der 1990er Jahre in ihrem Track „Nur ein Teil der Kultur“ fest, dass HipHop nicht nur ein Musikstil sei, sondern wie Rap, Graffiti, B-Boying, etc. nur ein Bestandteil eines größeren Ganzen – der HipHop-Kultur sei (vgl. Verlan:2012:7). Aber aus welchen Elementen setzt sich HipHop nun genau zusammen?

Es wird davon ausgegangen, dass HipHop aus drei bis fünf Elementen besteht, zu denen – je nach Autor– hauptsächlich Dj-ing, Graffiti, Rap und Breakdance zählen. Während einige die Ansicht vertreten, die drei Elemente Rap, Graffiti und Breakdance allein würden HipHop konstituieren, fordern andere die Einbeziehung des Dj-ing als viertes Element des Genres. Afrika Bambaataa argumentiert, es sei neben dem Dj-ing noch ein fünftes Element in die Betrachtung von HipHop miteinzubeziehen: „Street Knowledge“, das Wissen um die Ursprünge der HipHop-Bewegung und der Community, die sich daraus entwickelt hat und dem Leben auf der Straße. Zwar auch ein fünftes, aber ein anderes Element als die „Street Knowledge“ wollen die Mitglieder der österreichischen Gruppe Schönheitsfehler berücksichtigt wissen: das Producing, die musiktechnische Programmierung und Produktion. Neben den genannten werden auch die Elemente des Beatboxing und des Sports und Styles, die die HipHop-Kultur charakterisieren und durch die sie sich von anderen Bewegungen, Communities, etc. abgrenzt, ins Treffen geführt (vgl. Verlan/ Loh 2006:87f) . Dadurch, dass kein absoluter Konsens darüber herrscht, welche Elemente HipHop konstituieren, ist es schwierig, klare Grenzen zu ziehen. Dennoch wird dadurch die Existenz einer wenn auch nicht klar abgrenzbaren, so doch anerkannten und alle Lebensbereiche umfassenden Kultur des HipHop nicht in Frage gestellt. Da in weiterer Folge noch näher auf die hier genannten Elemente eingegangen werden wird, will ich mich hier auf einige wenige Worte beschränken:

Graffiti leitet sich vom Wort „ritzen“ oder „kratzen“ ab (vgl. Gächter 2000:40). Gemeint ist mit Graffiti, dem Plural des Wortes Graffito, das Besprühen bzw. Bemalen von U-Bahnen, Wänden und anderen öffentlichen Räumen mit Schriftzügen, Ornamenten oder Bildern. Graffiti hat eine lange, teils eigenständige und von der HipHop-Kultur unabhängige Tradition und verfügt über eine Fülle an sprachlichen und stilistischen Werkzeugen, Techniken und Ausdrucksformen. Graffiti als grafische Ausdrucksform des HipHop wurde früh ein integraler Bestandteil der HipHop-Bewegung und verbreitete sich rasch auf der ganzen Welt. Im 20. Jahrhundert wurde Graffiti zur Ausdrucksform einer urbanen Revolution, die sich gegen Politik, Polizei, Eltern und andere Autoritätspersonen richtete. Graffiti erfüllte überdies den Zweck der Promotion der eigenen Person sowie der Verbreitung von Nachrichten. Graffiti, als integraler Bestandteil der HipHop-Kultur, entstand ursprünglich in den 1960er Jahren an der East-Coast der USA (vgl. Price 2006:29). Die „Pieces“ der Writer, also die Kreationen der Künstler, galten und gelten vor dem Gesetz vielerorts immer noch als Vandalismus. Da die (finanziellen) Strafen für illegale Graffiti mitunter sehr hoch waren, waren die Künstler darauf bedacht, ihre Anonymität zu wahren. Graffiti war aber andererseits auch mit einem hohen Ansehen verbunden, das dem Künstler von der Szene entgegengebracht wurde. Tags auf Zügen trugen mehr als solche auf U-Bahnen oder Wänden zur Verbreitung von Graffiti bei, da die Züge im Gegensatz zu letzteren die Bronx verließen und Graffiti dadurch einem breiteren Publikum bekannt machten. Aufgrund eines Artikels des Writers TAKI 183 in der renommierten New York Times 1971 wurde Graffiti schließlich auch vom Mainstream als Kunstform anerkannt und in den Medien diskutiert, wodurch wiederum eine größere Öffentlichkeit erreicht werden konnte (vgl. Price 2006:30). Die globale Verbreitung von Graffiti war die Folge und Künstler bereicherten das Stadtbild um Pseudonyme, Tags, Bombings und Pieces. Der Verbannung von Graffiti in die Illegalität ist es geschuldet, dass viele Künstler es vorzogen, anonym zu bleiben. Heute ist Graffiti eine weltweit etablierte Kunstform, obwohl sich nicht alle Graffiti-Artists der HipHop-Kultur zugehörig fühlen. Während zwar die Anerkennung für Graffiti und Graffiti-Artists in den vergangenen Jahrzehnten zugenommen hat, sind Diskussionen über die Legalisierung, bzw. Bereitstellung von legalen Plätzen und Orten für der Ausübung von Graffiti noch immer im Gange.

B-Boying bzw. Breakdance meint – wie der Name impliziert – das Tanzen zum Break der Musik. Inspiriert von den Breakdancern entwickelten die HipHop-DJ's einen tanzbareren Sound (vgl. Price 2006:32). Breakdancing war wie die bereits erwähnten Battles von einem Konkurrenzkampf geprägt: Es formierten sich Crews, die in Tanzwettbewerben gegeneinander antraten und denen, wenn sie gewannen, von der Community Ansehen entgegengebracht wurde.

Die Kombination aus akrobatischen und dem Rhythmus der Musik folgenden Bewegungen, aus Gesten und Tänzen wurde von den sogenannten B-Boys und B-Girls perfektioniert. Eine, die besondere Bekanntheit erlangte, war die Rock Steady Crew, gegründet 1977 in der Bronx. Obwohl auch Breakdancing seinen Anfang an der Ostküste der USA nahm, wurde der HipHop-spezifische Tanzstil in Los Angeles und dort vor allem durch den Street-Funk Dancer Don Campbell weiterentwickelt. Dessen Crew hob sich von anderen in der Szene durch den hohen Grad an Innovation ab und durch ihren Auftritt in der TV-Show „Soul Train“ machte sie sich auch in New York einen Namen und führte die dortigen Breakdancer an neue Variationen des Tanzens heran. Seinen Höhepunkt erreichte Breakdancing in den Jahren der frühen HipHop-Jams (vgl. Price 2006:33f).

Der **DJ** oder Disc Jockey präsentiert individuell ausgewählte, auf Tonträger aufgenommene Musik oder Sounds vor einem Publikum. Die ersten DJ's waren Radio-DJ's, die einen beachtenswerten Beitrag zur Verbreitung von Musik leisteten (vgl. Price 2006:22). Sein Ansehen erlangte das Dj-ing zwar bereits in den 1970er Jahren mittels Kool DJ Herc, doch war es **Grandmaster Flash**, der dem Dj-ing zu dem Rang verhalf, den es heute in der HipHop-Community innehat, und die Grundlage für viele noch heute gebräuchliche DJ-Techniken schuf (vgl. Dörfler 2011:5).

Als Väter des **Rap** werden einerseits jamaikanische DJ's gesehen, die in den 1950er Jahren Toasts in ihrer Interpretation des schnellen Sprachgesangs vortrugen. Andererseits können auch die afrikanischen Wurzeln des Rap, die diesen unter anderem durch eine Fülle oraler Reimtraditionen bereichert haben, nicht verleugnet werden und nahmen bzw. nehmen zum Teil auch noch eine formative Rolle im HipHop ein (vgl. Toop 1992:41f). MC's, ein Akronym für Master of Ceremony, produzieren den eigentlichen Rap – das heißt, während es den DJ's obliegt, Beats vorzugeben, sprechen bzw. singen die MC's die Worte dazu. Die Pigmente des Rap sind vielfältig, dennoch war es **Kool DJ Herc** (Clive Campbell mit bürgerlichem Namen), der als Erster im sogenannten Bronx-Stil rappte (vgl. Toop 1992:83). Manche stellten seine Bedeutung für die Rap-Entwicklung zwar in Frage, doch wird sie von HipHop-Größen wie etwa Africa Bambaataa bestätigt, der sich an Hercs Stil erinnernd konstatierte: „(...)Herc hatte die ganzen Idiome drauf, die damals neu auf den Straßen und in den High Schools waren wie „Rock on my mellow“ oder „to the beat y'all“, „you don't stop“ und erweiterte das.“ (Toop 1992:84)

Kool DJ Herc war es auch, der darauf aufmerksam wurde, dass das Publikum der Block Partys in der Bronx in den 1970er Jahren vor allem an den Break-Passagen der Tracks Gefallen fand. Er verlängerte diese, indem er mit Hilfe zweier Plattenspieler die Sequenzen intensivierte, wodurch

die break- und basslastigen Bestandteile der Tracks kontinuierlich wiederholt werden konnten. Die DJ's wurden zu Experten ihres Fachs und verbesserten ihre Techniken stetig. Die Weiterentwicklung der Techniken fand auch beim Publikum Anklang, wenngleich zu den neuen Rhythmen weniger getanzt wurde. Um dem entgegenzuwirken und die Anwesenden zum Tanzen anzuregen, verfiel Grandmaster Flash darauf, extrovertierten und animierenden Personen, denen es gelang, aus dem sprichwörtlichen Stegreif heraus Reime zu bilden, eine wörtliche Bühne zu bieten. Die Rapper lagen wie die DJ's im Wettstreit miteinander und versuchten, sich gegenseitig zu überbieten, wohingegen die Rezipienten der Musik immer höhere Ansprüche an Rapper und DJ's stellten. Dadurch wurde dem Wettkampf und dem Sich-Miteinander-Messen eine immer höhere Bedeutung in der HipHop-Kultur zuteil (vgl. Verlan 2001:141).

„So wie Rap heute ist, war das damals nicht. Damals waren das nur kleine Idiome, Phrasen. (...) Rap gab es damals nur auf der Straße. Damals geschah alles auf einmal. B-Boys, Mode, Rappen, und DJs kamen zur gleichen Zeit auf. All das war wettbewerbsorientiert. Alle Gruppen befanden sich untereinander in einem Wettstreit.“ (Toop 1992:85)

Was hier wohl etwas romantisierend beschrieben wird, beruht doch auf realen Tatsachen. So wurde Grandmaster Flash und Afrika Bambaataa unter anderem von Kool DJ Herc, der nicht nur die HipHop-Traditionen seiner Heimat Jamaika weiterentwickelt, sondern den Rap in seiner Gänze revolutioniert hat, Konkurrenz gemacht. Alle drei werden heute als Urväter des HipHop angesehen und die für Kool DJ Hercs Stil kennzeichnende basslastige Breakbeat-Unterlage wurde von Grandmaster Flash und später Afrika Bambaataa übernommen und fortgeführt. Grandmaster Flash hat sich im Laufe seiner erfolgreichen Karriere den Ruf eines Revolutionärs des Scratchens und Mixens der Platten erworben, während Afrika Bambaataa unter anderem dank der Gründung der Universal Zulu Nation zu einer Leitfigur für viele Jugendliche in der Bronx wurde (vgl. Steiner 2006:11). Das Scratchen hat aber weder Grandmaster Flash noch Afrika Bambaataa erfunden: Es war ein Record-Boy Grandmaster Flashs, der den Künstlernamen Grandwizard Theodore führte, der eigentlich aus purem Zufall die Grundlage jener Technik schuf, die eine eigene Klangwelt in HipHop-Tracks entstehen lassen sollte. Denn Grandwizard Theodore hielt die Platte zufällig mit den Fingern an, doch als sie ihm unvorhergesehen aus den Händen glitt, griff er nach, wodurch das typische Scratch-Geräusch entstand, das durch vielerlei Klangexperimente weiterentwickelt wurde und im Rahmen der HipHop-Community massentauglich gemacht wurde (vgl. Verlan/Loh 2006:129).

Die einzelnen Elemente des HipHop, auf die im Verlauf dieses Kapitels eingegangen worden ist, vereinten sich Mitte der 1970er Jahre zu einem gemeinsamen Ganzen. Graffiti, DJ-ing, Rap und B-Boying trugen beträchtlich zur Herausbildung des HipHop-Genres und seiner Subgenres bei und stellen nur einen unter vielen Belegen für die Vielfalt des HipHop dar. Der HipHop entwickelte sich in seinen frühen Jahren autonom, das heißt, ohne Druck oder Erwartungen von außen, da er lange Zeit nur innerhalb der Community wahrgenommen, gehört und gelebt wurde, außerhalb davon allerdings kaum Beachtung fand. Als Alternative zur vorherrschenden gesamtgesellschaftlichen Kultur gewann HipHop aber an Attraktivität und durch die Abgrenzung zum Mainstream an Autonomie und Authentizität (vgl. Gächter 2000:52f). Von Anfang an war HipHop eine Bewegung, „in der soziale Positionen kompetitiv nach lokalen und subkulturell kodierte Maßstäben erworben wurden“ (Gächter 2000:53) und die dadurch wettbewerbsorientiert, status-, identitäts- und gemeinschaftsstiftend war. Poschardt (1997: 179) schreibt zur Entstehung, Entwicklung und Etablierung des HipHop:

„DJs wie Grandmaster Flash und Kool DJ Herc konnten unbedrängt und spielerisch diese Musik »entstehen« lassen. Unentdeckt vom Rest der Welt existierten Hip-Hop, Rap, Breakdancing und Graffiti-Kunst von ihren Anfängen 1973 bis 1979/80 nur für ihre Anhänger. In dieser Zeit wurden alle Grundbestimmungen der Hip-Hop-Kultur vorgenommen und dieser eingepflegt. Als der Rest der Welt anfang, sich für das »schwarze neue Ding« aus der Bronx und aus Harlem zu interessieren, hatte es sich schon so gefestigt und gestärkt, daß ihm dieses Interesse nichts von der ursprünglichen Kraft und Intention nehmen konnte. Die Kultur der 80er Jahre hatte damit ihre einzig authentische und in diesem Sinne unpostmoderne Position entdeckt.“

2.2 Krisen, Formationen und Wegbereiter des amerikanischen HipHop

Breite Bekanntheit erreichte HipHop 1979, als die **Sugarhill Gang** den Song „Rappers Delight“ veröffentlichte. Die Sugarhill Gang war vor der Veröffentlichung von "Rappers Delight" nur wenigen ein Begriff und selbst für Kenner der Szene ein noch unbeschriebenes Blatt gewesen. Dennoch bereitete sie den Weg für den Siegeszug des HipHop, nicht zuletzt dadurch, dass sie die erste gepresste Platte herausbrachte (vgl. Toop 1992:96f). Der Begriff „Rapper“ fand dank des kommerziellen Erfolgs der Sugarhill Gang und deren bahnbrechenden Tracks "Rappers Delight" Verbreitung in Kreisen, in denen HipHop bis dahin nur eine untergeordnete oder gar keine Rolle gespielt hatte (vgl. Toop 1992:95).

*I said a hip hop,
Hippie to the hippie,
The hip, hip a hop, and you don't stop, a rock it
To the bang bang boogie, say, up jump the boogie,
To the rhythm of the boogie, the beat.*

(Sugarhill Gang, Rappers Delight)

Africa Bambaataa und die von ihm gegründete Zulu Nation versuchten, Jugendliche aus den Armenviertel New Yorks dazu zu ermutigen, durch HipHop-Battles aus der Gewaltspirale auszubrechen. HipHop-Battles boten Jugendlichen eine ernstzunehmende authentische Alternative zur realen körperlichen Gewalt, auf die in Konfliktsituationen zurückzugreifen sie gewohnt waren. Ein Prinzip der Battles war die Gleichheit der Rapper, egal welchen Status sie im „wirklichen Leben“ hatten (vgl. Verlan/Loh 2006:132). Africa Bambaataa, der laut eigenen Angaben vom Tod eines Freundes auf offener Straße so erschüttert wurde, dass er sich fortan im Kampf gegen Gewalt und Drogen engagierte, gründete die Universal Zulu Nation unter anderem zur Förderung eines respektvollen Umgangs miteinander und um Jugendliche zur Abkehr von Gewalt und Drogen anzuhalten. Dadurch, dass Bambaataa Battles zu einer Institution erhob und viele HipHopper ihm aufgrund seiner Bedeutung für den HipHop und seines umfassenden sozialen Engagements Hochachtung entgegenbrachten, entwickelte sich HipHop von einer Musik- und Ausdrucksform zu einer Kultur, in der Gemeinschaft und Zusammengehörigkeitsgefühl einen hohen Stellenwert einnahmen. Bambaataa trug nicht unwesentlich dazu bei, dass viele Community-Mitglieder sich von Gewalt ab- und der von ihm propagierten Gewaltlosigkeit zuwandten (vgl. Verlan/Loh 2006:133).

Die sogenannte **Old School** des HipHop bezeichnet die Zeitspanne von den Anfängen der Bewegung bis zu den 1980er Jahren und ist durch den Stil Africa Bambaataas, Kool DJ Hercs' und Grandmaster Flashs gekennzeichnet. Die Texte waren von Einfachheit und Optimismus geprägt, die Sounds von Funk-, Soul- und Discoelementen.

Die Ära der **New School** nahm ihren Anfang in den 1980er Jahren: „*Diese Freude am Feuer, dieser Wunsch einen Groove, so hart und schwer zu machen, daß er buchstäblich zermalmt und niederbrennt, was ihm im Weg steht, war das neue Schlüsselmotiv von Rap, nach Breakdance und der Erschöpfung der Old-School-Rapper.*“ (Toop 1992:183)

1984 gründeten Rick Rubin und Russell Simmons das Label **Def Jam Records**. Das Label und die bei ihm unter Vertrag genommenen Gruppen standen für neuartige musikalische, beat-technische und textuelle Stilrichtungen. Die Gruppe **Run DMC** etablierte sich mittels ihrer reduzierten und gleichzeitig harten Beats; auch **Public Enemy** produzierte harte Beats, die um

den Einsatz von E-Gitarren, verzerrte Samples und aggressive politische Lyrics ergänzt wurden, allesamt Eigenschaften, die bald charakteristisch für die Gruppe werden würden. Die **Beastie Boys** waren die ersten weißen Rapper, denen es durch Simmons und Rubin gelang, die Charts zu stürmen und in einer bis dahin vorwiegend afro-amerikanischen Domäne Fuß zu fassen (vgl. Poschardt 1997:203). Die drei genannten Interpreten – vor allem die beiden erstgenannten, Run DMC und Public Enemy – sind noch heute vielen Rappern Inspiration und Vorbild. Der internationale Erfolg ging mit einer bis dahin ungekannten Verbreitung des HipHop einher und durch den innovativen, eingängigen Stil konnte ein breiteres Publikum erreicht werden. Besonders das international erfolgreiche Album von Public Enemy aus dem Jahre 1988, „It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back“, diente der Etablierung der neuen HipHop-Sounds. Obwohl Simmons und Rubin ihre professionelle Partnerschaft 1987 auflösten und Simmons das Label fortan alleine weiterführte, hat sich Def Jam Records seit seiner Bestehenszeit den Status einer Legende erworben (vgl. Poschardt 1997:203). Simmons wurde von Rappern, Produzenten und Community-Mitgliedern gleichermaßen geschätzt, nicht zuletzt auf Grund seiner Motivation und der Prinzipien und Werte, für die er eintrat: „*I want to make successful black heroes, like what I've tried to do with Run-D.M.C. (...) It's got to be real.*“ (Simmons, zit.n. Poschardt 1997:203). Mitte der 1980er Jahre war die HipHop-Kultur unvorhergesehenen Veränderungen unterworfen, die auf den Drogenmissbrauch, besonders von Crack, und dem Aufkommen von Gangsta-Rap und dessen Etablierung als Subgenre des HipHop zurückzuführen waren. Es entwickelten sich sowohl eine Konkurrenz als auch eine Divergenz zwischen East-Coast (New York) und West-Coast (Los Angeles) Rap. Die Gangsta-Rap Formation N.W.A. aus Los Angeles war ausschlaggebend für den Erfolg des West-Coast Rap. Die Auseinandersetzungen zwischen Vertretern des East-Coast- und jenen des West-Coast-HipHop wurden bald handgreiflich und gipfelten schließlich in den Morden an den Rappern Notorious B.I.G. und Tupac Shakur (vgl. Dörfler 2011:17). Dem gewaltsamen East-Coast-West-Coast-Konflikt folgte eine Hochblüte des HipHop. Gekennzeichnet ist die „goldene Ära“, die von der Mitte der 1980er bis zur Mitte der 1990er Jahre reichte, von einer hohen Anzahl an Produktionen, Veröffentlichungen, Neuentwicklungen und technischen Revolutionen in der Musik- und Kulturbewegung (vgl. Dörfler 2011:18).

2.3 Globale Verbreitung und lokale Ausprägungen des Kulturphänomens

Kritiker konstatierten nach dem Abklang der ersten Erfolgswelle – und rückblickend betrachtet – zu unrecht, dass die HipHop-Kultur ihren Zenit überschritten habe (vgl. Verlan 2001:139), doch wurden sie insofern bald Lügen gestraft, als dass der Old School lediglich die New School folgte, in der East- und West-Coast zwei Pole eines Kontinuums einnahmen und zueinander in zum Teil gewalttätige Konkurrenz traten. Die Entwicklung neuer Subgenres wie etwa Gangsta-Rap und Message-Rap führte zu einer Bandbreite an Interpreten und Rezipienten, die zunehmend größer wurde. Die neue Revolution wurde von Run DMC eingeläutet und von Def Jam Records, Produzenten wie Dr. Dre, Formationen wie A Tribe Called Quest, dem Wu-Tang Clan, The Fugees, Public Enemy und der N.W.A sowie Rappern wie The Notorious Big oder De La Soul fortgeführt (vgl. Verlan 2001:139). Durch Filme wie „Wild Style“ und „Style Wars“ wurde dem Publikum die Entstehung und Entwicklung des HipHop erfolgreich in einem neuen Medium vermittelt. Der globale Siegeszug des HipHop gründete sich auf den internationalen Erfolgen der Rapper, doch wurde der HipHop-Kultur auch von Radiostationen, TV-Sendern wie MTV oder VIVA und dem Internet der Weg bereitet, denn Mitte der 1980er Jahren wurde dem HipHop in Radio und Fernsehen erstmals eine größere Plattform geboten und in den Folgejahren unter anderem das Internet zur Vernetzung der Community-Mitglieder untereinander genutzt (vgl. Price 2006:101).

Toop hat, wie bereits erwähnt, in seinem tiefgreifenden Beitrag zum Thema die Wurzeln des Rap in afrikanischen und afrikanisch-amerikanischen oralen Reimtraditionen verortet. Orale Traditionen mögen zur Entstehung des HipHop nicht unbeträchtlich beigetragen haben. Dennoch ist ihre Bedeutung für eine Definition und Kontextualisierung der HipHop-Bewegung in einem globaleren als dem US-amerikanischen Kontext eine geringere, denn HipHop in Frankreich, Deutschland, Österreich und anderen europäischen und außereuropäischen Ländern wird nicht unverändert aus den USA übernommen, sondern unterschiedlichst rezipiert und adaptiert. Es sind nicht notwendigerweise dieselben Schwerpunkte wie im US-amerikanischen HipHop, die in dessen österreichischen Pendant gesetzt werden. Dennoch werden die Wurzeln des HipHop in afrikanischen und afrikanisch-amerikanischen oralen Reimtraditionen auch außerhalb der USA anerkannt (vgl. Verlan: 2001:140).

Auf die Frage, wie genau es dazu gekommen ist, dass sich das Phänomen „HipHop“ von seinen Anfängen in der Bronx als Ausdrucksform eines afro-amerikanischen Lebensgefühls auf den gesamten Globus ausgebreitet hat, werden vielerlei Antworten gegeben, die einander zum Teil

ergänzen. Eine der Theorien zur erfolgreichen Verbreitung des HipHop in der Welt, die unter anderem von Tricia Rose, eine Koryphäe im Feld der HipHop-Forschung, vertreten wird, ist die, dass die sozialen Rollen vieler Jugendlicher in der HipHop-Kultur Berücksichtigung fanden (vgl. Bennett 2003:30). Eine zweite Theorie versteht HipHop in einem globalen Kontext als „eine Reihe von Strategien (...), die als Reaktion auf besondere lokal erlebte Probleme ausgearbeitet und dargestellt (wird).“ (Bennett 2003:30) Durch den globalen und medialen Siegeszug, den der HipHop Mitte der 1980er Jahre antrat, wurde eine kulturelle und marktspezifische Übernahme des Genres in den jeweiligen Ländern begünstigt. Die Adaptierung des HipHop an den jeweilig vorliegenden Kontext ist auch vor dem Hintergrund zu sehen, dass Jugendkulturen sich relativ rasch akklimatisieren und eigene Strukturen in etablierte Bewegungen hineininterpretieren (vgl. Androutsopoulos 2002). Androutsopoulos (2002) hebt in weiterer Folge die Akteure hervor, die entweder von oben – etwa als in der Musikindustrie Tätige – oder von unten – als Teil des Undergrounds – zu einer Autonomie des HipHop und der Herausbildung eines nationalen Rap-Diskurses beitragen:

“The mere fact that there were and are individuals and groups who are concerned with hip-hop and rap, indicates the beginning of autonomous cultural activities which go hand in hand with the evolution of national rap discourses. From a synchronic point of view, these activities are organized both from the "top" (i.e. the music industry) and from the "bottom" (i.e. the so-called "underground").”

Heute wird vor allem die Heterogenität des HipHop betont, denn das Genre hat sich in den vergangenen Jahrzehnten erfolgreich etabliert und ist mittlerweile zu einem Fixum der Musikindustrie geworden, das seit seinen frühen Anfängen in der Bronx in New York eine unerwartete Eigendynamik entwickelt hat und eine Faszination vor allem auf Jugendliche ausübt. Die kommerzielle Entwicklung und die Entstehung der Subgenres des HipHop ging mit einer Technologisierung und Medialisierung der Gesellschaft einher. Die Techniken, derer sich DJ's und MC's bedienten, waren Veränderungen unterworfen, genauso wie die Gründe, die die Akteure dazu bewogen, HipHop zu hören, zu leben und zum Teil selbst zu produzieren. Derartig weitreichende Veränderungen werfen natürlich die Frage auf, was noch „real“, das heißt werttragend, im HipHop ist (vgl. Kapitel 5.1) bzw. ob und wenn ja, wo die Grenzen zwischen Underground und Mainstream ineinander übergehen (Price 2006:49).

3. HipHop in Österreich

„The point, then, is that it is not fruitful to pursue the true origins of Hip Hop, as if these could be found either in the villages of Africa or the ghettos of North America, but rather to appreciate that once Hip Hop is taken up in a local context, the direction of appropriation starts to be reversed: No longer is this a cultural form that has been localized; now it is a local form that connects to several worlds. (...) Hip Hop from this point of view is a continuation of Indigenous traditions; it draws people into a new relationship with cultural practices that have a history far longer than those of current popular music. Yet in doing so, it also changes those cultures and traditions, rendering them anew. (...) Hip Hop becomes not merely a cultural formation that has spread and been locally taken up, nor even one that has its origins in Africa and has returned, but rather one that has always been local.” (Pennycook/ Mitchell 2009:35)

Wie dem obigen Zitat zu entnehmen ist, fordern Pennycook und Mitchell, HipHop in dem lokalen Kontext, in dem er sich formiert, zu betrachten, da die Bedeutung der Einflussfaktoren der Entstehung, die bereits erwähnten afrikanischen und afro-amerikanischen oralen Reimtraditionen, aber auch die Entwicklung des HipHop in der Bronx, in lokalen HipHop-Kulturen transformiert wird und nicht alle Elemente der Herkunft-HipHop-Kultur aufgegriffen und die aufgegriffenen mitunter wiederum in der Ziel-HipHop-Kultur verändert werden. Nicht alle lokalen HipHop-Kulturen verweisen auf ihre Einflussfaktoren oder ihren eigentlichen Entstehungskontext. Dennoch wäre die Annahme, die HipHop-Historie werde in lokalen HipHop-Kulturen als irrelevant betrachtet, ein Trugschluss, denn Einflussfaktoren und eigentlicher Entstehungskontext der HipHop-Kultur finden in ganz eigener Form Eingang in lokale HipHop-Kulturen. Die HipHop-Kultur, die von der Bronx in New York aus auf den gesamten Globus übergreif, wurde nicht unverändert übernommen; die lokalen HipHop-Kulturen in Österreich, Deutschland, etc. adaptierten den HipHop an ihre Lebenswelt und deren Anforderungen, aber auch an die eigenen Erwartungen an HipHop: *„Populäre Kultur wird nicht einfach passiv konsumiert, sondern in lokalen Kontexten angeeignet und mit eigenen Bedeutungen aufgeladen.“ (Androutsopoulos 2003:11)*

HipHop verbindet in seinen lokalen Praktiken, Kulturwelten, Traditionen und Lebenswelten Altes und Neues miteinander, befindet sich kontinuierlich in einem Prozess der Hybridisierung. Die HipHop-Kultur der Bronx wurde nicht in einem kulturellen Vakuum rezipiert, sondern an die jeweilig vorhandenen kulturellen Kontexte adaptiert; lokale HipHop-Kulturen daher auf Varietäten einer globalen HipHop-Kultur reduzieren zu wollen greift zu kurz. Pennycook und

Mitchell (2009:31) erkennen lokalen HipHop-Kulturen zu, ihren Anfang eigentlich in lokalen Traditionen genommen zu haben, die die HipHop-Kultur der Bronx für sich entdeckten, sie an ihre Lebenswelten und deren Anforderungen adaptierten und dadurch die eigenen lokalen Traditionen transformierten: „*The echoes around the world of new Hip Hop cultures may be understood not so much as subvarieties of global Hip Hop, but rather as local tradition being pulled toward global cultural forms while those traditions are simultaneously reinvented.*“

Obwohl Populärkulturen nicht erst seit kurzem von Interesse für die Forschung sind und in vielen Vorhaben, Projekten, etc. an Universitäten und Forschungseinrichtungen tatsächlich eingehend erforscht worden sind, ist die Verbreitung und Beständigkeit der HipHop-Bewegung ein Phänomen, dem noch näher auf den Grund zu gehen wäre. Androutsopoulos benennt fünf Kriterien, die seines Erachtens zur Verbreitung und Beständigkeit der HipHop-Bewegung beitragen haben: *die Zugänglichkeit der Kultur, den performativen Charakter, den Style, die Verarbeitung der lokalen Erfahrung und das Prinzip des Wettbewerbs* (vgl. Androutsopoulos 2003:12). Demnach wäre der internationale Erfolg des HipHop unter anderem darauf zurückzuführen, dass er und seine Subgenres (Rap, Dj-ing, Graffiti, B-Boying) mit wenig Aufwand betrieben werden können und auch nur minimales Vorwissen und Equipment seitens der HipHopper vorausgesetzt wird (vgl. Androutsopoulos 2003:12).

