



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Entstehung und Entwicklung von HipHop in Österreich“

-

Etablierung der HipHop-Kultur in Österreich am Beispiel der vier wichtigsten Pioniere
der dazugehörigen Musikrichtung

Verfasser

Frederik Dörfler

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Inhaltsverzeichnis

1	Anmerkungen	iv
2	Einleitung	iv
2.1	Vorhaben und Zielsetzung	v
2.2	Forschungsfragen und Erläuterungen	v
2.3	Forschungsstand, Vorkenntnisse und Motivation	vi
2.4	Methoden	vii
1	HipHop in den USA	
1.1	Der Cross-Bronx Expressway, Gangs und Arbeitslosigkeit	1
1.2	HipHop und seine Gründungsväter	2
1.2.1	Die „Trinität des HipHop“	3
1.3	Die Old School	7
1.3.1	MCing/Rap	7
1.3.2	Breakdance	8
1.3.3	Graffiti	9
1.3.4	„I said a hip hop the hippie the hippie to the hip hip hop, a you don't stop“	10
1.4	Def Jam und die New School	14
1.5	Straight Outta Compton	16
1.6	The Golden Age of HipHop	18
2	Erste Knospen in Österreich	
2.1	EAV und Falco	19
2.2	Moreaus	21
2.3	Tribe Vibes & Dope Beats	23
2.3.1	Der Tribe Vibes & Dope Beats-Contest	25
2.3.2	Austrian Flavors Vol. 1	27
3	HipHop aus Österreich	
3.1	Schönheitsfehler	30
3.1.1	Biografie	30

3.1.2	Musik	46
3.2	Texta	59
3.2.1	Biografie	60
3.2.2	Musik	71
3.3	Total Chaos	59
3.3.1	Biografie	83
3.3.2	Musik	95
3.4	Waxolutionists.....	82
3.4.1	Exkurs: Turntablism	104
3.4.2	Biografie	105
3.4.3	Musik	115
4	Resümee	126
5	Quellen	128
5.1	Literatur	128
5.2	Zeitschriften und Zeitungsartikel	129
5.3	Internetquellen.....	130
5.4	Interviews	135
5.5	Filme	136
5.6	Tonträger	136

1 Anmerkungen

Bandnamen sowie Labels sind *kursiv* dargestellt, Liednamen und Albumtitel „*kursiv und in Anführungszeichen gesetzt*.“ Zitate sind auf gleiche Weise gekennzeichnet, wobei die Rechtschreibung der zitierten Quellen beibehalten wurde. Wenn zur besseren Verständlichkeit eines Zitates für notwendig empfunden, wurden Anmerkungen oder fehlende Wörter [nicht kursiv, in eckigen Klammern] hinzugefügt. – Kursive Einfügungen in eckigen Klammern stammen vom jeweilig zitierten Autor.

Von den verschiedenen möglichen Schreibweisen von Hip-Hop, Hip Hop, Hiphop oder HipHop wurde letztere gewählt, da es meiner Meinung nach gut symbolisiert, dass es sich um zwei Wörter handelt, die zu einem Begriff zusammenschmolzen.

Die in den Fußnoten angegebenen Zeitpunkte der aus den Interviews zitierten Stellen, beziehen sich auf die jeweiligen von mir aufgenommenen Interviews. Sie ergeben sich durch das verwendete Transkriptionsprogramm „f4“, welches bei Betätigung der Eingabetaste automatisch einen zeitlichen Verweis zum dazugehörigen Tondokument setzt. Daher beziehen sich die Zeitpunkte auf das Ende des Absatzes, dem das Zitat entnommen wurde. Die Zeitangaben dienen primär dazu, falls erfordert, die zitierten Stellen bzw. Aussagen wiederzufinden. Die Interviews werden nur für wissenschaftliche Zwecke und mit Rücksprache der Interviewpartner weitergegeben.

2 Einleitung

HipHop entstand als Jugendsubkultur Anfang der 1970er Jahre in der Bronx in New York. Ende der 1970er Jahre wurde HipHop durch erste musikalische Veröffentlichungen rasch über die Grenzen von New York hinaus bekannt, um Anfang der 1980er Jahre seinen weltweiten Siegeszug anzutreten.¹ Im Zuge dessen erreichte die HipHop-Kultur auch Österreich. Mit der 15-minütigen Sendung „*Tribe Vibes & Dope Beats*“ wurde HipHop in Österreich 1990 erstmals einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt. Mit dem 1991 von den Produzenten der Sendung durchgeführten ersten HipHop-Contest, der in weiterer Folge zum ersten HipHop-Sampler „*Austrian Flavors*“ führte, wurde der Grundstein für die österreichische HipHop-Szene gelegt.²

¹ Vgl. Verlan und Loh, 2000, S. 60 ff.

² Vgl. Blumenau, 2002, Internetquelle.

2.1 Vorhaben und Zielsetzung

Das erste Kapitel vorliegender Arbeit gibt einen kurzen Überblick über die Entwicklungsgeschichte von HipHop in den Vereinigten Staaten. Es wird erläutert, wo und unter welchen Umständen die HipHop-Kultur entstand und aus welchen Elementen sie sich zusammensetzt. Die großen Pioniere³ der Anfangszeit und ihre Wirkung werden vorgestellt. Danach werden die wichtigsten und prägendsten Stationen der musikalischen Entwicklung von HipHop in Amerika bis ca. 1990 nachgezeichnet und deren Umstände sowie Protagonisten³ kurz betrachtet. Ausgehend davon richtet sich der Fokus im nächsten Kapitel erstmals auf Österreich, um zunächst zu untersuchen, welche Voraussetzungen für die Entstehung einer österreichischen HipHop-Szene in den späten 1980ern geschaffen wurden.

Mit der Herausbildung einer HipHop-Szene in Österreich Anfang der 1990er beginnt der Hauptteil der Diplomarbeit. Dieser beschäftigt sich genauer mit der Entstehung und Entwicklung der musikalischen Aspekte dieser Kultur in Österreich. Dies geschieht u.a. am Beispiel vier der wichtigsten HipHop-Gruppen der 1990er Jahre (und darüber hinaus), nämlich *Schönheitsfehler*, *Texta*, *Total Chaos* und *Waxolutionists*. Es soll untersucht werden, was die ersten Protagonisten dieses Genres dazu bewegte, diese aus Amerika stammende Jugendkultur zu übernehmen und aktiv mitzugestalten; ferner: wie sie diese frühe Phase erlebten und welchen Einfluss sie auf die weitere Entwicklung dieses Phänomens in Österreich hatten; und schliesslich inwiefern sie sich gegenseitig beeinflussten und inwieweit sich die Musik Anfang der 1990er Jahre von der heutigen unterscheidet?

2.2 Forschungsfragen und Erläuterungen

Die Diplomarbeit soll folgende Forschungsfragen untersuchen:

- *Welche musikalischen Entwicklungen hatte HipHop in den USA bereits durchgemacht, bevor sich die Kultur in Österreich etablierte?*
- *Wer waren die ersten wichtigen Akteure für die Bildung einer HipHop-Szene in Österreich?*
- *Wie kamen sie erstmals mit HipHop in Berührung und was bewegte sie dazu, sich dieser Kultur anzuschließen, sie aktiv mitzugestalten?*
- *Welchen Einfluss hatten sie auf die österreichische HipHop-Landschaft?*
- *Wie entwickelten sie sich (stellvertretend für österreichischen HipHop) musikalisch und inhaltlich in den Folgejahren weiter?*

³ Es wird auf die weibliche Form verzichtet, da alle von mir behandelten Personen männlich sind.

Da der Begriff „HipHop“ in allen Forschungsfragen vorkommt, möchte ich hier noch den Aspekt seiner begrifflichen Zweideutigkeit erwähnen und in groben Zügen die zwei möglichen Bedeutungen erläutern:

HipHop (allgemein)

Die Bezeichnung „HipHop“ steht im Allgemeinen nicht nur für ein Musikgenre, sondern wird als Sammelbegriff für afroamerikanische urbane Kunststile, die in den 1970er Jahren entstanden, verwendet. Diese umfassen Tanzstile (Breakdance, Popping, Locking etc.), grafische (Graffiti, Tags) sowie musikalische Ausdrucksformen (DJing, Rappen) und eine Musikrichtung, die ebenfalls HipHop genannt wird.⁴

HipHop (Musik)

Das musikalische Genre HipHop baut im engsten Sinn auf einen DJ/Producer – der für die Musik verantwortlich ist – und auf einen oder mehrere MCs (**M**aster of the **C**eremony) bzw. Rapper (Engl. *to rap*: schwätzen) auf, die ihre Texte in Form von Sprechgesang über einen Beat (Musikstück) darbieten. Charakteristische Techniken zur Erstellung eines Beats sind das Sampeln und Loopen. Dabei wird ein kurzer Ausschnitt eines Musikstückes herausgenommen (gesampelt) und so aneinandergereiht, dass er sich immer wiederholt (geloopet). Diesen Loop unterlegt man am Ende mit einem (Funk-)Drumloop und erhält so das klassische Grundgerüst für einen Beat.⁵

Der Fokus der Diplomarbeit liegt klar auf dem musikalischen Aspekt von HipHop, und deshalb werden die anderen Elemente der Subkultur (Graffiti, Breakdance) nur am Rande behandelt.

2.3 Forschungsstand, Vorkenntnisse und Motivation

HipHop in Österreich ist mit ca. 20 Jahren ein relativ junges Genre, das wissenschaftlich noch wenig erforscht wurde. Zudem beschäftigen sich die wenigen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Thematik entweder – wie so oft, wenn es um Populärmusik geht – mehr mit den sozialen und gesellschaftlichen Umständen als mit der Musik und den Musikern selbst⁶, oder HipHop in Österreich wird nur als kleiner Teilbereich beleuchtet.⁷ Aus musikwissenschaftlicher Sicht ist mir nur eine Diplomarbeit bekannt, die sich zum Teil mit österreichischem HipHop bzw. dessen musikalischem

⁴ Vgl. Toop, 2011, Internetquelle.

⁵ Vgl. Ebd.

⁶ Vgl. Steiner, 2006.

⁷ Vgl. Pernica, 2003.

Fundament beschäftigt.⁸ Diese Arbeit hat jedoch übergeordnet „deutschsprachigen HipHop“ zum Thema und so stellt der österreichische HipHop nur einen Teilbereich dieser dar. Daher fehlt wiederum eine tiefergehende geschichtliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen und dessen Protagonisten in Österreich.

Ich befasste mich vor vier Jahren im Rahmen der Vorlesung „Popmusik von den 1960ern bis heute“ von Martin Büsser erstmals wissenschaftlich mit HipHop. In dieser Lehrveranstaltung verfasste ich die Arbeit „Die Anfänge des deutschsprachigen Raps in Deutschland“. Dadurch wurde ich angeregt, mich in Zukunft mit dieser Materie genauer auseinanderzusetzen. Zwei Jahre später besuchte ich das Seminar „Gewaltmusik-Musikgewalt“. Im Zuge dessen beschäftigte ich mich in meiner Seminararbeit mit dem – vor allem in den letzten Jahren sehr stark gewachsenen – Phänomen des *Gangsta Rap* in Deutschland.

Nachdem ich zwei Mal HipHop in Deutschland untersucht hatte, festigte sich in mir der Gedanke nun einmal HipHop in und aus Österreich wissenschaftlich zu ergründen. *Skero* hatte mit seinem Lied „Kabinenparty“ gerade als erster österreichischer Rapper einen Sommerhit – samt Top-10-Platzierung in den Singlecharts⁹ und Auszeichnung als Song des Jahres bei den Amadeus Austrian Music Awards¹⁰ – gelandet und so erschien mir die Zeit sehr passend, um rückblickend zu betrachten, wer die ersten wichtigen HipHop-Akteure in Österreich waren und was sich (musikalisch) seit den ersten „Wohnzimmerversuchen“ einiger Jugendlicher bis zum Sommerhit 2010 in der HipHop-Szene in Österreich getan hatte.

2.4 Methoden

Um den Forschungsfragen bezüglich HipHop in Österreich nachzugehen, wurden qualitative Interviews mit Mitgliedern der in der Arbeit vorgestellten HipHop-Formationen geführt. Da HipHop in Österreich ein noch kaum wissenschaftlich erforschtes Feld ist, bilden diese Interviews sowie Zeitschriftenartikel und Internetressourcen (z. B. Fm4.at) meine Hauptinformationsgrundlagen. Es wurden Interviews mit Christoph Weiss, Christian Lisak und Milan Simic von *Schönheitsfehler*, Clemens Fantur von *Total Chaos*, Philipp Kroll, Harald Renner und Martin Skerwald von *Texta* sowie Felix Bergleitner und Christoph Böck von den *Waxolutionists* geführt, denen ich an dieser Stelle für ihre Zeit und Auskunftsbereitschaft herzlichst danken möchte.

⁸ Vgl. Fellner, 2005.

⁹ Vgl. Austrian Charts, o.J.(a), Internetquelle.