Unter dem performativen Charakter des HipHop wird dessen Interaktionspotential begriffen, denn kaum eine andere Bewegung bietet Adressaten und Adressanten in dem Grad, wie HipHop es tut, die Gelegenheit, Rollenwechsel vorzunehmen. HipHop wird von Anhängern der Bewegung als eine Art Kollektiv angesehen, zu dem jeder seinen Beitrag leistet: Ein Adressant kann und darf also durchaus auch zum Adressaten werden und vice versa. Der Style, von dem Androutsopoulos spricht, trägt insofern zur Verbreitung und Beständigkeit des HipHop bei, als dass er Künstlern die Gelegenheit gibt, ihre eigenen, individuellen und künstlerischen Ausdrucksformen zu wählen und dadurch ein eigenes, stilistisches Erkennungsmerkmal zu generieren, kurz: ihren eigenen Stil zu finden. Das Prägende des Wettbewerbs in HipHop-Kulturen weltweit ist wiederum, dass der interne, artifizielle Konkurrenzkampf den Jugendlichen eine Plattform bietet, um sich in vorrangig verbalem Kampf zu erproben, aus Siegen und Niederlagen zu lernen und Konflikte auf eine gewaltfreie Art zu lösen. Während die bereits erwähnten Kriterien dem HipHop zu seiner Verbreitung über die Grenzen der Bronx hinaus geholfen haben, hat die Verarbeitung der lokalen Erfahrung nicht unerheblich dazu beigetragen, dass HipHop sich etwa in europäischen Ländern wie Österreich und Deutschland verbreitet hat

und fortbesteht, denn das Kriterium der Verarbeitung der lokalen Erfahrung erlaubt es, lokale Gegebenheiten und Kontexte in die jeweilige HipHop-Kultur der Region, des Landes, etc. einfließen zu lassen und dadurch Identifikationsangebote und ein Zusammengehörigkeitsgefühl zu kreieren (vgl. Androutsopoulos 2003:12). Auf die fünf genannten Kriterien wird im Analyseteil noch einmal eingegangen, denn ihre Bedeutung in der Praxis ist in den Texten fixiert.

HipHop hat sich im deutschsprachigen Raum erst relativ spät etabliert. Bei der Rezeption, den Entwicklungsschritten und Subgenres der Kultur ist eine große Differenz zwischen Deutschland und Österreich zu erkennen. „*Die Entwicklung der HipHop-Szene in Österreich ist mit der in Deutschland nicht zu vergleichen. (...) Gerade diese Eigenständigkeit machte die Entwicklung in Österreich spannend.*“ (Verlan/Loh 2006:378) Die Crews gingen selbständige, individuelle Wege in der Szene, die Rezeption des deutschen HipHops war zwar vorhanden, doch in ihren eigenen Produktionen orientierten sich die österreichischen HipHopper kaum oder gar nicht an ihren Kollegen in Deutschland (Verlan/Loh 2006:379).

Im folgenden Kapitel gehe ich auf die Dynamiken und Prozesse ein, die die HipHop-Bewegung in Österreich etwa von jener in Deutschland abheben und die sie noch heute prägen. Zuerst zeichne ich die historische Entwicklung des Genres in seinem österreichischen Kontext nach, um dann näher auf die Biographien der Gruppen Texta und Total Chaos einzugehen. Im letzten Teil des Kapitels werde ich mich mit den spezifischen Subgenres des HipHop befassen, die sich in Österreich herausgebildet haben.

3.1 Ursprünge im österreichischen HipHop

HipHop wurde in Österreich – wie auch in Deutschland – zuerst medienvermittelt, das heißt durch Fernsehen, Film und Radio, rezipiert. Besonders Graffiti-Filme wie „Beat Street“ (1984) und „Wildstyle“ (1983), Musiksender wie MTV oder später VIVA, aber auch Radiosendungen, in denen vorwiegend oder alleinig US-amerikanischer Rap gespielt wurde, trugen dazu bei, dass die HipHop-Kultur in Österreich bekannter wurde und Interesse an dem neuen Genre aufkam (vgl. Verlan 2012:19). Dabei war es anfänglich so, dass nicht jede Formation, die rappte, auch tatsächlich als der HipHop-Kultur zugehörig betrachtet werden konnte: Die aus der Steiermark stammende EAV etwa bezog das neue, innovative Genre in ihr Lied „Alpenrap“ mit ein, in dem zum Teil auch der Track „Rappers Delight“ von der Sugarhill Gang persifliert wurde. Dennoch wird die EAV nicht als HipHop-Formation betrachtet (vgl. Dörfler 2011:19).

Falco, der sich der HipHop-Bewegung nach eigenen Angaben nie zugehörig fühlte, entwickelte in seinem Stil hingegen einige kontextuelle Parallelen zum Genre: Ende des Jahres 1981 veröffentlichte er einen der größten Hits seiner Karriere, den Track „Der Kommissar“, der heute als der erste österreichische Rapsong angesehen wird. "Der Kommissar" war aber nicht nur in Österreich ein Erfolg: In den USA verkaufte sich der Track dank Africa Bambaataa, der ihn dort bekannt gemacht hatte, auch recht gut. Falco war der HipHop-Kultur aber nicht nur in seiner Musik verbunden, sondern trug auch anderweitig zur Verbreitung des HipHop in Österreich bei, etwa indem er beim ersten österreichischen HipHop Contest „Austrian Flavors“ als Juror mitwirkte. In den 1980er Jahren eröffneten zudem erstmals Clubs in Wien ihre Pforten, deren erklärtes Ziel es war, HipHop einem breiteren Publikum näher zu bringen; die ersten dieser Clubs versagten allerdings in ihrem Vorhaben (vgl. Dörfler 2011:19f). Der Grund dafür lag darin, dass dem Publikum einerseits der kulturelle Bezug zum HipHop fehlte und ihm andererseits die instrumentelle Unterlegung des Rap wichtiger war, die in den 1980er Jahren – zum Teil durch das fehlende Equipment, zum Teil durch die noch in ihren Kinderschuhen steckenden Techniken – noch holprig klang. (vgl. Gächter 2000:140).

Der HipHop-Kultur den Boden bereitete daher auch gekonnter die Formation **The Moreaus** aus Wien, die mit Songs wie „Neanderthal Man“, „I Hear The Ladies“ oder „Waikiki“ eine „*anarchistische Vision*“ (Trischler 2013) von HipHop schuf, in der bekannte und eingängige Samples um Rap und Gesang in englischer Sprache ergänzt wurden (vgl. Trischler 2013). Das Album der Moreaus „Swound Vibes“, veröffentlicht 1990 beim Label GiG Records, war denn auch das erste offizielle HipHop-Album Österreichs, doch bereits ein Jahr nach der Veröffentlichung des Albums erfolgte die – freundschaftliche – Trennung der Gruppe, deren Mitgliedern – Peter Kruder, Rodney Hunter, Martin Forster (Sugar B.) und Stefan Biedermann (DJ DSL) – es aber gelang, auch als Solokünstler an ihre Erfolge in der Formation The Moreaus anzuknüpfen (vgl. Dörfler 2011:22).

Besonders Stefan Biedermann alias DJ DSL leistete einen nicht unerheblichen Beitrag zur Verbreitung des HipHop in Österreich: Er bereitete einer der ersten und bald auch bekanntesten Radioshows für HipHop-Interessierte in Österreich den Weg, der Sendung „**Tribe Vibes and Dope Beats**“. Der bereits verstorbene Werner Geier, aka DJ Demon Flowers, Katharina Weingartner und DJ DSL moderierten zuerst die Ö3 Musicbox, die jeweils freitags 15 Minuten lang den Zuhörern HipHop präsentierte. Am 13. 01. 1995 wechselte „Tribe Vibes and Dope Beats“ vom Radiosender Ö3 zum Jugendkultursender FM4; heute beläuft sich die Dauer der langlebigen Sendung auf zwei Stunden. Zwar setzt sich das Moderatorenteam heute aus anderen

DJ's als zur Entstehungszeit zusammen, doch hat die Bedeutung der Sendung im Laufe der Jahre nicht ab-, sondern eher zugenommen, ein Beleg für die Beständigkeit des HipHop in Österreich (vgl. Laub/ Ziegel 2009:51). Über die Entwicklung der Sendung befragt antwortete Katharina Weingartner:

„Ich bin mit der Idee für „Tribe Vibes&Dope Beats“ zu Werner Geier gegangen, der einer der meist geschätzten Musikjournalisten Österreichs war. Er war damals Musikchef der „Musicbox“-Sendung, die auf Ö3 bis zur großen Programmreform (Anm.: 1994) täglich gelaufen ist. Die „Musicbox“ hatte einen legendären Ruf, war aber auf Gitarrenmusik konzentriert, wenn man das so sagen kann. Werner Geier war eigentlich gleich Feuer und Flamme. Dann habe ich DJ DSL dazu geholt, der war damals 19 und ist als DJ erfolgreich bei Scratch – und Mix Wettbewerben aufgetreten. So ist es los gegangen: Ich habe die Reportagen und Interviews gemacht und DSL die Musik dazu geliefert. Unsere wöchentliche Sendung dauerte anfangs eine Viertel Stunde innerhalb der einstündigen „Musicbox“. Später haben wir zusammen mit Werner Geier eine ganze Stunde bestritten.“ (Weingartner, zit.n. Braula 2011)

„Tribe Vibes and Dope Beats“ wurde zu einer Institution des österreichischen HipHop und viele DJ's und Rapper – darunter u.a. Total Chaos, Texta und Schönheitsfehler –, die heute als Begründer der HipHop-Community in Österreich betrachtet werden, ließen sich, wie Interviews mit ihnen zu entnehmen ist, keine Sendung der Show entgehen (vgl. Dörfler 2011:25). Die Sendung erlangte ihre Bedeutung zwar zum einen durch ihre innovativen HipHop-bezogenen Beiträge und Recherchen, zum anderen aber auch durch die Plattform, die sie jungen österreichischen HipHop-Interpreten darbot, die in "Tribe Vibes and Dope Beats" den Grundstein zu ihrer Karriere legten. Maßgeblich dafür war ein Wettbewerb, der am 07. 12. 1991 im Wiener Volksgarten stattfand: der „**Austrian Flavors Contest**“ (vgl. Braula 2011). Als Juroren fungierten neben Johann "Hans" Hölzel (Falco) auch noch Markus Spiegel, Rudi Dolezal und die New Yorker HipHopper Pete Rock und CL Smooth. In der Sendung Tribe Vibes waren junge ambitionierte Künstler dazu aufgefordert worden, Aufnahmen ihrer Produktionen an die Redaktion zu senden; als Preis standen ein Plattenspieler der Firma Technics und ein Auftritt bei einem eigens dafür organisierten Contest in Aussicht. Die unvorhergesehene hohe Beteiligung am Wettbewerb hatte zur Folge, dass ein Jahr danach der erste österreichische HipHop-Sampler veröffentlicht wurde: „Austrian Flavors Vol.1“ (vgl. Dörfler 2011:26). In der Musicbox auf Ö3 bewarb Werner Geier den Sampler mit folgenden Worten:

„Overthere über dem Teich, da liegen die Wurzeln, overhere hinter den Bergen beginnen die ersten Pflänzlein auszutreiben – klein aber funky. Und der Tribe ist genauso stetig. Ist längst eine Familie (...) Hier ist die ganze Bande. Das Weltzusammenführungsprogramm – the Vibe is in effect.“ (Geier, zit.n. Anwander/Braula 2012)

Der Austrian Flavors Contest und die Veröffentlichung der gleichnamigen Platte trugen nicht unerheblich zur Entstehung einer HipHop-Community bei, deren Mitglieder sich einander verbunden fühlten. Als die Aufnahmen der Produktionen für den "Austrian Flavors Contest" bei der Redaktion eintrafen, wurde klar, dass HipHop in Österreich längst kein isoliertes Phänomen mehr war, sondern sich bereits eine Community formiert hatte, deren Mitglieder untereinander aber noch kaum vernetzt waren. Nachdem bereits eine Underground-Szene bestand, stand der weiteren Verbreitung des Genres in Form einer Veröffentlichung einer Platte, des bereits erwähnten "Austrian Flavors Vol.1"-Samplers, wenig im Wege. Unter den Einreichungen und auf der Platte waren Namen enthalten, die heute als grundlegend für den österreichischen HipHop gelten, DJ's, Rapper und Gruppen, die etwa internationale Labels gründeten und weltweite Erfolge feierten (vgl. Braula 2010:10). Beteiligt hatten sich etwa solche österreichischen HipHop-Größen wie **Rodney Hunter** (Teil der Gruppe Strong Force und der international erfolgreichen Formation Aphrodelics) und **Werner Geier, Peter Kruder** (Mitbegründer des Musiklabels „G-Stone“), Clemens Fantur und Holger Hörtnagl von **Total Chaos**, **DJ DSL** (Stefan Biedermann), **DJ Cutex** (David Schuller) und **DJ Megablast** (Sascha Weisz) (vgl. Anwander/Braula 2012). Die Kontakte, die im Rahmen des Wettbewerbs geknüpft worden waren, das Gemeinschaftsgefühl und die Vertrautheit, die entstanden, und der Respekt, den die Interpreten einander entgegenbrachten, prägten die Zukunft des österreichischen HipHop wesentlich mit.

Der Austrian Flavors Contest war aber nicht das einzige Ereignis von Relevanz in den Anfangsjahren des österreichischen HipHop: Eine formierende Wirkung auf die HipHop-Kultur in Österreich hatte auch ein Konzert der deutschen HipHop-Formation Advanced Chemistry, an das sich Martin Blumenau so erinnert:

"Am 28.11.92 hat im Künstlerhaus in Wien (ungewöhnlicher Ort, aber es gab damals ja keine grösseren Spielstätten für sowas Komisches) ein unendlich wichtiges Konzert stattgefunden. Advanced Chemistry aus Heidelberg/Deutschland waren da und boten Unerhörtes - deutschsprachigen Rap, verständlichen Sprechgesang, der Themen betraf, die alle angehen - wohingegen die Themen der US-Amerikaner uns zwar interessieren, aber nie berühren konnten, weil sie nur abstrakt nachvollziehbar waren. Torch, der Linguist und Toni L., die erzählten einer

staunenden Community Dinge in einer Art, in einer Intensität, die bis dahin unerhört war."

(Blumenau, zit.n. Davidek 2008)

Die Gruppe **Schönheitsfe(h)ler** (anfangs ohne "h", aus pragmatischen Gründen in den Folgejahren mit) ist eines der Urgesteine des österreichischen HipHop. 1993 von DJ Megablast, Marimba (Milan Simic), CM Flex (Arno Urch), DJ Masta Huda (Christian Lisak) und Operator Burstup (Christoph Weiss) gegründet (vgl. Trischler 2013) formierte sich die Gruppe aus Interpreten zweier bereits bestehender Formationen, den Gainful Gallivants und dem Illegal Movement (vgl. Dörfler 2011:30). Schönheitsfehler veröffentlichte noch im Jahr der Gründung die erste deutschsprachige HipHop-EP „Broj Jedan“ unter dem eigens dafür gegründeten Label Duck Squad (vgl. Trischler 2013). Der erste Song der Platte, „Ichdran“, thematisierte den Rassismus in Österreich. Die Künstler übten darin Kritik an der FPÖ (Freiheitliche Partei Österreich) und deren nicht unumstrittenen Obmann Jörg Haider. Der Erfolg war enorm: HipHop gewann an Anhängern und auch das Label Duck Squad profitierte vom Release der EP (vgl. Dörfler 2011:38). *„Da war ein Wunsch nach Zusammengehörigkeit und kulturellem Austausch, und plötzlich kommen da Leute aus anderen Bundesländern auf uns zu – Texta aus Linz, Total Chaos aus Tirol.“* (Weiss zit.n. Dörfler 2011:39)

HipHop fand immer weitere Verbreitung in Österreich, zum einen durch Platten und Veröffentlichungen älterer, aber auch neugegründeter Formationen, zum anderen durch Ereignisse, die die Community festigten. Besondere Bedeutung kommt dem Label Duck Squad zu, dass essentiell für die HipHop-Szene wurde, wozu u.a. Veröffentlichungen von Texta, Total Chaos, die Untergrund Poeten oder das dampfende Ei beitrugen. Zwar waren die Betreiber des Labels von der Idee angetan, die Produktionen junger Künstler veröffentlichen und diesen damit zu einem breiteren Publikum verhelfen zu können, doch dadurch, dass das Label viel Zeit in Anspruch nahm, die seine Betreiber es bevorzugten, ihrer Musik zu widmen, entschieden sie sich dazu, das Label aufzugeben, um sich wieder auf ihre Arbeit als Interpreten der Gruppe Schönheitsfehler konzentrieren zu können (vgl. Dörfler 2011:39f).

Die Gruppe Schönheitsfehler trennte sich 2005; in ihrer Diskographie finden sich viele Songs, die bis heute zu den einflussreichsten der österreichischen Rap-Geschichte zählen: das Album „Sex, Drugs und HipHop“ (2000); die Sampler-Reihe „das Gelbe vom Ei“, „Broj Dva“ (2002), ein Nachfolger der ersten EP "Broj jedan" von 1994, und die letzte Veröffentlichung der Gruppe, „Außenseiter/Spitzenreiter“ (2004) (vgl. Discogs:Discographie Schönheitsfehler 2013). Stefan Trischler betont die Bedeutung der Gruppe für den österreichischen HipHop der 1990er Jahre:

„Gemeinsam mit Schönheitsfehler bildeten Total Chaos und Texta in den 90er Jahren relativ unumstritten das österreichische Triumvirat in Sachen deutschsprachiger HipHop-Musik. Auch auf der 1995 erschienen ersten Szene-Rundschau „Das Gelbe Vom Ei“ waren hauptsächlich Songs dieser drei Gruppen vertreten. (...)“ (Trischler 2013)

Die Veröffentlichungen der drei Gruppen Schönheitsfehler, Total Chaos und Texta in den 1990er Jahren prägten viele Rapper der Folgejahre. Ab der Jahrtausendwende ist eher eine Abnahme der Dominanz dieser drei Gruppen zu beobachten: Der österreichische HipHop wurde weniger homogen und es traten Prozesse der Aufsplitterung ein; der österreichische HipHop unterteilte sich fortan in Subgenres. Bevor ich darauf näher eingehe, möchte ich aber noch Biographien der Gruppen „Texta“ und „Total Chaos“ vorstellen, da deren Texte die Basis meiner Textanalyse bilden.

3.2 Texta

Texta wurde 1993 gegründet. Der bewusste und kreative Umgang mit dem Deutschen in den Texten ist seit Karrierebeginn ein Kennzeichen Textas, wie Mitglied Phillip Kroll in einem Interview mit Frederik Dörfler (2011:59) verdeutlicht:

„Wir haben uns nicht ohne Grund Texta genannt, weil uns Lyrics schon immer wichtig waren. Und das ist auch das, was Rapper interessieren sollte. Man sollt’ nicht Rapper werden, um irgendwie ‚Bitches‘ abzustauben oder reich zu werden und Fame zu catchen, sondern um sich mit der Sprache auseinanderzusetzen, um Sachen zu erzählen, Dinge zu sagen, die sonst keiner sagt. Das ist die Aufgabe eines MCs. Natürlich auch, um die Leute zu unterhalten, aber es geht schon um die Sprache per se.“

Das Unternehmen Texta war von Anfang an von Erfolg gekrönt. Nachdem sie 1992 mit Bert Estl an einem Projekt gearbeitet hatten, schlossen sich Klaus Laimer, Philipp Kroll, Harald Renner und Martin Skerwald, allesamt aus Linz und Umgebung stammend, 1993 zur Formation Texta zusammen (vgl. Dörfler 2011:59). DJ Dan, der den bürgerlichen Namen Daniel Reisinger trägt, stieß 2004 zu Texta, als er als DJ rekrutiert wurde, der fortan den vier MC's zur Seite stehen würde (vgl. Texta 2012:9). Beim ersten HipHop-Jam Österreichs, an dem sich u.a. Schönheitsfehler und Total Chaos beteiligten, trat Texta zum ersten Mal zusammen auf, wie Philipp Kroll in seinem Interview mit Frederik Dörfler berichtet (vgl. Dörfler 2011:61).

„Es war die Kombination aus Producer Flip's einprägsamen Beats, konzeptlastigen Texten von Huckey, Laima, Skero und ihm sowie DJ Dan's sorgfältig ausgewählten Scratch-Zitaten, die ab „3 Uhr 10“ für unzählige Radio-Hits von Texta sorgten“ (Trischler 2013)

Bereits 1995 erschien die erste EP „geschmeidig“ unter dem Label Duck Squad; auf ihr befand sich u.a. der Track „3 Uhr 10“, der gemeinsam mit Master Huda (Schönheitsfehler) produziert wurde und Textas erster großer Erfolg werden sollte (vgl. Texta 2002).

Mitglied Laima hebt die auf der EP enthaltenen Texte hervor, die nicht, wie die Musik selbst, von US-amerikanischem HipHop geprägt waren: *„TEXTArischer Hip- Hop 1993- 1995 war musikalisch amerikaorientiert, textlich hatten wir aber schon unsere eigenen Ansätze, Definitionen wie „Gangsta“ und „Street“ gab's im deutschsprachigen Hip- Hop nicht.“ (Texta 2012:12)*

1996 wurde die limitierte Vinyl-Auflage von „sei lieb zu mir“ und „da raw shit“ veröffentlicht. Im Dezember 1997 erschien das Texta-Album „gediegen“ unter Geco Tonwaren, einer Abteilung des Labels Hoanzl. Die Instrumentalversion des Albums, die den Titel "geschwiegen" trug, verkaufte sich nicht nur in Österreich gut, sondern erzielte darüber hinaus in Japan und den USA einen Achtungserfolg. Kroll, der die Beats für das Album produzierte, hebt die Fortschritte hervor, die zwischen der ersten EP und dem Album gemacht wurden, denn die Produktion und die Beats von "gediegen" waren qualitativ hochwertiger als jene der ersten EP "geschmeidig" (vgl. Dörfler 2011:62). Auf die Produktion erster Musikvideos folgte das zweite Album „gegenüber“, das im September 1999 erschien (wiederum wurde eine instrumentelle Version veröffentlicht, die den Titel "vis-a-vis" trug). Trotz niedrigem Budget für Marketing und Promotion wurde das Album ein Erfolg und verkaufte sich über 15.000 Mal, wodurch Texta endgültig zu einer Kapazität der österreichischen HipHop-Kultur avancierte. Die zweite EP „Sprachbarrieren“, erschienen im Mai 2000, war wie die Vorgängeralben ein Erfolg (vgl. texta.at 2002). Der Track „Sprachbarrieren“, enthalten auf der EP und dem zweiten Album „gegenüber“, thematisiert die Kommunikationsschwierigkeiten zwischen Deutschen und Österreichern. Entstanden ist der Text zu dem Track nach einer Tournee Textas mit Blumentopf und Total Chaos, auf der die Gespräche zwischen den Interpreten der drei Formationen durch sprachliche Verständigungsschwierigkeiten erschwert wurden (vgl. Dörfler 2011:64).

*Wir vier brechen Sprachbarrieren
vom Hamburger Hafen bis zum Wiener Praterstern!*
DAN: (scratch):
MEINE DAMEN UND HERREN WIR WOLLEN NIX VON EUCH
NUR VERSTANDEN WERDEN!

(Texta, Sprachbarrieren)

Im Lied wurden bairisch-dialektale Wörter und Wendungen satirisch in bundesdeutschen Standard übersetzt; Texta selbst (2012: 85) sieht "Sprachbarrieren" als „(...) *Aufklärungsversuch in Sachen Verständigung (mit Augenzwinkern)*.“ Besondere Beachtung verdient "Sprachbarrieren" auch durch seine Zugehörigkeit zur Kategorie des Dialekt-Rap. Der bairische Dialekt der MC's findet immer wieder Eingang in die Texte Textas, doch darauf werde ich in Kapitel 4.1 und der Textanalyse noch näher eingehen.

Die EP „Kaleidoskop“ wurde in Kollaboration mit Blumentopf und Total Chaos, mit denen Texta auf Tournee gewesen war, produziert. Das dritte Album „Blickwinkel“, veröffentlicht 2002, stieg bald nach seinem Erscheinen in die Charts ein. Auch das vierte Album „So oder So“ aus dem Jahre 2004 war fünf Wochen lang in den Albumcharts vertreten; einige Tracks aus dem Album wurden in Kollaboration mit Blumentopf und Total Chaos als Singles veröffentlicht. Neben den erfolgreichen Albums und Tracks trugen auch unzählige Konzerte und Touren wie auch Kollaborationen mit anderen bekannten Acts der deutschen und österreichischen HipHop-Community dazu bei, den Ruf Textas als eine der bedeutendsten österreichischen HipHop-Formationen zu zementieren. 2006 veröffentlichte die Crew gemeinsam mit anderen beim eigenen Label unter Vertrag stehenden Künstlern und unter dem Pseudonym „Die Unsichtbaren“ die CD „schwarze Erde“. Das Werk wies bewusst Parallelen zu "Fear of a black planet", dem dritten Album der US-amerikanischen Gruppe „Public Enemy“, auf und nimmt sich sozialkritischer Themen wie sozialer Not, Diskriminierung und den Wirkungen gesellschaftlicher Verachtung an (vgl. Dörfler 2011:66).

2007 wurde das fünfte Album „Paroli“ veröffentlicht (vgl. texta.at 2002). Viele Produktionen der Gruppe wurden nun bereits unter dem eigenen Label Tonträger Records, welches nach dem Vorbild des eigenen Labels der Kollegen von Schönheitsfehler konzipiert worden war, herausgebracht (vgl. Dörfler 2011:63). „Paroli“ enthielt u.a. den Track „(So schnö kaust gor net) schau!“ , der in Kollaboration mit der österreichischen Gruppe Attwenger produziert worden war. "(So schnö kaust gor net) schau!" eroberte als erster österreichischer Track den ersten Platz der Jahrescharts des öffentlich-rechtlichen Radiosenders FM4 (vgl. texta.at 2002). 2009 wurde

Texta im Rahmen des Austrian Music Award Amadeus in der Sparte „HipHop/R&B“ ausgezeichnet. Im Dezember desselben Jahres krönte sich Texta zur ersten österreichischen HipHop-Formation, der es gelang, eine Live-CD herauszubringen: "Sweet 16 - Texta Live! backed by S.K. INVITATIONAL", erschienen unter dem eigenen Label Tonträger Records. Das Album „grotesk“ aus dem Jahre 2011 wurde ebenso unter dem eigenen Label Tonträger Records veröffentlicht.

Die MC's gingen zwischenzeitlich auch eigene Wege: Huckey produzierte zusammen mit dem österreichischen Nachwuchsrapper Average die EP „Ganz schön hässlich“. Skero veröffentlichte mit „Memoiren eines Riesen“ ein erfolgreiches Soloalbum; die Singleauskopplung „Kabinenparty“ wurde zum Sommerhit 2009 und war nicht nur auf dem alternativen Jugendludiosender FM4 zu hören, sondern wurde u.a. auch auf kommerzielleren Radiostationen wie Ö3 ausgestrahlt. Seit der Gründung 1993 absolvierte Texta hunderte nationale und internationale Konzerttourneen und fand dennoch Zeit für die Nachwuchsförderung, für die Texta mit besonderem Nachdruck eintrat. Die textliche Tiefe, der Erfolg und das Engagement in der und für die Community machen Texta zu einer der bedeutendsten Formationen im österreichischen HipHop. Anlässlich des 20-jährigen Jubiläums 2013 erschien schließlich eine Best-Of-CD unter dem Label Geco Tonwaren (vgl. texta.at 2002).

Zu ihrer Karriere meinen die Mitglieder von Texta: *„Es war zugegeben auch ein steiniger Weg, sich von der eingängigen und beliebten Poplyrik zu emanzipieren und Neuland zu erobern.“* (Texta 2012:9)

Trotz Hindernissen und Schwierigkeiten ist es Texta gelungen, zu einer Größe des österreichischen HipHop zu avancieren; die MC's können auf eine langjährige Karriere zurückblicken, durch die sie Nachfolgern den Weg bereitet haben, denn österreichischer HipHop hat heute – u.a. dank Texta – kein kleines Klientel mehr, sondern spricht ein breiteres Publikum als noch vor zwanzig Jahren an.