¹⁰ Vgl. Amadeus Austrian Music Awards, 2010, Internetquelle.

1 HipHop in den USA

In diesem Kapitel werde ich einen Überblick über die Entstehung der HipHop-Kultur und ihrer Elemente geben sowie die wichtigsten Entwicklungen bis in die späten 1980er nachzeichnen. Zu dieser Zeit beginnt die Adaption von HipHop in Österreich Formen anzunehmen, und daher werde ich dort meine Ausführungen zur amerikanischen Geschichte von HipHop abbrechen, um mich meiner Hauptthematik – HipHop in Österreich – zu widmen.

Beginnen möchte ich mit einem Blick auf frühe Ereignisse in der Bronx, die das Bild des Viertels für immer prägten und es zugleich ermöglichten, dass Jugendliche über Jahre hinweg praktisch ohne äußere Einflüsse eine eigene Kultur schaffen und aufbauen konnten.

1.1 Der Cross-Bronx Expressway, Gangs und Arbeitslosigkeit

„If blues culture had developed under the conditions of oppressive, forced labor, hip-hop culture would arise from conditions of no work.“¹¹

Die Bronx wurde durch Filme wie „Fort Apache – The Bronx“ als ein heruntergekommenes von Jugendbanden dominiertes Viertel bekannt. Auch HipHop-Lieder wie „The Message“ von Grandmaster Flash and the Furious Five haben die Verwahrlosung des Viertels zum Thema. Bis zur Mitte des letzten Jahrhunderts war die Bronx jedoch ein „normales“ Viertel, das hauptsächlich von Menschen aus der unteren Mittelschicht bewohnt wurde. Durch den Bau des Cross-Bronx-Expressways änderte sich dies jedoch schlagartig.

Robert Caro beschreibt in seiner Pulitzer-Preis-gekrönten Biografie über den dafür verantwortlichen Bauherrn Robert Moses, wie das von ihm durchgesetzte (Mega-) Bauprojekt die Bronx zerstörte und in die Verwahrlosung trieb. Dieser Expressway wurde 1965 fertiggestellt und führt quer durch die Bronx. Für den Bau mussten 60.000 Einwohner umgesiedelt werden, von denen viele in die South Bronx oder East Brooklyn zogen, wo es zwar billige Wohnungen, aber kaum Jobs gab.¹² Wer es sich leisten konnte, zog ganz aus diesen Vierteln fort. Ende der 1960er Jahre war die Hälfte aller Weißen aus der South Bronx verschwunden. Zurück blieben vor allem jüdische, italienische und irische Familien, von denen es viele nicht gerne sahen, dass ihre Straßen immer mehr von Afro- und

¹¹ Chang, 2007, S. 13.

¹² Vgl. Ebd. S. 11.

Lateinamerikanern bevölkert wurden. Es bildeten sich weiße Jugendbanden, die die Neuankömmlinge mit Abneigung und Gewalt empfangen. Daraufhin bildeten sich – anfänglich rein zur Selbstverteidigung – auch unter Afroamerikanern und Lateinamerikanern sogenannte Gangs.¹³ Diese erlebten ihren Höhepunkt in den Jahren 1968 bis 1973 und verloren danach wieder an Bedeutung.¹⁴ Ebenfalls Ende der 1960er Jahre trat Heroin in den Straßen der Bronx seinen Siegeszug an. Teilweise von den GIs¹⁵ aus dem Vietnamkrieg mitgebracht, gab es durch das Suchtmittel einen markanten Anstieg an Kriminalität.¹⁶ Zudem stieg Mitte der 1970er Jahre die Jugendarbeitslosigkeit auf über 60 Prozent und das durchschnittliche Einkommen in der South Bronx fiel auf die Hälfte dessen von New York City.¹⁷

In diesem gewaltvollen und perspektivenlosen Umfeld fingen mehr und mehr Teenager an, sich in kreativen Ausdrucksformen zu betätigen, die heute als HipHop-Kultur zusammengefasst werden. Relativ abgeschottet vom Rest der Stadt, konnten die Jugendlichen des Viertels in den folgenden Jahren ihre Kultur auf sogenannten Blockpartys oder in Parks ungestört leben und gestalten.

1.2 HipHop und seine „Gründungsväter“

„Rap is something you do, hip-hop is something you live!“¹⁸

Die HipHop-Kultur setzt sich allgemein anerkannt aus vier kulturellen Ausdrucksformen zusammen: dem DJing, Rappen/MCing, Breakdancing und Graffiti. Diese vier „Säulen“ des HipHop wurden von verschiedenen Akteuren immer wieder erweitert. So zählt etwa der Rapper *KRS One* in seinem Song *„9 Elements“* fünf weitere Elemente wie *„beatboxing“*, *„street knowledge“* oder *„street fashion“* hinzu.¹⁹ Aber auch wenn Beatboxing, Mode, Sprache etc. wichtige Teile der Kultur darstellen, wird HipHop auch heute noch über die oben genannten vier Bereiche definiert.²⁰ Dass diese unter einem Namen, einer Bewegung, vereint wurden, ist nicht nur dem Umstand zu verdanken, dass sie zeitgleich in einem kleinen geografischen Bereich aufkamen bzw. praktiziert wurden, sondern zu einem guten Teil auch *DJ Afrika Bambaataa*. Dieser gründete laut eigenen Aussagen am 12. November 1973 als Alternative zu den Jugendbanden die sogenannte *Zulu Nation* – einen Zusammenschluss aus DJs, Tänzern, Graffitikünstlern und Gleichgesinnten aus seiner Gegend. Als

¹³ Vgl. Ebd. S.12.

¹⁴ Vgl. Toop, 1991, S. 71.

¹⁵ Bezeichnung für Infanteristen der USA

¹⁶ Vgl. George, 2006, S. 56.

¹⁷ Vgl. Chang, 2007, S. 11.

¹⁸ Textauszug aus *KRS One – Get yourself up*, 2001.

¹⁹ Vgl. *KRS One – 9 Elements*, 2003.

²⁰ Vgl. Toop, 2011, Internetquelle.

„Geburtsdatum“ von HipHop nennt er auf der offiziellen Seite der *Zulu Nation* den 12. November 1974.²¹ In einem Interview gibt *Afrika Bambaataa* an, dass er mit diesem Tag beschloss, diese sich formierenden Bewegung mit ihren künstlerischen Ausdrucksformen unter dem Namen „HipHop“ zu vereinen.²²

Den bedeutungsfreien Begriff leitet er auf *MC Lovebug Starski* zurück, mit dem er zu dieser Zeit zusammenarbeitete.²³ –Auch *DJ Hollywood*, der unter anderem mit *Starski* zusammengearbeitet hatte, wird von verschiedenen Quellen als Erfinder des Begriffs genannt.

Wenngleich über den Ursprung des Wortes und den genauen Zeitpunkt der Entstehung der Kultur unterschiedliche Ansichten herrschen, gibt es eine Person, die einstimmig als „Father of HipHop“, also der Begründer von HipHop, bezeichnet wird: Clive Campbell alias *DJ Kool Herc*. Dessen Wohnhaus in der Bronx, 1520 Sedgwick Ave – in dem er auch seine ersten Partys veranstaltete – wurde 2007 von der Stadt New York offiziell zum „birthplace of hip-hop“ ernannt.²⁴

1.2.1 Die „Trinität des HipHop“

Im Gegensatz zu *Bambaataa* nennt Jeff Chang in seinem Buch „*Can't Stop Won't Stop*“ eine von Campbell und seiner Schwester organisierte Party in der West Bronx im letzten Augustwochenende von 1973, als die Nacht, in der sich *Kool Herc* „einen Namen machte“ und somit die Bewegung ins Rollen brachte.²⁵ – Gemeint ist damit der 11. August 1973, den etwa auch *Hercs* damaliger MC *Coke La Rock* in seinem (einzigen) Song „*Hello – Merry Christmas*“ als den Tag, an dem „it started“, nennt.²⁶

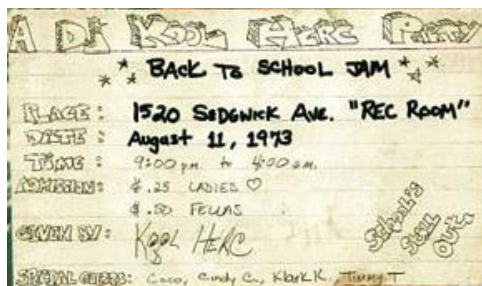


Abb.1 Einladung zu Kool Hercs „Back to School“-Jam²⁷

²¹Vgl. Aasim, o.J., Internetquelle.

²²Vgl. Aasim, Afrika Bambaataa zitiert nach Nardwuar, 2006, Internetquelle.

²³Vgl. Aasim, o.J., Internetquelle.

²⁴Vgl. Roug, 2008, Internetquelle.

²⁵Vgl. Chang, 2007, S. 67.

²⁶Vgl. *Coke La Rock* feat. *Melle Mel – Hello – Merry Christmas*, 2008.

²⁷Nymag, 2008, Abbildung.

An welchem Tag man nun den Beginn der HipHop-Kultur auch ansetzt, sicher ist, dass es die DJs waren, die das Phänomen in Bewegung setzten. Neben *Kool Herc* zählen der oben genannte *Afrika Bambaataa* sowie *Grandmaster Flash* zu den Pionieren, die durch ihre Partys die Grundsteine für die Kultur und ihrer Verbreitung legten. Diese drei DJs werden deshalb oft als die „Trinität des HipHop“²⁸ bezeichnet.

1.2.1.1 DJ Kool Herc

Clive Campbell war 1967 als Zwölfjähriger von Jamaika nach New York gekommen. Bereits zwei Jahre später fing er an aufzulegen und sich einen Namen als DJ zu machen. Seine wichtigste Erfindung war das von ihm sogenannte „Merry-Go-Round“, das er einem Interview in der *New York Times* zufolge 1972 erstmals einsetzte.²⁹ Irgendwann merkte Campbell, dass die Leute im Publikum immer auf gewisse Parts in den Funk-, Soul- und Disco-Liedern, die er auflegte, warteten – die „Breaks“. Das „Break“ ist der Teil in einem Lied, in dem die Rhythmussektion die Führung übernimmt und Melodie-Instrumente sowie der Gesang pausieren. Nachdem *Herc* bewusst wurde, dass diese Parts bei den Tänzern besonders beliebt waren, begann er, mit zwei gleichen Platten zu arbeiten. So konnte er das oft sehr kurze Break durch ständiges hin-und-herwechseln zwischen den Platten praktisch unendlich verlängern – der „Break-Beat“ war geboren. *Herc* sammelte von nun an Platten mit verwertbaren Breaks sowie unbekannten Sounds. Er schuf mit seinem „Break-Spinnig“ und Platten, die nicht oder kaum im Radio gespielt wurden, einen Gegenentwurf zum gleichzeitig populären „Disco-Spinning“, bei dem es nur darum ging, möglichst sauber Lied an Lied zu reihen. Die Tänzer, die sich zu diesen „Break-Beats“ mit teils akrobatischen Einlagen bewegten, nannte er in weiterer Folge „Break Boys“ oder kurz „B-Boys“.³⁰

Zwei weitere für HipHop wichtige Elemente brachte *Herc* aus seiner jamaikanischen Heimat mit: das mobile Soundsystem und das „Toasten“. Seit den 1950er waren in Jamaika mobile Diskotheken, die sogenannten Soundsystems, weit verbreitet. *Herc* konnte auf das leistungsstarke Soundsystem seines Vaters zurückgreifen, das er – den jamaikanischen Soundsystems gleich – zu all seinen Partys selbst mitbrachte. An dieses konnte er mehrere Mikrofone anstecken, und so begann er mit einem Freund, der sich *Coke La Rock* nannte, zur Musik kurze Reime oder „Shout-outs“ beizusteuern. Diese Vorgehensweise war in Jamaika als „Toasten“ bereits weit verbreitet. – David Toop zufolge hatten

²⁸ Chang, 2007, S. 90.

²⁹ Vgl. Hermes, 2006, Internetquelle.

³⁰ Vgl. Chang, 2007, S.81.

sich die jamaikanischen Deejays diese Technik des Sprechgesangs wiederum von amerikanischen Radio-Discjockeys der 1950er Jahre abgeschaut.³¹

Als „Master of Ceremony“ (MC) leitete *Herc* bzw. *Coke La Rock* die Stücke ein oder kommentierte diese, um die Leute bei Laune zu halten und noch mehr zum Tanzen zu bewegen. *Kool Herc* scharfte allmählich – ähnlich wie *Bambaataa* – DJs, Breakdancer und Graffitiwriter unter dem Namen *The Herculords* um sich.³²

Im Sommer 1974 veranstaltete *Herc* erstmals im Cedar Park eine Party, um vor mehr Leuten spielen zu können. Zu dieser Veranstaltung kam auch ein Junge namens Joseph Saddler. Er war derart begeistert von *Hercs* Art des Auflegens, dass er es nachzuahmen und in weiterer Folge zu verbessern anfang. Unter dem Pseudonym *Grandmaster Flash* sollte er einige Jahre später Weltberühmtheit erlangen.³³

1.2.1.2 *Grandmaster Flash*

„Herc machte Fehler. Bei all der gewaltigen Power, die er hatte, war er nicht gerade der großartigste Mixer.“³⁴

Flash besaß kein mächtiges Soundsystem, das er sich wie *Herc* von seinem Vater ausborgen konnte. Er war jedoch auf eine Elektrotechnikfachschule gegangen und bastelte sich mit dem gesammelten Wissen sein eigenes Equipment. *„Ich hatte kaputte oder halbkaputte Sachen, die ich reparierte, so gut ich konnte.“³⁵* Er übernahm *Hercs* Stil aufzulegen und verfeinerte ihn vor allem dadurch, dass er mit Kopfhörern die nächste Platte vorhörte und so Lieder genauer miteinander synchronisieren konnte.³⁶ Außerdem entwickelte er heute gängige DJ-Techniken wie das „Punch Phasing“ oder das „Break-Spinning“. Auch die bekannteste Erfindung an den Turntables – das „Scratching“ – wurde lange Zeit *Grandmaster Flash* nachgesagt. *Flash* hatte diese Technik zwar populär gemacht, aber (zufällig) erfunden hatte sie sein Freund *Grandwizard Theodor*.³⁷ Da *Flashs* Shows immer elaborierter wurden und das Publikum aufhörte zu tanzen, um ihm beim Auflegen zuzusehen, begann auch er mit einem bzw. mehreren MCs zu arbeiten. Im Laufe der Jahre zwischen 1976 und 1980 trat er mit verschiedenen Vokalisten auf, die unter dem Namen *The Furious Five* berühmt wurden.³⁸

³¹ Vgl. Toop, 1991, S. 50f.

³² Vgl. Chang, 2007, S.81.

³³ Vgl. Ebd. S.80.

³⁴ Saddler, Joseph zitiert nach Toop, 1991, S. 74.

³⁵ Ebd. S. 76

³⁶ Vgl. Ebd. S. 77.

³⁷ Vgl. George, 2006, S. 38.

³⁸ Ebd.

Grandmaster Flash wurde anfangs als „der Typ, der die Platten ruiniert“, verhöhnt, aber mit seinem Stil und seiner Technik hatte er das DJing für immer verändert.³⁹

1.2.1.3 Afrika Bambaataa

„Bam used to say, ‘Hey, they throwing a block party in Bronxdale’, and he has his box and a bagful of tapes with all the music. He grabs the box and when he starts walking to Bronxdale, he’d have like fourty people walking behind him.“⁴⁰

Afrika Bambaataa Aasim, der sich selbst als „Godfather of HipHop“⁴¹ bezeichnet, war Anfang der 1970er Jahre „Warlord“ bei der größten Gang der Bronx, den *Black Spades*. Seine Aufgabe – die er erfolgreich erfüllte – war es, das Territorium der *Spades* zu vergrößern. Er besaß die Fähigkeit, Leute zu mobilisieren und sich Respekt bei anderen Gangs zu verschaffen. Als er 1971 der Ausarbeitung des für einige Zeit erfolgreich abgeschlossenen Friedensvertrags zwischen den Jugendbanden der Bronx beiwohnte, erkannte er, dass er seine Begabungen genauso für Frieden einsetzen könnte.⁴²

Ebenfalls beeinflusst durch einen Auftritt von *Kool Herc*, kam *Bambaataa* auf die Idee, selbst Platten aufzulegen. Er fand in dem, was er später HipHop nennen würde, die ersehnte Möglichkeit, sich für ein friedliches Miteinander zu engagieren. *„When I did become a DJ, I already had an army with me so I already knew that my parties would automatically be packed.“⁴³* Da er schon lange Platten sammelte und mit Vorliebe in seinen Sets aus den verschiedensten musikalischen Genres schöpfte, erlangte er bald den Namen *Master of Records*. Sein wichtigster Beitrag zu HipHop ist laut Nelson jedoch soziologischer Art. Wie erwähnt gründete *Bambaataa* – inspiriert durch den Film „Zulu“ mit Michael Caine – Mitte der 1970er Jahre die *Zulu Nation*. Diese sollte ein ähnliches Zusammengehörigkeitsgefühl vermitteln wie die Gangs, nur anstatt auf Gewalt und Verbrechen setzte er auf Partys und „having fun“. ⁴⁴ *„Zulu Nation was returning the Bronx to an era of style, celebration and optimism.“⁴⁵* Die *Zulu Nation* setzte sich erfolgreich als Alternative zu den immer noch bestehenden Gangs durch und schaffte es sich über deren Grenzen hinwegzusetzen und alle Jugendlichen der Bronx in ihren Partys zu integrieren.⁴⁶

³⁹ Vgl. Chang, 2007, S. 114.

⁴⁰ *DJ Jazzy Jay* zitiert nach Ebd. S. 89.

⁴¹ Aasim, Afrika Bambaataa zitiert nach Nardwuar, 2006, Internetquelle.

⁴² Vgl. Chang, 2007, S. 95f.

⁴³ Aasim, Afrika Bambaataa zitiert nach Ebd. S. 96.

⁴⁴ Vgl. George, 2006, S. 37.

⁴⁵ *DJ Jazzy Jay* zitiert nach Chang, 2007, S. 101.

⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 114.

1.3 Die Old School

Der Zeitraum von den Anfängen bis ca. Mitte der 1980er wird als HipHops „Old School“ bezeichnet. Charakterisiert wird diese zum einen durch den von *Kool Herc*, *Afrika Bambaataa* und *Grandmaster Flash* populär gemachten, auf Funk, Soul, Disco und Latinrhythmen aufbauenden Sound. Zum anderen definiert sich die Old School durch die relativ einfach gehaltenen Texte und Reimstrukturen, die meist positive Botschaften vermitteln und auf ein Partypublikum abzielen. Nelson George nennt als verbindendes Element zudem „*Naivität*“. Damit meint er den „*Zustand sorgloser Offenheit, aus der die HipHop-Kultur hervorging*“.⁴⁷ Keine/r erwartete damals, mit dem, was er/sie machte, reich zu werden. „*We weren't doing [the parties] for money -- it was just about music.*“⁴⁸ Außerdem besticht die Zeit bis zu den ersten HipHop-Platten durch relative Gleichberechtigung der vier „Säulen“ des HipHop.

1.3.1 MCing/Rap

„*There's no story can't be told, there's no horse can't be rode, a no bull can't be stopped and ain't a disco we can't rock. Herc! Herc! Who's the man with a master plan from the land of Gracie Grace? Herc Herc!*“⁴⁹

Auf der musikalischen Seite gab es als Erstes die von mir bereits besprochenen DJs, allen voran *DJ Kool Herc*. Dieser war laut *Afrika Bambaataa* auch derjenige, der als Erster im „Bronx-Stil“ rappte, also Phrasen und Idiome verwendete, die „auf den Straßen“ und an den High Schools neu und angesagt waren.⁵⁰ Diese baute er – beeinflusst von den „Toasts“ der jamaikanischen Deejays – in seine Auftritte ein. Andere wie *Grandmaster Flash* oder der Rapper *Kurtis Blow* sind der Meinung, dass *DJ Hollywood* entscheidend für die Entwicklung von Rap war. Toop wendet dagegen jedoch ein, dass dessen Sprüche mehr vom Radio als von den Schulhöfen kamen.⁵¹ Des Weiteren zeigt Toop auf, dass das Rappen an sich keine neue Erfindung der jungen MCs war.

„*Rap lässt sich zurückverfolgen über Disco, Straßenfunk, Radio-DJs, Bo Diddley, Bebop-Sänger, Cab Calloway, Pigmeat Markham, Steptänzer und Komiker, The Last Poets, Gil Scott-Heron, Muhammad Ali, Acapella und Doo-Wop-Gruppen, Seilspring-Reime, Gefängnis- und*

⁴⁷ George, 2006, S. 39.

⁴⁸ Campbell, Clive zitiert nach Roug, 2008, Internetquelle.

⁴⁹ *Coke La Rock* zitiert nach Chang, 2007, S. 82.

⁵⁰ Vgl. Aasim, Afrika Bambaataa zitiert nach Toop, 1991, S.83f.

⁵¹ Vgl. Ebd. S. 84

*Soldatenlieder, Toasts, Signifying, The Dozens, bis hin zu den Griots in Nigeria und Gambia. Egal, wie weit HipHop in japanische Videospiele und europäische Elektronik vordringt, seine Wurzeln sind von allen afro-amerikanischen Musikrichtungen die tiefsten.*⁵²

In den 1970er Jahren waren es die DJs, die auf der musikalischen Seite von HipHop im Mittelpunkt standen und die MCs diejenigen, die deren Shows unterstützten. Mit den ersten Plattenaufnahmen wurde das Rappen die populärste und kommerziell erfolgreichste Sparte der Kultur. Bis dahin jedoch waren DJs und MCs gleichermaßen von einem anderen Element der Bewegung stark abhängig: Ohne die Breakdancer, die während der Auftritte der DJs ähnlich für Stimmung sorgten wie die MCs, konnte keine Party ein Erfolg werden. Die Tänzer beeinflussten durch ihren Geschmack maßgeblich die beliebten Platten und somit den gesamten Stil dieser ersten Ära des HipHop.⁵³

1.3.2 Breakdance

*„Was später den Namen ‚Breakdance‘ erhielt, war eigentlich ein Medley diverser Bewegungen ganz unterschiedlicher Herkunft – die schlurfenden, rutschenden Schritte von James Brown, die dynamischen Plateausohlen-Tänze aus Don Cornelius’ Fernsehshow Soul Train, Michael Jacksons Roboterbewegungen aus dem Hit ‚Dancin’ Machine‘ von 1974 und die athletischen Tritte und Drehungen aus den Kung-Fu-Filmen.“*⁵⁴

Breakdance erhielt seinen Namen durch DJ Kool Herc und war seit den Anfängen ein wichtiger Bestandteil der HipHop-Kultur. Dass der Tanz zu einem stützenden Element der Bewegung wurde, ist vor allem Jugendlichen puerto-ricanischer Herkunft zu verdanken. Es waren zwar hauptsächlich afroamerikanische Bandenmitglieder, die anfangen – damals nur im Stehen – zu den Breaks spezielle Tanzstile zu kreieren, aber erst puerto-ricanische Teenager erhoben den Tanz zu einem Lebensstil. Was für die einen nur eine bald vorübergehende Phase darstellte, wurde für die anderen eine wichtige Alternative zum Gangwesen. Unter den Puerto-Ricanern bildeten sich Breakdance-Crews, die sich gegenseitig in Wettkämpfen herausforderten. Statt mit Waffen „kämpften“ sie mit Tanzbewegungen, bis eine Crew als Sieger hervorging.⁵⁵ Wie DJ Jazzy Jay angibt, bildeten sich Breakdance- und DJ-Crews, die die Gangs ersetzten und sich nun in sogenannten „Battles“ duellierten.⁵⁶ Diese Form des Wettstreits war und ist ein wichtiger Motor der HipHop-Kultur. Damals

⁵² Ebd. S. 27

⁵³ Vgl. George, 2006, S. 34f.

⁵⁴ Ebd. S. 33.

⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 33f.

⁵⁶ Vgl. DJ Jazzy Jay zitiert nach Chang, 2007, S. 80.

wie heute trafen DJs, Rapper, Tänzer und Sprayer in HipHop-Battles aufeinander, wodurch Entwicklungen in den einzelnen Bereichen maßgeblich vorangetrieben wurden.

„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.“⁵⁷

Überdies spielte Breakdance eine entscheidende Rolle für die globale Verbreitung der HipHop-Kultur. Mithilfe von Filmen wie „Wild Style“ (1983), „Style Wars“ (1983), „Beat Street“ (1984) oder „Breakin“ (1984) schwappte eine erste Breakdance-Welle und damit verbunden die HipHop-Kultur nach Europa. Wenngleich der Hype bald wieder abebbte, hinterließ er beispielsweise in Deutschland genug Eindruck, sodass sich dort bereits beginnend Mitte der 1980er Jahre eine HipHop-Szene aufbaute.⁵⁸ Auch in Österreich wurden viele Jugendliche, wie etwa Milan Simic (Rapper der Gruppe *Schönheitsfehler*), erstmals durch Breakdance auf HipHop aufmerksam.⁵⁹

1.3.3 Graffiti

„Da weiße New Yorker meistens die schwarzen oder Spanisch sprechenden Viertel der Stadt nie besuchen müssen, kann man sagen, daß deren Kultur sie besuchte. Ein Relikt aus dem vergangenen Zeitalter der Straßenecken-Krieger und Gangs, das sich von den gekritzelten „Tags“ (Signaturen mit Spitznamen oder Club-Namen) zu einer Kunstform entwickelt hatte, die sich mit Magic Markern und Spray-Farbe auf jeder verfügbaren Oberfläche von Häuserwänden bis U-Bahn-Zügen ausbreitete. Wenn sich die Stadt weigerte, zu den jungen Schwarzen und Puertoricanern zu kommen, dann mußten sie zu ihr kommen.“⁶⁰

Graffiti – das grafische Element der HipHop-Kultur – existierte in seiner modernen Form bereits Jahre, bevor es in die aufkommende Bewegung integriert wurde. Dem Graffiti-Experten Jack Steward zufolge gab es erste Tags, wie sie im HipHop üblich sind, ab 1965 in Philadelphia und ab 1968 hatte das Phänomen New York City erreicht.⁶¹ Spätestens durch den *New York Times*-Titelseitenbericht von

⁵⁷ Toop, 1991, S. 22.