Texta hat von Anfang an den Text in den Vordergrund gerückt und ist diesem Prinzip im Laufe der Jahre treu geblieben; nach wie vor heben sich die Texte Textas von jenen der Konkurrenten v.a. durch den bewussten und kreativen Umgang mit dem Deutschen sowie seinen Standard- und dialektalen Varietäten ab. Von musikalischer Kommerzialisierung und medialer Inszenierung hat Texta in seiner zwanzigjährigen Bestehenszeit bewusst abgesehen und sich stattdessen kontroverser Themen wie Rassismus in Politik und Bevölkerung angenommen. Die Themen in

den Texten waren aber nicht immer kontrovers; mitunter wurde einfach aus dem Leben erzählt. Die Bandbreite der Themen in den Texten ist eine enorme; sich (gesellschafts-) politisch zu positionieren ist jedenfalls ein nicht unerheblicher Teil des Selbstverständnisses Textas, wie Huckey in Bezug auf das vorerst letzte Album der Gruppe „grotesk“ erörtert:

„Irgendwie reflektieren wir in den Songs immer die Zeit und einhergehende Umstände. Also kehrten wir wieder zu dem zurück, was wir am besten können und kennen: uns selbst. (...) Zwar erscheint der Kampfgeist von Paroli nutz- und sinnlos, fest steht trotzdem: Den Mund halten gilt nicht.“ (Texta 2012:253)

3.3 Total Chaos

Holger Hörtnagl und Clemens Fantur gründeten Anfang der 1990er Jahre anlässlich des Austrian Flavors Contest, von dem sie aus der Sendung "Tribe Vibes and Dope Beats" erfahren hatten an dem sie sich zu zweit beteiligen wollten, ihre gemeinsame HipHop-Formation. Unter den Künstlernamen Manuva (Clemens Fantur) und Dj Master DBH oder kurz DBH (Holger Hörtnagl) produzierten die beiden Tiroler fortan HipHop. Die Rollenverteilung verlief problemlos: Manuva war v.a. als MC tätig und verfasste die Texte, wohingegen DBH die Rolle des DJ's übernahm und für die Beats verantwortlich zeichnete (vgl. Dörfler 2011: 83). Für die HipHop-Kultur begeisterten sich die beiden bereits vor der Teilnahme am Austrian Flavors Contest, doch ergaben sich erst infolge der Teilnahme unzählige Gelegenheiten, Kontakte zu knüpfen, eigene Tracks zu produzieren, sich einen Namen zu machen und in Wien Fuß zu fassen. Beeinflusst wurden Manuva und DBH in frühen Jahren v.a. von Fernseh- und Radiosendungen wie „YO MTV Rap“ und „Tribe Vibes and Dope Beats“, doch von noch größerer Bedeutung für die Entstehung und (Weiter-) Entwicklung des eigenen Stils waren Gespräche mit anderen österreichischen MC's, DJ's und Produzenten (vgl. Dörfler 2011: 84). Die erste EP von Total Chaos, die den Titel „... aus dem wilden Westen“ trug, wurde unter dem deutschen Label Move veröffentlicht, wodurch Total Chaos in Deutschland erste Berühmtheit erlangte. Das Duo tourte viel, knüpfte Kontakte und brachte sich selbst sowie den österreichischen HipHop ins Gespräch. Im Gespräch mit Dörfler erinnert sich Manuva daran, wonach die beiden v.a. in den Anfangsjahren in Interviews immer wieder gefragt wurden:

„Bei Interviews haben wir immer über Österreich reden müssen. Wir haben das echt so repräsentiert. (...) Es war nicht ganz einfach, auch eine Herausforderung, aber irgendwie haben wir das dann auch gern gemacht.“ (Fantur, zit.n. Dörfler 2011: 87)

„Werwaswannwiewo“ kam 1997 auf den Markt. Wie der Vorgänger wurde auch "Werwaswannwiewo" unter dem Label Move veröffentlicht. Die hohen Verkaufszahlen der CD trugen zur Bekanntheit und zum Erfolg von Total Chaos bei, die um 1999 ihren vorläufigen Höhepunkt erreichten; Kontakte zu Fettes Brot oder Eins Zwo, beide deutsche HipHop-Formationen, waren in jenen Jahren prägend für die Entwicklung der Gruppe. In Kollaboration mit Blumentopf und Texta wurde Kaleidoskop produziert, die EP „Die Zwei“ folgte. Der nächste Schritt in der Entwicklung von Total Chaos wurde mit der Zusammenarbeit mit den Waxolutionists getan. Felix Bergleitner, ein Mitglied der Waxolutionists, und Clemens Fantur verband eine innige Freundschaft, die immer wieder Kollaborationen zwischen den beiden Formationen nach sich zog (vgl. Dörfler 2011: 88ff). Die Waxolutionists produzierten mitunter instrumentale Beats, in Zusammenarbeit mit Manuva, etwa der Track „Nachtschattengewächs“, der auf große Resonanz in den Charts traf und vom Magazin Juice zu einem der „All-Time Top 10“ Tracks gekürt wurde (vgl. Dörfler 2011: 91). Der letzte Longplayer der Combo trug den Titel „Worte und Beats“ und ist 2001 unter dem Label Intonation Recordings erschienen; er folgte auf die drei EP's „Energie“, „Das Mic“ und „Gute Gründe“. Die HipHop-Community fand v.a. an den Lyrics der Tracks und dem Stil der Interpreten Gefallen und die Platten erwiesen sich als dementsprechend erfolgreich. Durch gemeinsame Projekte, z.B. eben mit den Waxolutionists und anderen wurden wichtige Kontakte geknüpft, Freundschaften geschlossen und gepflegt; es entstand eine Gemeinschaft. In dieser Gemeinschaft wurde schließlich das Label Supercity Soundsystem gegründet:

„Supercity ist kein klassisches Label, sondern eine Familie, eine Homepage, eine Plattform, ein Kanal, den alle Beteiligten für sich nutzen, ohne dabei ihre künstlerische Selbstständigkeit aufzugeben. Die Eigenständigkeit und Selbstverantwortung für das individuelle Vorhaben der Künstler ist Grundvoraussetzung und ein elementares Wesen von Supercity. Jedes Mitglied geht seinen eigenen Weg, hat aber den Support des ganzen Teams hinter sich.“ (Supercity 2013)

Doch obwohl das Projekt Anklang fand, wurde die Produktion einer gemeinsamen Platte durch die fehlende finanzielle Unterstützung der Plattenfirmen verhindert (vgl. Dörfler 2011:92). „Worte und Beats“ hingegen war nicht nur in den Charts erfolgreich, sondern wurde auch von der Kritik gefeiert:

„Die Prägnanz der Instrumentals, von D.B.H., Manuva und Slime mit Gästen wie DJ Vadim, den Twin Towas oder The Bionic Kid produziert, und die sich perfekt einfügenden Raps von Manuva und Gästen wie Skaraab, Thai Stylee und Flip schaffen eine unglaublich dichte Atmosphäre, die

kaleidoskopisch eine Galerie an HipHop-Stilleben entfaltet. (...) In diesem Sinn zeichnen Total Chaos ihre Bilder im - über die Jahre verfeinerten - persönlichen Stil: Mit durchdachten Worten und fetten Beats.“ (Stummer 2002)

2003 trennten sich die Wege der Künstler und Total Chaos löste sich auf. Clemens Fantur ist heute u.a. für den Radiosender FM4 tätig, hat aber auch nach der Trennung von Total Chaos immer wieder an musikalischen Produktionen mitgearbeitet (vgl. Dörfler 2011:93f). Stilistisch ist Total Chaos dem Conscious-Rap zuzuordnen. Der Beat ist eingängig, aber ruhig, die Lyrics wohl durchdacht, prägnant treffend.

„Die Musik von Total Chaos zeichnet sich durch einen größtenteils relaxten, entspannt flüssigen Stil aus. Im Interview verglich Fantur HipHop und das häufige Zusammenarbeiten mit anderen Künstlern in diesem Genre immer wieder mit Jazz. Dieser Vergleich passt auch zur Musik der Gruppe, die zu einem großen Teil auf Jazzsamples basiert.“ (Dörfler 2011:95)

3.4 Entwicklung, Aufsplitterung und Etablierung von HipHop in Österreich

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

1997 bildeten Andreas Zuza (DJ Zuzee) und Felix Bergleiter (alias DJ Meister Petz bzw. The Bionic Kid) – in Folgejahren um Christoph Böck (DJ Buzz) – die **Waxolutionists**, Österreichs erste Turntablism Crew (vgl. Dörfler 2011:105). „The Smart Blip Experience“ war die erste Veröffentlichung der Crew; es handelte sich um HipHop experimenteller Art:

„18 ineinander fließende Tracks weitgehend instrumentaler HipHop-Musik mit viel Jazz und Scratches. Zwischendrin verbargen sich aber auch zwei Songs mit Stimme, darunter „Nachtschattengewächs“ mit Manuva, das für Connaissseure noch immer zu den Sternstunden der deutschsprachigen HipHop-Musik zählt.“ (Trischler 2013)

Die Waxolutionists nahmen bald den Amadeus Award in der Kategorie „FM4 Alternative Act“

entgegen und neben ihren Alben „The Smart Blip Experience“ (1999), „Plastic People“ (2002), „RE:WAX“ (2003) und „Counterfight“ (2004) widmeten sie sich der Produktion von Remixes und der Kollaboration mit Künstlern wie den Sofa Surfers, Stereotype, André Heller, DJ Vadim, Blade, Pure P & Melo und DJ Flip (vgl. Supercity 2013), doch es entstanden ebenso Soloprojekte.

Um die Jahrtausendwende begann die HipHop-Community in Österreich rasant zu wachsen, es bildeten sich mehr und mehr Gruppierungen und neue Rapper stießen zur Szene. Markante Handlungen aus Linz war eine der Crews, die um die Jahrtausendwende neu gegründet wurden. Sie setzt sich aus den Solokünstlern Das Rückgrat, Kayo und Die Antwort zusammen, deren erstes Album „Vollendete Tatsache“, ein Beitrag zum dialektalen Rap in Österreich, 2005 veröffentlicht wurde. Kamp, Chakuza, Nazar, Brenk Sinatra, die Vamummt, Monobrother, DJ DSL, Urbs, Cutex, Average, die Musiker-Szene um Affine Records, Def ILL – sie alle zählen zur jungen Generation im österreichischen HipHop und haben dennoch bereits über die nationalen Grenzen hinaus Berühmtheit erlangt. Brenk Sinatra (Branko Jordanovic) ist heute einer der bekanntesten österreichischen Beatproduzenten. Ihren Anfang nahm seine Karriere in einem Zimmer in Kaisermühlen; mittlerweile kollaboriert er mit international renommierten Rappern. Gemeinsam mit Miles Bonny, einem Sänger und Flügelhornisten, betreibt er die Kombo S3. Seine innovativen Beat-Konstellationen haben ihm internationalen Erfolg beschert (vgl. Trishes 2012). Kamp entdeckte Mitte der 1990er Jahre die Faszination der HipHop-Kultur für sich: Er fing bereits im Alter von 16 Jahren zu rappen an, zu Beginn beschränkte er sich aber v.a. auf Freestyle (vgl. Trischler 2013). 2009 produzierte er gemeinsam mit Whizz Vienna das Album „Versager ohne Zukunft“, welches unter dem Label Vienna International Records veröffentlicht wurde. Er gilt in der Community als authentischer Rapper, der auch nicht davor zurückschreckt, seine privaten und beruflichen Fehlschläge in den Texten zu seinen Tracks zu thematisieren. Seine rückhaltlose Ehrlichkeit, verbunden mit einem gewissen Grad an Selbstironie, ist es denn auch, die ihm Respekt in der Szene eingebracht hat:

„In einer an Exhibitionismus grenzenden Art und Weise macht er sein Scheitern durch seine Musik öffentlich. Das reicht von einer Verhaftung und einem darauf folgenden zweitägigen Aufenthalt in einer Ausnüchterungszelle, nachdem er 2003 beim Graffiti-Sprayen erwischt worden ist, über Liebeskatastrophen bis zu immer wieder geübten Alkoholexzessen. Gewürzt wird das alles mit einem gerüttelten Maß an Selbstironie.“ (Gottsauer-Wolf 2009)

Def ILL, ein aus Linz stammender Rapper, hat wiederum den Ruf, schnell, vielseitig, provokant

und ironisch zu rappen. Gemeinsam mit dem Kärntner MC Digga Mindz arbeitet er „an einer düsteren Variante von Boom Bap Beats mit Texten zwischen Battle-Rap und politischen Aussagen“ (Trischler 2013). Nazar, der 2008 das Album „Kinder des Himmels“ veröffentlichte, hebt sich durch seine stark ausgeprägte Social Media Präsenz, die ihm zu einem breiteren Publikum verhalf, von seinen Kollegen ab. Chakuza wiederum etablierte sich in einer Crew, die sich neben ihm auch noch aus Big J und DJ Stickle zusammensetzte. Die in der Crew entstandenen musikalischen Kollaborationen bereiteten Chakuzas Karriere über die Grenzen Österreichs hinaus und v.a. in Deutschland den Weg (vgl. Trischler 2013). Neben den genannten haben auch die folgenden Rapper einen großen Bekanntheitsgrad erreicht: Raf 3.0 (Raf Camora), ein österreichischer HipHop-Produzent und Rapper, der mittlerweile in Berlin lebt und international Fuß gefasst hat; die Vamummtn, die eine eigene Variante des österreichischen Dialekt-Raps entwickelt haben; etc.

Regional betrachtet war die Community, besonders in den frühen Jahren der HipHop-Bewegung in Österreich, um Wien und Linz konzentriert. Trotz einer breiteren, enthusiastischeren Rezeption in den vergangenen zehn Jahren ist der österreichische HipHop nach wie vor dem Underground zuzuordnen. Kayo, ein österreichischer Rapper, übt Kritik an der seines Erachtens schleppenden Entwicklung des österreichischen HipHop:

„(...) Es gab halt kaum Strukturen bis auf ein paar regelmäßige Jams, wo sich eine kleine Szene getroffen hat. Es gab auch nur eine Hand voll Rap-Crews wie Texta, Schönheitsfehler oder Total Chaos, die überregional bekannt waren. (...) Demnach ist wohl eine der prägendsten Entwicklungen für eine eigenständige österreichische Rap-Szene der Dialekt-Boom seit Mitte der Nuller Jahre. Ansonsten hat sich leider nicht allzuviel getan, die meisten Bands schaffen es nicht mal in mehreren Bundesländern bekannt zu sein oder Konzerte zu spielen. In den letzten drei, vier Jahren sind aber zumindest einige österreichische Rapper in Deutschland erfolgreich gewesen.“ (Kayo, zit.n. Anwander 2013)

Die Bedeutung kleiner Plattenlabels für die Verbreitung und Vernetzung einzelner Interpreten und Newcomer im Besonderen und für das Genre des HipHop im Allgemeinen kann daher nicht überschätzt werden. Independent Labels wie Duzz Down San, Boombookz Recordz oder Honigdachs leisten einen nicht unerheblichen Beitrag zur Förderung junger HipHop-Künstler. Darüber hinaus tragen Medien wie die Zeitschrift The Message, die Internetplattform hiphop.at oder nach wie vor besonders der Radiosender Fm4 dazu bei, dass HipHop einem immer breiteren

Publikum bekannt wird und sich das Genre immer größerer Beliebtheit, besonders unter jungen Menschen, erfreut. Durch die zunehmende Technologisierung, besonders in Form des Internetzugangs, der es erlaubt, den Entwicklungen im österreichischen HipHop global zu folgen, und durch die Verbreitung von Social Media Plattformen ist es heute einfacher als noch vor zwanzig Jahren, international Anerkennung zu finden und nicht nur ein breiteres österreichisches, sondern auch ein breiteres globales Publikum zu erreichen. Zwar ist dadurch auch die Anzahl der HipHop-Künstler gestiegen, wodurch wiederum der Konkurrenzkampf innerhalb der Community an Bedeutung gewonnen hat, doch haben dafür auch Quantität und, weit wichtiger, Qualität der Tracks zugenommen.

4. Kategorisierungen im Rap

Die beiden Begriffe Rap und HipHop werden oft synonym verwendet, es sind vorrangig Rapper, die HipHop einem breiteren Publikum näher bringen und denen dadurch die Hauptvermittlerrolle zukommt.

Rap ist dem Englischen entlehnt und bedeutet „schlagen“ bzw. „pochen“. In seiner heutigen Bedeutung als rhythmisierter Sprechgesang wird der Begriff Rap ab den 1940er Jahren verwendet, impliziert in den Sinngehalt des Wortes sind eine Verbindung zum HipHop, sowie des verbalen Wettstreits (vgl. Poschardt 1997:155). Wird Rap im globalen Kontext betrachtet, wird evident, dass Rap kein durch und durch homogenes Genre ist, sondern länderspezifisch Schwerpunkte gesetzt werden, etwa auf den Gehalt der Texte, die politische Positionierung, den historischen Bezugsrahmen, der in den Tracks bemüht wird, oder auch auf die Zielgruppen, die angesprochen werden sollen. Eine Studie von Androutsopoulos und Scholz *„On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics“* fand Parallelen in den in den Texten behandelten Themen: Kritik an sozialen Missständen und die Selbstinszenierung der Interpreten waren zwei der thematischen Kategorien, die unabhängig von der Nationalität der Künstler Eingang in deren Texte gefunden hatten. Androutsopoulos und Scholz folgern, dass die in den Texten behandelten Themen trotz einer nicht unerheblichen Anzahl an Länderspezifika vergleichsweise homogen sind:

“(...)the two most important topics of European rap songs, "social critique" and "self-presentation", are surrounded by a number of additional thematic resources rappers can draw on. As a whole, the topic distribution appears to be relatively homogeneous (...)”
(Androutsopoulos 2002)

Freund nennt in seinem Artikel „Droppin Dope Rhymes“ vier Charakteristika, derer sich Rap als ästhetisches Konstruktionsmittel bedient. Diese fänden nicht nur im US-amerikanischen Rap, sondern auch im österreichischen, deutschen, etc. Rap Anwendung: Rap werde durch die „magischen Kraft des improvisierten, emphatischen Sprechens und Singens“ und „die enge Verbindung von Sprache und Perkussion“, „das Prinzip des 'call and response'“, das heißt der Interaktion von Interpret und Publikum, und „das angestrebte 'involvement'“, das heißt „die emotionale Einbindung aller, ohne die eine Darbietung seelenlos bliebe“ charakterisiert (Freund 1996:60).

Was Österreich betrifft, so gab es keinen medialen Output, der HipHop etikettierte, somit war jedem die Interpretation der Rap-Stücke quasi selbst überlassen (vgl. Verlan/ Loh 2006:384). HipHop hat in Österreich eine Kategorie entwickelt, die in kaum einer anderen HipHop-Kultur angetroffen werden kann: den Dialekt-Rap. Die Vielfalt des österreichischen HipHop rührt daher, dass die Crews individuelle Ideen verfolgen und einem kollektiven Stil eher ablehnend gegenüberstehen. Zwar wurden viele österreichische Rapper in ihrem künstlerischen Schaffen und besonders im Bereich der Instrumente, Beats und Techniken von ihren US-amerikanischen Kollegen inspiriert, doch war in den Texten der Tracks eine „*Neuinszenierung*“ zu beobachten, die nicht dem US-amerikanischen Vorbild folgte, sondern eine dem österreichischen HipHop eigene Interpretation der aus den USA übernommenen Rap-Subgenres nach sich zog (vgl. Gächter 2000:145). Angelehnt an die internationalen Diversitäten der global heterogenen HipHop-Bewegung, gibt es lokale Besonderheiten.

Im Folgenden wird auf vier Subgenres des österreichischen Rap näher eingegangen: Die Entstehung, Entwicklung und Charakteristika der Kategorien des Dialekt- Rap, des (österreichischen) Gangsta-Rap, des Conscious-Rap/Storytelling und des Turntablism/der Beatproduktion werden auf den folgenden Seiten eingehender behandelt. Der Einteilung des österreichischen Rap in die vier genannten Kategorien liegen persönliche Überlegungen zugrunde, in denen ich Anlehnung an Gächters Erörterungen zum Thema (Gächter 2000) genommen habe und dem gängigen Klassifizierungsschema der Szene gefolgt bin. Die Grenzen zwischen den Subgenres sind fließend; keines der Genres kann daher klar von einem anderen abgegrenzt werden und zwischen allen vier genannten Genres bestehen Übergangsbereiche, was u.a. darauf zurückzuführen ist, dass die getroffene Einteilung in Dialekt-Rap, Gangsta-Rap, Conscious-Rap und Turntablism aus pragmatischen Gründen nicht nach demselben Kriterium erfolgt ist: Im Dialekt-Rap etwa ist die Sprache vorrangig, wohingegen die Kategorien des Gangsta-Rap und des Conscious-Rap auf den Inhalt der Texte Bezug nehmen. Der Turntablism wiederum bezeichnet eine Einheit der instrumentalen HipHop-Konstruktion, in der besonders der Beat Beachtung findet. Dadurch ist die Zuordnung eines Rappers oder seiner Tracks zu einer der Kategorien nicht immer eindeutig, denn mitunter werden Elemente zweier, dreier oder auch aller Kategorien in einem einzigen Track kombiniert. Hier wurde die Zuordnung dennoch nicht willkürlich, sondern nach dem Kriterium getroffen, ob die sprachliche, die inhaltliche oder die instrumentelle Ebene des Tracks im Vordergrund stehen.

4.1 Dialekt-Rap

Der Dialekt-Rap hat in Österreich eine lange Tradition und besteht seit Beginn der österreichischen HipHop-Bewegung. Einer der Pioniere des Dialekt-Rap ist MC Marimba, der der Gruppe Schönheitsfehler angehört. Mit dem Track „A guata Tog“ legte die Gruppe den Grundstein für das neue Genre (vgl. Gächter 2000:150). Auf der Inhaltsebene des Tracks wird der Überfall eines Maroniverkäufers durch Hooligans in Wien thematisiert, der von einem Passanten beobachtet und – im Track – wiedergegeben wird. Dass die Handlung in Wien spielt, geht u.a. aus der Nennung Wiener Lokalitäten und dem gezielten Gebrauch von Wörtern dialektaler Färbung wie „Fluridsdorf“ (Floridsdorf, der 21. Wiener Gemeindebezirk), „Bim“ (Straßenbahn) und „Kibara“ (abwertend für Polizist) hervor.

*I kreu fiere zum Fluridsdorfer Spitz, zur Bim,
steck ma an Kautschi in Mund,
plötzlich hea i wos, irgendwo geht's rund.
I drah mi um, schau herum, wos ogeht.
Schaas, in da Passage, tret'n Hools 'n Maronifakeifa.
I schau genauer hin, shit, der ane hot'n Leifer.
Wos moch i? Misch i mi ei, hob i's Messa steck'n,
i glaub, i muaß den Schaas anders checkn.
I tua's ned gern, oba i ruaß die Kibarei,
hoffentlich san kane Recht'n bei de Kibara dabei.
Kaum häng i auf, oh Wunda, hea i scho die Sirenenheulerei,
und zwa von de drei Schurrln weg.
Aba ausnahmsweis' schaun de Leit net weg
und tret'n de zwa daune in Dreck,
und da ondre mit'n Leifer
hot ane überbroat'n kriagt vom Maronifakeifa.
De Kibara fian de Hools o
und i kaun sog'n: „Es is a guata Tog.“*

(Schönheitsfehler feat. DJ Cutex, A guata Tog)

Dialekt-Rap wurde bald nicht nur von Schönheitsfehler betrieben: Er fand zunehmend Verbreitung unter älteren, etablierteren, aber auch neuen, noch unbekannten österreichischen Rappern und Rap-Formationen. Texta etwa entdeckte früh den Dialekt für sich; Formationen wie Das dampfende Ei oder die Fünfhaus Posse aus der Anfangszeit des österreichischen HipHop rappten auch im Dialekt. Die Wahl des Dialekt hatte aber auch Nachteile, denn dadurch, dass der Basis- oder Verkehrsdialekt, in dem die Tracks gehalten waren, nur von einigen wenigen verstanden wurde, konnte kein breiteres Publikum erreicht werden. Die Inhalte blieben Deutschen z.B. in der Regel unverständlich. Texta thematisiert im gleichnamigen Track satirisch

die „Sprachbarrieren“ zwischen (österreichischen) Dialekt- und (deutschen) Standardsprechern und hebt hervor, dass die Verantwortung dafür, verstanden zu werden, nicht nur beim Sender, sondern auch beim Empfänger liegt:

*Waunst ins Noankastl schaut, dann lebst du in einer Traumwelt.
Büsln ist schlafen und das Bett is a Hapfn,
wenn jemand zornig wird, kriagt er an Gachen.
Hat wer eine lange Leitung, dann steht er auf da Safn
und nutzlose Sachen san a Schaß mit Quasteln.
Verzündn ist verraten, Tomaten Paradeisa,
verpiss dich! heißt schleich di! hau di üba d'Heisa!*

*(...)
Dreck is Gatsch und Spucke is Schlatz.
Wenn einer keine Arbeit hat, dann is er hocknstad.
Bist du gelangweilt, daun host a fads Aug
und wenn's zu lange dauert, dann wirst stadschauat.
Andauernd is in ana Dua,
Zuhälter is a Beitschalbua
und wenn Sperrstunde ist, daun is des Beisl zua.*

(Texta, Sprachbarrieren)

Um die Jahrtausendwende stieg die Anzahl der Dialekt-Rapper und Dialekt-Rap-Formationen rasant an (vgl. Anwander 2013). Zu Vertretern des Subgenres zählen u.a. aus Linz stammende Crews wie etwa Markante Handlungen, Kayo und Phekt; Rapper wie Def ILL; der Rapper Monobrother; der Wiener A.geh wirklich?; die Rapper Kreiml und Samurai; die Crew Die Vamummtn und nicht zuletzt die bereits erwähnte Formation Texta. Auch die Wiener Formation Fünfhaus Posse zog auf ihrem ersten Album „Aufpudeln“ den Dialekt der Standardsprache vor (vgl. Discogs 2013).

Identität und, damit verbunden, Authentizität nehmen im Dialekt-Rap eine zentrale Rolle ein; vielen der hier genannten Vertreter des Dialekt-Rap ist der Dialekt näher als die Standardsprache und sie würden es als weniger authentisch empfinden, in der Standardsprache zu rappen. Kayo, Teil des seit mittlerweile 15 Jahren erfolgreichen Duos Kayo und Phekt sowie der Gruppe Markante Handlungen, nennt in einem Interview mit Anwander jene Gründe, die ihn dazu bewogen haben, im Dialekt zu rappen:

„Mich hat es immer fasziniert, wenn Leute den aus Amerika kommenden HipHop / Rap nehmen und was Eigenes draus machen. Reines Kopieren von anderen Stilen, ob aus Amerika oder Deutschland, fand ich nie so spannend. Von daher war es ganz natürlich, dass wir irgendwann auch in Österreich unsere eigene Identität gesucht und gefunden haben. Ein Mitgrund war natürlich auch Markee (später u.a. als Jack Untawega bekannt). Nachdem er mir das erste Mal

„Dreckige Rapz“ vorgerappt hatte und ich sah, was flowtechnisch im Dialekt möglich ist, war es schwer zurückzugehen. Wobei ich jetzt auch wieder hochdeutsche Tracks mache, ich finde beides cool, solange es nicht aufgesetzt wirkt.“ (Kayo, zit.n. Anwander 2013)

Der Dialekt-Rap bietet den Interpreten, wie Kayo in seinem Interview mit Anwander hervorhebt, das Potential, authentisch zu rappen. Der Dialekt trägt aber im Dialekt-Rap nicht nur zur Authentizität und Glaubwürdigkeit der Interpreten, sondern erfüllt auch die Funktion eines – ironischen – Stilmittels. Da der Dialekt auch einem anderen Rhythmus als die Standardsprache folgt, bietet er einen anderen Flow, einen anderen Wortschatz, aus dem Wörter und Wendungen gewählt werden können, und andere Reime, da die Aussprache von Lauten im Dialekt sich von jener der Standardsprache unterscheidet (vgl. Anwander 2013). Der größte Nachteil des Dialekts liegt in seiner geringen Reichweite, denn als Basis- oder Verkehrsdialekt wird er nur von einer begrenzten Anzahl von Hörern verstanden und verliert dadurch für jene, denen er Verständnisschwierigkeiten bereitet, an Reiz und Relevanz. Wie zu erwarten wäre, erlangen Tracks, die zum Dialekt-Rap zu zählen sind, kaum je über die nationalen Grenzen hinaus Bekanntheit, da sie per definitionem kein breiteres Publikum erreichen können. Der Dialekt-Rap als Subgenre des (österreichischen) HipHop ist daher außerhalb Österreichs von geringer Relevanz.

4.2 (Österreichischer) Gangsta-Rap

Zu den ersten Vertretern des US-amerikanischen Gangsta-Rap zählen der aus Los Angeles stammende Ice T und der in Philadelphia heimische Schoolly D, die in den 1980er Jahren erste Erfolge feierten. Ice T und Schoolly D waren insofern Pioniere, als dass sie als erste erfolgreich die Brutalität und Gewalt auf den Straßen ihrer Heimatstädte thematisierten. Die Gewalt, Waffenmissbrauch und Drogenkonsum – besonders die Droge Crack – ließen die Lebenserwartung junger schwarzer Männer stark sinken. Die Gruppe N.W.A („Niggaz wit attitudes“) und die Gruppe Public Enemy begründeten eine Ära des Gangsta-Rap und verschönerten in den Texten nichts von dem harten Leben auf der Strasse. Der Tod war ein konstantes Thema der Gangsta-Rap-Texte (Vgl. Toop 1992:196). Der bedeutendste frühe Vertreter des Subgenres ist zweifellos Ice T, da er die Wahrnehmung des Gangsta-Rap in Medien und Politik forcierte und formte. Sein Song „Cop Killer“, in dem er harsche Kritik an einem seines Erachtens diskriminierenden, rassistischen Polizeiapparat übte, erregte enormes Aufsehen

(vgl. Verlan/Loh 2006:126).

Der Track „Fuck the Police“ vom Album „Straight Outta Compton“ der Gruppe N.W.A rund um die Rapper Ice Cube, den Produzenten Dr. Dre und DJ Yella, etc. verdeutlicht die Charakteristika des Gangsta-Rap eindrucksvoll:

*Fuck the police comin' straight from the underground
a young nigga got it bad cause I'm brown
and not the other color so police think
they have the authority to kill a minority
(...)
Fuckin' with me cause I'm a teenager
with a little bit of gold and a pager
searchin' my car, lookin' for the product
thinkin' every nigga is sellin' narcotics
you'd rather see me in the pen
than me and Lorenzo rollin in a Benz-o!
Beat a police out of shape
and when I'm finished, bring the yellow tape
to tape off the scene of the slaughter
still gettin' swoll off bread and water
I don't know if they fags or what
search a nigga down, and grabbin' his nuts
and on the other hand, without a gun they can't get none
but don't let it be a black and a white one
cause they'll slam ya down to the street top
Black police showin' out for the white cop
Ice Cube will swarm
on ANY motherfucker in a blue uniform
just cause I'm from, the CPT
ounk police are afraid of me!
HUH, a young nigga on the warpath
and when I'm finished, it's gonna be a bloodbath
of cops, dyin' in L.A.
Yo Dre, I got something to say (...)
(N.W.A., Fuck the Police)*

Toop führt den Erfolg des Tracks darauf zurück, dass er zum Zeitpunkt seines Erscheinens den Erfahrungen vieler junger Schwarzer, die in den Armenvierteln US-amerikanischer Großstädte wie Los Angeles aufwuchsen, entsprach:

„Die Spannung lässt sich in manchen amerikanischen Städten mit Händen greifen. Man kann diese Intensität (...) spüren, aber wenn man die Wahl hat, macht man sich dünne. Diejenigen, die diese Wahl nicht haben, die gefährdete Spezies, hören sich derweil nicht New Age Musik an, um sich zu beruhigen, sondern Ice Cube und Public Enemy. Sie brauchen Raps über das Leben auf

der Straße, schwarzen Stolz und Schußwaffen. Sie haben eine an Paranoia grenzende Angst, daß Frauen es nur auf ihr Geld abgesehen haben. Sie wollen eine Musik, die dicht, unordentlich, scharf, diskontinuierlich, halluzinogen, hypnotisch, in ständiger Bewegung ist und einer Unruhe aus Schreien, Kreischen, und dem Schlachtruf: „Fuck The Police“ besteht.“ (Toop 1992:195f)

Dem Subgenre des Gangsta-Rap werden nicht zu unrecht Misogynie, Homophobie, Aufruf zu Aggressivität und Glorifizierung von Verbrechen und Gewalt vorgeworfen. Viele – heutige – Vertreter des Gangsta-Rap knüpfen nicht an die gesellschaftskritischen Themen von frühen Gangsta-Rap-Tracks wie "Fuck the Police" an, sondern schüren bewusst Hass und tragen dazu bei, dass rassistische Stereotype fortgeschrieben werden, obwohl vorgeblich damit gebrochen wird (vgl. Freund 1996:62).

Der österreichische Gangsta-Rap ist ein Subgenre des HipHop hierzulande, das zwar seinem US-amerikanischen Äquivalent ähnelt, doch in einigen wichtigen Punkten von seinem Pendant abweicht und somit besonders von den geschichtlichen Hintergründen her betrachtet, in der Intensität nicht vergleichbar ist.. Wie im US-amerikanischen Gangsta-Rap ist die Sprache auch im österreichischen derb und obszön und der Inhalt der Texte von Brutalität und Gewalt gekennzeichnet.

Die Crew Die Untergrund Poeten, die sich aus Bruda E., Ottakringer MC und DJ Chaoz zusammensetzt, produzierten u.a. Gangsta-Rap-Tracks wie „Nega“ oder „Gewalt“, die auf ihrer 1994 veröffentlichten Platte „Umstritten wie noch nie!“ unter dem Label Duck Squad veröffentlicht wurden und eine Kontroverse entfachten (vgl. Gächter 2000:153). Die Mitglieder der Crew hoben wiederholt hervor, dass sie einige von wenigen beim Label Duck Squad unter Vertrag stehenden Gangsta-Rapper seien und die sozio-ökonomischen Verhältnisse, in denen sie aufgewachsen waren, ihre Musik maßgeblich prägten. Sie selbst sahen sich zwar wie ihre US-amerikanischen Kollegen als Gangsta-Rapper; dennoch darf angenommen werden, dass ihr Leben weit weniger von Gewalt geprägt war als jenes der US-amerikanischen Gangsta-Rapper. Der Erfolg der Gruppe nahm nach der Veröffentlichung der Maxi- CD „Vorsicht ist geboten!“ im Jahre 1995 ein jähes Ende (vgl. Gächter 2000:154).