⁵⁸ Vgl. Verlan und Loh, 2000, S. 60 ff.

⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 308.

⁶⁰ Toop, 1991, S. 20.

⁶¹ Vgl. Chang, 2007, S. 74.

1971 über *Taki 183* wurde „taggen“ und damit Graffiti praktisch über Nacht zu einem Trend.⁶² –

Unter anderem verdankt *DJ Kool Herc* den ersten Teil seines Namens seinem Tag CLYDE AS KOOL.⁶³

„You started on your street, then you went to the buses. You take over your neighbourhood, then you take over your home line, then you take over you division, then you take over all city.“⁶⁴

Den Jugendlichen Graffitiwritern ging es vor allem darum, aus der grauen Masse hervorzustechen und „sichtbar“ zu werden. Diese Kunstform war es, die als erste von den vier HipHop-Elementen mithilfe der bemalten Züge und Busse über das Viertel der Bronx Bekanntheit erlangte. Noch bevor HipHop einen Namen hatte, kannte die ganze Stadt diesen Teil der in Entstehung befindlichen Bewegung.⁶⁵

1.3.4 „I said a hip hop the hippie the hippie to the hip hip hop, a you don't stop“⁶⁶

„Moment mal, du kennst doch verdammt nochmal jeden zwischen hier, Queens und Long Island, der sowas macht. Wieso kenn ich diese Leute nicht, diese Sugarhill wer? Die Sugarhill Gang. Sie kennen mich nicht und ich kenne sie nicht, wer sind diese Leute?“⁶⁷

Nachdem die HipHop-Kultur für ein halbes Jahrzehnt praktisch unentdeckt und ungestört von Musikindustrie und einer großen Öffentlichkeit wachsen und sich entfalten konnte, wurde sie 1979 schlagartig weltbekannt. Doch wie dem Zitat von *Grandmaster Flash* zu entnehmen ist, war der Durchbruch nicht jemanden „aus den eigenen Reihen“ gelungen, sondern der bis dahin nicht existierenden Gruppe namens *Sugarhill Gang*.

„*Rappers Delight*“ von der *Sugarhill Gang* war eigentlich nicht der erste HipHop-Song, der auf Platte gepresst wurde. Zuvor, im selben Jahr, hatte die *Fatback Band* auf einer B-Seite einen Rap namens „*King Tim III (Personality Jock)*“ herausgebracht. Dieser wurde zwar ein Überraschungserfolg für die Formation, hatte aber im Gegensatz zu „*Rappers Delight*“ keine Auswirkungen auf die HipHop-Kultur.⁶⁸

⁶² Vgl. Kennedy, 2011, Internetquelle.

Kopie des Artikels über *Taki 183*:

<http://graphics8.nytimes.com/packages/pdf/arts/taki183.pdf?scp=1&sq=taki%20spawns%20open%20pals&st=cse>

⁶³ Vgl. Chang, 2007, S. 75.

⁶⁴ Felisberto, Luke zitiert nach Chang, 2007, S. 118.

⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 119.

⁶⁶ Textauszug aus *Sugarhill Gang - Rappers Delight*, 1979.

⁶⁷ Saddler, Joseph zitiert nach Toop, 1991, S. 92.

⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 97.

Bis 1979 existierten Aufnahmen des aufstrebenden Phänomens nur auf Kassetten. Auf diesen befanden sich meist (heimliche) Mitschnitte von DJ-Shows. Manchmal stellten Gruppen auch selbst Kassetten zusammen, um sie als Werbung an Freunde oder Taxifahrer weiterzugeben.⁶⁹ Mithilfe solcher Kassetten kam HipHop-Musik bis nach New Jersey, wo Silvia Robinson lebte. Durch ihre Kinder kam sie erstmals mit HipHop in Berührung und schloss, wenn ihre Kinder diese Musik mögen, mögen sie auch andere. Laut *Rodney Cee*, einem Mitglied der Gruppe *Funky 4+1*, kam die *Sugarhill Gang* folgendermaßen zusammen:

Durch Zufall traf Silvia Robinson – in Jeff Changs Buch war es ihr Mann Joey⁷⁰ – in einer Pizzeria in New Jersey auf Henry Jackson alias *Big Bank Hank*, der tagsüber dort arbeitete. Robinson wurde auf ihn aufmerksam, da er während der Arbeit vor sich hin rappte. Sie fragte ihn, ob er eine Platte aufnehmen wolle und so wurde er das erste Mitglied der *Sugarhill Gang*. Die anderen zwei Rapper der Gruppe wurden auf ähnliche Weise „gecastet“. Michael Anthony Whright alias *Wonder Mike* war ein Freund des Sohnes der Robinsons, den Silvia ebenfalls sofort engagierte. Der dritte Rapper war Guy O’Brian alias *Master Gee*, dem zu Ohren gekommen war, dass die Robinsons eine Rap-Platte machen wollten, und so hatte er sich dafür beworben.⁷¹

„*Rappers Delight*“ wurde die erste Platte des neugegründeten Labels *Sugarhill* und zugleich die meist-verkaufte Maxi-Single aller Zeiten.⁷² Für den Song spielte eine Backingband das Bassriff der im gleichen Jahr sehr erfolgreichen Discosingle „*Good Times*“ der Gruppe *Chic* ein. Aber nicht nur die Musik war kopiert, auch Teile des Textes stammten nicht von den Rappern selbst. *Big Bank Hank* war neben seinem Job in der Pizzeria Türsteher in einem Nachtclub der Bronx. Über diese Tätigkeit wurde er Manager der Formation *Cold Crush Brothers*. Nachdem er engagiert worden war, bei der *Sugarhill Gang* mitzumachen, ließ er sich *Grandmaster Caz’* – eines Mitglieds der *Cold Crush Brothers* – Reimbuch aus und baute Zeilen aus diesem in den Song ein.⁷³ So erklären sich Verse wie: „*Check it out, I’m the C-A-S-AN-the-O-V-A and the rest is F-L-Y*“ – *Casanova Fly* war *Caz’* Pseudonym, bevor er es abkürzte – oder „[...] *but I’m the grandmaster with the three mcs, that shock the house for the young ladies*“ – das *Grandmaster* entstammt wieder *Caz’* Pseudonym, und *Hank* rappt nicht mit „*three mcs*“, sondern nur mit zwei.

HipHop in der Bronx war zur Zeit des Erscheinens von „*Rappers Delight*“ gerade im Begriff zu verschwinden. Die Jugendlichen, die mit *Herc*, *Bambaataa* und *Flash* groß geworden waren, zog es nun in Nachtclubs in anderen Vierteln. Sie wollten nicht mehr auf eine High School-Party gehen und

⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 93.

⁷⁰ Vgl. Chang, 2007, S. 130.

⁷¹ Vgl. Toop, 1991, S. 93.

⁷² Vgl. Chang, 2007, S. 131.

⁷³ Vgl. Ebd. S. 130.

viele nannten es „*kiddie music*“⁷⁴. Selbst *Grandmaster Flash* merkte, dass ihm Zuhörerschaft abhandenkam. DJs wie *DJ Hollywood* oder *Eddie Cheeba* waren jetzt die Publikumsmagneten. Dennoch war *Flash* mit seinen *Furious Five* immer noch angesagt, und es traten vermehrt Labels an ihn heran, um mit ihm eine Platte aufzunehmen. Er aber konnte sich nicht vorstellen, wie man HipHop auf Platte pressen sollte und warum jemand ein paar Jugendliche aus der Bronx über eine Aufnahme rappen würde hören wollen.⁷⁵

„*Rappers Delight*“ zeigte, dass es funktionierte; trotz der zunächst ablehnenden Haltung vieler Old School-HipHopper/Innen gegenüber der *Sugarhill Gang* belebte ihr Erfolg die Szene neu und bot deren Protagonist/Innen mit einem Mal Zugang zu Labels und zur Möglichkeit, viel Geld mit HipHop zu verdienen. „*The inexplicable success of the Sugar Hill Gang transformed the scene overnight. Artists and labels scrambled to cash in.*“⁷⁶

Die meisten Künstler versuchten nun nach dem Vorbild der *Sugarhill Gang*, mit einer Rap-Aufnahme Geld zu machen. Unter den erfolgreicheren waren Gruppen wie die *Funky 4+1* oder die *Treacherous Three* und ein Rapper namens *Kurtis Blow*. Letztgenannter schaffte es als erster Rapper, einen Deal mit einem Major Label abzuschließen. Überdies wurde seine Single „*The Breaks*“ die zweite Single überhaupt, die sich mehr als 500.000 Mal verkaufte.⁷⁷

Die Old-School-Legenden *Afrika Bambaataa* und *Grandmaster Flash* stiegen nach dem Erfolg der *Sugarhill Gang* ebenfalls ins Plattengeschäft ein. – DJ *Kool Herc* hatte der HipHop-Szene nach einer Messerattacke 1977 den Rücken zugekehrt.⁷⁸ Die wichtigste Aufnahme von *Afrika Bambaataa* und seiner *Soulsonic Force* war die 1982 erschienene Single „*Planet Rock*“. Sie basierte auf *Babe Ruth's* Song „*The Mexican*“ und „*Trans Europe Express*“ der deutschen Elektropop-Gruppe *Kraftwerk*. Durch das von *Kraftwerk* stammende Hauptthema, in Verbindung mit den Raps der *Soulsonic Force* und den programmierten Drums entstand eine neuartige Musik, die *Afrika Bambaataa* als „*Electro-Funk*“ bezeichnete.⁷⁹ „*Planet Rock was hip-hop's universal invitation, a hypnotic vision of one world under a groove, beyond race, poverty, sociology and geography.*“⁸⁰ Für den Herausgeber des Songs, Tom Silverman, stellte diese Platte eine Einladung an alle dar, sich an der HipHop-Kultur zu beteiligen. Ab diesem Zeitpunkt wurde die Bewegung zu einem globalen Phänomen, und in England und Frankreich fingen Jugendliche an, sich diesem aktiv anzuschließen.⁸¹

⁷⁴ Vgl. *DJ Jazzy Jay* zitiert nach Ebd. S. 128.

⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 128f

⁷⁶ Ebd. S. 132.

⁷⁷ Vgl. George, 2006, S. 85.

⁷⁸ Vgl. Chang, 2007, S. 84.

⁷⁹ Vgl. Aasim, Afrika Bambaataa zitiert nach Nardwuar, 2006, Internetquelle.

⁸⁰ Chang, 2007, S. 172.

⁸¹ Vgl. Silverman, Tom zitiert nach Ebd. S. 173.

Grandmaster Flash brachte als Erstes (mäßig erfolgreich) die Single „*Superrappin*“ heraus, bevor er zum *Sugarhill*-Label wechselte.⁸² Dort veröffentlichte er mit „*The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel*“ und „*The Message*“ – gemeinsam mit den *Furious Five* – zwei äußerst einflussreiche Platten. Die erste stellte einen klassischen DJ-Mix aus verschiedenen Liedern und Sprachsamples dar und kann als erstes Beispiel für das Subgenre *Turntablism* – zu dem ich später noch kommen werde – gesehen werden. Für Toop war diese Platte „so nahe daran, wie keine andere Platte, wirklich HipHop zu sein“.⁸³ *Flash*s erfolgreichste Veröffentlichung, die als Begründer des sogenannten *Conscious Rap* gilt, war „*The Message*“. Der Song erschien unter dem Namen *Grandmaster Flash and the Furious Five*, obwohl er in Wirklichkeit von *Sugarhill*-Produzenten geschrieben wurde und von den *Furious Five* nur *Melle Mel* zu hören ist. Dies kam daher, dass *Flash* sich anfangs geweigert hatte, das Lied zu produzieren. *Sugarhill* konnte jedoch *Melle Mel* überreden, einen Rap beizusteuern. Nachdem klar wurde, dass das Label den Song als Single herausbringen wollte, sprangen *Flash* und die anderen wieder mit auf. Die darauffolgenden Streitigkeiten zwischen dem Label, der Gruppe und im Speziellen zwischen *Melle Mel* und *Flash* führten zur Auflösung der Gruppe noch im selben Jahr 1983. Dennoch war „*The Message*“ ein Riesenerfolg und wurde einer der wichtigsten Songs der Old School. Sein Einfluss auf die HipHop-Szene ist zum einen auf den Text mit seinem (erstmaligen) Bericht des rauen Ghettolebens zurückzuführen. Eine ebenso wichtige Rolle aber spielte Chang zufolge die Langsamkeit des Beats und die Darbietung in dem leicht resignierten und zugleich wütenden Tonfall.⁸⁴

Die Hintergrundgeschichte zu „*The Message*“ macht einen Trend deutlich, der mit den ersten HipHop-Aufnahmen losgetreten wurde: Der musikalische Fokus wechselte vom DJ zum Rapper. Vor den Plattenaufnahmen war der DJ die zentrale Figur im HipHop. Nun aber wurde er von Rappern und Produzenten mehr und mehr von der Bildfläche verdrängt. Die nächsten musikalisch elementaren Beiträge zur HipHop-Kultur stammen daher von Produzenten und nicht mehr von DJs. Im Besonderen waren es ein Duo und deren Label *Def Jam*, die mit einem geradlinigen, von Rock beeinflussten Sound eine neue Ära im HipHop einläuteten.

⁸² Vgl. Toop, 1991, S. 106.

⁸³ Ebd. S. 124.

⁸⁴ Vgl. Chang, 2007, S. 178f.

1.4 Def Jam und die New School

„Diese Freude am Feuer, dieser Wunsch einen Groove, so hart und schwer zu machen, daß er buchstäblich zermalmt und niederbrennt, was ihm im Weg steht, war das neue Schlüsselmotiv von Rap, nach Breakdance und der Erschöpfung der Old-School-Rapper.“⁸⁵

Rick Rubin und Russell Simmons gründeten 1984 das Label *Def Jam*. Rick Rubin war damals Student an der NYU und gerade dabei, seine erste Single mit *T La Rock* – nicht zu verwechseln mit *Coke La Rock* – namens *„It’s yours“* zu produzieren. Russell Simmons war Manager und hatte unter anderem mit der Gruppe *Run DMC* und ihrer Split-Single *„It’s like that/Sucker MCs“* im Jahr zuvor bereits große Erfolge gefeiert. Der Stil der Gruppe war geprägt von einer sehr reduzierten Instrumentierung, wobei der Fokus auf dem geradlinigen, harten, von einer Drum Machine kommenden Beat lag. Ihr gesamter auf Reduktion abzielender Duktus stand im extremen Gegensatz zur bunten, auf Funk- und Polyrhythmen aufbauenden Old School.⁸⁶

Mit der Single *„Rock Box“* von ihrem Debütalbum machte Simmons klar, dass er *Run DMC* als Rap-Rockband etablieren wollte. In Rubin hatte er für seine Vision des Rap-Rock-Crossovers den passenden Partner gefunden. Dieser produzierte für die von ihm gemanagten Gruppen wie *Run DMC*, *Beastie Boys* oder später *Public Enemy* die auf aggressiven Beats und verzerrten E-Gitarren-Samples basierende Lieder, die mit ihrem Erfolg den Sound dieser Zeit definieren sollten.⁸⁷

Zudem schafften Simmons und Rubin mit ihren Gruppen und deren Sound, bestehende ethnische Trennungen zu überwinden und das Hörerspektrum von HipHop zu erweitern. Auf der einen Seite gab es *Run DMC*, die das Duo mit Singles wie *„Walk this Way“* (gemeinsam mit der Rockband *Aerosmith*) in Playlists von Rock-Radiosender etablieren und damit das vornehmlich weiße Rockpublikum erreichen konnten. Auf der anderen Seite konnten die beiden die *Beastie Boys* – eine weiße, aus Ex-Punkmusikern bestehende Band – in vornehmlich von Afroamerikanern gehörten Rap-Radiosendern platzieren.⁸⁸

Diese Gruppen waren für viele der von mir interviewten Akteure der österreichischen HipHop-Szene eine der ersten wichtigen Berührungspunkte mit der HipHop-Kultur. Den Erwähnungen in den Interviews zufolge war jedoch *Public Enemy* die wahrscheinlich einflussreichste Formation für die österreichischen HipHop-Pioniere.

⁸⁵ Toop, 1991, S. 183.

⁸⁶ Vgl. Chang, 2007, S. 203.

⁸⁷ Vgl. George, 2006, S. 86f.

⁸⁸ Vgl. Chang, 2007, S. 245.

„Die Gruppe, die Rap 1987 eine Richtung und Orientierung zurückgab, war Public Enemy. Sie boten eine Vision an, die viel weiter ging als irgendwelche Ambitionen innerhalb der Musikindustrie.“⁸⁹

Public Enemy verband ein militantes Image mit einem harten und dichtbeladenen Sound, über die der Rapper Chuck D *„mit einer Stimme, die durch Ziegelwände schnitt“*⁹⁰ (meist) politische Botschaften transportierte. Die Band hatte ein klares Konzept im Hintergrund, das einer musikalischen Version der Black-Panther-Bewegung ähnelte.

Ihr erstes Album *„Yo! Bum Rush the Show“* war in Amerika im Vergleich zu den anderen Def Jam-Artists ein kommerzieller Flop. Im Gegensatz dazu wurde es in Großbritannien als eine der besten Veröffentlichungen des Jahres gehandelt.⁹¹ Spätestens mit ihrem zweiten Album von 1988 *„It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back“* sollte sich die Gruppe jedoch für immer in der HipHop-Hall-of-Fame verewigen. Nelson George nennt die Produktion einen der Meilensteine des HipHop-Sampling, und für Jeff Chang wurde keine Sekunde auf dem Album vergeudet.^{92 93}

„Das Gewebe aus Lärm, vieldeutigen labyrinthischen Bildwelten war unbarmherzig. Ständige Bewegung, Sirenen, Slang, immer wieder an der Grenze des Surrealen, Wut, Verwirrtheit und Paranoia, rückwärts laufende Tapes und hohe, kreischende Altsaxophone, Bruchstücke von Platten der Meters, James Brown, der JB's, Kool and the Gang und was sonst das Funk-Archiv zu bieten hatte; Party-Konversation und revolutionäre Rhetorik wurden zu einem verwickelten Sound-Netz verwoben, dessen Absicht darin bestand, aufzurütteln, zu erziehen, aufzuwecken, mit Energie zu versorgen, kathartische Effekte zu erzielen oder einfach zu sprechen.“⁹⁴

Neben Public Enemy oder Boogie Down Productions (später KRS One Solo) gab es Ende der 1980er Jahre noch andere Gruppen, die sich eines aggressiven Grundtons samt dazupassender Musik bedienten. Diese unterschieden sich jedoch von den Genannten dadurch, dass sie die Hörer nicht in irgendeiner Form erziehen oder ihnen politische Botschaften vermitteln wollten. Sie erzählten in einem nüchternen Tonfall vom (harten) Leben in ihren Vierteln, auf der Straße, von Drogen und Frauen. Ihre Themen waren nicht neu, aber, die Form in der sie darüber rappten, war es. Beinahe alle in den Texten vorkommenden Frauen wurden zu „bitches“, Drogendealer zu einem ansehnlichen Beruf und Gangs sowie der Gebrauch von Waffen ohne negative Konnotationen als „normal“ dargestellt. Diese Strömung der HipHop-Kultur löst seit jeher Kontroversen und Diskussionen aus und ist auch heute noch unter der Bezeichnung *Gangsta Rap* bekannt.

⁸⁹ Toop, 1991, S. 204.

⁹⁰ Chang, 2007, S. 237.

⁹¹ Vgl. Ebd. S. 255.

⁹² Vgl. George, 2006, S. 118.

⁹³ Vgl. Chang, 2007, S. 263.

⁹⁴ Toop, 2007, S. 205.

1.5 „Straight Outta Compton“⁹⁵

„Gangsta-Rap (Reality-Rap – oder welche Bezeichnung man auch immer vorzieht) ist ein unmittelbares Nebenprodukt von Crack. Wenn man das nicht weiß, versteht man auch nicht, wieso es dazu kommen konnte, dass HipHop zum Sündenbock für alles und jeden wurde. Das ist kein Henne-oder-Ei-Rätsel: Zuerst kamen die Crack-Rocks, dann kam Gangsta-Rap.“⁹⁶

Für Nelson George besteht eine klare Parallele zwischen dem Aufkommen der Droge Crack und der Strömung des *Gangsta Rap*. Beide Phänomene tauchten erstmals Mitte der 1980er Jahre auf, erlebten ihren Höhepunkt am Ende des Jahrzehnts und verloren in den folgenden Jahren wieder an Bedeutung.⁹⁷ Da die Wirkung von Crack extrem kurz anhält und die Droge zugleich sehr schnell süchtig macht, konnte mit ihr viel Gewinn erzielt werden. Dadurch verschärfte sich der Wettbewerb unter den Dealern, und es kamen immer größere Waffen in die Städte. Damit einhergehend gewann das Gang-Wesen wieder an Bedeutung. Die Regierung reagierte mit rigorosen Strafen und einem erhöhten Polizeiaufgebot. Dies führte dazu, dass 1990 jeder vierte männliche Afroamerikaner zwischen 20 und 29 Jahren entweder auf Bewährung war oder im Gefängnis saß.⁹⁸ Das durch Haftstrafen bedingte *„teilnahmslose Miterleben von Gewalt und die völlige soziale Entfremdung“*⁹⁹ wurde durch die Sträflinge in die Viertel zurückgebracht und veränderte dadurch die allgemeine Grundhaltung zu gewalttätigen Übergriffen. Genau dieses teilnahmslose Miterleben oder das (fiktive) Ausüben von Gewalt bildet den Kern vieler Texte des *Gangsta Rap*-Genres. *„It's like they think violence just started when we made our records. But, you know, violence has been here forever, and it's gonna stay here till the end of the world, so everybody should just wake up.“*¹⁰⁰ Als Verteidigung für die gewaltvollen, oftmals amoralischen Texte wird meist vorgebracht, dass sich die Rapper nur als Berichterstatter sehen, die Einblicke in das Leben in den Ghettos gewähren. Im berühmtesten Zitat von *Chuck D* bezeichnet dieser HipHop als das *„CNN der Schwarzen“*. In diesem Sinne bringt David Toop – den meiner Meinung nach passenden – Vergleich von *Gangsta Rap* mit der Boulevardpresse.¹⁰¹

Als der erste Vorläufer dieses Genres gilt das 1985 erschienene Lied *„P.S.K. – What Does It Mean“* von *Schooly D*. In dem Song erzählt der Rapper zwei Geschichten aus der Ich-Perspektive, die sich um Sex mit einer Prostituierten, Drogen und Gewalt drehen. Im Refrain stellt er sich als Mitglied einer

⁹⁵ Titel des Debütalbums der Gruppe *N.W.A.*

⁹⁶ George, 2006, S. 64.

⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 65.

⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 66.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ *Ice Cube* zitiert nach Andrich, 1990, Internetquelle.

¹⁰¹ Vgl. Ebd. S. 207f.

bekannten Gang aus Philadelphia – den *Park Side Killers* (kurz PSK) – dar. Der abfällige Grundton in seinem Rap in Verbindung mit dessen wertfreier Haltung gegenüber der im Erzählten vorkommenden Gewalt war zu dieser Zeit neu und schockierend.¹⁰²

Den Startschuss für *Gangsta Rap* als Genre gab die im September 1987 veröffentlichte Single „*Boyz-N-the Hood*“. Diese wurde von O’Shea Jackson alias *Ice Cube* geschrieben und von dem heute noch erfolgreichen Andre Young alias *Dr. Dre* produziert. Als Rapper für das Stück fungierte Eric Wright alias *Eazy E*. Dieser hatte den Song eigentlich für die New Yorker Gruppe *HBO* schreiben lassen, welche sich jedoch weigerten, den Text zu rappen. Um die kostbare Studiozeit nicht zu vergeuden, drängte *Dr. Dre* Wright, selbst das Mikrophon in die Hand zu nehmen. So wurde dieser Abend zur Geburtsstunde des Rappers *Eazy E* und des („Westcoast“) *Gangsta Raps*.¹⁰³

Bis zum Ende der 1980er Jahre galt New York als alleiniger Mittelpunkt der HipHop-Kultur. Durch den Erfolg von „*Boyz-N-the Hood*“ und der in weiterer Folge von Wright, Young, Jackson und anderen gegründeten Formation *N.W.A.* (Abkürzung für *Niggas With Attitude*) etablierte sich ihre Heimatstadt Los Angeles als Gegenpol dazu – die in den folgenden Jahren heranwachsende Auseinandersetzung von „Eastcoast“ (New York) gegen „Westcoast“ (Los Angeles) mündete in den tragischen Morden der Rapper *Tupac Shakur* und *Notorious B.I.G.*¹⁰⁴

1989 erschien das Debütalbum „*Straight Outta Compton*“ von *N.W.A.* und wurde – ohne Radio und MTV Airplay – ein riesiger kommerzieller Erfolg. Die harten, expliziten Texte gepaart mit *Dr. Dres* Produktionstalent schufen ein neues Subgenre, das seinen Namen der ersten Single „*Gangsta, Gangsta*“ zu verdanken hat. Der Erfolg ist zu einem großen Teil auf Kinder und Jugendliche aus den (wohlbehüteten) Vorstädten zurückzuführen, die die Geschichten von den Großstadtgangs mit Begeisterung aufnahmen.¹⁰⁵

„I wanted to make people go: ‚Oh shit, I can’t believe he’s saying that shit.‘ I wanted to go all the way left. Everybody trying to do this Black power and shit, so I was like, let’s give ’em an alternative. Nigger niggernigger niggernigger fuck this fuck that bitch bitch bitch bitch suck my dick, all this kind of shit, you know what I’m saying?“¹⁰⁶

¹⁰² Vgl. George, 2006, S. 67f.