Der Gangsta-Rap ist zwar ein eigenständiges Subgenre des österreichischen Rap, hat aber dennoch im Vergleich zu dessen anderen Subgenres eine sehr geringe Anzahl von Vertretern aufzuweisen. Texte und der Tonfall von Interpreten wie etwa Phat Frank und EMC, Chakuza und Sua Kann wurden zwar härter– eine Entwicklung, die vielleicht mit jener des Straßen-Rap in Deutschland einherging (vgl. Trischler 2013) –; dennoch bleibt das Subgenre überschaubar und

die Zahl der Anhänger niedrig. Um einen Track dem Subgenre des Gangsta-Rap zuzuordnen, wird demnach nicht das Kriterium der medialen und/oder öffentlichen Rezeption herangezogen, sondern der Inhalt und die Wortwahl beachtet. Androutsopoulos und Scholz kommen in ihrer Studie zu dem Ergebnis, dass Gangsta-Rap als Subgenre des Rap in europäischen Ländern im Vergleich zu den USA eine untergeordnete Rolle spielt: „*To begin, our data indicate that gangsta rap thematics are virtually absent from European rap. (...) (T)his lyrics style hasn't really had any success in European countries.*“ (Androutsopoulos 2002)

4.3 Conscious-Rap und Storytelling

Liegt der Gangsta-Rap an einem Pol des Spektrums, ist der Conscious- oder Message-Rap am anderen zu verorten. Der Rapper Chuck D wählt eine Allegorie, um den Gegensatz zwischen Gangsta-Rap einerseits und Conscious- oder Message-Rap andererseits zu beschreiben:

„Message Rap ist die seriöse, politische Tageszeitung, Gangsta-Rap die Boulevardpresse. Und wie im Pressewesen das eine ohne das andere nicht bestehen kann, wird auch der Gangsta-Rap neben der Message weiter existieren.“ (Verlan/Loh 2006:127)

Conscious- oder Message-Rap bezeichnet ein Subgenre, dessen Name dem Titel des Tracks „The Message“ von Grandmaster Flash and The Furious Five aus dem gleichnamigen Album aus dem Jahre 1982 entlehnt wurde. Darin wird Kritik an der US-amerikanischen Gesellschaft der 1980er und 1990er Jahre geübt, von der sich viele junge schwarze Afroamerikaner ausgeschlossen fühlten und darüber verbittert waren (vgl. Toop 1992:139f). Gächter (2000:59) beschreibt den Song als „*mächtige(s) afrikanisch-amerikanisches Widerstandsmedium*“ mit einer „*Revolution auf textlicher Ebene*“ (Gächter 2000:59). Die „*Revolution auf textlicher Ebene*“ bezeichnet die Tendenz von Rap-Texten, eher getrennt von den Beats der Tracks wahrgenommen werden, worin sie sich zum Beispiel von klassisch-kommerzieller Popmusik unterscheiden. Dem Hörer fällt es dadurch leichter, sich auf den Inhalt der Texte zu konzentrieren. Da „The Message“ einen kräftigen, langsamen, aber zugleich auch eingängigen Beat hatte, der mit dem Text alternierte, wurde der Track von der HipHop-Community als innovativ wahrgenommen und traf auf Anklang (vgl. Toop 1992:139f).

*It's like a jungle sometimes, it makes me wonder
how I keep from going under.
It's like a jungle sometimes, it makes me wonder
how I keep from going under.
Broken glass everywhere*

*people pissing on the stairs, you know they just don't care
I can't take the smell, can't take the noise
got no money to move out, I guess I got no choice.*

*Rats in the front room, roaches in the back
Junkies in the alley with a baseball bat
I tried to get away, but I couldn't get far
Cause the man with the tow-truck repossessed my car.
Don't push me, 'cause I'm close to the edge
I'm trying not to lose my head*

(...)

(Grandmaster Flash and The Furious Five, The Message)

Im Text wurden das Leben auf der Straße, Kriminalität, Verbrechen und Gewalt, Drogenmissbrauch, der Konflikt mit dem Gesetz, institutioneller Rassismus, Hoffnungslosigkeit und Verbitterung von in niedrigen sozio-ökonomischen Verhältnissen aufwachsenden Afroamerikanern thematisiert und problematisiert (vgl. Toop 1992:139f).

Das Stück ebnete den Weg für eine zukünftige Revolution, insofern, dass der Rap der MC's mit der instrumentalen Unterlage der DJ's auf eine gleiche Ebene gestellt wurde. Gleichzeitig passierte es, dass Afrika Bambaataa mit dem Song „Planet Rock“ 1982 Rap für die ganze Welt machen wollte und er packte diese positiven Vibes in den Song. Diese zwei Umstände dienten in hohem Maße der kommerziellen Verbreitung und Etablierung des HipHop weltweit (Vgl. Gächter 2000:61). Aber da die Komplexität der HipHop-Kultur viele Facetten trägt, stellte der kommerzielle Erfolg des Message-Rap natürlich auch einen Widerspruch in sich dar: Der politische und sozial harte Realismus der Texte, die Proteste und die Aufruhr in Amerika der 90er Jahre, widersprachen dem Posen, der Angeberei, der übertriebenen Selbstpräsentation und der Geldmaschinerie im Rap-Business (Vgl. Toop 2002:144). Diesem Problem begegneten europäische Vertreter des Conscious- oder Message-Rap nicht, da der Entstehungskontext und die historische Entwicklung in den europäischen Ländern andere waren (vgl. Androutsopoulos 2002).

Es ist zwischen Message-Rap und Storytelling zu differenzieren, denn während im Message-Rap, wie dem Namen zu entnehmen ist, politische und/oder gesellschaftskritische Botschaften im Vordergrund stehen, verfügt das Storytelling über einen hohen Unterhaltungsfaktor; es erzählt Geschichten. Im Storytelling werden Themen des Alltags und Erzählungen aus dem Privatleben der Interpreten und ihrer Freunde aufgegriffen und bearbeitet bzw. Gedankenspiele vorgestellt.

In Österreich können viele Tracks, die sich mit folgenden Themen befassen, je nach Zugang zum Thema entweder zum Conscious-Rap oder zum Storytelling gezählt werden: Politik, Rassismus, Antifaschismus, der Staat und seine Institutionen, historische Hintergründe, Vergangenheitsaufarbeitung, Moral, Weltschmerz, Selbstinszenierung, etc. Besonders in den frühen Jahren der HipHop-Bewegung in Österreich waren die Themen Politik und Rassismus in den Texten der Tracks zentral. 1993 erschien mit „Ichdran“ von Schönheitsfehler der erste österreichische HipHop-Song, in dem Rassismus thematisiert wurde. In den frühen 1990er Jahren waren etwa ein Drittel der unter dem Label Duck Squad veröffentlichten Tracks von antifaschistischem Charakter; in ihnen wurden konkrete politische Positionen ergriffen und verteidigt (vgl. Gächter 2000:149).

Wie ein Ausschnitt aus „Ichdran“ von Schönheitsfehler verdeutlicht, war es besonders die Freiheitliche Partei Österreich (FPÖ) und deren nicht unumstrittener Obmann Jörg Haider, die im österreichischen Conscious-Rap scharfer Kritik ausgesetzt waren:

*Wer ist das? Ratet mal!
Ich sag' nur blauer Schal.
Vielleicht ist er kein Nazi, Faschist allemal!
Ordnung muss sein! Das war ja schon mal da.
Habt Ihr's schon vergessen? Na, na, na wunderbar.
Blau, blau, blau besorgt die Ausländerhetze!*

(Schönheitsfehler, Ichdran)

Ein typisches Beispiel für das Subgenre des Storytelling ist „3 vor 10“ von Texta. Flip (von Texta) beschreibt den Track als „gerapptes Roadmovie“, in dem eine nächtliche Autofahrt unternommen wird (vgl. Texta 2012:15).

*FLIP: Mitternacht, wir steigen ins Automobil.
Wir wollen herumfahren, doch haben wir kein Ziel. (Kein Ziel!)
Wohin wird uns der Weg wohl führen?
Egal, der Tank ist voll, ich starte an. Kommt schließt die Türen!
Gefangen wie ein Fisch im Netz der Straßen.
Noch sind wir in der Stadt an der Donau, doch bald werden wir sie verlassen.
Richtung Wels? (Vielleicht!) Richtung Steyr? (Vielleicht!)
Mühlviertel, die Stadtgrenze ist schon erreicht,
während Laima einen Ofen baut.*

*Ein letzter Blick zurück Richtung Stadt
ganz vertraut sind mir die Schornsteine der Industrie.
Ich kenne sie seit der Kindheit
eingepägt ist ihre Geometrie in den Zellen von meinem Gehirn.
Die Bilder laufen weiter und weiter, während die Räder rotieren,
75 fast lautlos auf dem pechschwarzen Asphalt.*

*Zu viel Rauch im Auto, ich öffne das Fenster einen Spalt,
frische Luft weht meine Haare ins Gesicht.
Meine Augen geblendet vom grellen Scheinwerferlicht des Autos, das uns entgegenrast.
Ein Moment des Blindseins, ich geh vom Gas.*

(Texta, 3 vor 10)

Die Texte der Interpreten Total Chaos und Texta fallen generell unter die Genres des Conscious-Rap und des Storytelling. Die im praktischen Teil meiner Arbeit analysierten Tracks zeichnen ein Bild der beiden Subgenres, das die Vermutung nahelegt, dass Conscious-Rap und Storytelling in diesen Fällen kaum getrennt voneinander betrachtet werden können, da sie oft ineinander übergehen.

4.4 Turntablism

Der Turntablism basiert auf der Idee, den Plattenspieler selbst als Instrument zu nutzen. Das bedeutet, der DJ „manipuliert“ die Turntables (den Plattenspieler) so, dass neue Melodien, klangliche Konzepte und Beats entstehen. DJ Babu, Mitglied der Dilated Peoples, war es, der 1995 den Begriff „Turntablism“ in den HipHop einführte und prägte; Turntablism diente der Unterscheidung zwischen dem einfachen Auflegen und Abspielen der Platten einerseits und dem kreativen Umgang mit den Platten und dem Plattenspieler selbst als Instrumenten andererseits. Turntablism bezeichnet nicht ersteres, sondern letzteres (vgl. Dörfler 2011:104).

Der Begriff des Turntablism wurde erst 1995 geprägt, wohingegen das Phänomen, das er bezeichnet, seit den 1940er Jahren zu beobachten war. Turntablism fand aber erst weite Verbreitung, nachdem die Platte aus Schellack durch jene aus robustem Vinyl ersetzt wurde, denn da erweiterte sich das Spektrum an Möglichkeiten und Interessen der Discjockeys, mit dem Geräten zu experimentieren.. Francis Grosso gilt als einer der ersten „DJ-Autoren“. Dem New Yorker DJ gelang es, die Platten so ineinander zu setzen, dass der Übergang zwischen den Tracks vom Publikum als reibungslos, das heißt nicht hörbar, empfunden wurde. Seine Innovation trägt heute die Bezeichnung „Beatmatching“ (vgl. Poschardt 1997:110). Die Technik des Beatmatching basiert noch heute auf einem reibungslosen Übergang eines Tracks in einen anderen. Das „Beatjuggling“ und das „Scratchen“ wurden in den 1970er Jahren entwickelt, womit endgültig der Grundstein zur Entwicklung des Subgenres des Turntablism gelegt worden war.

„Beatjuggling“ bezeichnet die rhythmisch perfekte Ineinandersetzung der Platten, wohingegen

sich das „Scratchen“ auf Techniken bezieht, die nicht mit zwei, sondern nur mit einer Platte bewerkstelligt werden können (vgl. Laut.de 2013). Als Erfinder des Beatjuggling gilt Kool DJ Herc; der Erschaffer des Scratchens ist Grandwizard Theodore. Ziel des Beatjuggling ist es, einen neuen Beat zu kreieren. Im HipHop sind die Beatunterlage und das DJ-ing seit jeher essentiell. Technische (Weiter-) Entwicklungen im Bereich des Turntablism nahmen ihren Anfang bei Grandmaster Flash, Kool DJ Herc und Africa Bambaataa. Grandmaster Flash kreierte (Sound-) Effekte, die bis heute zum Repertoire vieler HipHop-DJ's gehören (z.B. Punch Phasing, Backspinning); sein Live-DJ-Mix „The Adventures of Grandmaster Flash and the Wheels of Steel“ aus dem Jahre 1981 avancierte zu einer Art DJ-Fibel (vgl. Poschardt 1997:175).

Der Turntablism ist nicht nur ein Subgenre des HipHop, sondern wird bisweilen eigenständig und unabhängig von diesem betrieben. Besonders in den Bereichen der experimentellen und elektronischen Musik finden sich viele namhafte Vertreter, dennoch ist ein Großteil der Interpreten des Turntablism dem Genre des HipHop zuzuordnen (vgl. Laut.de 2013). In Österreich zählen z.B. die Waxolutionists zu jenen Formationen, die sich auf das Subgenre des Turntablism spezialisiert haben. Ihr Album „The Smart Blip Experience“ war international erfolgreich (vgl. Supercity 2013). Weitere erfolgreiche Vertreter des Turntablism sind die beiden jungen Tiroler Chrisfader und Testa, Phonosapiens, Linkmen und die Beatspielerei von DJ DSL. Die Anzahl der österreichischen Vertreter des Turntablism nimmt stetig zu; Turntablism hat sich hierzulande als eigener, innovativer Musikstil etabliert, wozu technische Neuerungen einen nicht unerheblichen Beitrag geleistet haben. Dem Subgenre des Turntablism wird in Österreich reges Interesse entgegengebracht; im Vergleich zu kommerziellen musikalischen Sparten stellt es trotzdem ein lang zu wenig geschätztes Feld an musikalischer Kunst dar.

5. Textanalyse nach Kriterien

HipHop ist eine mehrdimensionale kulturelle Praxis, die sich aus unterschiedlichen Codes zusammensetzt. Obwohl diese zwar Regeln unterworfen sind, können sie doch kontinuierlich neu interpretiert werden und gehen derart in einen dynamischen Prozess ein. Die einzelnen Codes treffen nicht auf denselben Grad an gesellschaftlicher Anerkennung, denn während Graffiti nach wie vor gesellschaftliche Ablehnung erfährt und zum Teil mit Vandalismus assoziiert wird, was wohl darauf zurückzuführen ist, dass es in einem Graubereich zwischen Legalität und Illegalität liegt, ist Rap längst zu einer Konstante der kommerziellen Musik geworden. Da Rap nicht nur über eine musikalische, sondern auch über eine textuelle Komponente verfügt, ist er einer diskursiven Analyse zugänglich; tatsächlich hat die Anzahl der Textanalysen im Bereich des Rap in den vergangenen Jahren enorm zugenommen, wie Androutsopoulos (2003:15f) konstatiert. Androutsopoulos nennt fünf Charakteristika der HipHop-Kultur, die diese für die wissenschaftliche Betrachtung besonders interessant machen: *die Zugänglichkeit der Kultur, der performative Charakter, der Style, die Verarbeitung der lokalen Erfahrung und das Prinzip des Wettbewerbs* (vgl. Androutsopoulos 2003:12). Jedes der fünf genannten Charakteristika trägt zu der Vielfalt bei, die die globale, aber auch die österreichische HipHop-Kultur kennzeichnet. Auf die Bedeutung der Texte und deren Inhalte bezieht sich neben Androutsopoulos auch Poschardt (1997: 151):

„Die intimste Kenntnis von Rap und Hip-Hop vermitteln die Texte der Songs, die sich, wie selten zuvor in der Popmusik, mit der Herkunft, dem Verständnis und dem Zweck der eigenen Musik auseinandersetzen. Hip-Hop nimmt Sprache wie Musik gleichermaßen ernst.“

Gegenstand der hier vorliegenden Analyse sind Lyrics zu Tracks der österreichischen HipHop-Interpreten Texta und Total Chaos. Zu den angewandten Analysekatgeorien zählen neben „Kultur“, „Style und Authentizität“ und „Stimme und Beat“ auch „Worte und Text“. Die vier genannten Analysekatgeorien wurden anderen vorgezogen, da auch in der HipHop-Kultur und deren wissenschaftlicher Erforschung immer wieder auf sie zurückgegriffen wird. Das folgende Kapitel gliedert sich in vier Unterkapitel, die jeweils denselben Titel wie die vier der hier vorliegenden Analyse zugrundegelegten Analysekatgeorien tragen.

In einem ersten Schritt werden die Katgeorien, die in der Analyse angewandt wurden, definiert und die darin enthaltenen Begriffe (Style, Stimme, etc.) näher beleuchtet. Nach der Begründung

der Auswahl der Analysekategorien erfolgt die eigentliche Analyse, in der, wie bereits erwähnt, Texte der österreichischen HipHop-Formationen Texta und Total Chaos nach den vier genannten Analysekategorien ausgewertet werden. Die Lyrics zu den Tracks werden v.a. daraufhin beleuchtet, wie die Interpreten darin Positionen zum österreichischen HipHop und dessen Codes beziehen und ob bzw. wie vorangegangene Erfahrungen in der HipHop-Kultur in die Texte Eingang finden. Erforscht wird u.a., ob bzw. welchen Dimensionen des HipHop die Interpreten kritisch gegenüberstehen, wo sie Problematiken verorten und wie die Geschichte des HipHop in den Texten referenziert und reflektiert wird. In jedem der vier Unterkapitel werden Vergleiche zu anderen Interpreten angestellt und Explikationsversuche unternommen, um zu einem besseren Verständnis der Texte und der darin aufgegriffenen Dimensionen des HipHop zu kommen.

Sprache als kulturelle Ressource und Praxis dient dem Produzenten wie auch dem Rezipienten als Mittel zur Reproduktion sozialer Strukturen und individueller Subjektivitäten (vgl. Alim/Awad 2009:10). Dadurch werden Worte – im vorliegenden Fall in Form von Rap – zu mehr als rein denotativen Bedeutungsträgern. Der konnotativen Komponente von Wörtern wird in weiterer Folge besondere Beachtung geschenkt, da sie in den Texten der Interpreten 'mitklingt' und den vorherrschenden Diskurs im HipHop fort- oder aber umschreibt, die Sprache agiert als Vermittler von Hintergründen und Hintergedanken, die in die Kultur einfließen.

Dem Anhang der Arbeit sind die Texte, auf die im Folgenden Bezug genommen werden wird, beigelegt; im Fließtext habe ich mich aus Gründen der besseren Lesbarkeit dafür entschieden, zwar aus den Texten zu zitieren, doch nie den ganzen Text abzudrucken. Bei den analysierten Tracks handelt es sich um folgende:

- Total Chaos: Komm Versteh. werwaswannwiewo. Echo Records: 1997.
- Total Chaos: Worte und Beats (feat. Skaraab). Worte und Beats. Intonation Recordings: 2001.
- Total Chaos: Gute Gründe. Worte und Beats. Intonation Recordings: 2001.
- Total Chaos: Ein offener Brief. Worte und Beats. Intonation Recordings: 2001.
- Texta: HipHop Gedanken 2. Duck Squad Platten: 1995.
- Texta: Text vs. Autor vs. Hörer. Blickwinkel. Geco Tonwaren: 2002.
- Texta: Rampenlicht. Blickwinkel. Geco Tonwaren: 2002.

5.1 Kultur und Werte

*HipHop verläuft nicht reiblos doch oft leblos
keine echte Medizin aber viel zuviel Placebos
die Credos der Labels immer gleich:
Verkaufen, was nur geht nicht nur bei uns in Österreich.
Auch in Deutschland verliert sich viel im Treibsand
alle schimpfen über Jams, die vor Jahren noch jeder geil fand
warten auf den HipHop-Heiland, doch der wird nicht kommen
solange sich alle nur im Licht des Erfolges sonnen.*

(Texta, HipHop Gedanken 2)

Texta thematisiert in dem Track „HipHop Gedanken 2“ den Konflikt, den sich HipHop-Künstler um 1996 gegenübersehen. In Deutschland wurde die Mainstream-Szene von den großen Labels um die Gruppe der Fantastischen Vier beherrscht, auf der anderen Seite gab es die Interpreten, die eigenständig handelten (Vgl. Texta 2012:64). *„Dieser Text ist ein Kind der Zeit, als man noch hoffte, das Wertesystem der Hip-Hop-Kultur würde auf ewig beibehalten werden können.“* (Texta 2012:64) Texta bezieht sich hier auf ein Wertesystem, welches den Interpreten der Formation zufolge neueren Entwicklungen, die damit – bewusst oder unbewusst – brechen, vorzuziehen ist. Doch was sind die Werte dieses Wertesystems und wie ist es zu verstehen?

Die Prinzipien, die dem HipHop zugrundeliegen, möchte ich mit den Begriffen „Realness“, „Respect“ und „Knowledge“ beschreiben. Zwar gibt es andere begriffliche Zugänge zu HipHop, doch werden die drei hier genannten Begriffe von Künstlern und Kennern der HipHop-Kultur besonders oft in Bezug auf Conscious-Rap bemüht, wenngleich der erste Begriff – "Realness" – eigentlich dem Gangsta-Rap entstammt. Ein Wertesystem des HipHop, gleich, welcher Art, orientiert sich bzw. hat sich an dem historisch gewachsenen Wertesystem des US-amerikanischen HipHop orientiert, das daher auch in die Analyse eingehen wird.

Unter Realness wird die Authentizität eines HipHoppers verstanden. Das würde eigentlich einen Verzicht auf Selbstinszenierung bedeuten, da „Realness“ alles ablehnt, was nicht authentisch ist. Von einem HipHop-Interpreten wird erwartet, dass er der Community „Respect“ entgegenbringt und die Wurzeln des HipHop respektiert. Das Prinzip des gegenseitigen Respekts unter HipHoppern kommt besonders bei Battles zum Tragen, da ein gewaltloses Wortgefecht durch Respektlosigkeit und Unaufrichtigkeit erschwert würde (vgl. Verlan/Loh 2006:445). Zum Prinzip des „Respects“ zählt auch die Erwartung, dass ein Interpret aufrichtig ist und zu seinem Wort steht. Der Titel einer LP des Rappers Rebel MC lautete „WORD SOUND POWER“. „Word“ oder „Word up“ hat im HipHop eine eigene Bedeutung erlangt; beides bedeutet in etwa „das

entspricht der absoluten Wahrheit“ – also, mein Wort gilt, mein Wort steht als Verpflichtung (vgl. Poschardt 1997:153). Und genau „*in dieser Spannung entsteht Hip-Hop und das Wissen von Hip-Hop.*“ (Poschardt 1997:153) Das Wort steht also für die Wahrheit und zu der Wahrheit steht man selbst, man übernimmt Verantwortung für seine Worte und Taten.

Obgleich Aufrichtigkeit ein wesentlicher Teil des Prinzips des „Respects“ ist, kommt ihr in der Realität eine geringere Bedeutung als in der Theorie zu, denn die US-amerikanische HipHop-Kultur war und wird von Bandenkriegen, Waffengewalt und Drogenmissbrauch geprägt. Der Begriff der „Realness“ hat in den 1990er Jahren Eingang in die HipHop-Kultur gefunden. Er ist v.a. im Kontext des Gangsta-Rap relevant, da dort zwischen „fake“ (aufgesetzten bzw. unechten) und „real“ (aufrichtigen bzw. wahren) Gangstern differenziert wird, was wiederum Konsequenzen für die Anerkennung, die einem Gangsta-Rapper entgegengebracht wird, hat. Das Prinzip der Realness hat inzwischen vom Gangsta-Rap auf andere Genres des HipHop übergegriffen und wird dort mit dem Prinzip des „Respects“ verknüpft, um die Authentizität und die Aufrichtigkeit eines HipHoppers zu beurteilen (vgl. Menrath 2003:92).

Der Begriff der „Knowledge“ bezeichnet das Wissen um und über die Entstehung und Entwicklung der Kultur und den Bezug zu dieser und deren Wurzeln und Werten. Rapper wie KRS ONE, ein Akronym für „Knowledge Reigns Supreme Over Nearly Everyone“, gaben in und durch ihre Texte „Knowledge“ weiter; Wissen um und über HipHop wurde darin und dadurch reproduziert. KRS ONE gilt als der Rapper, der es schaffte, „*zwischen allen verschiedenen Rap-Fangemeinden eine Brücke zu bauen.*“ (Toop 1992:223f). Er initiierte die „Stop-The-Violence“-Bewegung, deren Ziel es war, Prügeleien, Messerstechereien und gewaltvolle Ausschreitungen bei Konzerten zu verhindern. Er hatte sich vorgenommen, die Subgenres bzw. deren Anhänger wieder zusammenzuführen; de facto gelang es ihm aber nur, einen Bruchteil der HipHop-Hörerschaft hinter sich zu vereinen (vgl. Toop 1992:225). Er selbst war sich dessen durchaus bewusst, wie das folgende Zitat zeigt:

“Wieviel von der Botschaft kommt den durch? Vielleicht zehn oder zwanzig Prozent. Zwanzig Prozent ist schon viel. Wäre schön, wenn es eine höhere Zahl wäre, aber das ist kein Lebensziel von mir. Man will immer, daß alle das Richtige tun, aber in der Welt, in der wir leben, ist es nunmal nicht so.” (KRS ONE, zit.n. Toop 1992:225)

Die hier zitierten Auszüge aus dem Track „Knowledge reigns supreme“ von KRS-ONE exemplifizieren, wie in Rap-Texten Werte evoziert werden können:

*The word I bring to you today
is Knowledge Reigns Supreme
you got no time to joke and play
cause Knowledge Reigns Supreme
while others play that game for fame
their concepts bring you stress and strain
but blessed are those that know my name
is Knowledge Reigns Supreme*

(...)

*I bring you out the cave and change how you behave
everything you see is really particles and waves
not to mention your visual extension
is ruled by perception, guiding your every direction.
If you really want money your mentality must switch
If you really wanna be rich you gotta act like you're rich.
You can't act like a bitch if you wanna be a lady.
You can't get the gravy if you're sitting around lazy.
You can't be in the hustle if you ain't looking for trouble.
You can't be single if you know you're really double.*

(...)

*Lyrics tight, getting paid right for my mental sight
richer not poorer, expanding my aura
to attract more of positive energy*

(...)

*the culture that's embedded
check it, it's energetic*

(...)

*But hip-hop, yes, you must respect it.
We must direct it
and use it positively so these skeptics
can learn our mathematics like metrics*

(KRS-One, Knowledge reigns supreme)

Der Versuch, das Wertesystem des HipHop zu definieren, wird dadurch verkompliziert, dass es sich um ein komplexes Wertesystem handelt, welches von vielen unterschiedlichen Faktoren abhängt und beeinflusst wird. In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre war Rap grundlegenden Veränderungen unterworfen und von einer noch nie gekannten Heterogenität geprägt. Die Standpunkte, die in den diversen Strängen des Rap vertreten wurden, standen zum Teil in Widerspruch zueinander; viele der Positionen, die die Vertreter der Stränge ergriffen, waren konträr. Zudem erfreute sich das Genre des Rap immer größerer Beliebtheit, wodurch aber auch eine Kommerzialisierung eintrat, eine Entwicklung, die in Konflikt mit dem Prinzip der Authentizität stand. Run DMC, eine Kollaboration dreier Rapper, deren Erfolg nicht unerheblich zur Verbreitung des HipHop beitrug, nahmen eine neue, eigene Interpretation des erfolgreichen

Lieds „walk this way“ der Gruppe Aerosmith auf; von dieser Aufnahme wurden 3,3 Millionen Kopien verkauft. Der Erfolg des Remakes ließ erahnen, was in den folgenden Jahrzehnten eintreten würde: eine zunehmende Kommerzialisierung des Rap (vgl. Blair 2004:499). Medien, Marken und Plattenfirmen erkannten das – finanzielle, profitgenerierende – Potential des Raps; HipHop wurde salonfähig.

„Run-D.M.C., die Beastie Boys und Def Jam Recordings waren eine Reaktion auf den damaligen Populismus im HipHop- ironischerweise sollte dieser ganz bewusst gesetzte Hardcore-Ansatz das Genre auf eine noch viel höhere Stufe der Profitabilität und öffentlichen Akzeptanz bringen.“
(Toop 1992:IX)

Viele HipHop-Künstler standen der zunehmenden Kommerzialisierung des Genres sehr kritisch gegenüber, da sie befürchteten, die Popularisierung des HipHop könne zu einem Verlust dessen afro-amerikanischer Wurzeln, dessen Hintergründen und dessen Authentizität führen. Die unreflektierte Übernahme der HipHop-Kultur durch ein breiteres, nicht eingeweihtes, das heißt unwissendes Publikum wurde als Bedrohung für den HipHop empfunden, da sie, so wurde befürchtet, eine Erodierung dessen Wurzeln nach sich ziehen könnte (vgl. Blair 2004:497). Toop (1992:226) verweist darauf, dass die zunehmende Kommerzialisierung auch als Chance begriffen werden konnte und einige erfolgreiche HipHopper durch die hohen Verkaufszahlen ihrer CD's wie auch durch die umfassende Medienberichterstattung über ihre Person zur Verbreitung der Werte und Prinzipien des HipHop einerseits und des Wissens um HipHop und dessen Wurzeln andererseits beitrugen:

„Dennoch schafften es die Besten, kommerzielle Musik mit einer Aussage zu verbinden, die sich gegen die Ideologien materieller Werte richtet, ohne ein allzu großes Paradox zu stiften. Diese Musik forcierte und reflektierte ein neues Interesse an politischer Aktion, einer Wiedergeburt schwarzen Nationalismus und ein neues Interesse an den afrikanischen Wurzeln der schwarz-afrikanischen Kultur.“

Das dem Kapitel vorangestellte Zitat bezieht sich allerdings nicht auf den US-amerikanischen Kontext, sondern auf die HipHop-Kultur in Deutschland, in der eine ähnliche Entwicklung wie am US-amerikanischen Musikmarkt zu beobachten war: Auch hier gingen die Meinungen zur zunehmenden Kommerzialisierung des HipHop auseinander. Einerseits lockten Reichtum und Ruhm, andererseits war das Prinzip der Authentizität gefährdet (vgl. Blair 2004:499). Der Konflikt zwischen den beiden Fronten im HipHop nahm in Deutschland einen anderen Weg als in den USA: 1992 veröffentlichten die bis dahin in HipHop-Kreisen unbekannte Gruppe der

Fantastischen Vier den vorgeblichen Track „Die Da“, der zum Überraschungserfolg wurde. Da weder die Gruppe noch ihre Mitglieder Teil der deutschen HipHop-Kultur waren, aber bei dem kommerziellen Plattenlabel Sony/Columbia unterschrieb, wurde die Authentizität der Gruppe und ihrer Mitglieder im deutschen HipHop in Frage gestellt bzw. ungern gesehen (vgl. Verlan/Loh 2006:219f). Ab 1995 nahm die Tendenz zur Kommerzialisierung im HipHop weiter zu und ein Verfall der Werte und Prinzipien der ursprünglichen HipHop-Kultur war zu beobachten (vgl. Toop 1992:X).