¹⁰³ Vgl. Chang, 2007, S. 303.

¹⁰⁴ Vgl. Purdum, 1997, Internetquelle.

¹⁰⁵ Vgl. Chang, 2007, S. 320.

¹⁰⁶ Young, Andre zitiert nach Cross, S. 197.

1.6 The Golden Age of HipHop

Allgemein wird der Zeitraum beginnend in der Mitte der 1980er Jahre bis ca. 1994 – manchmal bis zum Ende der 1990er Jahre – als „golden era“ oder „golden age“ der HipHop-Kultur bezeichnet. Die genaue Festlegung des Zeitrahmens ist schwer möglich, da dieser praktisch von Person zu Person leicht variiert. Auf jeden Fall aber werden die Jahre 1988 bis 1992 dazugezählt. Dies verdankt sich der Tatsache, dass in diesen Jahren eine große Anzahl von HipHop-Produktionen auf den Markt kam, die neue Aspekte und Techniken in die Musik und Kultur einführten.¹⁰⁷ *“Because we started this list in 1985, we pretty much hit hip-hop in its golden age,” she [Sia Michel damalige Chefredakteurin des Musikmagazins Spin] says. ‘There were so many important, groundbreaking albums coming out right about that time.’*¹⁰⁸

Neben Produzenten wie *Dr. Dre*, *Marley Marl* oder *Public Enemy*s Produzententeam *Bomb Squad* waren es Alben von Künstlern wie *Eric B & Rakim*, *De La Soul*, den *Jungle Brothers* oder *A Tribe Called Quest* durch die diese Zeitspanne ihren Titel erhielt.

Um diese Jahrzehntwende fällt mit der Etablierung der ersten HipHop-Radio-Show und der Formierung erster Rap-Gruppen auch der Beginn einer HipHop-Szene in Österreich. Dessen Geschichte möchte ich nun in den folgenden Kapiteln anhand vier der einflussreichsten HipHop-Formationen der 1990er Jahre (und darüber hinaus) nachzeichnen.

¹⁰⁷ Vgl. Green, 2004, Internetquelle.

¹⁰⁸ Michel, Sia zitiert nach The Associated Press, 2005, Internetquelle.

2 Erste Knospen in Österreich

2.1 EAV und Falco

„Sepp, Sepp, are you ready for the nepp, die Zukunft ist der Alpenrap.“¹⁰⁹

Bereits Anfang der 1980er Jahre gab es in Österreich die ersten von HipHop beeinflussten Musikstücke. Wenngleich parodienhaft nimmt das Lied „Alpenrap“ der Gruppe EAV (*Erste Allgemeine Verunsicherung*) von 1983 musikalisch sowie textlich mehrmals direkten Bezug auf den ersten weltweit erfolgreichen HipHop-Song „Rappers Delight“ der *Sugarhill Gang*. „[...] die Masse schreit, nach Sepp's Delight.“¹¹⁰ Angefangen mit diesem Stück verwendet die Band seither in vielen ihrer Lieder eine Art Sprechgesang, der an den Old-School-Rapstil angelehnt ist. Dies bleibt jedoch die einzige Verbindung der Formation zu der aus New York stammenden Kultur.

Stärker durch HipHop beeinflusst war der bekannteste österreichische Popmusiker: *Falco*.

„Falco war, was er immer abgestritten hat, Hip Hop im original amerikanischen Sinn. In Europa denkt man ja ganz sozialromantisch, es ginge bei dieser Rap Geschichte um ein Aufbegehren der Geknechteten und Entrechteten, die Vorbereitung einer schwarzen Revolution. Bloß: Wenn es bei Hip Hop um eine Revolution geht, dann um die, genauso konsumieren können wie all die weißen Arschlöcher, maßlos, ohne Ziel und Sinn. Deswegen war Falco Hip Hop.“¹¹¹

Bereits 1981 – also zwei Jahre vor dem „Alpenrap“ der EAV – veröffentlichte *Falco* mit „Der Kommissar“ den ersten Rap-Song Österreichs. Dieses Stück stellte den ersten deutschsprachigen Rap dar und bildet zugleich den Ausgangspunkt für *Falcos* internationale Karriere. Laut der Biografie auf *falco.at* (Internetseite der Falco-Privatstiftung) bezeichnete er sich in engsten Freundeskreisen später gern als „Godfather des weißen Rap“.¹¹²

*„Wir treffen Jill und Joe und dessen Bruder Hipp
und auch den Rest der coolen Gang.
Sie rappen hin, sie rappen her,
dazwischen kratzen's ab die Wänd'.*

¹⁰⁹ Textauszug aus EAV – *Alpenrap*, 1983.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Geier, 1998, Internetquelle.

¹¹² Falco.at, 2010, Internetquelle.

*Dieser Fall ist klar, lieber Herr Kommissar,
auch wenn sie anderer Meinung sind.
Den Schnee auf dem wir alle talwärts fahren,
kennt heute jedes Kind*¹¹³

Falco gab zwar öffentlich immer an, kein Teil der HipHop-Bewegung zu sein, wurde aber von dieser feststehend beeinflusst. Seine Art des Sprechgesangs ähnelt sehr dem im HipHop verwendeten Rap, und auch *Falco* selbst bezeichnete es immer wieder als Rappen.¹¹⁴ Ebenso wird er von einigen Leuten aus der HipHop-Szene als der erste Rapper Österreichs bezeichnet. „Wenn der Skero da wär, würd er sagen, natürlich der *Falco* ist der erste [Rapper] gewesen.“¹¹⁵

Wichtige Unterstützung erhielt „*Der Kommissar*“ überdies vom wirklichen „Godfather of HipHop“, *DJ Afrika Bambaataa*. Dieser nahm den Song in seine Setlist auf und machte ihn dadurch in den USA bekannt. Es kam sogar zu einem Treffen der beiden, bei welchem über ein gemeinsames Projekt gesprochen wurde, das jedoch nie zustande kam.¹¹⁶

Weitere Bezüge zur HipHop-Kultur finden sich zum Beispiel in seinem Song „*Body next to Body*“ gemeinsam mit Brigitte Nielsen von 1987, in dem *Falco* mehrfach die Textzeile „to the bang bang boogie, say, up jump the boogie, to the rhythm of the boogie, the beat“ aus „*Rappers Delight*“ von der *Sugarhill Gang* zitiert. Zudem gibt es eine durch *Falco* eingedeutschte Version des Songs „*The Message*“ von *Grandmaster Flash*, welche er Anfang der 1980er Jahre auf dem Radiosender Ö3 im Rahmen der „Musicbox“-Sendung eingerappt hatte.¹¹⁷

Weitere Bezugspunkte zur österreichischen HipHop-Szene gab es durch den folgend noch genauer beschriebenen *Austrian Flavors Contest*, wo *Falco* einer der Juroren war. Außerdem wurde *Falco* 1998 auf Anregung von Martin Skerwald (alias *Skero* von *Texta*) in die HipHop-Sendung *Tribe Vibes & Dope Beats* eingeladen, in der er gemeinsam mit *Milo* und *Burstup* (Mitglieder der Gruppe *Schönheitsfehler*) zu Gast war.¹¹⁸

Neben den genannten Musikern gab es in den 1980ern auch erste von HipHop beeinflusste DJs. So legte etwa Gerhard Holoubek (alias *DJ G. G. Spaceant*) erstmals Mitte der 1980 Jahre HipHop in der Diskothek U4 auf. Dies stieß jedoch anfangs auf starke Ablehnung durch das Publikum und endete teilweise sogar in Sitzstreiks.¹¹⁹

¹¹³ Textauszug aus *Falco - Der Kommissar*, 1981.

¹¹⁴ Vgl. *Falco* zitiert nach Weiland, 2002, 5:37 min.

¹¹⁵ Kroll, Philipp zitiert nach Ebd. 5:00 min.

¹¹⁶ Vgl. *Falco.at*, 2010, Internetquelle.

¹¹⁷ Vgl. Trischler, 2001, Internetquelle.

¹¹⁸ Vgl. Weiss, 2001(a), Internetquelle.

¹¹⁹ Vgl. Weiss im Interview: *Burstup1*, 2010, min. 00:06:04.

Nicht viel besser erging es Claus Mitterhuemer (alias *BTO Spider*) und Martin Forster (alias *Sugar B*) mit ihrem 1987 ins Leben gerufenen Club „Cooky Puss“ (benannt nach einer EP der *Beastie Boys*) im „Volksgarten“. Dieser fand aufgrund geringer Besucherzahlen und der überwiegend ablehnenden Haltung dieser neuen Musik gegenüber nur wenige Male statt.^{120 121} *„BTO Spider und Sugar B. müssen sich in Ihrem Club ‚Cookiepuss‘ im Volksgarten in Wien mehr als einmal blöd anreden lassen. Für Hip Hop, eine Musik, die damals noch als nicht tanzbar galt.“*¹²²

Martin Forster war nicht nur mit dem „Cooky Puss“-Club ein Vorreiter in der österreichischen HipHop-Landschaft. Ende der 1980 Jahre war er ebenfalls Teil einer Gruppe, die unter anderem als die „Ursuppe“¹²³ oder „wichtigste Keimzelle“¹²⁴ der österreichischen HipHop- und Wiener Downbeat/Elektronik-Szene bezeichnet wird. Gemeinsam mit Peter Kruder (alias *PM 2 the K*), Rodney Hunter (alias *R.C.H.*) und Stefan Biedermann (alias *DJ DSL – Danube Super Leiwand* oder auch *DJ Super Leiwand*) bildete er die Gruppe *Moreaus*.¹²⁵

2.2 Moreaus

*„Die Frage nach dem Anfang ist stets schwer zu beantworten. [...] Am Anfang des österreichischen HipHops stand etwas, das mittlerweile schon beinahe der Mystifizierung unterworfen ist: die Moreaus.“*¹²⁶

Angefangen hatte alles mit dem Musikprojekt *Dr. Moreaus Creatures*. *„Die waren so eine absurde Band mit zwei Schlagzeugern und Bassgitarren und haben Speed Metal-Country-Rock-Pop-Wasweißichwasalles gespielt.“*¹²⁷ Mitte der 1980er Jahre war Martin Forster zur Formation gestoßen, als diese einen Ersatz für ihren Sänger suchte. Forster engagierte in weiterer Folge Peter Kruder als Gitarristen. *„Den Peter hab ich auf der Mariahilferstraße getroffen. Der war augenfällig und hat einen urlangen schwarzen Mantel getragen.“*¹²⁸ Dieser wiederum brachte einen Freund aus der Nachbarschaft als Schlagzeuger in die Band: Rodney Hunter. – Hunter hatte bereits mit 14 Jahren bei

¹²⁰ Vgl. Fleischmann und Jelinek, 2005, S. 34.

¹²¹ Vgl. Aichinger, 1992, S. 39.

¹²² Davidek, 2008, Internetquelle.

¹²³ Trischler, 2002(a), Internetquelle.

¹²⁴ Fleischmann und Jelinek, 2005, S. 27.

¹²⁵ Vgl. Ebd. S. 27f.

¹²⁶ Lachsteiner, 2005, S. 16.

¹²⁷ Biedermann, Stefan zitiert nach Trischler, 2002(a), Internetquelle.

¹²⁸ Forster, Martin zitiert nach Fleischmann und Jelinek, 2005, S. 27f.

der mittlerweile legendären Wiener Punkband *Mordbuben AG* Bass gespielt. Als Letzter der endgültigen Besetzung der *Moreaus* stieß *DJ DSL* hinzu.¹²⁹

*„Bei dieser Gelegenheit [seinem ersten öffentlichen Auftritt als DJ DSL] habe ich Sugar B, also Martin Forster, und Peter Kruder kennen gelernt, die mich gefragt haben, ob ich als Scratcher den Pausenc clown bei einem Konzert ihrer Band Dr. Moreau’s Creatures machen wolle.“*¹³⁰

Während nach und nach die Gründungsmitglieder die Band verließen, begann sich die musikalische Ausrichtung der Gruppe grundlegend zu verändern. Da man spätestens ab 1990 nichts mehr mit der Ursprungsformation zu tun hatte, wurde der Name schlicht in *Moreaus* umgeändert.¹³¹ *„Die Anfangsbesetzung war streng auf einer anderen Welle unterwegs, das war auch der Grund, dass wir uns auseinandergelebt haben.“*¹³²

Im selben Jahr wurden die *Moreaus* von Markus Spiegel und seinem Label *Gig-Records* – einem Sublabel von *BMG* – unter Vertrag genommen. Dort erschien kurz darauf ihr Longplaydebüt *„Swound Sounds“*, das die erste österreichische HipHop-Platte darstellte.¹³³ *„Es war Rap dabei, es waren Scratches dabei. Es gab einfach alle Bestandteile.“*¹³⁴

Nur ein Jahr später löste sich die Gruppe jedoch auf. Der Grund dafür lag nicht bei dem sich nicht einstellen wollenden kommerziellen Erfolg, sondern maßgeblich daran, dass es ihnen an Equipment fehlte. Nachdem die Band von analogen Instrumenten auf Synthesizer und Sampler umgestiegen war, konnte jeweils nur eines der Mitglieder an neuen Liedern arbeiten. Deshalb beschloss man irgendwann, getrennte Wege zu gehen.¹³⁵

Peter Kruder rief gemeinsam mit Richard Dorfmeister 1994 das Label *G-Stone Recordings* ins Leben, und als *Kruder & Dorfmeister* erlangten die Beiden im Laufe der 1990er Jahre mit ihren Downtempo-Elektronik-Produktionen weltweite Bekanntheit.¹³⁶ Rodney Hunter gründete gemeinsam mit Werner Geier *Uptight Productions* und konnte mit dem für *Leena Conquest* produzierten Song *„Boundaries“* einen internationalen Hit verbuchen. Darüber hinaus war er Mitglied der ebenfalls international erfolgreichen HipHop-Gruppe *Aphrodelics*.¹³⁷ *Sugar B* tourte bis 1994 gemeinsam mit *DJ DSL* als *Swound Sound System*, war Gast-MC bei unzähligen Projekten (z. B. *Kruder & Dorfmeister*),

¹²⁹ Vgl. Ebd. S. 28.

¹³⁰ Biedermann, Stefan zitiert nach Stöger, 2002(b), Internetquelle.

¹³¹ Vgl. Fleischmann und Jelinek, 2005, S. 28.

¹³² Hunter, Rodney zitiert nach Aichinger, 1992, S.39.

¹³³ Vgl. Fleischmann und Jelinek, 2005, S. 28.

¹³⁴ Fantur, Clemens zitiert nach Weiland, 2002, 5:20 min.

¹³⁵ Vgl. Fleischmann und Jelinek, 2005, S. 30.

¹³⁶ Vgl. *G-Stone Recordings*, 1994-2010, Internetquelle.

¹³⁷ Vgl. Stöger, 2004, Internetquelle.

veranstaltet gemeinsam mit anderen seit 1996 den *Dub Club* im Wiener „Flex“ und produziert seit 1992 die Radiosendung *Solid Swound Sound* zusammen mit *DJ Makossa*.¹³⁸ Darüber hinaus gründete Forster den „Verein zur Förderung und Publikmachung des Wortes Swound (=maximaler positiver Output) mit der Zielsetzung im Jahre 2020 im Duden zu erscheinen.“¹³⁹ *DJ DSL*, der schon 1988 nationaler DMC DJ Championship-Gewinner war, wurde 1995 vom deutschen Musikmagazin *Spex* zum besten HipHop-DJ Europas gekürt.¹⁴⁰ Außerdem spielte er für die Entstehung der HipHop-Szene in Österreich und für die gesamte erste Generation österreichischen HipHops eine äußerst gewichtige Rolle. Diese rührte jedoch nicht von seinem Engagement bei den *Moreaus* oder der international erfolgreichen Gruppe *Edelweiss*. Seine große Bedeutung für HipHop in Österreich erlangte er durch das Mitwirken in der wichtigsten österreichischen Radioshow für HipHop-Interessierte: *Tribe Vibes & Dope Beats*.

2.3 Tribe Vibes & Dope Beats

*„Diese Machart: Auf der einen Seite der intellektuelle Zugang von Werner Geier, auf der anderen Seite die Reportagen von der Katharina Weingartner, mit Interviews, mit Leuten vor Ort, die man gehabt hat, die auch sehr wichtig war, und dann noch die musikalische Ebene von einem der wichtigsten DJs aus Österreich, wo er noch jung war. Das war wirklich, wirklich faszinierend und eine Radiosendung, wie sie wahrscheinlich einzigartig war. [...] Damals war ich 14, als ich angefangen hab, Tribe Vibes zu hören. Das war wirklich, jeden Freitag vors Radio setzen und aufnehmen. Das war echt wichtig, ein Fixpunkt.“*¹⁴¹

Katharina Weingartner arbeitete in den 1980er Jahren für das deutsche Jazz-Label *Minor Music*. Durch ihre Arbeit gelangte sie 1987 zum in New York stattfindenden „New Music Seminar“, wo sie erstmals mit HipHop in Berührung kam. – Ebenfalls dort lernte sie *Sugar B* und *DJ DSL* kennen, die damals neben den *Moreaus* in dem Pop-Projekt *Edelweiss* involviert waren. Weingartner war von der HipHop-Kultur und ihrer Musik derart begeistert, dass sie nach ihrer Rückkehr nach Deutschland ihrem Chef bei *Minor Music* vorschlug, ein HipHop-Sublabel zu gründen. So entstand *RAP – Rhythm Attack Productions*, für das Weingartner bis 1990 arbeitete.¹⁴²

¹³⁸ Vgl. Dubclub Vienna, 2007, Internetquelle.

¹³⁹ Forster, o.J., Internetquelle.

¹⁴⁰ Vgl. Dobelmann, o.J., Internetquelle.

¹⁴¹ Fantur, Clemens im Interview: Manuva1, 2010, min. 00:12:59.

¹⁴² Vgl. Braula, 2011, Internetquelle.

1989 trat Weingartner mit der Idee für eine HipHop-Radiosendung an den Musikjournalisten und Leiter der *Musicbox*-Sendung Werner Geier heran. Die *Musicbox* war für das Jugendprogramm auf dem größten Radiosender Österreichs Ö3 verantwortlich und bot eine Plattform für Musik, die nicht in das restliche Programm passte.¹⁴³ Weingartner konnte Werner Geier sofort für ihr Projekt gewinnen, und so startete am 11. 05. 1990 *Tribe Vibes & Dope Beats* im Rahmen der Ö3-*Musicbox*. Einmal in der Woche wurde anfangs eine viertel Stunde, später eine ganze Stunde der *Musicbox* – bis zur Ö3 Senderreformation 1994 – HipHop gewidmet. Weingartner führte in New York Interviews mit wichtigen Mitgliedern der HipHop-Szene, während sie *DJ DSL* engagiert hatte, um kurze Mixes aus den Liedern des jeweils vorgestellten Albums bzw. der Künstler anzufertigen.¹⁴⁴

*„Die damals noch im Rahmen der Ö3 Musicbox ausgestrahlte Sendung war nicht nur wegen ihres Masterminds Werner Geier aka Demon Flowers und mit der in New York lebenden und wöchentlich exklusiv Beiträge verfassenden Katharina Weingartner europaweit einzigartig. Vor allem die mittlerweile legendären wöchentlichen Mixes von DJ DSL machten ‚Tribe Vibes & Dope Beats‘ zu freitäglichen Mitschneidepflichtterminen. Und was heute auf CD-Rs und USB-Sticks auf Pausenhöfen die Runde macht, waren damals die auf Tape gebannten 20 Minuten ‚Tribe Vibes‘-Mixes von DJ Superleiwand alias Stefan Biedermann.“*¹⁴⁵

Obwohl Werner Geier bis zum Start von *Tribe Vibes* nichts mit HipHop anfangen konnte und eher ein Fan von Gitarrenmusik à la *Nick Cave* war, begeisterte ihn diese aus New York stammende Kultur bald dermaßen, dass er im Herbst 1991 anfang, selbst aktiv die Sendungen mitzugestalten und als Moderator zu fungieren.¹⁴⁶

In einem Interview für die Tageszeitung „Der Standard“ beschrieb Geier 1998, wie er über die anfänglich „qualvolle Beschäftigung“ mit dieser neuen Musik, zum Anhänger dieser und der dazugehörigen Bewegung wurde.

„Ich habe mir aber seit jeher gern neue Ziele und Hürden gesetzt, um mir Abenteuer zu verschaffen. HipHop hatte ich immer nur unter sozialdokumentarischen Aspekten gesehen. Ich habe nicht verstanden, was außer der Beschreibung des Ghettolebens da noch dran sein sollte, außer, von einem intellektuellen Standpunkt aus betrachtet, monotone Beats und

¹⁴³ Vgl. Gröbchen, 1998, Internetquelle.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd.

¹⁴⁵ Fantur, 2007, S. 32.

¹⁴⁶ Vgl. Braula, 2011, Internetquelle.

Erste Sendung mit Werner Geier zum Nachhören: <http://soundcloud.com/the-message-mag/tribe-vibes-dope-beats-unity>.

*Sprechgesang. Da ich mich aber selbst, wie auch die Hörer vor den Kopf stoßen wollte, bin ich schließlich über die anfangs qualvolle Beschäftigung mit HipHop total hineingekippt.*¹⁴⁷

Tribe Vibes & Dope Beats war für alle von mir interviewten Personen eine der wichtigsten bzw. die wichtigste Informationsquelle über HipHop und die wöchentliche Sendung ein Pflichttermin.

„Tribe Vibes war sicher für uns alle sehr wichtig. Werner Geier lieferte sehr starken Input. Da hat man die Sachen auch überall das erste Mal gehört. Da hab ich auch Advanced Chemistry mit ‚Heidelberg‘ als Erstes gehört. Das hat uns alle damals recht geflasht.“¹⁴⁸

Tribe Vibes spielte jedoch nicht nur wegen der wöchentlichen Ausstrahlung – samt wertvoller Informationen aus dem HipHop-Universum – eine tragende Rolle für die erste Generation österreichischen HipHops: Die *Tribe Vibes*-Redaktion beschloss eines Tages, dass *DJ DSL* seine Mixes live im Studio und nicht wie zuvor zu Hause auf Band zusammenstellen sollte. *„Wir sind schließlich auf die unglaublich revolutionäre Idee gekommen, dass wir gerne zwei Plattenspieler in ein Studio stellen würden.*“¹⁴⁹ Da es zu dieser Zeit noch üblich war, einem Techniker die gewünschte Platte zu geben, sodass dieser sie auf den Plattenteller legte, gab es im Studio keine zwei Turntables. Die Anfrage Weingartners, zwei Plattenspieler in das Studio zu stellen, wurde vom Ö3-Abteilungsleiter mit der Vorgabe, sie selbst finanzieren zu müssen, bewilligt. Nachdem Weingartner in der Firma Technics einen möglichen Sponsor gefunden hatte, musste noch eine Veranstaltung initiiert werden, wo Technics werbewirksam vertreten werden konnte. So entstand die Idee, einen österreichweiten Contest samt anschließendem Konzert zu organisieren.¹⁵⁰

2.3.1 Der Tribe Vibes & Dope Beats-Contest

„Das war für uns der Startschuss dafür, dass sowas wie eine Szene und ein Gemeinschaftsgefühl entstanden sind. Vorher war es ja so, dass man der Freak in seinem Dorf war. Da hat es vielleicht zwei, drei Wahnsinnige gegeben, aber nicht mehr! Und da beim Contest haben sich plötzlich so viele Leute getroffen und wir haben irrsinnig viele Kontakte geknüpft.“¹⁵¹

¹⁴⁷ Geier, Werner zitiert nach Schachinger, 1998, Internetquelle.

¹⁴⁸ Skerwald im Interview: Skero1, 2010, min. 00:08:42.

¹⁴⁹ Weingartner, Katharina zitiert nach Braula, 2011, Internetquelle.

¹⁵⁰ Vgl. Ebd.

¹⁵¹ Kogler, Christian (alias MC Graffiti) zitiert nach Braula, 2010, S. 11.