Die Teilnahme an Jams und Battles und das damit verbundene und darin verkörperte Prinzip des Wettstreits waren für viele Angehörige der deutschen HipHop-Kultur ein Ausdruck der "Realness" eines Rappers. Ähnlich wie ihre Kollegen in den USA entstammten viele Rapper in Deutschland einer niederen sozialen Schicht, lebten in schlechteren Verhältnissen und waren in ihrer Tätigkeit eher mäßig erfolgreich. Dass Die Fantastischen Vier zwar weder der HipHop-Community angehörten noch, so schien es, angehören wollten und die Mitglieder der Gruppe aus bürgerlichem Hause kamen, die Fantastischen Vier aber dennoch in kurzer Zeit zur bekanntesten und nicht zuletzt bestbezahlten HipHop-Gruppe Deutschlands avancierten, war vielen Rappern, die dem Gebot der "Realness" folgten und das auch von ihren Kollegen erwarteten, ein Dorn im Auge. Die Kritik seitens der "realen" deutschen HipHop-Community ging weiter: Denn nicht nur entsprachen die Fantastischen Vier so gar nicht dem Bild des Rappers, wie es in der deutschen HipHop-Community gelebt wurde, sie trugen durch ihren enormen Erfolg auch indirekt dazu bei, dass zum einen die Authentizität, zum anderen die Werte und Prinzipien der deutschen HipHop-Kultur von HipHop-Fans hinterfragt wurden. Die HipHop-Community sah sich in einer nie gekannten Bedrängnis; Werte und Prinzipien verloren angesichts des Erfolgs der Fantastischen Vier an Bedeutung. Die Gruppe hatte u.a. auch durch gewagt provokante Äußerungen wie „*We are Mittelschicht*“ oder „*Wir sind die erste konsequent deutschsprachige Rapband*“ den Unmut der deutschen HipHop-Community erregt (Verlan/Loh 2006:118). Dieser Unmut schlug sich selbstverständlich auch in den Texten vieler Künstler und der Formationen, in denen sie wirkten, nieder.

Entscheidend bei der Debatte um die Fantastischen Vier war, dass es kein Rap um das Auflehnen und Wachrütteln der Gesellschaft war. Es war kein HipHop benachteiligter sozialen Schichten, die ihren Sorgen und Hoffnungen Ausdruck verliehen oder sich Gehör schaffen wollten, oder Wut loslassen mussten. Fanta 4 stand immer im Rampenlicht und hatte nie das Bedürfnis, solche Ansprüche an die Hörerschaft zu stellen (vgl. Verlan/Loh 2006:118). Der Unterschied zwischen der Gruppe und der restlichen Community klappte tief auseinander. Dadurch, dass die

Fantastischen Vier in Deutschland bekannt wurden, kam die Frage auf, wieso und wie HipHop, als ursprüngliche Protestkultur der US-amerikanischen Minderheiten, in diesem Land überhaupt Legitimation fand (Vgl. Verlan/Lo 2006:119).

Der Unmut, einmal mehr an Werten im HipHop zu verlieren, regte sich nicht nur in Deutschland, sondern auch in Österreich, wie der eingangs zitierte Text Textas zum Lied „HipHop Gedanken 2“, der hier fortgeführt wird, zeigt:

*Schlimm scheint die Lage, doch wo bleibt der Ausweg, der Ausblick
Gedanken, die ich rausschick
(...)
für HipHop schlägt mein Herz und pumpt der Bass.
Ich kann verstehen, dass für manche der Weg zu beschwerlich scheint
denn wer's ehrlich meint, scheint oft der Dumme zu sein
darum gleich lieber falsches Spiel
ein Deal mit der Industrie für 'ne CD und kein Vinyl
doch egal, ein DJ braucht solche Platten sowieso nicht
im Regal bleiben sie stehen wie Autos bei Rotlicht.
Schon der Flow spricht für sich alleine, Reime dünn wie Seide
du wirst zwar keine Tränen sehen, doch ich weine.*

(Texta, HipHop Gedanken 2)

Die Thematik um die Realness im HipHop ist eine viel diskutierte. Viele angesehene HipHop-Künstler erheben den Anspruch, in ihren Texten Kritik an der Gesellschaft zu üben und soziale Ungerechtigkeiten aufzuzeigen und anzuprangern. HipHop und Rap werden zum Sprachrohr einer scharfen Kritik an der bestehenden Ordnung.

*Hat es überhaupt Sinn, sich über MC's zu mokieren,
die auf VIVA rotieren
und das mit schockierenden Skills und Beats ohne Klasse
wenn es letztendlich nur für die breite Masse gedacht war?
(...)
ich mein, jeder soll das tun wofür er glaubt, daß es im Endeffekt einen Scheck gibt,
doch braucht niemand zu glauben, dass er für seinen Dreck dann noch von mir Respekt kriegt.*

(Texta, HipHop Gedanken 2)

Dass HipHop im Zuge seiner Kommerzialisierung und weltweiten Popularisierung für Außenstehende an Authentizität („Realness“) verliert, kritisieren die Künstler der Formation Texta, wie die Textanalyse gezeigt hat, in ihren Texten. Im Vordergrund stünden nicht die Künstler oder Texte, in denen diese sich kritisch zur Gesellschaft äußerten, sondern die Vermarktung der Musik. Texta heben hervor, dass es ihnen ein Anliegen ist, "Zeilen, die was

bedeuten" in ihre Texte aufzunehmen. Von „kleinkarierte[n] Neider[n] und Zweifler[n]“ und „pubertäre[n] Kiddy-Raps“ distanziert sich die Formation:

*Statt Trends und Hypes schreiben wir Zeilen, die was bedeuten,
sich verbreiten wie Neuigkeiten, weil sie die Käufer nicht enttäuschen.
Die reifen Früchte schmecken meist am besten
sind in Wahrheit aber leider selten.
Kleinkarierte Neider und Zweifler gelten viel zu häufig als moralische Instanzen.
(...)
schließlich steckt eine Idee in all unseren Tracks.
Keine pubertären Kiddy-Raps, weil die ins Nichts führen
ich kann schon nach fünf Minuten nicht mehr hinhören.
Wenn Rap wirklich darauf aufgebaut hätte, wo wären wir dann heute?*

(Texta, Rampenlicht)

In den vergangenen Jahrzehnten haben viele Interpreten Erfolg im Genre des HipHop gehabt, die sich der HipHop-Community weniger zugehörig fühlen und deren Werte und Prinzipien weder teilen noch vertreten. Durch die zunehmende mediale Verbreitung des HipHops, die mit der Verbreitung des Internets und Social-Media-Plattformen einherging, wurde Interpreten eine Bühne geboten, die HipHop nicht so begriffen, wie er in der Szene gesehen wurde. Texta wirft im Track „Rampenlicht“ die Frage auf, welche der Interpreten es verdient haben, in diesem zu stehen, und welche nicht und übt gleichzeitig Kritik an Künstlern, die sich als HipHop-Interpreten deklarieren, um die Verkaufszahlen anzukurbeln oder die eigene Authentizität zu untermauern (vgl. Texta 2012:143).

„In der Anfangszeit von Hip-Hop war das recht klar: Wer Skills hat, wird gefeiert, die Schwächlinge sollen verschwinden und so lange üben, bis sie was taugen. Heutzutage scheint jeder Holzkopf mit einem Youtube-Account und Handy mit Kamerafunktion das Werkzeug zum Superstar zu besitzen, Hauptsache irgendwie skurril, witzig, blöd oder einfach nur doof.“ (Texta 2012:143)

Obwohl es sich hierbei natürlich um eine Generalisierung handelt, wird in der HipHop-Community wiederholt Kritik an HipHop-Interpreten geübt, denen es aus der Sicht der Szenemitglieder an Realness fehlt. Die Debatte um die Werte und Prinzipien des HipHop einerseits und dessen Kommerzialisierung andererseits ist heute aktueller denn je. Total Chaos begründet die Message hinter ihren Texten und das Handeln im Track „Gute Gründe“ folgendermaßen:

*Ich mach's erstens nicht für Echo oder MTV Award
 zweitens nicht für Nike Schuhe oder Filz Shorts
 drittens nicht, weil mich Plattenverträge dazu zwingen
 viertens nicht, weil ich zwar rappen kann, aber nicht singen
 fünftens nicht, um jeden wacken MC wegzubatteln
 sechstens nicht, um eure gottverdammte Welt zu retten
 siebtens nicht für Medienrummel oder große Presse
 achtens nicht für Logenplätze oder Backstagepässe
 neuntens nicht, damit mir meine Fans zu Füßen liegen
 zehntens nicht dafür, dass wir auf eurer Platte Grüße kriegen
 elftens nicht, damit mich alle Journalisten lieben
 und wer mir das nicht glaubt, spult zurück auf Strophe sieben
 (...)
 and everytime i rap i put my soul under line*

(Total Chaos, Gute Gründe)

In den Texten zu den Tracks der beiden Formationen werden Positionen bezogen, Kritik geübt und Wissen über die HipHop-Kultur und die Künstler selbst reproduziert. Realness und Knowledge ermöglichen es den Interpreten, eine Brücke zwischen Tradition und Innovation zu schlagen. Die Reflexion der eigenen Werte und Prinzipien trägt dazu bei, dem Hörer offenzulegen, wo sich die Künstler in der HipHop-Community verorten und warum. Total Chaos und Texta erwarten von sich selbst, aber auch von anderen HipHop-Formationen und -Interpreten ein Bewusstsein für die Wurzeln des HipHop trotz oder gerade wegen der globalen und lokalen Vielfältigkeit des Genres; erwartet wird ebenso, dass sich Formationen und Interpreten der Techniken bedienen, die den HipHop geformt haben. In der HipHop-Community gelten Werte wie Realness und Knowledge und ein fundiertes Wissen um die politischen und historischen Hintergründe als Faktoren, die entscheidend dafür sind, ob jemandem Zugehörigkeit zugestanden werden kann (vgl. Dyson 2004:62f). Obwohl das Genre in Österreich eher dem Underground zuzuordnen ist und die Problematiken der Kommerzialisierung und des Werteverfalls deshalb im kleineren Rahmen ausgetragen werden, gelten die Attribute – Realness und Knowledge, Wissen um die Wurzeln des Genres –und entscheiden im gewissen Maße zwischen Qualität und Quantität, Erfolg und Misserfolg.

*Ich bin froh, daß ich das Glück hab, Zeichen zu setzen,
 ich lieb diese Kultur mit all ihren Facetten,
 von Tupac Shakur bis zu Eminems Texten.*

(Texta, Rampenlicht)

5.2 Style und Authentizität

„Innerhalb des sozialen/ kulturellen Feldes HipHop lassen sich im Konzept style als Identitätsmodell die wichtigen Elemente Historizität und Prozessualität aus dem Performativitätsmodell von Identitäten wiederfinden. (...) Die HipHopper dechiffrieren zur Verfügung stehende Identitätspolitiken mit dem Ziel, permanent offene, flexible Identitäten zu ermöglichen.“ (Menrath 2003:130f)

Der Style und die Performance sind bedeutungstragende Elemente im HipHop. Die Akteure der Bewegung nehmen Bezug auf die Kultur und schreiben sich gleichzeitig in diese ein. Der Style, die dem Englischen entlehnte, in der HipHop-Kultur gebräuchliche Bezeichnung für „Stil“, hebt das Individuum vom Kollektiv ab: HipHop-Interpreten verweisen einerseits zwar auf die Wurzeln des HipHop, gehen aber andererseits frei damit um, eignen sie sich an und interpretieren sie neu. Die Kultur und ihre Konstituenten werden in und durch Wiederholungen und Neuinterpretationen reproduziert. Je nach Subgenre variiert der Zweck der Selbstrepräsentation in den Texten zu den Tracks. Werden etwa die Akteure des Gangsta-Rap mit jenen des Message-Rap verglichen, so sind die Unterschiede im Stil eklatant. Sprachregister und Wortschatz, das eigene Erscheinungsbild, etc. – all dies richtet sich danach, wie ein Interpret innerhalb der HipHop-Community, aber auch außerhalb davon wahrgenommen werden will. Der individuelle Stil eines Künstlers findet in dessen Performance auf der Bühne, in Wettbewerben, etc. Niederschlag: *„Die Repräsentationshandlung selbst ist dabei die Entstehungsbedingung des HipHop Subjekts: Ohne Performance gibt es keinen HipHop.“* (Menrath 2003:218f)

Auch Total Chaos betonen die Bedeutung von Live-Performances als Beweggrund dafür, HipHop zu produzieren:

*Fünftens, weil mich Mikrophone magisch anziehen,
und sechstens, weil ich's einfach liebe live zu MC'n*

(Total Chaos, Gute Gründe)

Zwar wurde bereits geklärt, wie wichtig die Werte Realness und Knowledge innerhalb der HipHop-Community sind, doch reicht es nicht, sich diesen Werten verpflichtet zu fühlen und als Interpret in den Texten zu den eigenen Tracks darauf Bezug zu nehmen: Wer Anerkennung finden will, hat seinen eigenen Stil zu entwickeln, durch den er sich von anderen Interpreten abhebt. Dazu können HipHop-Künstler auf ein breites Repertoire an Stilmitteln zurückgreifen, durch deren Einsatz sie sich von ihren Konkurrenten abheben können. Da der individuelle Stil

wichtig ist, um im Wettbewerb zu bestehen, kommt auch der Innovation eine nicht unerhebliche Rolle zu, doch da Innovation und Tradition im Spannungsfeld zwischen Style einerseits und den Werten und Prinzipien des HipHop andererseits stehen, berufen sich HipHop-Interpreten in ihren Texten trotz ihres individuellen Stils auf ähnliche Themen und Techniken. Fab Five Freddy, ein ehemaliger Graffiti-Artist und Rapper, beschreibt den Zusammenhang zwischen Style und HipHop-Identität so:

„You make a new style. That's what life on the streets is all about. What's at stake is honor and position on the street. That's what makes it so important, that's what makes it feel so good – that pressure on you to be the best. Or try to be the best. To develop a new style that nobody can deal with.“ (Rose 1994:38)

Fab Five Freddy hebt hervor, wie wichtig der individuelle Stil eines Interpreten für dessen Erfolg ist, was wiederum eine enorme Motivation dafür darstellt, Style zu entwickeln. Wird ein Blick auf die Stilmittel, Werkzeuge und Techniken geworfen, derer sich die Rapper zur Entwicklung ihres Styles bedienen, fällt auf, dass sich dafür unzählige facettenreiche Bezeichnungen finden. Allgemein wird von „Skills“ (engl. Fähigkeiten, Fertigkeiten, Kenntnisse) gesprochen. Die Skills eines Rappers sind für Erfolg oder Misserfolg innerhalb der Community von zentraler Bedeutung, wie Texta dem Hörer in einem ihrer Tracks darlegen:

Die Frage lautet: Hast du Witz?

Hast du Charisma?

Hast du Skills?

(Texta, Text vs. Autor vs. Hörer)

Um sich als MC von Konkurrenten abzuheben, wird v.a. auf sprachliche Stilmittel zurückgegriffen, was wiederum im HipHop dazu geführt hat, dass sich ein Jargon entwickelt hat, der einem Außenstehenden vermutlich unverständlich ist. Wird von Style gesprochen, kann dieser etwa als „dope“, „mad“, „fresh“ oder „ill“ bezeichnet werden. (vgl. Freund 1996:60). Da die Entwicklung eines Styles, eines individuellen Stils, ein dynamischer Prozess ist und in den einzelnen Formationen unterschiedliche Formen annimmt, verleiht der Style den Songs einen eigenen „Flavour“. Unter "Flavour" wird das, was einen HipHop-Künstler von seinen Konkurrenten abhebt, verstanden, das also, was ihn einzigartig macht. Unumgänglich ist der Begriff des „Flow“, der die Fähigkeit eines MC's bezeichnet, sich dem Beat und dem Rhythmus eines Tracks mit der eigenen Stimme anzupassen.

„Flow gilt als zentraler Maßstab zur Bemessung der sogenannten Skills eines Rappers. Flow meint die Fähigkeit des Rappers, gereimte Sprache rhythmisch gekonnt zu gestalten und verweist auf die eminente Wichtigkeit des Rhythmus für die Produktion und Rezeption des Rap.“
(Hörner/Kautny 2009:11)

Im Graffiti bezeichnet der Begriff des Flow die einzigartige Linienführung beim Taggen, wohingegen im Bereich des Breakdance unter Flow die Kombination der Tanzperformance und -schritte verstanden wird. Der Flow ist ein erheblicher Teil der Skills eines HipHop-Künstlers, gleich, ob sich dieser als MC, als Graffiti-Artist oder als Breakdancer betätigt, und dient in der HipHop-Community dazu, Rückschlüsse auf dessen generelle Skills zu ziehen. Wie Manuva von Total Chaos im Track „Worte und Beats“ rappt:

*die Worte, die flowen, ganz nach dem Motto on and on
hier werden die Worte geboren, deshalb mein Wort in Gottes Ohren
wir flowen die Worte nach vorn, bringen Worte in Form
formen Worte gegen die Norm und leben davon.*

(...)

Ja, von hier bis North Dakota weiß man, dass Manuva Flow hat.

(Total Chaos, Worte und Beats)

Beim Boasting (engl. Prahlen), welches v.a. in Battles zum Tragen kommt, steht die Selbstrepräsentation im Zentrum: Der Interpret übertreibt die eigenen Fähigkeiten und Errungenschaften, erniedrigt verbal an- und abwesende Konkurrenten und versucht, sich in ein gutes Licht zu stellen. In Battles wird die eigene Geschichte erzählt, Freund- und Feindschaften, Allianzen und Konkurrenzen thematisiert und die Skills unter Beweis gestellt. Der Style ist entscheidend für das Prestige, das ein Künstler in der Szene genießt (vgl. Zeise 2006:15). Wer etwa Sprachspiele, Wortwitze, etc. einsetzt, kann mit mehr Anerkennung rechnen als Konkurrenten, deren sprachliche Skills weniger entwickelt oder fortgeschritten sind.

Der Begriff des Style betrifft nicht nur den Bereich des Rap und die darin Anwendung findenden sprachlichen, repräsentativen oder stimmlichen Mittel, sondern bezieht sich auf den gesamten Lebensstil – von der optischen Erscheinung eines HipHoppers bis zu dessen Auftreten und Gebaren in der Öffentlichkeit. Bedenkt man, dass HipHop in den Armenvierteln NewYorks entsprungen ist und die HipHopper kein Geld und keine Möglichkeiten für Ruhm und Reichtum hatten, liegt es nahe, dass viele den aggressiv protzigen Wohlstand, den sie erreicht haben, zeigen wollten. Die Hintergrundaussage bedeutet in etwa soviel, dass es geschafft wurde der Armut zu entkommen und gegen alle Widerstände von Seiten der Polizei, Plattenindustrie, Politik und

Medien trotzdem Erfolg zu feiern (vgl. Verlan/Loh 2006:187). Symbole wie Goldketten, weite XXL-Hosen, teure Sneakers, oder Schmuck dienten dazu, Hoffnung zu stiften. Denn dadurch wurde vielen Jugendlichen eine Perspektive geboten, erfolgreich zu werden, ohne kriminell sein zu müssen. Die Streetwear und der Style war nützlich. Mit Kapuzenpullovern konnte man sich verstecken, Turnschuhe und weite Kleidung war bequem, falls man fliehen musste, das Material sollte robust sein – auch für Graffiti-Sprüher und B-Boys war der Stil absolut passend (vgl. Verlan/Loh 2006:189). Positive Umdeutungen sind ein relevantes Kennzeichen der Kultur. Bevor die Streetwear mit der Erweiterung und Kommerzialisierung der Kulturbewegung ihren Weg in Modegeschäfte fand, steckten tiefgehende Aussagen und Nutzen hinter der Erscheinung:

„Wenn sich Schwarze untereinander als Nigger bezeichnen, dann nehmen sie damit diesem rassistischen Schimpfwort die verletzende Kraft. Zeitgleich stellen sie sich auf diese Weise moralisch über ihre Beleidiger. (...). Auch die notorischen XXL-Hosen der HipHops hatten ursprünglich Sinn, „der tiefer geht, als mein Schritt hängt“ (Blumentopf). (...)“ (Verlan/Loh 2006:188)

HipHop wurde in Österreich und Deutschland durch die Medien vermittelt, Elemente davon unverändert übernommen oder aber adaptiert und an die lokalen Gegebenheiten und Kontexte angepasst. Neben Produktionstechniken und Elementen des Erscheinungsbildes wurden auch genrespezifische Termini übernommen, die Eingang in Texte – u.a. von Total Chaos und Texta – fanden und zur Entwicklung des Style der Künstler beitrugen.

Dadurch, dass die Bedeutung von Performance und Inszenierung im HipHop wie erwähnt eine enorm hohe ist und HipHop-Künstler z.T. Kunstfiguren erschaffen, um ihre Vision umzusetzen, wird die Frage nach der Fiktionalität des Interpreten aufgeworfen. Texta beziehen in ihrem Track „Rampenlicht“ zu der Frage, inwieweit die eigene Person in den Text eingeht bzw. ob diese nicht hinter einer Kunstfigur verborgen wird, Stellung:

*Ich seh's eher komplex und setze es in den Kontext:
Ist es Illusion oder die Person, die hinter dem Song steckt?*

(Texta, Rampenlicht)

Gleichzeitig meinen Texta in demselben Track:

Auf lange Sicht zählt nicht Image, sondern wer, wie und was du bist!

(Texta, Rampenlicht)

Stephanie Menrath hebt hervor, dass sich eines der stilistischen Elemente, derer sich HipHop-Künstler bedienen können, die Collage, besonders zur Reflexion der eigenen Identität als Künstler, aber auch deren Produktion und Reproduktion in der eigenen Kunst eignet:

„Rapmusik wird als Inbegriff der postmodernen und gegenwartsorientierten Praxis (in der Musik und Kulturkritik) hoch gelobt, sie lasse neue Identitäten und Subjektpositionen in der Performanz entstehen. Gerade in der musikalischen Produktionstechnik der Collage (...) wird ein spezifischer und revolutionärer Umgang mit der Identität erkannt.“ (Menrath 2001:3f)

Die Produktionstechnik der Collage bezeichnet die Kombination von alten und neuen, kollektiven und individuellen Elementen des HipHop, in deren Rahmen der Künstler eine fiktionale Identität bzw. fiktionale Identitäten und Kunstfiguren erschafft, in die doch persönliche Elemente aus dem eigenen Leben und Schaffen als Künstler eingehen können (vgl. Menrath 2001:3). Viele HipHop-Künstler wählen zu Beginn ihrer Karriere ein Pseudonym, unter dem ihr künstlerisches Schaffen erscheinen soll. Pseudonyme schützen die Identität der Privatperson, verweisen auf Stärken und Schwerpunkte des Künstlers und erfüllen nicht zuletzt die Funktion der Selbststilisierung (vgl. Zeise 2006:20). Durch die Wahl eines Pseudonyms inszeniert sich ein Künstler und verbirgt zugleich sein Privatleben bzw. die Privatperson hinter der Kunstfigur. Pseudonyme oder Kunstfiguren werden im HipHop nicht als zum Prinzip der Authentizität in Widerspruch stehend gesehen, da von Künstlern nicht erwartet wird, dass sie mit ihrer Kunstfigur ident sind, solange sie dem Prinzip der Realness Rechnung tragen. *„Für den Künstler ist Authentizität nicht zwingend an den Inhalten, sondern vielmehr am formbetonten Aspekt von Sprache fest zu machen“* (Androutsopoulos 2003:20).

Das Verhältnis von Style und Authentizität ist dennoch ein nicht unproblematisches, da das eine durchaus auf Kosten des anderen gehen kann, wie anhand des "Posen", einem negativ konnotierten Begriff, der die übermäßige Zurschaustellung des eigenen Erfolgs und Reichtums und die übertriebene Selbstinszenierung bezeichnet, gezeigt werden kann, durch das u.a. auch die Objektivierung von Frauen legitimiert wird bzw. werden soll. Das Konzept, dass sich ein Rapper in seinen Texten selbst vorstellt, sich darstellt und seine Einstellungen klarstellt, ist seit Beginn der Kulturbewegung ein traditioneller Themenbereich. Die Signifikanz dieses Faktums nahm im Rahmen des Aufkommens des Gangsta-Rap stark zu. In dieser Hinsicht war auch der Eascoast-Westcoast Konflikt ausschlaggebend (Vgl. Wimmer 2009:50). Es kristallisierten sich Aspekte

heraus, die an Wichtigkeit gewannen. Besonders die Erklärung der Herkunft und der Zugehörigkeit, sowie – im Sinne von „keeping it real“ – die Frage um die Normen und Werte der jeweiligen Rapper, rückten in den Vordergrund.

Der Rapper rechtfertigt sich, wieso er rappt. Die Rechtfertigung seines Styles hängt stark mit der Glaubwürdigkeit des Künstlers zusammen. Nicht jeder trägt das Bedürfnis in sich, Erklärungen zu liefern, dennoch: Wie begründet man dass das, was produziert wird, aus wahrhaftigen Intentionen heraus geschieht? Wie manifestiert man Realness im Style?

Texta rappen in Rampenlicht:

*Wir machen Musik nach dem Prinzip,
dass man uns hundertprozentig drin sieht
und das ist auch der Grund, warum wir schlussendlich beliebt sind.*

(Texta Rampenlicht)

Den eigenen Erfolg bei einem breiteren Publikum führen Texta darauf zurück, dass in ihrem Stil dem Prinzip der Realness Rechnung getragen wird. Manuva von Total Chaos berichtet in der ersten Strophe des Tracks „Gute Gründe“, dass er rappt,

weil ich dadurch meinen Stil gefunden hab

(Gute Gründe, Total Chaos)

und dass er als MC, mittels der Attribute der Realness und des Respect, Bekanntheit erlangen will:

*Auch wenn's naiv klingt wie Respekt und Ehrlichkeit:
will bekannt sein als MC mit Skill und mit Persönlichkeit.*

(Total Chaos: Ein offener Brief)

5.3 Stimme und Beat

*It's mostly tha voice that gets you up
it's mostly tha voice that makes you buck.
A lot of rappers got flavour, and some got skills
But if your voice ain't dope then you need to chill... (chill...)*

(Gang Starr, mostly tha voice)

Die Stimme und der Beat bilden die Grundlagen des Rap. Ohne diese Elemente wäre ein Track undenkbar. Diese Tatsache beschränkt sich nicht nur auf das Genre des HipHop, doch im Vergleich zu anderen Musikrichtungen wird das reduzierte Setting der Performance wesentlich von der Stimme des Rappers getragen. So ist Rap-Musik als Genre noch dazu nach seinem konstituierten Vokalapparat benannt (vgl. Forman 2009:24). Natürlich gilt und wirkt das Gesamtkonzept, also die Interaktion zwischen Beat, Instrumentellem, Stimme, Text, Visualisierungen, Performance etc. Doch im HipHop sind die Bausteine der Stimme und des Beats von komplexer Natur, da sie nicht isoliert für sich stehen, sondern zusammenwirken.

„Die HipHop- Stimme verweist über sich selbst hinaus, repräsentiert ein Genre (Reality- Rap), eine Ethnie (Afroamerikaner), einen Mythos und seinen Ort (Ghetto). Mit anderen Worten: Die hörbare Stimme wird zugleich als Stimme eines Images, eines Konzeptes, d.h. also einer abstrakten Idee interpretiert. Daher sprechen wir im Folgenden nicht nur von hörbaren, konkreten, sondern auch von abstrakten Stimmen- Stimmen also, die mit außermusikalischem Bedeutungen versehen werden.“ (Hörner/Kautny 2009:12)

Der Performanz kommt im HipHop eine ungemein hohe Bedeutung zu, da die Kultur auf Dimensionen Bezug nimmt, die – angefangen von ihren Wurzeln bis hin zu ihrer globalen Vielfaltigkeit – kontinuierlich und konsequent in die Auftritte einfließen. Den Worten und dem Text ist daher im HipHop hohe Bedeutung beizumessen. Die Stimme ist das auditive Werkzeug, das sprachlich performative Rollen und Identitätsbilder konstruiert. Im Genre des Rap ist die Verbreitung eigener (politischer) Positionen allgegenwärtig und von hoher Relevanz: Laut Kautny hat die Stimme im Rap eine Doppelfunktion: Sie ist zum einen das Sprachrohr einer persönlich und individuell erlebten Realität, zum anderen aber auch ein über den Sprecher hinausgehendes Medium, durch das kollektives Wissen vermittelt wird (vgl. Hörner/Kautny 2009:12). Den Ursprung des Rap in der oralen Tradition und deren Bedeutung für die Verbreitung von Wissen erklärt Jalal Nuriddin von den Last Poets so:

„Die Leute wollen informiert werden. Aber nicht durchs Fernsehen, das Radio oder durch Zeitungen, Sie wollen es, wie wir sagen, durch den Grapevine (Gerücht, Mundpropaganda) hören. Wenn du lesen kannst, kannst du herausfinden, was wirklich los ist. Was aber, wenn du nicht lesen kannst? Nur wer in der Lage ist, mit seinem Mundwerk zu machen, was sie sich anhören können, kann eine echte Kommunikation herstellen.“ (Nuriddin, Jalal, zit.n. Verlan 2012:11)

In den USA der frühen 60er- bzw. 70er-Jahre hatten viele Kinder und Jugendliche aus bildungsfernen Schichten nie lesen gelernt oder konnten es nicht besonders gut. Ein effektiver Weg, dennoch Wissen zu verbreiten, war daher nicht die schriftliche, sondern die mündliche Kommunikation, auf die v.a. in der HipHop-Kultur ausgewichen wurde. Der trotz der geringen Lesekompetenz vorhandene Lernwille und Wissensdrang, gepaart mit Mundpropaganda und sozialem Austausch auf Blockpartys, ermöglichte einer breiten Masse den Zugang zu Bildung (vgl. Verlan 2012:11). Das Ghetto wurde im und durch das Genre des HipHop ins öffentliche Bewusstsein gerufen; HipHop war identitätsstiftend, schuf Selbstbewusstsein und diente als Kommunikationsmedium (vgl. Verlan 2012:11). Worte und deren Macht und Bedeutung nahmen und nehmen daher eine Sonderstellung im Rap ein, denn durch sie wurde eine Art Emanzipation erreicht. Im Laufe der Entwicklung des HipHop sind die im Genre bzw. seinen Subgenres vertretenen Standpunkte und der sprachliche Duktus zwar Veränderungen unterworfen gewesen, doch ist die zentrale Intention annähernd die gleiche geblieben: Rap ist ein Sprachrohr, um die eigene Meinung zu vertreten und ggf. Kritik an vorherrschenden Verhältnissen und sozialer Ungerechtigkeit zu üben. Die globale Verbreitung und lokale Aneignung und Adaptierung des Grundgedanken „Rap als Sprachrohr“ zog eine Differenzierung des HipHop nach sich, denn jedes Land, jede Kultur, etc. hat andere Hintergründe, die von den Interpreten beleuchtet werden wollen. Die Relevanz der Stimme im Rap schätzt Forman (2009:45) so ein:

„Da der kulturelle Einfluss von HipHop wächst und sich in immer neuen gesellschaftlichen Bereichen bemerkbar macht, wird die Stimme zu einem machtvollen Ausdrucksmittel, zu einem Medium sozialen Wandels. (...) Die Stimme des HipHop ist in der Tat weit mehr als ein gefügiger Faktor in den Kalkulationen der Musikindustrie: Sie ist ein unverzichtbarer Teil gesellschaftlicher Kontroversen.“

Die Stimme an sich trägt als Medium dazu bei, Gehör zu verschaffen. Sie kann als Machtwerkzeug eingesetzt werden. Besonders in Battles ist die Kontrolle über die eigene Stimme und das Wissen um die Erfahrung im Umgang mit dieser bedeutsam; wer seine Stimme gekonnt einsetzen will, braucht neben Talent auch Übung. Rap-Techniken erfordern ein hohes Maß an stimmlichem Training. Die Ausdauer, Schnelligkeit und der Flow in der Stimme sind Spezifika, die über die Qualität des Rap und des Rappers entscheiden.

*Verwechsle nicht Gefühl mit Technik so wie viele,
enthalte mich der Stimme, während ich selbst weiter übe.*

(Total Chaos, Ein offener Brief)

Rapper werden an ihren Stimmen erkannt, durch deren klangliche Eigenschaften sie sich von ihren Konkurrenten abheben. So verstehen es erfolgreiche Rapper, sich ihrer Stimmen zu bedienen, mit ihr zu spielen und dadurch erwünschte Effekte zu erzielen (vgl. Forman 2009:26). Der stimmliche Klang, die Klarheit und die Intonation tragen zum Hörvergnügen der Rezipienten bei. Ein gekonnter Einsatz der eigenen Stimme kann etwa textuelle Defizite wettmachen; ein einprägsamer Klang wiederum trägt wesentlich zur Einzigartigkeit und zum Erfolg eines Rappers bei (vgl. Forman 2009:24).

Der Beat bildet die Grundlage eines HipHop-Tracks. Die aufwendige Gestaltung der Beat-Grundlage blickt im HipHop auf eine lange Tradition zurück und hat dem gesamten Genre seine individuelle Prägung gegeben. Doch die Methoden und Techniken, die die frühen HipHop-DJ's entwickelten und erfolgreich einsetzten, fanden bald über das Genre des HipHop hinaus Verbreitung und Eingang in die Populärmusik. Die Basis eines DJ-Systems besteht aus einem Mixer, der die Effekte, die Lautstärke und die Plattenübergänge regelt, und zwei Turntables. Das Ineinanderübergreifen zweier Platten wird mit dem Mixers bewerkstelligt. Eine Neuerung, die vom Genre des HipHop auf andere übergriff, war die Isolierung eines Breaks. Der Break ist eine von einem bereits bestehenden Track isolierte und wiederholte Sequenz. Die neue Ästhetik, die die Erfindung des Effekts des Break in den 1970er Jahren mit sich brachte, revolutionierte das DJ-ing (vgl. Schloss 2004:31). Zwar war es Herc, der den Break isolierte, doch trug v.a. Grandmaster Flash zur Verbreitung des neuen Effekts bei (vgl. Poschardt 1997:171):

„Die DJ-Grundeinheit aus Plattenspieler plus Mixer wurde mit einer analogen Schlagzeugmaschine erweitert, die ein paar gängige Rhythmusmuster gespeichert hatte und auf

Knopfdruck - wie ein Metronom - endlos wiederholte. (...) Die Beatbox führte den DJ das erste Mal über den Rand seiner eigenen Plattenteller ins Reich des Musizierens und freien Komponierens. Die Grundlage des eigenen Schaffens war nun nicht mehr nur die eigene Plattensammlung, sondern eine elektronisch verstärkte Beatbox, die Übergänge zwischen zwei Songs »klopfen« konnte. Die Beatbox war der zweite wichtige Schritt zur eigenen Musikproduktion. Während die Manipulation an Platten ausschließlich auf die bisherige Musikgeschichte verwies, addierte die Beatbox - wenn auch auf wenige Rhythmusmuster beschränkt - eigene, aktuelle, jetzige Musik zu der Montage »alter« Musikstücke.“ (Poschardt 1997:177)

Im HipHop wurde das Sampling durch die Erfindung des Effekts des Break weiterentwickelt und avancierte bald zu einer gängigen Technik der HipHop-Produktion (vgl. Schloss 2004:32). Das Mixen mittels Turntables war lange Zeit die einzige Möglichkeit gewesen, Musik in eigene Kontexte zu transferieren; nachdem Africa Bambaataa aber das digitale Sampling im HipHop einfuhrte, gewann es rasch an Boden:

„Mit dem Sampling wurde der Griff in die Plattenkiste digitalisiert, statt Vinyl waren es Zahlenreihen, mit denen der DJ hantierte. Anstatt am Mischpult den Crossfader auf die andere Seite zu schieben und den Soundfetzen auf dem zweiten Plattenspieler einzuspielen - oder auf dem dritten, wie es Grandmaster Flash und nach ihm einige DJs taten -, wurde nun einfach auf die Wiedergabetaste beim Sampler gedrückt.“ (Poschardt 1997:237)

„Sampling“ ist dem Englischen entnommen und bedeutet übersetzt „Muster“, „Beispiel“ oder „Auswahl“; rechtlich bedeutet es „elektronisches Kopieren“. Es ist eine Methode, die dazu dient, bereits vorhandene Musiksequenzen und Tonmuster aus Aufnahmen – ggf. in Kombination mit neuen – in eigene Kontexte zu transferieren. Durch das Sampling wird bereits vorhandenes musikalisches Material in einer Collage neu kombiniert und vereint. Es werden beliebige Soundsequenzen isoliert, digital kopiert und abgeglichen, um sie daraufhin beliebig oft wiedergeben zu können – in abgeändertem Stil, abgeänderten Chiffren, Sequenzen oder Tonlagen (vgl. Jandl 1999:38). Dadurch erlangt der Sound musikalische Eigenständigkeit. Da aber das Sampling mit einer digitalen Collage oder einem Zitat vergleichbar ist, d.h. nicht nur von einem, sondern mehreren Musikern geprägt ist, nimmt die Debatte um Plagiate im Bereich des Sampling kein Ende. Die Kontroverse um das Sampling geht auf die 1980er Jahre zurück, in denen eine

Melodie zum geistigen Eigentum des Urhebers erklärt wurde. Um sich rechtlich abzusichern, weichen viele Produzenten heute auf Sample-Clearing-Verfahren aus. Public Enemy bringen die Debatte in ihrem Track „Caught, Can We Get A Witness?“ auf den Punkt:

*Caught, now in court 'cause I stole a beat
This is a sampling sport!*

(Public Enemy, Caught, Can We Get A Witness?)

Mit Hilfe von Samplern, die am Anfang um horrenden Preise käuflich waren, wurde das Sampling zwar immer beliebter, aber die technologische Erweiterung konnte die DJ's und ihre Turntable-Spielerei noch nicht ersetzen. Da die Preise für die Geräte so hoch waren, bauten viele DJ's und Produzenten sogenannte Loops meistens mit einem Tonbandgerät zusammen. Loops bezeichnen eine einfache rhythmische Grundeinheit, die wiederholt wird; bei Loops handelt es sich ergo um Soundschleifen. In den 1980er Jahren wurden die Preise für Sampler gesenkt; Sampler waren nicht wie noch wenige Jahre zuvor unerschwinglich, sondern nahezu jedem DJ zugänglich. Der Großteil der DJ's arbeitete mit einfachen Samplern oder Sample-Drum-Maschinen. HipHop verwendete und verwendet alle Arten von Sampling (vgl. Poschardt 1997:235). Mittlerweile hat die Komplexität des Sampling und der Samples zugenommen: Während sich HipHop-DJ's zu Beginn noch mit vergleichbar einfachen Samples zufrieden gaben, wurden sie mit den Jahren ambitionierter. Heute ist die Beat-Konstruktion komplexer denn je. Sample-Fragmente reichen von frühem Jazz, Funk und Soul über Musik- und Tonsequenzen aus Filmen bis hin zu Zitaten aus politischen Reden. Neben den bereits erwähnten Sequenzen werden auch Erkennungsmelodien, Werbejingles, elektronische Tracks – schlichtweg alles Erdenkliche – gesampelt. Im Sampling treffen wie in anderen Methoden und Techniken, derer sich HipHop-DJ's bedienen, Tradition und Innovation aufeinander: Aus Altem wird Neues geschaffen. Das Sampling wird von einer Vielfalt und Reflexivität geprägt und charakterisiert, die mit jener der Narrative der oralen Kulturtraditionen verglichen werden kann (vgl. Jandl 1999:39).

„Artistic appropriation is the historical source of hip-hop music and still remains the core of its technique and a central feature of its aesthetic form and message. The music derives from selecting and combining parts of prerecorded songs to produce a „new“ sound track.“
(Shustermann 2004:460)

Total Chaos und Texta thematisieren in ihren Texten z.T. explizit die Bedeutung der Stimme, des Flow und des Beat bzw. den Einsatz davon und Umgang damit in ihrem künstlerischen Schaffen. Die Produktion der Tracks und die Probleme, die in deren Prozess auftreten können, haben beide Formationen als thematische Grundlage ihrer Tracks herangezogen, um den Rezipienten den Zusammenhang zwischen Inhalt und Form vor Augen zu führen. In den einschlägigen Tracks erwähnen Total Chaos und Texta Fachbegriffe, Marken- und System-, aber auch Künstlernamen und beziehen sich auf produktionstechnische Entscheidungen und Einstellungen. So heißt es im Track „Worte und Beats“ von Total Chaos: *„Sind auf der Suche nach dem „Perfect Beat“ genauso wie Bambaata“* (Total Chaos, Worte und Beats). Auch in einem zweiten Track von 1997, der den Titel „Komm Versteh“ trägt, schildern Total Chaos den Entstehungsprozess eines Songs. Sie zeigen sich von Strophe zu Strophe vorarbeitend die Gedanken und Beweggründe, die dem Produktionsprozess des Tracks zugrundeliegen:

*Zwei Kids sitzen verschwitzt im Studio,
Innsbruck-Wilten und nicht irgendwo, nicht anderswo.
Nicht in Brooklyn oder Bronx produzieren sie ihre Songs,
trotzdem Undergroundbeats und so geschieht's:*

*(...)
Die Snare soll krachen, sich ergänzen mit der Kickdrum,
die Hi Hat treibt an, und Kopfnicker nicken mit stumm.
Hör ich zu, wie DBH Effekte auf die Snare legt:
Reverb, Halls, Delay, damit das Ganze noch mehr fegt.*

*Haha, der Beat ist magnifique und zufrieden schau'n wir uns an.
Feilen noch am Beat, doch dann geht's auf
Samplesuche in DBHs Plattenschränk, der vollgestopft ist mit Jazz und Funk.*

*(...)
Wir hören uns Lieder an – stundenlang.
Sind begeistert von der Musik,
von der Melodie und der Rhythmik der Genies,
die Ausdruck finden in einem Lied
und fragen uns, warum's das heut nicht mehr gibt? (...)
Gesucht, gefunden: Lonnie Liston Smith, mit nur einem Griff aus dem Plattenkasten,
Finger fliegen über Tasten.
Der Sampler S 1000 von Akai,
Effekte von Alesis und mit dabei Chorus, Flangers bringen das Ganze zum Schwingen
und bringen Atmosphäre, ohne die nichts wäre,
nur gähnende Leere.
Nun gut, der Loop, eingestellt auf dem Atari 10 40 STE,
Cubase aus dem Jahre Schnee.
Kämpfen mit Tücken und Bugs, die die Version hat.
Haben's satt, doch so schnell geben wir nicht auf.
Das ist der Lauf der Dinge, die wir zusammenfügen.*

Ein Neues, ein Ganzes aus Einzelheiten, das wir zubereiten.

Ein Demo zum Texteschreiben.

(Total Chaos, Komm Versteh)

Die Komposition eines „klassischen“ Tracks besteht aus Teilen und beinhaltet ein Intro (Einleitung), Parts (Strophen), Bridge und Outro (Schluss). Die hier genannten Teile können aber auch um eine Hookline ergänzt werden, die von nicht unerheblicher Bedeutung für den Erfolg eines Tracks ist, da es sich dabei um eine Melodie oder eine Wendung von Wiedererkennungswert handelt (vgl. Poschardt 1997:126). Das musikalische Arrangement variiert in der individuellen Umsetzung und splittet sich je nach Genre in spezifische Chiffren, Stilmittel, Tempos, etc. Im HipHop wird allerdings auf Einfachheit gesetzt; die Komposition eines Tracks soll zwar innovativ, aber auch nicht zu komplex sein bzw. klingen. Total Chaos beschreiben den Entstehungsprozess eines ihrer Songs so: *„Die Snare soll krachen, sich ergänzen mit der Kickdrum, die Hi Hat treibt an (...) Effekte von Alesis (...) Chorus, Flangers bringen das Ganze zum Schwingen und bringen Atmosphäre“*. In der ersten Strophe wird die Produktion der „Undergroundbeats“ beschrieben. Die Sampler der Firma Akai zählten neben jenen der Firmen Roland und Native Instruments zu den beliebtesten und bestverkauften. Bei den Beats von Total Chaos handelt es sich vorwiegend um Jazz- und Soul-Samples, da diese von der Gruppe bevorzugt werden (vgl. Dörfler 2011:95). Daher kommt es auch, dass in den Text zu "Komm Versteh" Platten von Jazz- und Soul-Künstlern Eingang gefunden haben. Doch Jazz- und Soul-Einflüsse beschränken sich in „Komm Versteh“ nicht auf den Text: Auch beim Sample handelt es sich um eines aus dem Genre des Jazz, jenes des US-amerikanischen Interpreten Lonnie Liston Smith, „Starlight and You“; verlangsamt wird es als Loop in den Track integriert.

„Der Song besitzt einige der wichtigsten musikalischen Grundeigenschaften, die sich wie ein roter Faden durch das Werk von Total Chaos ziehen. (...) Das Tempo gepaart mit den jazzigen, „atmosphärischen“ (bedingt durch Hall- oder Delay-Effekte) Samples generiert eine ruhige bis entspannte Stimmung, (...) Zu den Samples wird ein prägnanter, meist druckvoller, oftmals stark synkopierter Beat programmiert.“ (Dörfler 2011:103)

HipHop wurde und wird von Funk, Jazz und Soul, aber auch anderen Genres beeinflusst und inspiriert.

Rap brings back old R&B

and if we would not

people could have forgot.

(Stetasonic, Talkin All That Jazz)

Durch die Rekontextualisierung der Samples werden die Sequenzen der hier genannten Genres dem HipHop angeeignet. Dem Soul, Jazz und Funk wurden in der Vergangenheit wiederholt Elemente entnommen, die bekannten HipHop-Beats unterlegt wurden.

5.4 Worte und Text

Erstaunlich ist, dass trotz des Reichtums und der Vielfalt an Texten, die HipHop-Künstler hervorbringen bzw. hervorgebracht haben, vergleichsweise wenige Analysen von HipHop-Texten vorgenommen worden sind. HipHop-Texten haftet das Vorurteil an, von geringem literarischen oder künstlerischen Wert zu sein (vgl. Verlan/Loh 2006:269). Dass nicht jeder HipHop-Interpret die Intention verfolgt, literarisch oder künstlerisch wertvolle Texte zu verfassen, versteht sich von selbst; dennoch können viele HipHop-Texte als Poesie betrachtet werden, die wie kanonisierte literarische Texte durch sprachliche, stilistische und formale Charakteristika gekennzeichnet ist. Tricia Rose war eine der wenigen, die anhand der Analysekategorien „Flow“, „Layering“ und „Break“ formale Charakteristika erarbeitet hat, die im gesamten Genre wie auch in seinen Subgenres vorgefunden und nicht nur in der Musik selbst, sondern auch in den Bereichen des Graffiti und des Breakdancing identifiziert werden können. Denn Flow, Layering und Break werden nicht nur in Tracks angetroffen; sie nehmen auf alle Dimensionen der HipHop-Kultur Einfluss (vgl. Verlan/Loh 2006:270).

In den vorhergehenden Kapiteln wurden bereits die Wurzeln des HipHops in der oralen Tradition und dessen Funktion, Wissen zu vermitteln und zu verbreiten, beleuchtet, ebenso wie auf den Begriff des Style eingegangen. Poschardt (1997:152) konstatiert, welche hohe Bedeutung der Sprache bzw. dem sprachlichen Duktus im HipHop zukommt, und geht, Kid Frost zitierend, darauf ein, wie sich dies in den Lyrics niederschlägt:

„Vor diesem Hintergrund kommt den Songtexten eine zentrale Stellung zu. Auf die Frage, was ein guter Rap sei, antwortete Kid Frost bestimmt: »Lyrics. That's the most important thing. You can't just be talking out of the side of your neck. (...) It's got to be intellectual enough to make somebody sit back and say, >Dang, that shit makes some sense<.« Dieses Sinn- »machen« heißt beim Hip-Hop sehr oft, den Hörern die Produktionsbedingungen und die Produktionsweise der eigenen Musik zu erklären. Wer über Hip-Hop schreibt, muß jede wichtige Platte der Old und New School auf ihre Aussagen hin anhören. Klarere und direktere Aussagen tauchen in keinem Buch, Interview oder Fanzine-Essay auf.“ (Poschardt 1997:152)

Um das künstlerische Schaffen eines HipHop-Interpreten oder einer HipHop-Formation zu verstehen bzw. sich einem Verständnis davon anzunähern, bedarf es also auch einer Analyse der Texte zu den Tracks. Von einem besseren Verständnis der Rap-Texte individueller Künstler wiederum gelangt man zu einem besseren Verständnis des HipHop als Community und Kultur. Die Sprache des Rap ist in erster Linie eine hybride und dynamische. Der HipHop bedient sich nationaler Varietäten, Dialekte, Anglizismen, ebenso wie des HipHop-Jargons und der Elemente der Migranten- und Minderheitensprachen eines Landes. Androutsopoulos (2002) hebt besonders die Bedeutung des Englischen hervor, Elemente dessen in nahezu jeder europäischen HipHop-Kultur wiederzufinden wären: „(...) *rappers also copy and adapt a number of genre-typical figures of speech and formal patterns. Rap lyrics in several European societies are saturated with English elements which fulfill both referential and aesthetic / sociosymbolic functions.*”

Die US-amerikanischen bzw. englischen Elemente, die der global verbreitete und lokal angeeignete individuelle HipHop adaptiert hat, ordnet Androutsopoulos sechs Bereichen zu. Zu den fünf relevantesten zählen eine *kulturelle Terminologie* (z.B. „flow“, „skills“), *Slangausdrücke* (z.B. „shit“, „homie“), *Diskursmarker* („yeah“, „yo“), das *Code-Switching* (Sprachwechsel) und *Ausrufeformeln* (vgl. Androutsopoulos 2002). Diese sprachlichen Elemente erfüllen eine ästhetische und symbolische Funktion; sie fungieren einerseits als Stilmittel im Text und evozieren andererseits Entwicklungen und Produktionsprozesse im HipHop. Die Entlehnung von Elementen aus dem Englischen (Anglizismen), die Kreation von Neologismen und die Einbeziehung regionaler Dialekte haben mitunter zur Folge, dass HipHop-Texte für Personen, die nicht selbst der Community angehören, unverständlich bleiben (vgl. Zeise 2006:19). Eine Aneignung der Codes ist Voraussetzung dafür, HipHop-Texte verstehen zu können. Exemplarisch für den Wechsel zwischen diversen Codes und das Textverständnis innerhalb der Community wird hier ein Auszug aus dem Track „Worte und Beats“ von Total Chaos angeführt:

*Wir bringen euch die Worte in jedes Kaff und jede Großstadt
Worte in unsren Slang, die nur ich und meine Jungs verstehn.
Bringen Worte hoch, bevor sie in der Masse untergehen.*

(Total Chaos, Worte und Beats)

Die poetischen, stilistischen und formalen Elemente des HipHop trugen nicht unerheblich zu dessen erfolgreicher Verbreitung in der Welt bei, da die Zuhörerschaft dadurch intellektuell angesprochen und zum Nachdenken angeregt wurde. Die Entwicklung des österreichischen Rap,

wie auch jene des deutschen, ist sprachlich interessant, denn erst ab den 1990er Jahren wurde damit begonnen –abgesehen von Ausnahmen –, auf Deutsch zu rappen. Da der Rap aus seinem US-amerikanischen Kontext in einen neuen deutschsprachigen übernommen wurde und der Einfluss des Englischen daher ein hoher war, war es lange Zeit gang und gäbe, auf Englisch zu rappen. Der Wechsel vom Englischen ins Deutsche war symbolisch für die Eigenständigkeit und Unabhängigkeit von der US-amerikanischen HipHop-Kultur, die die deutschsprachigen HipHop-Kulturen in den 1990er Jahren erreichten. Die Idee, auf Deutsch zu rappen, fand unter Rappern großen Anklang und wurde freudig aufgenommen (vgl. Verlan/Loh 2006:272). Es gibt zahlreiche Wörter und Wendungen, die sich im Laufe der globalen und lokalen Entwicklung des HipHop wiederholt haben und die wieder aufgegriffen worden sind, da sich HipHop zum einen aus älteren, zum anderen aus neuen Elementen zusammensetzt. HipHop kann den Text, aber auch die Beats und den Style betreffend als (sprachliche) Collage bezeichnet werden (vgl. Kapitel 5.2 und 5.3). Die Komplexität und die Anzahl der Elemente referentieller Sprache nehmen im HipHop kontinuierlich zu (vgl. Verlan/Loh 2006:272).

Die Reime, die in Raps vorkommen, reichen von einfachen Standardreimen (offen-hoffen) über Zweckreime (Reime, die nur des Reimens wegen in den Text aufgenommen werden, doch keinen Sinn ergeben), Identreime (die aufeinanderfolgende Wiederholung desselben Reims) und Stabreime bis hin zu mehrfachen Reimen, durchzogenen Reimen (die gleichen Reime am Ende mehrerer Zeilen und Strophen) und unreinen Reimen – das Repertoire an Reimen, aus dem Rapper wählen können, ist umfangreich (vgl. Zeise 2006:23). Die Beginner, eine deutsche Rap-Gruppe, berichten, dass es zwischen der Reimtradition des HipHop, die sie mit einem Sport vergleichen, und den inhaltlichen Ansprüchen, die sie erheben, zu Konflikten kommen kann:

„Das ist das Schwierige am Rap, die Mischung aus diesem Sportding, und auf der anderen Seite will man ja was von sich erzählen, Leute inspirieren. Deshalb muss man Kompromisse machen, des Inhalts wegen.“ (Beginner, zit.n. Zeise 2006:23)

*ich zähl Tage und Takte an denen HipHop mich packte,
vertrackte Reimkombinationen, die in mir wohnen
schreib ich nieder, spür das Fieber immer wieder*
(Texta, HipHop Gedanken 2)

In den Texten von Total Chaos und Texta werden die Motive und die Beweggründe, die dem Verfassen der Texte zugrundeliegen, evident. Beide Formationen wollen die Zuhörerschaft

erreichen und dieser Probleme darlegen, mit denen sie sich – als Privatpersonen oder in ihrer Rolle als Künstler – befassen:

*Dafür kaschieren wir keine Schwächen, berühren euch mit Texten
die das Innerste nach außen kehren wie unter Hypnose
kämpfen wir auch gegen Windmühlen wie Don Quichotte.*

(Rampenlicht, Texta)

*Weiterschreiben möchte ich jeden Tag über Dinge, die ich mag,
über Dinge die mich plagen.
Ich möcht sie sagen, ich möchte dir sagen, um was es mir geht,
ich möcht dir sagen, um was es sich dreht.*

(Total Chaos, Komm Versteh)

In der Populärmusik ist es eher die Ausnahme als die Regel, dass der Sänger seine Texte selbst schreibt; Künstler aus diesem kommerziellen Genre tragen selten die eigenen und nicht selten fremde Worte vor. Im HipHop trifft das Gegenteil zu: Es darf davon ausgegangen werden, dass der Rapper der Urheber der von ihm vorgetragenen Worte ist. Um zu verdeutlichen, wie subjektiv der Zugang eines Künstlers zu einem Thema ist, wird das lyrische Ich in vielen Texten explizit genannt. Durch diese explizite Nennung veranlasst der Künstler die Hörschaft, sich die Frage zu stellen, wer und welche Aussagen hinter dem Gesagten stehen (vgl. Forman 2009:31). Die Rapper geben – egal ob mittels Pseudonym oder nicht – immer einen Teil ihrer Identität preis. Der Rap offenbart das Innerste des Künstlers und wird, sobald er an die Öffentlichkeit tritt, an das Publikum freigegeben. Die Hörschaft wird direkt angesprochen, um sie miteinzubeziehen und zu animieren, wie diese Beispiele von Total Chaos und Texta belegen:

*Wir schalten einen Gang zurück, raus aus dem Rampenlicht
erzählen euch, was uns bewegt von Angesicht zu Angesicht.*

(Texta, Rampenlicht)

*Salut! Jeder meiner Crew und meine Brut
und jeden, der versteht, warum er's macht, warum er's tut*

(Total Chaos , Gute Gründe)

Komm versteh', warum ich's mach, warum ich's tu.

(Total Chaos, Komm versteh)

Ein offener Brief, Absender: Manuva, Empfänger: Ihr.
(Total Chaos, Ein offener Brief)

Hier werden die Worte geboren, die Worte für offene Ohren
(Total Chaos, Worte und Beats)

Sich in seinen Texten direkt an das Publikum zu richten hat im HipHop eine lange Tradition, da dadurch die Aufmerksamkeit der Hörer gewonnen wird. Das Prinzip des Call-and-Response ist die Grundstruktur, die der afrodiasporischen Musik zugrundeliegt. Es handelt sich dabei nicht nur um spontane verbale, sondern auch um spontane nonverbale Aktionen zwischen Sprecher und Hörer. Prinzipiell wird jede Frage beantwortet, wird auf jede Aussage reagiert; untypisch wäre das Ausbleiben einer Antwort. Das interaktive Kommunikationsmodell zeigt sich in Reden von Malcolm X, in Toasts, im Reggae und im Rap (Jandl 1999:36). Obwohl die Wurzeln wiederum afroamerikanischer Natur sind, verbreitete sich das Prinzip global und fand Eingang in HipHop-Tracks weltweit.

Einerseits kommunizieren Rapper direkt und unvermittelt mit ihrem Publikum, andererseits nehmen sie aber auch unabhängig von ihrem Publikum Bezug auf sich selbst und ihre Tätigkeit; letzteres hängt mit der Bedeutung des Style und der Performance, ebenso wie jener der Wettbewerbe (Battles) im HipHop zusammen.

denn Total Chaos ist das Schiff,
die zwei sitzen am Ruder

(Total Chaos, Ein offener Brief)

Zwei smoothe MC's über groovende Beats
Manuva Super MC

(Total Chaos, Worte und Beats)

Mittels Chiffren stilisieren die Interpreten ihre Texte. Dazu werden etwa rhetorischen Figuren wie Epanalepsen (Wortwiederholungen) eingesetzt, so z.B. im Refrain des Tracks „Komm Versteh“:

Komm versteh', warum ich's mach, warum ich's tu.
Komm versteh', warum er's macht, warum er's tut.
Komm versteh', warum wir's machen, warum wir's tun.

(Total Chaos, Komm Versteh)

Auch Ellipsen (Aussparungen von Wörtern oder Satzteilen), Oxymora (Verbindung zweier sich widersprechender Begriffe), Hyperbeln (Übertreibungen) und andere rhetorische Figuren tauchen in den Texten zu HipHop-Tracks auf (vgl. Androutsopoulos 2002). Die Strukturierung des Inhalts und der Entwurf eines Reim- und Stilschemas eines Textes fordern eine hohe Sprachkompetenz seitens der Künstler und sind mit einem hohen Zeitaufwand verbunden. Jene rhetorischen Figuren, die sich unter Rappern der größten Beliebtheit erfreuen, sind Metaphern und Vergleiche (vgl. Androutsopoulos 2002). Die Metaphorik kann plakativ oder subtil sein; sie trägt allenfalls dazu bei, Bilder in den Köpfen der Hörer zu evozieren und/oder ein theoretisches Konzept bzw. einen Gedanken zu konkretisieren. Eine ähnliche Funktion erfüllen auch Vergleiche (vgl. Zeise 2006:20).

*Speech is my hammer,
bang the world into shape
Now let it fall...*

(Mos Def aka. Yassin Bey, Hip Hop)

*Wir kommen mit Worten,
die plakativ kleben bleiben wie Poster
Worte, die dich regelrecht reiten wie Rollercoaster*

(...)

*Ich sag es mit Worten, die die Dinge beim Namen nennen,
die Bilder im Kopf erzeugen und dabei den Rahmen sprengen.
Ich sag es mit Worten, die du im Duden nicht finden wirst
und trotzdem Eindruck hinterlassen wie Blindenschrift
und wo noch Platz ist, tag ich Worte an die Wand mit Lackstift,
du erkennst es überall, denn jedes Wort trägt meine Handschrift.
Ich kann's nicht lassen - damit hat's sich
Ich blas zum Angriff mit Worten zwischen Poesie und Praxis.*

(Total Chaos, Worte und Beats 2002)

In den komplexen Textkonstruktionen des Total-Chaos-Mitglieds Manuva wimmelt es von Metaphern und Vergleichen. In „Worte und Beats“ thematisiert Manuva die Macht der Worte, wozu er zwischen Codes wechselt, auf Graffiti Bezug nimmt („tag ich Worte an die Wand mit Lackstift“) und angibt, unter HipHop praktische Poesie bzw. poetische Praxis zu verstehen.

Einen ähnlich metatextuellen Zugang wählen Texta in ihrem Track „Text vs. Autor vs. Hörer“; allerdings gehen sie noch einen Schritt weiter als Total Chaos, denn Texta personifizieren den Text ihres Tracks, indem sie ihn persönlich und direkt anreden. Inhaltlich geht es um den Prozess des Schreibens aus der Sicht des Verfassers eines Textes und die Hürden und Hindernissen, die

der Textproduktion im Wege stehen (können). Huckey von Texta erklärt den Hörern den Text folgendermaßen: „*Es spricht für sich, während es für sich spricht. Ursache und Wirkung gleichzeitig in Szene gesetzt. Ein Austausch zwischen allen Beteiligten. In sich geschlossen und nicht anfechtbar.*“ (Texta 2012:116) In einem fiktiven Streitgespräch mit seinem Text (Huckey) setzt sich Skero mit den Tücken der Textproduktion im HipHop auseinander:

*SKERO: Du willst einfach nicht raus aus mir
dass ich dich aufschreib auf Papier
bleib nächtelang oft auf mit dir
ständig nur auf dich konzentriert.
Und bist du endlich außer mir
hat meist die Konkurrenz dich okkupiert.
Oft kommst du erst, wenn es brenzlich wird
und kämpfst mit mir, wenn ich dich rezitier.
(...)*

*Oft trocknet mir die Feder ein
wenn ich darauf warte, dass du erscheinst.
Dein Reim hat mich schon oft verwirrt
der Knopf bleibt zu, mein Kopf rotiert.
Ich weiß, du bist sehr oft frustriert
was leider viel zu oft passiert
dass deine Macht von Demagogen
missbraucht wird, um sich selbst zu loben.
Unterteilt in Zeilen und Strophen
legst du mein Innerstes mir offen
deine Macht ist ungebrochen.
Über Nacht hast du dich rumgesprochen,
jetzt tönst du aus hundert Boxen!*

*HUCKEY: Hallo mein Verfasser, geht's dir gut? Ich bin dein Text.
du hast mich selber aufgeschrieben und jetzt tu nicht so entsetzt!
Warum wunderst du dich so über die Worte vor dir am Papier, denn selbst um sie zu
korrigieren ist niemand hier außer dir
oder hättest du es vielleicht lieber, wenn ich mich selber ausradier?
Ey, was immer auch noch aus mir wird: Du bist Schuld daran,
und was immer ich verursache, tja, das hast du getan!
Denn all die Worte sind nichts anderes als deines Geistes Untertan.
Wo immer du mich hinführen willst, ich folg' dir automatisch
an mir soll es nicht liegen: Ich mach' alles, auch wenn's hart ist.
Jetzt ist es an der Zeit, das Ding von Vorne aufzurollen
denn was du brauchst, um mich zu schreiben, ist eine gute Portion Groove und Soul.
(...)*

*FLIP: Hast du diesen Text gehört?
Zwar ist der Flow nicht schlecht, doch was mich mächtig stört
ist, dass der Inhalt letztlich echt nicht brennt.*

(Texta: Text vs. Autor vs. Hörer)

In "Text vs. Autor vs. Hörer" übernimmt Huckey den Part des Textes, Skero jenen des Autors und Flip versetzt sich in die Rolle des Hörers. Der personifizierte Text teilt dem Autor (Skero) mit, er, der Autor, habe die Konsequenzen für den Inhalt und die Rezeption des Textes durch die Hörer zu tragen: "Denn all die Worte sind nichts anderes als deines Geistes Untertan." Wie Texta beziehen auch Total Chaos die Hörerschaft in ihren Track „Komm Versteh“ ein und thematisieren den Entstehungs-, Entwicklungs- und Produktionsprozess eines HipHop-Tracks:

*Gesucht: Ich steh vorm Mikrofon Take zehn, Spur zwei, Strophe drei.
Schaff die Passage nicht und ärger' mich.
Denn es ist ärgerlich, immer wieder das Gleiche
von vorne anfangen,
und wieder heißt es bängen,
ob ich's schaffe oder nicht.
(...)
Verflixt, es soll perfekt sein,
jeder Reim soll fett sein, jeder Reim soll fein sein.
Jeder MC weiß das.
Ist die Sache im Kasten,
heißt das lange noch nicht rasten. (...)
Ab geschwind zu unsren Freunden,
denn ihre Meinung ist uns wichtig, gewichtig, niemals nichtig, stets aufrichtig.
Und wenn sie's verstehen, verstehst es auch du
(Total Chaos, Komm Versteh)*

Der Text ist im HipHop essentiell und es wird nicht nur in, sondern auch über Worte gerappt. Tendenziell ist ein Rap-Text von größerer Bedeutung als Texte anderer Genres, was darauf zurückzuführen ist, dass die Wurzeln des Rap in oralen Traditionen liegen, mit Rap-Texten also etwas erzählt oder der Hörer zum Nachdenken angeregt werden soll. Von den Hörern wird erwartet, auf den Text zu achten; der Text wiederum beinhaltet eine Botschaft, die der Rapper mit seinen Hörern teilen möchte (vgl. Zeise 2006:136). Wird ein Text von der Community als ästhetisch empfunden, ist dies dem sozialen Status dessen Verfassers in der Szene zuträglich. Auch die Authentizität oder Realness eines Rappers wird u.a. anhand der Texte zu seinen Tracks beurteilt. Texte können durchaus über Erfolg oder Misserfolg eines HipHop-Interpreten mitentscheiden (vgl. Zeise 2006:135).

6. Conclusio

Die Besonderheiten der HipHop-Kultur, deren historische Wurzeln und sozio-ökonomischer Kontext, die Methoden und Techniken, derer sich HipHop-DJ's und -MC's bedienen, die Verbreitung und Popularisierung, ebenso wie die Aneignung des Genres oder Elementen davon außerhalb der USA und die Adaptierung des HipHop an lokale Gegebenheiten – alle hier genannten Themen dürfen als gut erforscht betrachtet werden (vgl. Verlan/Loh 2006:270). Da HipHop in Österreich nach wie vor ein Randphänomen ist und noch nicht Eingang in den Mainstream gefunden hat, wird ihm nicht nur medial, sondern auch von akademisch-wissenschaftlicher Seite nicht die gebührende Aufmerksamkeit und Beachtung geschenkt. Ich habe Texte der österreichischen HipHop-Formationen Total Chaos und Texta einer Diskursanalyse unterzogen; die Wahl der Interpreten begründet sich darin, dass beide, d.h. sowohl Total Chaos als auch Texta, dafür verantwortlich waren, das Genre im Land zu verbreiten und von Anfang an in der österreichischen HipHop-Szene präsent waren. Die thematische Bandbreite und Tiefe der Texte der beiden Formationen boten sich zu einer Diskursanalyse an, in deren Rahmen die in der vorliegenden Arbeit vorgestellten Dimensionen des HipHop eingehender beleuchtet werden konnten. Es bleiben dennoch auch nach der Analyse noch Fragen offen, die Charakteristika des lokalen HipHop betreffen. So wären etwa mediale und technische Entwicklungen in der Produktion von Musik im Allgemeinen und von HipHop im Besonderen ein Thema, dessen es sich in einer Diplomarbeit anzunehmen zu einem besseren Verständnis der österreichischen HipHop-Kultur und deren aktuellen Entwicklungen beitragen könnte. Auch die Strukturen innerhalb der österreichischen HipHop-Community, die Entstehung neuer Subgenres im österreichischen HipHop und die Bandbreite und Vielfalt der Themen, die in den Texten zu Tracks österreichischer HipHop-Interpreten behandelt werden, gilt es zu erforschen.

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, zuerst die österreichische HipHop-Historie zu skizzieren, große Subgenres des Rap zu beschreiben und begriffliche Kategorien des globalen, aber auch des österreichischen HipHop und deren Eingang in die Texte der österreichischen HipHop-Formationen Total Chaos und Texta im Rahmen einer Diskursanalyse zu beleuchten. Die genannten Rap-Kategorien haben in Österreich Eigenheiten und Merkmale, die zwar merklich von US-amerikanischem Rap geprägt sind, sich aber dennoch konträr entwickelt haben. Die sprachlichen Codes weisen deutliche Parallelen zu US-amerikanischem Rap auf. Die Inhalte hingegen weichen von jenen in US-amerikanischem Rap ab. Den Wurzeln des HipHop wird in Österreich weit weniger als in den USA gedacht, was allerdings darauf zurückzuführen ist, dass

HipHop nicht in Österreich, sondern in den USA entstanden ist und der Entstehungskontext des Genres dort dementsprechend bedeutsamer ist. Primär sind es Kritik am politischen System, Alltagsereignisse und Reflexionen über das eigene künstlerische Schaffen, die in die Texte österreichischer Rapper Eingang finden.

Die Werte und Prinzipien der HipHop-Kultur, die Bedeutung von Style, Stimme und Beat, ebenso wie die Worte und Texte waren jene Kategorien, in denen ich den österreichischen HipHop mit dem globalen und v.a. dem US-amerikanischen verglichen habe. Zu den Werten und Prinzipien der Kultur zählen Realness, Knowledge und Respect. Die Debatte um den empfundenen und erlebten Werteverfall wird in den Texten von Total Chaos und Texta aufgegriffen; beide Formationen beziehen Position. Dadurch, dass die Debatte um Werte und Prinzipien im HipHop und deren identitätsstiftende Funktion in Texte Eingang findet, wird evident, wie wichtig den Künstlern eine Auseinandersetzung mit der eigenen lokalen HipHop-Kultur und deren Verhältnis zu ihrem globalen Pendant ist.

Der Style eines Rappers hängt von dessen Skills (Fähigkeiten), Performance-Künsten, individuellem Zugang zu Rap und Einzigartigkeit ab, durch die er sich wiederum von seinen Konkurrenten abhebt. Wegen des den HipHop dominierenden Prinzip des Wettbewerbs sind nur Künstler erfolgreich, die einen eigenen Stil entwickelt bzw. entwickelt haben und sich einer Einzigartigkeit rühmen können, durch die sie sich von der Masse abheben. Unter Style ist der gesamte Lebensstil eines HipHop-Künstlers bzw. der von diesem geschaffenen Kunstfigur zu verstehen. Der Style eines HipHop-Interpreten oder -Formation findet in stilistischen Mitteln, sprachlichen Codes und Techniken Ausdruck.

Die Stimme und der Beat bilden die Grundlagen eines Tracks. Die Stimme ist dem Rapper ein Werkzeug, das Rap zum Sprachrohr avancieren lässt. Die Beat-Produktion und die Techniken der DJ's haben die Produktion des HipHop, aber auch der Musik im Allgemeinen revolutioniert und tun es heute noch.

Die Worte und Texte, die der Community bzw. durch die der Community Wissen und Meinungen vermittelt werden, haben einen hohen Stellenwert im HipHop. Die Reimtechniken, Stilmittel und Sprachcodes sind von komplexer und vielschichtiger Natur. Im Vergleich zu anderen Genres nehmen der Text und die Textproduktion im HipHop eine übergeordnete, vorrangige Rolle ein. Der Rap ist ein mehrdimensionales Kommunikationsmedium. Die Kommunikation verläuft nicht nur auf einer, sondern auf vielen Ebenen, direkt oder indirekt, verbal oder nonverbal, dialogisch

oder monologisch, in einem individuellen oder kollektiven Rahmen (vgl. Zeise 2006:133). Jefferson Morley schrieb 1992 in der Einleitung zu seinem Buch:

„Rap Music is history in a literal sense: an account, a body of language that tells what happened and why, a combination of information and interpretation that summarizes, dramatizes, and makes comprehensible what African-Americans were doing from the late 1970s to the early 1990s“ (Morley, zit.n. Poschardt 1997:152)

HipHop hat sich zu einer globalen Musik-Collage entwickelt und als solche etabliert. Die lokale Aneignung und Adaptierung des HipHop war und ist nur möglich, weil HipHop von einer hohen Dynamik geprägt wurde und wird. Die Vielfalt an Genres, Künstlern und Texten, die die HipHop-Kultur hervorgebracht hat, geht auf eine eingehende Praxis und eine aktive Community zurück.

„Beweglichkeit ist elementar im HipHop. (...) Für HipHop gibt es unterschiedliche Sprachen – auch im HipHop. Diese Widersprüche wollen die HipHopper gar nicht auflösen. (...) Die spezifische Ästhetik der Performativität schafft Raum für die niemals endgültigen Positionierungen.“ (Menrath 2003:132)

Die Komplexität der textuellen Gestaltung, gepaart mit Können, Stilistik, den geschichtlichen Ursprüngen des HipHop und dem inhaltlichen Know-How, wird in einem Track des aus Brooklyn stammenden Rappers Yassin Bey (ehemals Mos Def) treffend thematisiert. Mit einem Ausschnitt aus seinem Track „Hip Hop“ möchte ich daher meine Arbeit abschließen. Da im Text zum Track nicht nur auf die sprachlichen und stilistischen Mitteln, derer sich HipHop-Künstler bedienen (können), eingegangen wird, sondern der Text selbst ein sprachliches und stilistisches Gesamtkunstwerk ist, eignet er sich m.E. gut, um noch ein letztes Mal in der vorliegenden Arbeit die Bedeutung von Worten und Texten im HipHop hervorzuheben:

*Hip Hop is prosecution evidence
The out-of-court settlement
(...)
It's low life getting tree-top high
It is a back water remedy
Bitter and tender memory
(...)
Stimulant and sedative, original repetitive
Violently competitive, a school unaccredited
The break beats you get broken with*

on time and inappropriate
Hip Hop went from selling crack to smoking it
Medicine for loneliness
(...)
Hip Hop will simply amaze you
Praise you, pay you
Do whatever you say do
But black, it can't save you!

(Yassin Bey, HipHop)

7. Glossar

Advanced Chemistry: 1987 gegründet, Heidelberg (Deutschland), Mitglieder Torch, DJ Mike MD, Gee-One, Linguist, Toni-L; "Väter" des deutschen Rap

Afrika Bambaataa: geboren 1957 in New York; einer der wichtigsten Künstler der frühen Jahre des HipHop; Begründer der Zulu-Nation; zahlreiche weltweite Veröffentlichungen

Alesis: Hersteller von Synthesizern, Drumcomputern, Rekordern, Mixern etc.; 1984 in Kalifornien gegründet

Analoge Musik: Übertragung kontinuierlich veränderter Spannungen/Signale; z.B. Schallplatte, Tonband, Kassette

Artist: (musikalischer) Künstler, Interpret

A Tribe Called Quest: US-amerikanische Rap-Formation; 1985 gegründet; vier Mitglieder; philosophische, sozialkritische Texte, jazzige Beat-Elemente, Eastcoast-Rap

Atari 10 40 STE: 1989 hergestellt; Heimcomputer der Firma Atari

Battle: Wettbewerb, Kampf; Auseinandersetzung innerhalb der HipHop-Gemeinschaft; treibendes Prinzip der HipHop-Kultur

Beatbox: analoges Gerät zur Beaterzeugung; manchmal auch mit dem Mund erzeugte Töne

Beatjuggling: kurze Abschnitte von zwei Schallplatten verändern, sodass ein neuer Rhythmus entsteht;

Beatmatching: taktgenaues Ineinandermischen zweier Schallplatten; kontinuierlicher, ununterbrochener Übergang

Backspinning: schnelles Zurückziehen bzw. Drehen eines Vinyls auf den Turntables

Billy Cobham: Musiker und Komponist; Genre des Jazz und der Fusion-Musik

Block-Party: ursprüngliche HipHop-Partys bzw. Feste von DJ's; vgl. Jams

Boasting: angeben, prahlen; die eigenen Qualitäten unter Beweis stellen

Bombing: im Graffiti; das expressive Bemalen von Gegenständen, Häusern, Zügen etc.

Break: Teil eines Stücks, in dem ausschließlich die Instrumente (Schlagzeug, Bass) zu hören sind; ebenso Teile, in denen der Rap allein von der Stimme getragen wird

Chillen: engl. „to chill“; im HipHop: entspannen, gelassen sein

Chorus: Refrain

Community: engl. Gemeinschaft; Mitglieder und Teilnehmende am HipHop

Club: Diskothek; hier wird v.a. HipHop gespielt

Cover: Klappe einer CD, DVD oder eines Buches; auch als Bezeichnung eines nicht vom Interpreten des Originals interpretiertes Musikstück

Crew: Gruppe; enger Freundeskreis

Crossfader: einfachste Mischpult-Form; Verbindung zwischen den Plattenspielern

Cubase: digitales Bearbeitungsprogramm für Audio-Medien bzw. MIDI- Sequenzer (Software für die Musikbearbeitung und Aufnahme); entwickelt und produziert von der Firma Steinberg

Cutting: engl. "schneiden"; beim DJ-ing eine Variante, in der ein Teil des alten Liedes durch ein neues ersetzt wird

Digitale Musik: Musik, die digital produziert wird; digitale Übertragung vermittelt Zahlenwerte

Dilated Peoples: 1992 gegründete HipHop-Crew; Los Angeles

Dissing: kommt von engl. „disrespect“; respektloses Auftreten gegenüber einer Person

DJ: engl. Discjockey

Dope: positiv, gut; im Kontext zu Künstlern und deren Fähigkeiten oder Musik gesetzt

Dr. Dre: einflussreicher US-amerikanischer Rapper und Produzent

Eastcoast: Ostküste der USA; "traditioneller" Rap um New York

EP: Extended Player; auf Platte maximal 4-6 Stücke enthalten (im Gegensatz zu LP; Longplayer)

Fading: Gestaltung eines Übergangs

Fame: Ruhm; innerhalb der HipHop Community wünschenswertes Attribut

Fake: Schwindel, Lüge; im HipHop das Gegenteil von Realness

featuring: Abkürzung: feat.; gemeinsam mit, Bestandteil von

Flangers: Effekt in der elektronischen Musik; Klangbeeinflussung

Flavour: engl. Geschmack

Flow: engl. Fließen; rhythmisch gekonnte Inszenierung und Einsatz der Sprache im Song,

angepasst an den Beat

Freestyle: freie Improvisation; z.B. in Wettbewerben oder bei der Performance

Gang Starr: US-HipHop Duo; bestehend aus DJ Produzent DJ Premier und Guru; gegründet 1987

Homie: „Homeboy“; aktiver HipHopper oder Fan

Ice Cube: Gangsta-Rapper der Gruppe N.W.A, Westside Connection; geboren 1969

Jam: HipHop-Party

Knowledge: Wissen; Wissensvermittlung im HipHop

Linkmen: österr. Turntablism-Formation

Loop: engl. "Schleife"; melodisch-rhythmische Sequenz in der Produktionstechnik

LP: Longplayer

Lyrics: Text (eines Liedes)

Mainstream: kommerzielle Musik

MC: Master of Ceremony; Rapper, der sich an das Publikum richtet

Miles Davis: Jazz-Komponist, Trompeter; geboren 1926 in Kalifornien

Mix: Mischung; Zusammensetzung einzelner Musikstücke zu einem Ganzen

(Musik-)Label: Plattform bzw. Firma, die Produktionen bei ihr unter Vertrag stehender Künstler veröffentlicht

New School: ab der Ära von Def Jam Recordings und des Samples; Aufkommen eines neuen HipHop Stil

N.W.A: Niggaz with Attitudes; HipHop-Formation aus Los Angeles; Mitglieder u.a. Ice Cube und Dr.Dre; relevante Vertreter des Gangsta-Rap

Old School: die „alte“, ursprüngliche Variante des HipHop; erste HipHop-Generation

Outro: Abschluss eines Liedes

Part: Teil; Unterteilung des Musikstücks

Phonosapiens: Turntablism; Österreich

Piece: engl. Stück; im Graffiti ein Werk eines Artists

Playin the dozens: aggressive verbale Auseinandersetzung

Poser: HipHopper, der eine Pose oder Position einnimmt; z.B. jene des Gangsters

Producing: engl.; das Produzieren von Beats, Musik, Songs, etc. in der Musikindustrie

Public Enemy: revolutionäre US-HipHop-Formation, sozialkritische und politische Texte, besonders ab Ende der 1980er Jahre

Punch phasing: spezielle Technik; Akzentuierung des Beats und Rhythmus beim DJ-ing

Release: offizielle Veröffentlichung; z.B. einer Platte oder CD

Russell Simmons: Gründer von Def Jam Recordings; einer der wichtigsten Figuren der HipHop-Geschichte

Scratchen: engl. "kratzen"; rhythmische Bewegung der Platte, wodurch ein neuer Beat entsteht

Skill(s): Fähigkeiten, Können, Kunstfertigkeit

Slangsta Rap: Wortspiel aus „Slang“ und „Gangsta“; österreichisches Subgenre des Dialekt-Rap

Sneakers: Bezeichnung für Turnschuhe

Sony/Columbia: internationales Plattenlabel

Style: Stil im HipHop

Synthesizer: erzeugt elektronisch mittels Klangsynthese Töne; Unterschied zwischen digitalen und analogen Synthesizern

Tagging: Erkennungszeichen eines Graffiti-Writers; vergleichbar mit einer Unterschrift

Technics: Firma, Teil der Panasonic Corporation, bekannt durch die spezielle Reihe an Plattenspielern der Serie SL-1200MK2 bzw. SL-1210 MK2

Track: Lied, Song

Turntables: Plattenspieler; Schallplattenspieler

Underground: engl. "Untergrund"; Musik, die im Gegensatz zu kommerzieller Musik nicht Teil des Mainstream ist

Vibe: Ausstrahlung; positive Konnotation

Vinyl: Schallplatte aus Polyvinylchlorid; ugs. für Schallplatte

Westcoast: HipHop an der Westküste der USA; besonders Gangsta-Rap

Writer: Graffiti-Künstler; von engl. „writing“: schreiben, zeichnen

Zulu Nation: Gemeinschaft von HipHoppern; von Afrika Bambaataa gegründet; Prinzipien des Zusammenhalt, gewaltlosen Wettkampfes; Wissensvermittlung

8. Quellenverzeichnis

Literatur

Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.): Hip-Hop. Globale Kultur – Lokale Praktiken. Bielefeld: Transcript 2003.

Androutsopoulos, Jannis: Language and the three Spheres of Hip Hop. In: Alim, Samy H./ Ibrahim, Awad (Hrsg.): Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language. New York/ UK: Routledge, Tylor and Francis Group 2009.

Alim, Samy H./ Ibrahim, Awad (Hrsg.): Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language. New York/ UK: Routledge, Tylor and Francis Group 2009.

Blair, M. Elizabeth: Commercialization of the Rap Music Youth Subculture: In: Forman, Murray/ Neal, Mark Anthony [Hrsg.]: That's the joint! The Hip- Hop Studies Reader. New York, UK: Taylor & Francis 2004.

Bluhm, Claudia / Dirk Deissler / Joachim Scharloth / Anja Stukenbrock: Linguistische Diskursanalyse: Überblick, Probleme, Perspektiven. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 88: 2000, S. 3-19.

Bennett, Andy: HipHop am Main. In: Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.): Hip-Hop. Globale Kultur – Lokale Praktiken. Bielefeld: Transcript 2003.

Böhme, Hartmut: Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs. In: Renate Glaser/Matthias Luserke (Hrsg.): Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven. Opladen: 1996, S. 48-68.

Dörfler, Frederik: Entstehung und Entwicklung von HipHop in Österreich. Diplomarbeit, Universität Wien: 2011.

Dufresne, David: Yo! Rap Revolution. 1992

Dyson, Michael Eric: The Culture of Hip-Hop. In: In: Forman, Murray/ Neal, Mark Anthony [Hrsg.]: That's the joint! The Hip-Hop Studies Reader. New York, UK: Taylor & Francis 2004.

Forman, Murray/ Neal, Mark Anthony [Hrsg.]: That's the joint! The Hip- Hop Studies Reader. New York, UK: Taylor & Francis 2004.

Forman, Murray: Stimme und Autorität. In: Hörner, Fernand/ Kautny Oliver: Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens. Bielefeld: Transcript Verlag 2009.

Freund, Jürgen: Droppin´Dope Rhymes. Rap: Der musikalische Diskurs der HipHop- Kultur. In: Polaschegg, Nina/ Hager, Uwe (Hrsg.): Diskurse zur gegenwärtigen Musikkultur. 13 Beiträge vom 9. internationalen studentischen Symposium für Musikwissenschaft in Gießen 1994. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 1996.

Gächter, Martin: Rap und Hip-Hop - Geschichte und Entwicklung eines afrikanisch-amerikanischen „Widerstandsmediums“ unter besonderer Berücksichtigung seiner Rezeptionsformen in Österreich. Diplomarbeit, Universität Wien: 2000.

George, Nelson: XXX - Drei Jahrzehnte HipHop, Freiburg: Orange Press 2006.

Großegger, Beate/ Heinzlmaier, Bernhard: Jugendkultur Guide. Wien: ÖBV 2004.

Heinzlmaier, Bernhard u.a.: Jugend Kultur. Szenen und Trends – Analysen und Aspekte. Wien: ÖBV Aspekte 1999.

Hörner, Fernand/ Kautny Oliver: Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens. Bielefeld: Transcript Verlag 2009.

Jäger, Siegfried: Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung. Münster: Unrast-Verlag 2012.

Jandl, Ursula: Hip Hop. Ein Beitrag zur Analyse eines zeitgenössischen afro-amerikanischen und hispanischen kulturellen Phänomens. Diplomarbeit, Universität Wien: 1999.

Keller, Reiner/ Hirsland, Andreas (Hrsg.): Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 2: Forschungspraxis. Opladen: Leske + Budrich 2003.

Kimminich, Eva: Rap - more than words. Frankfurt: Verlag Peter Lang 2004.

Krims, Adams: Rap music and the poetics of identity. United Kingdom, University of Cambridge: University Press, Cambridge 2000.

Kugelberg, Johan (Hrsg.): Born in the Bronx. Edel Germany 2010.

Laub, Barbara/ Ziegel, Claudia: Österreichischer HipHop in der österreichischen Medien- und Musiklandschaft am Beispiel der Wiener Szene. Diplomarbeit, Universität Wien: 2009.

Menrath, Stefanie: Represent what: Performativität von Identitäten im HipHop. Hamburg: Argument Verlag 2001.

Mills, Sara: Der Diskurs: Begriff, Theorie, Praxis. Utb Verlag 2007.

Newman, Michael: „That`s All Concept; It`s Nothing Real“. Reality and Lyrical Meaning in Rap. In: Alim, Samy H./ Ibrahim, Awad (Hrsg.): Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language. New York/ UK: Routledge, Tylor and Francis Group 2009.

Polaschegg, Nina/ Hager, Uwe (Hrsg.): Diskurse zur gegenwärtigen Musikkultur. 13 Beiträge vom 9. internationalen studentischen Symposium für Musikwissenschaft in Gießen 1994. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 1996.

Poschardt, Ulf: Dj Culture. Diskjockeys und Popkultur. Hamburg: Rowohlt Verlag 1997.

Price, Emmett George: Hip hop culture. ABC-Clio Inc 2006.

Rose, Tricia: Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America. New York: 1994.

Schloss, Joseph G.: Making Beats. The art of sample-based Hip-Hop. USA: Wesleyan University-Press 2004.

Shustermann, Richard: Challenging Conventions in the Fine Art of Rap. In: Forman, Murray/ Neal, Mark Anthony [Hrsg.]: That's the joint! The Hip-Hop Studies Reader. New York, UK: Taylor & Francis 2004.

Steiner, Theresa: Zeit- Style und Musik Kultur- Extraktionen eines Ganzen. Eine Rezeptionsgeschichte von HipHop in Wien seit den 1980er Jahren bis heute, ausgehend von Cultural Studies Jugend- und Subkulturstudien. Diplomarbeit, Universität Wien: 2006.

Texta: Texta b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y – z. Die Texta Chroniken. Wien: Milena Verlag 2012.

Toop, David: Rap Attack 3. From African Jive to Global Hip-Hop. London: Serpents Tail 1992.

Verlan, Sascha und Loh, Hannes: 25 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen: Hannibal Verlag 2006.

Verlan, Sascha: Rap-Texte. Texte und Materialien für den Unterricht. Ditzingen: Reclam, Universal-Bibliothek 2012.

Verlan, Sascha: HipHop als schöne Kunst betrachtet – oder: die kulturellen Wurzeln des Rap.
In: Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken.
Bielefeld: Transcript 2003, S. 138.

Wimmer, Florian: Von der Block-Party zum Business-Meeting : eine Analyse von Rap-Lyrics.
Freistadt: Institut für Musiksoziologie, Universität für Musik und darstellende Kunst
Wien 2009.

Zeise, Tina: Worte und Vinyl. Kommunikative Aspekte der Rapmusik in Deutschland. Ludwig-
Maximilians-Universität München 2006.

Zeitungsartikel

Braula, Jan: Austrian Flavors 1992 - Austrian Vinyl Classics, in: The Message Nr. 41, (2010), S.
8-11.

Buchholz, Klaus/ Niederwieser Stefan: Austria Hip Hop A- Z. In: The Gap 106/10 (2010), S.24-
26.

Buchholz, Klaus: Hip - Höp Hooray. In: TBA- Die Musikzeitung 04/10 (2010), S. 24-25.

Gottsauner-Wolf, Moritz: Suchtgiftkranker Jesus. In: Datum. Seiten der Zeit. Heft 02/09.

Internetquellen

Androutsopoulos, Jannis/ Scholz, Arno: On the recontextualization of hip-hop in European
speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics. In: Phin. Philologie im Netz
19/2002. <http://web.fu-berlin.de/phin/phin19/p19t1.htm#kar95a> (13.9.2013).

Anwander, Stefan: Ein Jubiläum der Sonderklasse: 15 Jahre Kayo & Phekt (+ brandnew video).
<http://thmessage.at/?p=20831> (3.09.2013).

Anwander, Stefan/ Braula, Jan: 20 Jahre Hip Hop in Österreich. Die Dokumentationsreihe – The
Message exclusive. <http://thmessage.at/?p=16964> (20.7.2013).

Blumenau, Martin: Journal `07 KW 46: Nachricht von Werner.

<http://fm4v2.orf.at/blumenau/220698/main> (7.7.2013).

Blumenau, Martin: 10 Jahre HipHop und zurück. <http://fm4v2.orf.at/blumenau/69808/main> (20.7.2013).

Braula, Jan: Groteske Texta Welt (Interview). <http://thefmessage.at/?p=13383> (4.7.2013).

Braula, Jan: „Wie der wöchentliche Gottesdienst.“ Interview mit Katharina Weingartner. <http://thefmessage.at/?p=3655> (10.7.2013).

Braula, Jan/ Gschmeidler, Julia: Der Schweinehund rebelliert: Kreiml & Samurai Interview. <http://thefmessage.at/?p=21165> (3.09.2013).

Davidek, Kristian: Der Fuck Off-Faktor. <http://fm4v2.orf.at/connected/224498/main.html> (12.8.2013).

Fasthuber, Sebastian: Texta. Rebellen machen keine Pause. In: Now!Das österreichische Magazin für Musik und mehr. <http://www.now-on.at/magazin.artikel.php?artikel=1542> (30.7.2013).

Honigdachs: Verein zur Förderung österreichischer HipHop Kultur. <http://www.honigdachs.at/#honigdachs> (10.8.2013).

Label: Duzz Down San: About. <http://www.duzzdownsan.com/about/> (10.8.2013).

Music-Austria: Mica-Interview TEXTA. <http://www.musicaustria.at/magazin/texta/mica-interview-texta> (28.7.2013).

Phekt: Der vielseitigste Rapper Österreichs? <http://fm4.orf.at/stories/1711085/> (3.09.2013).

Schürer-Waldheim, Linda: Interview mit Texta. Music- Austria:

<http://www.musicaustria.at/magazin/texta/interview-mit-texta> (28.7.2013).

Stummer, Oliver: Review. Worte und Beats. In: Skug. Journal für Musik 2002.

<http://www.skug.at/article1196.htm> (1.8.2013).

Supercity Soundsystem: About. <http://www.supercity.at/about/28.htm> (1.8.2013).

texta.at: wer oder was ist eigentlich texta? eine standortbestimmung. Copyright 2002.

<http://www.texta.at/> (28.7.2013).

Trischler, Stefan (a.k.a. Trishes): HipHop in Österreich. Eine Geschichtenschreibung ohne Vollständigkeitsanspruch, 1982-2012. <http://www.musicaustria.at/magazin/pop-rock-elektronik/artikel-berichte/hiphop-oesterreich> (12.4.2013).

Trischler, Stefan (a.k.a. Trishes): "Aus Kaisamühn in die Wöd".

<http://fm4.orf.at/stories/1706729/> (4.8.2013).

Turntablism. Definition: Musikportal Laut.de. <http://www.laut.de/Genres/Turntablism-132> (3.09.2013).

Filme

„A Hip Hop Story Österreich Part 1-6“ (Film):

<http://www.supercity.at/blog/allgemein/prokobeats/a-hip-hop-story-osterreich-part1> (4.4.2013).

Discographie

Discogs: Gang Starr, Hard To Earn. Chrysalis: 1993. <http://www.discogs.com/Gang-Starr-Hard-To-Earn/master/24301> (20.10.2013).

Discogs: KRS-ONE Discographie. <http://www.discogs.com/artist/KRS-One> (20.10.2013).

Discogs: Mos Def Discographie. <http://www.discogs.com/artist/Mos+Def> (20.10.2013).

Discogs: N.W.A. Discographie. <http://www.discogs.com/artist/N.W.A.> (20.10.2013).

Discogs: Public Enemy. Discographie. <http://www.discogs.com/artist/Public+Enemy> (10.10.2013).

Discogs: Schönheitsfehler Discographie. <http://www.discogs.com/artist/Sch%C3%B6nheitsfehler> (22.7.2013).

Discogs: Stetasonic Discographie. <http://www.discogs.com/artist/Stetsasonic> (20.10.2013).

Discogs: Sugarhill Gang Discographie. <http://www.discogs.com/artist/Sugarhill+Gang> (20.10.2013).

Discogs: Texta Discographie. <http://www.discogs.com/artist/Texta> (28.7.2013).

Discogs: Total Chaos Discographie: <http://www.discogs.com/artist/Total+Chaos> (1.8.2013).

Discogs: Waxolutionists Discographie. <http://www.discogs.com/artist/Waxolutionists> (3.09.2013).

9. Anhang

Total Chaos: Komm Versteh. werwaswannwiewo. Echo Records: 1997.

Refrain

Komm versteh', warum ich's mach, warum ich's tu.

Komm versteh', warum er's macht, warum er's tut.

Komm versteh', warum wir's machen, warum wir's tun.

Komm versteh', warum sie's machen, warum sie's tun.

Komm versteh', warum sie's machen, warum sie's tun.

Komm versteh', warum wir's machen, warum wir's tun.

Komm versteh', warum er's macht, warum er's tut.

Komm versteh', warum ich's mach, warum ich's tu.

1. Strophe

*2 Kids sitzen verschwitzt im Studio, Innsbruck-Wilten
und nicht irgendwo, nicht anderswo.*

Nicht in Brooklyn oder Bronx

produzieren sie ihre Songs, trotzdem Undergroundbeats und so geschieht's:

Nächtelang Nachtschichten, der Nachbarn wegen mit Kopfhörern,

Probleme immer wieder mit den Ruhestörern.

Ich schalt im Zimmer mit dem Dimmer das Licht dunkel,

seh' das Funkeln der EQs, der Effektgeräte.

Ich leg die Kicks auf den Kompressor, weil's sich satt anhört.

Fett soll sie klingen, live soll sie Kids zum Springen bringen.

Die Snare soll krachen, sich ergänzen mit der Kickdrum,

die Hi Hat treibt an, und Kopfnicker nicken mit stumm.

Hör ich zu, wie DBH Effekte auf die Snare legt:

Reverb, Halls, Delay, damit das Ganze noch mehr fegt.

Haha, der Beat ist magnifique

und zufrieden schau'n wir uns an.

Feilen noch am Beat, doch dann geht's auf

Samplesuche in DBHs Plattenschränk,

der vollgestopft ist mit Jazz und Funk.

Grover Washington Junior, Miles Davis, Axel Rod, Billy Cobham usw. usf.

Wir hören uns Lieder an – stundenlang.

Sind begeistert von der Musik,

*von der Melodie und der Rhythmik der Genies, die Ausdruck finden in einem Lied und fragen
uns, warum's das heut nicht mehr gibt?*

Refrain (WH)

2. Strophe

*Gesucht, gefunden: Lonnie Liston Smith,
mit nur einem Griff aus dem Plattenkasten,
Finger fliegen über Tasten.
Der Sampler S 1000 von Akai, Effekte von Alesis
und mit dabei Chorus, Flangers bringen das Ganze zum Schwingen
und bringen Atmosphäre, ohne die nichts wäre, nur gährende Leere.
Nun gut, der Loop eingestellt auf dem Atari 10 40 STE,
Cubase aus dem Jahre Schnee.
Kämpfen mit Tücken und Bugs, die die Version hat.
Haben's satt, doch so schnell geben wir nicht auf.
Das ist der Lauf der Dinge, die wir zusammenfügen.
Ein Neues, ein Ganzes aus Einzelheiten, das wir zubereiten.
Ein Demo zum Texteschreiben.*

*Das heißt für mich Nachtschicht,
bei gedämpftem Licht,
auf meinem Schreibtisch,
wo ich Zeile an Zeile aneinanderreihe und feile, bis ich zufrieden bin.
Ganz im Sinn meiner Philosophie, die nie vergessen,
auf die wir stets versessen sind, entweder ganz oder gar nicht,
wie besessen mit vollem (...) schwingt meine Feder über ein Blatt,
das immer voller wird, anstatt leer zu bleiben.*

*Weiterschreiben möchte ich jeden Tag über Dinge, die ich mag,
über Dinge, die mich plagen.
Ich möchte sie sagen, ich möchte dir sagen, um was es mir geht,
ich möchte dir sagen, um was es sich dreht.*

Refrain (WH)

3. Strophe

*Gesucht: Ich steh vorm Mikrofon Take zehn, Spur zwei, Strophe drei.
Schaff die Passage nicht und ärger' mich.
Denn es ist ärgerlich, immer wieder das Gleiche von vorne anfangen,
und wieder heißt es bangen,
ob ich's schaffe oder nicht.
Schau ins Gesicht von DBH, der am ADAT sitzt und mit mir schwitzt.
Verflix, es soll perfekt sein,
jeder Reim soll fett sein, jeder Reim soll fein sein.
Jeder MC weiß das.
Ist die Sache im Kasten,
heißt das lange noch nicht rasten.
Scratch ist gefinkelt, eingewinkelt, bis sie einrasten.
Dann zum Abmischen, Ingo hilft aus.
Bis wir zufrieden sind.
Verbannen es auf DAT und ab geschwind zu uns'ren Freunden,
denn ihre Meinung ist uns wichtig, gewichtig, niemals nichtig, stets aufrichtig.*

*Und wenn sie's verstehen, verstehst es auch du
(wir hoffen's),
warum er's macht, warum er's tut.*

Refrain

Outro (improvisierter Text)

Total Chaos: Worte und Beats (feat. Skaraab). Worte und Beats. Intonation Recordings: 2001.

Refrain

Freestyle: Worte und Beats (WH)

1. Strophe

*Hier werden die Worte geboren, die Worte für offene Ohren
Worte, die Zitate mit deinem Körper geboren
die Worte, die flowen, ganz nach dem Motto on and on
hier werden die Worte verloren, deshalb mein Wort in Gottes Ohren
wir flowen die Worte nach vorn, bringen die Worte in Form
formen Worte gegen die Norm und leben davon
wenn ich Worte belohn, bleibt dabei nichts verschont,
richte meine Worte gegen das System Babylon.*

*Sind auf der Suche nach dem „Perfect Beat“
genauso wie Bambaata
Beats, wo du jeden Schlag spürst so wie beim Herzschlag
Beats, mit denen du leichter ... auch wenn es sehr hart
Beats, die die Wellen brechen, die keiner zu halten vermag
Wer mag Beats und Bass
Beats und Rap
hier werden Worte für offene Ohren geboren
und Beats und Tracks, wie noch nie bis jetzt, Supercity im Effekt, Beats lieben es, so wie
diesen Text.
Wir kommen mit Worten, die plakativ kleben bleiben wie Poster
Worte die dich regelrecht reiten wie Rollercoaster
Ja, von hier bis North Dakota weiß man, dass Manuva Flow hat
Wir bringen euch die Worte in jedes Kaff und jede Großstadt
Worte in unsren Slang, die nur ich und meine Jungs verstehn
Bringen Worte hoch, bevor sie in der Masse untergehen.
Warum?*

Doch kennen wird hier jede Ortschaft

und halten unsre Ohren weit offen auf der Suche nach dem Wortschatz.

Refrain

Freestyle: Worte und Beats (WH)

2. Strophe

*Man spricht von Beats, die (...) glühen wie die Sonne
und Beats, die dich fühlen lassen, wie was damals began
Die Tür zu Gefühlen hat mein Gefühl von Liebe lange abhanden gekommen
Base-drum und Snare klingen wie gefallene Bomben
Beats, die dich durch (...) begleiten
wie die Erde, Sonne, Sterne und Mond
ja, den Gezeiten gleich, egal wer in der Ferne wohnt
Der Beat- represent ich Wien
Hörst du mich, mein Team, hörst du dies, mein Team?*

*Ich sag es mit Worten, die die Dinge beim Namen nennen,
die Bilder im Kopf erzeugen und dabei den Rahmen sprengen.
Ich sag es mit Worten, die du im Duden nicht finden wirst
und trotzdem Eindruck hinterlassen wie Blindenschrift
und wo noch Platz ist, tag ich Worte an die Wand mit Lackstift,
du erkennst es überall, denn jedes Wort trägt meine Handschrift.
Ich kann's nicht lassen - Damit hat sich's
Ich blas zum Angriff mit Worten zwischen Poesie und Praxis.*

*Es geht um Beats, die mehr als Bände sprechen in Enzyklopädien
(...)*

*Doch Worte und Beats weisen mir den Weg und das Ziel!
Zwei smoothe MC's über groovende Beats (WH)
Manuva Super MC*

Refrain

Freestyle: Worte und Beats (WH)

Freestyle

Total Chaos: Gute Gründe. Worte und Beats. Intonation Recordings: 2001.

*Viele fragen mich, warum ichs eigentlich tu,
tu's erstens für die Liebe und zweitens für den Ruhm,
drittens, weil es alles andere als lächerlich ist,
plus viertens, für euch alle, aber tatsächlich für mich.
Fünftens, weil mich Mikrophone magisch anziehen,*

*und sechstens, weil ichs einfach liebe live zu MC`n.
Siebtens, weil ich dabei träumen kann auch unter Tag,
und achtens, weil ich dadurch meinen Stil gefunden hab,
neuntens, weil ichs immer tu, nicht nur dann und wann,
und zehntens, weil ich muss und oft nicht anders kann,
elftens, weil es mich ernährt und mich am Leben hält,
müsst lügen wenn ich sag, ich mach es nicht auch wegen Geld.*

*Ja, weil mich der Beat nicht loslässt,
dann klingt es so fresh.
Doch der letzte Punkt ist mehr als wichtig und auch unbedingt,
zwölftens ich es mir und meinen Leuten schuldig bin.*

Freestyle

everytime i rap i put my soul under line

Salut!

*jedem meiner Crew und meine Brut
und jeden der versteht, warum er`s macht, warum er`s tut
Na gut,
nur Mut und Ohren auf, wo ihr auch seit
und checkt was dagegen spricht
hier in Strophe 2:
Ich machs erstens nicht für Echo oder MTV Awards
zweitens nicht, für Nike Schuhe oder viele Shorts
drittens nicht, weil mich Plattenverträge dazu zwingen
viertens nicht, weil ich zwar rappen kann aber nicht singen
fünftens nicht, um jeden wacken MC wegzubatteln
sechstens nicht, um eure gottverdammte Welt zu retten
siebtens nicht, für Medienrummel oder große Presse
achtens nicht, für Logenplätze oder Backstagepässe
neuntens nicht, damit mir meine Fans zu Füßen liegen
und zehntens nicht dafür, dass wir auf eurer Platte Grüße kriegen
elftens nicht, damit mich alle Journalisten lieben
und wer mir das nicht glaubt spult zurück und checkt Punkt sieben.
Zwölftens, weil dann alle Idioten drüber reden,
weil`s nichts andres gibt in meinem Leben.*

Freestyle

everytime i rap i put my soul under line

Total Chaos: Ein offener Brief. Worte und Beats. Intonation Recordings 2001.

*Ein offener Brief
(Keine Ahnung, ob du diesen Brief bekommst)
Kein Stempel, kein Papier
Kein Stempel, kein Papier*

*Ein offener Brief, Absender: Manuva, Empfänger: Ihr.
Keine Briefmarke, Postbote, Stempel, kein Papier.
Kein „Wie geht es Dir“, kein „Danke der Nachfrage, gut“,
Keine Formalitäten, komm lass gut sein!*

*Ich sitz dort wo ich immer sitz, verzweifle am Texte schreiben,
neue Themen suchen, reimen und Stunden am Flow feilen.
Wie scheint einfacher als gedacht, denn die Zeiten ändern sich,
denn was vor zwei Jahren noch burnte, zählt heutzutage nicht.
Trotzdem geht es mir gut, sicher anders als zuvor:
Neue Spiele; neue Regeln zu ändern behalt ich mir vor.
Man sagt, man versteht erst Dinge (...)
sieht alles mit ganz andern Augen, eher skeptisch.
Ihr Einverständnis für Verantwortung ist ein Bekenntnis
und wenn's sich geändert hat, ist das endlich (?) verständlich.
Wenn Erwachsensein heißt sich rechtfertigen zu müssen
und man sich trotzdem bemüht möchte ich davon noch nichts wissen.*

*Ich schweif vom Thema ab, ich wollte erzählen was mit mir los ist,
motiviert Musik zu machen, weil HipHop jetzt groß ist
(...) inspiriert
will sein wer der sich selbst und Österreich repräsentiert.
Ich weiß, ich hör mich oft gern selber reden
beim Interviews geben, auf der Bühne sowieso - fürs Ego zugegeben -
doch ich brauch da jemanden, der mir aufhilft, in den Arsch tritt,
jemanden der mir seine Meinung sagt, auch wenns mich hart trifft.
ich hoff wir finden
Ich schreib dir in einem Jahr und sag dir wie's mir dann geht ...*

Refrain (WH)

*Ein offener Brief, Absender: Manuva, Empfänger: Ihr.
Keine Briefmarke, Postbote, Stempel, kein Papier.
Kein Stempel, kein Papier
Kein Stempel, kein Papier
(Keine Ahnung, ob du diesen Brief bekommst)
Kein Stempel, kein Papier
Früher belächelt als der Spinner, der lang freestylete im Zimmer.
So war das immer und mit der Zeit wurde es noch schlimmer.
Ob mein Vater damals wusste, dass er schon damit einlenkte
als er mir mit 16 Jahren den ersten Sampler schenkte
als Belohnung dafür, dass ich nicht wieder sitzenbleibe.
Verwendete das erste mal im Leben den Sampler - ein Spitzenteil!
Ich war nicht wirklich allein, den Fanatismus teilte keiner,
nur mit D.B.H. im Kreise unser einer.
Wir lernten solo zu agieren, uns gegenseitig motivieren,
beim Programmieren der Beats hypnotisieren,
mit Viren zu infizieren,
immunisieren gegen schlechten Einfluss,
fanden selber, so wie's sein muss, Gefühl für Rhythmus, Soul und Reimfluss, Style.*

*Ich lernte viel darüber, was einen guten MC ausmacht,
welche Solos man verwendet und vor allem was man daraus macht.
Reden ist vorbei, jetzt leg die Platte auf den Tisch,
den Hörer interessiert das Resultat - nicht wie sie entstanden ist.
Mach dir ein Bild davon, denk dir deinen Teil, ich denk mir meinen.
wer's versteht, versteht, wer nicht, der lässt es bleiben.
Auch wenns naiv klingt wie Respekt und Ehrlichkeit:
will bekannt sein als MC mit Skill und mit Persönlichkeit.
Verwechsle nicht Gefühl mit Technik so wie viele,
enthalte mich der Stimme, während ich selbst weiter übe.
Schaun wir, was die Zukunft bringt, ich glaub die Richtung stimmt,
ich setz die Segel, spür den Rückenwind,
denn Total Chaos ist das Schiff, die zwei; sitzen am Ruder
würd mich freun von dir zu hören, gezeichnet Manuva.*

Refrain (WH)

*Ein offener Brief, Absender: Manuva, Empfänger: Ihr.
Keine Briefmarke, Postbote, Stempel, kein Papier.
Kein Stempel, kein Papier
Kein Stempel, kein Papier
(Keine Ahnung, ob du diesen Brief bekommst)
Kein Stempel, kein Papier*

Texta: HipHop Gedanken 2. Geschmeidig. Duck Squad Platten: 1995.

Flip

Aufgetankt mit Energien wie ein PKW mit Treibstoff ich schreib noch
mehr Texte, bau noch mehr Beats, denn letzten Endes bleibt doch
mehr übrig als nur die Zutaten, ich bin es leid abzuwarten
endlich voll durchzustarten gehör nicht zu den Harten
doch wenn es sein muss, stopf ich den Reimfluss
von schlechten MC's und schieß ins Ziel wie ein Ball durch die Mauer beim Freistoß
HipHop verläuft nicht reiblos, doch oft leblos,
keine echte Medizin, aber viel zuviel Placebos
die Credos der Labels immer gleich:
verkaufen, was nur geht, nicht nur bei uns in Österreich.
Auch in Deutschland verliert sich viel im Treibsand
alle schimpfen über Jams, die vor Jahren noch jeder geil fand
warten auf den HipHop-Heiland, doch der wird nicht kommen
solange sich alle nur im Licht des Erfolges sonnen.
Auch die Schule ist nicht alt, sie hat gerade erst begonnen
doch gibt's keine Lehrer, nur Autodidakte
ich zähl Tage und Takte, an denen HipHop mich packte,
vertrackte Reimkombinationen, die in mir wohnen
schreib ich nieder, spür das Fieber immer wieder
hör ich neuen Shit vom Topf oder den Stieber Twins
oder aus Linz, wo ich geboren bin

von Crews wie CRB, Waiszbrohd oder Nordwind

Refrain plus DAN (scratch)

GIB MIR TÄGLICH MEINE HIP-HOP-DOSIS. DENN RAPPEN BLEIBT MEINE SUCHT;
MEINE DROGE.

Flip

*Hat es überhaupt Sinn, sich über MC's zu mokieren
die auf VIVA rotieren
und das mit schockierenden Skills und Beats ohne Klasse
wenn es letztendlich nur für die breite Masse gedacht war?
Also lehn ich mich zurück und vergiss die ganzen Wappler
macht doch was ihr wollt, werdet berühmt wie ABBA
stattdessen üb ich mich unermüdlich
im Fließen über Beats und Breaks südlich
der deutschen Grenzen, treffe Menschen
deren Augen glänzen, wenn B-Boys breakdancen.
Writer malen und Rapper über Skills bei 'ner Freestylebattle prahlen.
Was ich brauch, ist der Sound aus einem Mixtape
von einem DJ der nicht nur auf Hits steht
denn die Zeit wird schon zeigen, wer wirklich den Biss hat.
Wer will schon jemand' hören, der nur ins Mikrofon wispert
ein Dat hat, dass knistert und 'nen elenden Discjock
Backgroundgesang und anderen Schnickschnack
ich mein, jeder soll das tun, wofür er glaubt, dass es im Endeffekt einen Scheck gibt
doch braucht niemand zu glauben, dass er für seinen Dreck dann noch von mir Respekt kriegt*

Refrain (WH)

*Von Zeit zu Zeit frag ich mich dann, was hat Sinn und was weniger
ein HipHop Prediger zu sein für das Wahre und somit ewiger
Verlierer zu sein liegt mir nicht, darum bin ich nachdenklich
verschwend ich meine Zeit ständig
nur für eine Idee, die letztendlich nur wenige schätzen.
Gehör ich zu den letzten Ausläufern eines todgeweihten Stammes
kann es sein, dass ich Zeuge meines eigenen Todesgesanges bin?
Schlimm scheint die Lage, doch wo bleibt der Ausweg, der Ausblick
Gedanken, die ich raus schick
auf Platte, auf der Bühne sind der Kick auf dem Trip
weiterzufahren, auf dem ich bin ohne Unterlass
für HipHop schlägt mein Herz und pumpt der Bass.
Ich kann verstehen, dass für manche der Weg zu beschwerlich scheint
denn wer's ehrlich meint scheint oft der Dumme zu sein
darum gleich lieber falsches Spiel
ein Deal mit der Industrie für 'ne CD und kein Vinyl
doch egal, ein DJ braucht solche Platten sowieso nicht
im Regal bleiben sie stehen wie Autos bei Rotlicht.
Schon der Flow spricht für sich alleine, Reime dünn wie Seide
du wirst zwar keine Tränen sehen, doch ich weine.*

SKERO

*Du willst einfach nicht raus aus mir;
dass ich dich aufschreib auf Papier, bleib nächtelang oft auf mit dir;
ständig nur auf dich konzentriert.
Und bist du endlich außer mir
hat meist die Konkurrenz dich okkupiert.
Oft kommst du erst, wenn es brenzlig wird
und kämpfst mit mir, wenn ich dich rezitier.
Jetzt tu nicht so, du kennst den Beat, der ist von mir;
zu dem hab' ich dich komponiert!
Oft trocknet mir die Feder ein
wenn ich darauf warte, dass du erscheinst.
Dein Reim hat mich schon oft verwirrt,
der Knopf bleibt zu, mein Kopf rotiert.
Ich weiß, du bist sehr oft frustriert,
weil's leider viel zu oft passiert,
dass deine Macht von Demagogen
missbraucht wird, um sich selbst zu loben.
Unterteilt in Zeilen und Strophen
legst du mein Innerstes mir offen
deine Macht ist ungebrochen.
Über Nacht hast du dich rumgesprochen,
jetzt tönst du aus hundert Boxen!*

CHORUS

Text vs. Autor vs. Hörer vs. Text vs. Autor vs. Hörer vs. Text ... den ganzen Tag von A bis Z

HUCKEY

*Hallo mein Verfasser, geht's dir gut? Ich bin dein Text. Du hast mich selber aufgeschrieben und
jetzt tu nicht so entsetzt!
Warum wunderst du dich so über die Worte vor dir am Papier
denn selbst um sie zu korrigieren ist niemand hier, außer dir,
oder hättest du es vielleicht lieber, wenn ich mich selber ausradier?
Ey, was immer auch noch aus mir wird: du bist Schuld daran
und was immer ich verursache, tja, das hast du getan!
Denn all die Worte sind nichts anderes als deines Geistes Untertan.
Wo immer du mich hinführen willst, ich folg' dir automatisch.
An mir soll es nicht liegen: Ich mach' alles, auch wenn's hart ist.
Jetzt ist es an der Zeit, das Ding von Vorne aufzurollen
denn was du brauchst, um mich zu schreiben, ist eine gute Portion Groove und Soul. Sollen doch
die Anderen davon halten was sie wollen,
denn wenn man Vielfalt einbringt, die den Inhalt bestimmt, dann ist's auch scheißegal, ob die
halbe Welt mich kennt und singt.
Denn die Menschen sind's bald leid, wenn ich an der Oberfläche bleib
und sie wollen nicht mehr hören und wer mich schreibt, gerät sogleich in Vergessenheit.
Oft herrscht zuerst der beste Vibe, doch dann folgt nicht selten Streit um mich. Dabei bin ich
eigentlich nur Ausdruck von Gefühlen auf Papier oder Vinyl – und mach mit allen, was ich will.*

CHORUS

Text vs. Autor vs. Hörer vs. Text vs. Autor vs. Hörer vs. Text ... den ganzen Tag von A bis Z

FLIP

Laima, hast du diesen Text gehört?

*Zwar ist der Flow nicht schlecht, doch was mich ständig stört
ist, dass der Inhalt letztlich nicht brennt.*

LAIMA

Was, reden wir vom selben Lied?

*Nur weil der Typ in seinen Text immer den Helden spielt, gefällt's dir nicht?
Selbst, wenn zwischen mir und ihm auch Welten liegen,
kann ich seinen Ansatz nachvollziehen und check den Sinn.*

FLIP

Bitte, welcher Sinn, ich frag mich, wo der Sinn versteckt ist?

*Allgemeinplätze wie diese fand ich schon immer schrecklich
schlimm und grässlich. Dieser Text ist schlicht und einfach nur dumm!*

LAIMA

*Spar dir den Oberlehrerton und sei endlich mal stumm, analysiere genau und lies zwischen den
Zeilen, er veränderte sein Ego, um die Richtung zu peilen, denn nur so kannst du die Wahrheit
von seiner Dichtung unterscheiden*

FLIP

*Ich bin nicht so bescheiden und zerbrich mir den Kopf, was er vielleicht gemeint haben könnte,
ob nicht oder doch, ich find's nicht philosophisch, sondern eher oberflächlich, mich flasht so
was echt nicht, da kannst du sagen, was du willst, die Frage lautet: Hast du Witz? Hast du
Charisma? Hast du Skills?*

LAIMA

Das seh'ich auch so, deswegen lieb ich diesen Track!

FLIP

Laima, bitte hören wir auf damit, das Lied hier ist wack!

LAIMA

*Jetzt wirds der ewige Streit wie mit dem Huhn und dem Ei,
wo keiner weiß, was zuerst da war, das ist das Dumme dabei
doch wir haben beide recht und die Antwort ist simpel.*

FLIP

Ich weiß, was jetzt kommt, es gibt immer verschiedene Blickwinkel!

CHORUS

Text vs. Autor vs. Hörer vs. Text vs. Autor vs. Hörer vs. Text ... den ganzen Tag von A bis Z

Texta: Rampenlicht. Blickwinkel. Geco Tonwaren: 2002.

DAN (scratch)

*IM RAMPENLICHT – UNSER WEG IST STEINIG, WEIL ER NICHT DER BREITEN MASSE
FOLGT – NOW I'M IN THE LIMELIGHT`CAUSE I RHYME TIGHT – NUR DER
GLITZERKRAM IM RAMPENLICHT IST MEISTNES KATZENGOLD*

HUCKEY

*Am Anfang waren wir spärlich anerkannt
jetzt stoßen wir wohl doch auf Akzeptanz.
Wir erkämpften uns des Zweiflers Gunst
und merkten, die Zeit ist endlich reif für uns.
Wir bedienen jeden durch Anzahl und Vielfalt der Themenläden, die wir bearbeiten.
Schließlich steckt eine Idee in all unseren Tracks.
Keine pubertären Kiddy-Raps, weil die ins Nichts führen
ich kann schon nach fünf Minuten nicht mehr hinhören.
Wenn Rap wirklich darauf aufgebaut hätte, wo wären wir dann heute?
Ich sag's ehrlich bei uns ist nichts hundertprozentig fertig oder perfekt,
alles im Endeffekt nur Arbeit im Prozess.
Wir halten den Moment fest als Streckenabschnitt
der sich nach nächtelangen Sessions ergibt.
Wir machen Musik nach dem Prinzip, dass man uns hundertprozentig drin sieht
und das ist auch der Grund, warum wir schlussendlich beliebt sind.
Viele werden beleidigend, weil sie uns den Erfolg neidig sind,
aber ich weiss bescheid, mein Kind, denn es ist so, wie De La sagten:
Es wird wachsen, aber es wird nicht platzen.*

CHORUS

*Wir schalten einen Gang zurück, raus aus dem Rampenlicht,
erzählen euch, was uns bewegt von Angesicht zu Angesicht.
Auf lange Sicht zählt nicht Image, sondern wer, wie und was du bist!*

FLIP

*Wir konversieren, konzertieren, konvertieren Fans von der Konkurrenz,
kontrollieren, komprimieren, kombinieren mit letzter Konsequenz,
konservieren Kontakte, komponieren mit Common Sense,
kontern mit Konzepten, Konstanz und Kompetenz.
Statt Trends und Hypes schreiben wir Zeilen, die was bedeuten,
sich verbreiten wie Neuigkeiten, weil sie die Käufer nicht enttäuschen.
Die reifen Früchte schmecken meist am besten,
sind in Wahrheit aber leider selten.
Kleinkarierte Neider und Zweifler gelten
viel zu häufig als moralische Instanzen.
Zwischenmenschliche Distanzen wachsen oft schneller als Cannabispflanzen.
Bei manchen merkt man, unsere nächsten Verwandten sind Schimpansen,
drum braucht man mehr als Mathematik für das Ziehen von Bilanzen.*

*Hab Kanten und Ecken statt Allüren und Mätzchen,
dass ihr uns spürt ist, was wir schätzen.
Dafür kaschieren wir keine Schwächen, berühren euch mit Texten,
die das Innerste nach außen kehren wie unter Hypnose,
kämpfen wir auch gegen Windmühlen wie Don Quichotte.*

CHORUS (WH)

SKERO

*Ich weiß, ich hab einen leichten Job
den Kopf immer noch im Opferstock vom gleichen Gott: HipHop!
Ich wohne immer noch im gleichen Stock
selbst wenn alle Stricke reißen, schaff ich doch, was ich erreichen wollt.
Zwei halbvolle Taschen, Releases auf Platten,
Burnerpieces und Liebe für den Scheiß, den wir machen.
Eine Posse von Leuten mit gleichen Interessen
ein Studio mit Equipment und reichlich Connections.
Ich bin froh, dass ich das Glück hab, Zeichen zu setzen,
ich lieb diese Kultur mit all ihren Facetten,
von Tupac Shakur bis zu Eminems Texten.
Ich seh's eher komplex und setze es in den Kontext:
ist es Illusion oder die Person, die hinter dem Song steckt.
Ich war gefesselt wie Bondage von Comptons most wanted,
alles war was Besonderes, weil es so schwer zu bekommen war.
Heute klickt ihr auf eine Homepage und schon seid ihr Hip-Hopper!
Hip-Hopping – no stopping?!*

CHORUS (WH)

Die Texte wurden vorrangig eigenständig transkribiert. Änderungen, Auslassungen und Fehler können enthalten sein.

Abstract

HipHop gilt als eine bewegliche, mehrdimensionale Kulturbewegung, die sich seit ihrer Entstehung in den 70er Jahren global verbreitet hat. HipHop wurde in Österreich medienrezipiert aufgenommen und etablierte sich ab 1990 mittels des „Austrian Flavors Contest“, der Radiosendung „Tribe Vibes and Dope Beats“ und mit Hilfe der ersten, engagierten Interpreten, die die Ursprünge des österreichischen HipHop mitbegründeten.

Der Rap, als ein Element der Kultur, weist im lokalen Umfeld spezifische Besonderheiten auf. Die divergierenden Subkategorien behandeln inhaltliche Thematiken, die vom afro-amerikanischen HipHop inspiriert und geprägt sind. Die globale Vernetzung der HipHop Kultur und die lokale Aneignung erlauben eine diskursive Analyse der Rap-Lyrics. HipHop bedient sich spezieller Werkzeuge, Techniken und Praktiken und dem Genre wohnen charakteristische Aspekte und Muster inne, die die Kulturbewegung verständlich machen. Der Fokus der Arbeit liegt auf einer begrifflichen Analyse der Kategorien „Kultur und Werte“, „Style und Authentizität“, „Stimme und Beat“, sowie „Worte und Text“. Mittels dieser Begriffsdimensionen, im Rahmen einer textuellen Analyse der Interpreten Total Chaos und Texta wird ein Verständnis für HipHop – vom lokalen österreichischen zum globalen, primär amerikanischen HipHop – hergestellt, das veranschaulicht, wie sich die Praktiken aus alten und neuen Elementen zusammenfügen und mit welchen Methoden gearbeitet wird.

Lebenslauf

Personalien:

Name: Hemma Bergner

Geburtsdatum: 13.09.1990

Geburtsort: Melk

Kontakt: hemma.bergner@gmx.at

Ausbildung:

2012 bis 2013: Bachelorstudium (Universität Wien) Deutsche Philologie

März 2013: erfolgreicher Abschluss Bachelor of Arts

2008 bis 2013: Lehramtsstudium (Universität Wien) UF Deutsch und

UF Haushaltsökonomie und Ernährung

2004 bis 2008: ORG Stiftsgymnasium Melk, Bildnerischer Zweig

Berufspraxis (Auswahl):

Seit Oktober 2013: Redakteurin bei The Message – Austria`s HipHop & Rare Groove Magazine

Seit 2012: Lektorin und Texterin (Impact Media, Bergner Design, wissenschaftliche Arbeiten...)

Deutsch-Lehrerin, Nachhilfelehrerin, bzw. Deutsch-Trainerin (u.a. Sprachschule Abrakadabra, ActiLingua Academy Wien , Hilfswerk Niederösterreich)

Arbeit an diversen Projekten (u.a. Kinderbuch, Design-Beiträge, etc.)

Kenntnisse:

Englisch (Niveau: C1), Spanisch (Niveau: A2), Adobe Photoshop, Illustrator, InDesign

MS-Office Programme, WordPress, Führerschein B