1991 rief die *Tribe-Vibes*-Redaktion dazu auf, Aufnahmen zu den Bereichen „Vocal“, „Mix“ und „Jingle“ an sie zu schicken. Die besten Einsendungen sollten in weiterer Folge bei einem im „Volksgarten“ in Wien stattfindenden Contest einer Jury vorgespielt und durch diese bewertet werden. Als Preis für die Sieger der jeweiligen Kategorie sponserte Technics je einen Plattenspieler – und einen weiteren für das *Tribe Vibes & Dope Beats*-Studio.¹⁵²

Da zur Überraschung der Veranstalter derart viele Kassetten, wo laut Weingartner „*sehr viel Schrott dabei [war], aber auch sehr viele gute Sachen*“¹⁵³, in der Redaktion ankamen, beschloss man, nach dem Contest einen Sampler mit den drei besten Gruppen zu produzieren. So kam es, dass ca. ein Jahr nach dem Contest mit „*Austrian Flavors Vol. 1*“ die erste Kompilation von österreichischem HipHop auf den Markt gebracht wurde.¹⁵⁴

Am 07. 12. 1991 fand, nach redaktioneller Auswahl der zehn besten Einsendungen, der *Austrian Flavors Contest* im Wiener „Volksgarten“ statt. Als Jury konnten durch Werner Geiers Kontakte Markus Spiegel, Rudi Dolezal und *Falco* gewonnen werden. Katharina Weingartner vermochte durch ihre Arbeit bei *Rhythm Attack Productions* als zusätzliche Juroren und für den Auftritt danach, die kurz vor ihrem Durchbruch stehenden New Yorker HipHopper *Pete Rock* und *CL Smooth* engagieren.¹⁵⁵

Für den Contest wurden die Juroren an einen länglichen Tisch gesetzt und vor ihnen ein „Ghettoblaster“¹⁵⁶ aufgestellt, auf dem nacheinander die zehn Kassetten der Finalisten vorgespielt wurden. Nach jeder Nummer wurden Punkte vergeben und so die Sieger ermittelt.¹⁵⁷

Manuva – Rapper der Gruppe *Total Chaos*, die gesamt den dritten Platz belegt hatten – erinnert sich an diese Situation:

„ Alle sind vor dem Radio gestanden und er [Falco] dann so: ‚Na ja, weißt was, diese Tiroler, alle rappen auf Englisch, was is mit euch!‘ – Er [Falco] war ja der Einzige, der Deutsch gerappt hat – ‚Aber die haben ein deutsches Intro, die Tiroler, deshalb bekommen sie zehn von zehn Punkten.‘ Der Rest war wahrscheinlich genau so gut oder schlecht. Falco gibt uns zehn Punkte, aber nicht wegen den Skills, sondern weil es Deutsch ist, einfach nur aus Respekt, so als Zeichen.“¹⁵⁸

¹⁵² Vgl. Ebd. S.10.

¹⁵³ Weingartner, Katharina zitiert nach Ebd.

¹⁵⁴ Vgl. Ebd.

¹⁵⁵ Vgl. Braula, 2011, Internetquelle.

Konzert zum Nachhören: <http://soundcloud.com/the-message-mag/pete-rock-cl-smooth-concert-in-vienna-at-volksgarten-07-12-1991>

¹⁵⁶ Ein Ghettoblaster (oder Boombox genannt) ist ein tragbares Kassettenabspielgerät.

¹⁵⁷ Vgl. Braula, 2010, S. 10.

¹⁵⁸ Fantur, Clemens im Interview: *Manuva*1, 2010, min. 00:26:40.

Wie dem Zitat zu entnehmen ist, waren beim Contest noch alle Raps in englischer Sprache gehalten, und *Total Chaos* hatten nur wegen ihres aus Mafiafilmen zusammengeschnittenen deutschen Intros zehn Punkte von *Falco* bekommen.¹⁵⁹

Gesamtsieger waren am Ende *Strong Force*, ein Projekt des ehemaligen *Moreaus*-Mitglieds Rodney Hunter zusammen mit dem damals erst 14-jährigen Rapper *Blunted Source* aka *Dynamo Dee*. Am Ende wichtiger als das Ergebnis des Contests war jedoch die Tatsache, dass an diesem Abend viele Personen, die später den Kern der österreichischen HipHop- und Elektronik-Szene bilden sollten, erstmals aufeinandertrafen und viele Kontakte geknüpft wurden.¹⁶⁰

*„Nach dem ‚dope beats freestyle contest‘, den die Musicbox veranstaltet hat, gibt es die ‚Ergebnisse nun auf Vinyl zu hören. ‚Ergebnisse‘ deswegen, weil ‚Kontaktaufnahme und Vertiefung gemeinsamer Interessen vordringlicher waren als Konkurrenzverhältnisse‘. Kein Gewinner und kein Gegeneinander, sondern miteinander mit Respekt.“*¹⁶¹

2.3.2 Austrian Flavors Vol. 1

*„Mit viel Liebe und vor allem viel Arbeit hergestellt ist ‚tribe vibes-dope beats‘ ganz sicher ein mehr als brauchbarer Beitrag zur Community. Hoffentlich bringt das den Stein ins Rollen, jedenfalls ist der Anfang gemacht, und das kann nur eines heißen: jeder ist eingeladen, seinen Beitrag zur Community zu bringen. In welcher Form auch immer; laßt knallen Leute, jetzt geht’s los!“*¹⁶²

Im Jänner 1993 – etwas mehr als ein Jahr nach dem *Tribe Vibes & Dope Beats*-Contest – wurde die dazugehörige Platte veröffentlicht. Aufgenommen wurde diese in einem der „professionell ausgestatteten Studios“¹⁶³ des Funkhauses Wien. Auf der EP waren die Gruppen *Strong Force*, *Total Chaos* und *Compact Phunktion*, die die Plätze eins, drei und vier (der zweite Platz war an die Wiener Dub/Reggaeband *Dubblestandart* gegangen) belegt hatten, jeweils mit einer Nummer vertreten. Zudem wurde mit „*Here and There*“ unter dem Pseudonym *Family Bizness* ein Lied produziert, auf dem neben den Mitgliedern der drei genannten Formationen *DJ Cutex* (David Schuller, Sieger der Kategorie „Mix“), *DJ Megablast* (Sascha Weisz) und *MC Graffiti* (Christian Kogler) alias *Rapping*

¹⁵⁹ Vgl. Braula, 2010, S. 10.

¹⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 11.

¹⁶¹ Renner, 1993, S. 45.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Braula, 2010, S. 11.

Homeboy Squad (Sieger in der Kategorie „Jingle“) sowie die Rapper *Todd*, *Triple D.* und *Z-Code* zu hören sind. Peter Kruder (alias *PM 2 the K*) ist ebenfalls als Rapper auf diesem Track zu finden. Er war neben Rodney Hunter und Werner Geier für die Produktion der Platte zuständig. Mit „*Theme from Big Beat*“ ist er zusätzlich mit einem Solo-Stück auf der B-Seite des Vinyls vertreten.¹⁶⁴

Als „*Austrian Flavors Vol. 1*“ herausgebracht wurde, kommentierte dies der 2007 im Alter von 45 Jahren verstorbene Werner Geier auf *Tribe Vibes* folgendermaßen:

„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, nicht nur Privatvergnügen von DSL, Katharina, Mikey (Anm.: Mikey Kodak) und Demon Flowers. Nicht ohne Stolz: Hier ist die ganze Bande. Das Weltzusammenführungsprogramm – the Vibe is in effect.“¹⁶⁵

Seit 1995 wird *Tribe Vibes & Dope Beats* auf dem Radiosender FM4 einmal wöchentlich zwei Stunden lang ausgestrahlt. Es haben sich mittlerweile Mitarbeiter und Konzept verändert, aber die Bedeutung der Sendung für die österreichische HipHop-Szene ist nach wie vor groß.¹⁶⁶

Die Bedeutung des Contests selbst und des folgenden Samplers ist durch die neu entstandenen Kontakte ebenfalls nicht zu unterschätzen. Peter Kruder lernte bei den Arbeiten zur Kompilation Richard Dorfmeister kennen, mit dem er noch im selben Jahr als *Kruder & Dorfmeister* die erste EP, „*G-Stoned*“, veröffentlichte. Diese begründete den folgenden internationalen Erfolg ihres „Vienna Sounds“, der sie weltberühmt machte.¹⁶⁷ *DJ Cutex* und *DJ Northcoast* (später *Functionist*, damals Mitglied der Gruppe *Compact Phunktion*) sind immer noch zwei der wichtigsten HipHop-DJs Österreichs. Sie arbeiteten unter anderem in den Folgejahren für *Tribe Vibes & Dope Beats*.¹⁶⁸ Rodney Hunter fusionierte mit *Shadee* (damals *Compact Phunktion*) und anderen 1995 zur HipHop-Formation *Aphrodelics*. Diese landete mit der Single „*Rolling on Chrome*“ 1998 einen internationalen Hit. Außerdem gründete Rodney Hunter gemeinsam mit Werner Geier 1991 das in den folgenden Jahren erfolgreiche *Uptight Productions*-Label.¹⁶⁹ Über den Werdegang von *Total Chaos*, die sich aufgrund des *Tribe Vibes & Dope Beats*-Contests zusammengetan hatten, werde ich im nächsten Kapitel ausführlich berichten.

¹⁶⁴ Vgl. Discogs, 2011(b), Internetquelle.

¹⁶⁵ Geier, Werner zitiert nach Braula, 2010, S. 11.

¹⁶⁶ Offizielle „Tribe Vibes and Dope Beats“-Seite mit Möglichkeit zum Nachhören der jeweils letzten Sendung: <http://fm4.orf.at/radio/stories/fm4tribevibes>

¹⁶⁷ Vgl. *G Stoned Recordings*, 1994 - 2010, Internetquelle.

¹⁶⁸ Vgl. Blumenau, 2002, Internetquelle.

¹⁶⁹ Vgl. Pettauer, 1998, S. 10ff.

3 HipHop aus Österreich

„Das war das Szenario Anfang der 90er: HipHop in diesem Land war jung und naiv, glaubte an sich selbst, war nie an den deutschen Vorbildern angelehnt, was ihm den raketenartigen Erfolg der letzten drei Jahre, aber auch die großen Mühen und Untiefen der verderbten Kommerzialisierungs- und Credibility-Debatten versagte. Aber HipHop in diesem Land wuchs aus einem gutem[sic!], gesunden Biotop heraus.“¹⁷⁰

In diesem Kapitel möchte ich die Formierung und Entstehung der HipHop-Szene in Österreich anhand von vier ihrer einflussreichsten Gruppen nachzeichnen.

Total Chaos ist von diesen die älteste. Das Duo hat sich zwar 2003 getrennt, jedoch arbeitet *DBH* immer noch als (HipHop-) DJ und *Manuva* gestaltet die HipHop-Szene als Teil des *Supercity*-Labels auch heute noch mit.

Texta zeichnet sich als die mittlerweile längst dienende Formation aus. Von Linz aus setzen sie mit ihren Alben und ihrem seit Ende der 1990er bestehenden *Tonträger Records*-Label wichtige Akzente für die gesamte österreichische HipHop-Szene.

Die *Waxolutionists* sind als einzige der vier bereits eher der nächsten Generation österreichischen HipHops hinzuzuzählen. Die Mitglieder sind jedoch ebenfalls bereits seit Mitte der 1990er als Veranstalter und DJs in der Szene aktiv. Mit ihrer ersten Veröffentlichung „*Smart Blip Experience*“ stellten sie erstmals in Österreich den DJ wieder in den Vordergrund. Sie gelten als Begründer des Subgenres *Turntablism* in Österreich.

Beginnen möchte ich das Kapitel mit *Schönheitsfehler*, da diese durch die erste deutschsprachige HipHop-Veröffentlichung und ihr eigenes *Duck-Squad-Platten*-Label das bedeutendste Kollektiv der Anfänge des österreichischen HipHops darstellen. Sie waren erheblich an der Entstehung der österreichischen HipHop-Szene beteiligt und verhalfen unter anderem *Texta* und *Total Chaos* zu ihren ersten Veröffentlichungen.

¹⁷⁰ Blumenau, 2002, Internetquelle.

3.1 Schönheitsfehler

„Der Name ist Programm. Unser politisches Wirken, unser Standing in der Szene und von mir aus auch unsere Optik, dass alles sind Schönheitsfehler. Und wir stehen dazu.“¹⁷¹

Die Gruppe *Schönheitsfehler* gehört zu den ersten HipHop-Formationen Österreichs und war bis zu ihrer Auflösung 2004 eine der wichtigsten und treibendsten Kräfte für den österreichischen HipHop. Sie veröffentlichte nicht nur die erste österreichische HipHop-Platte mit deutschen (und serbokroatischen) Texten, sondern gründete im Zuge dessen auch das erste reine HipHop-Label Österreichs: *Duck Squad Platten*. Im folgenden Kapitel soll die Entstehungsgeschichte und der Werdegang der Gruppe sowie ihr Einfluss auf und ihr Engagement für die österreichische HipHop-Szene nachgezeichnet werden.

3.1.1 Biografie

Schönheitsfehler (anfangs noch *Schönheitsfeler* geschrieben) wurde 1993 gegründet und entstand – mit kleinen personellen Änderungen – aus dem Zusammenschluss der schon bestehenden Formationen *Gainful Gallivants* und *Illegal Movement*.¹⁷²

Wer waren diese zwei Gruppierungen, und wie kam es zur gemeinsamen Bandgründung? Um diese Frage zu beantworten, möchte ich im Folgenden einen Blick zurück in die Mitte der 1980er Jahre werfen und das Zusammentreffen der einzelnen Mitglieder genauer beleuchten.

3.1.1.1 Gainful Gallivants

„[...] haben es sich zum wichtigen Ziel gemacht, was bisher Inhalt zahlreicher Diskussionen rund um österreichischen HipHop war: Authentizität durch Einbringung ihrer eigenen Identität und Sprache in den Kontext ‚Hip Hop‘ als (rebellischer) Ausdrucksform der Jugend.“¹⁷³

Christoph Weiss (alias *Operator Burstup*, *Böastab* oder *Bö*) wurde erstmals durch Lieder wie „*The Message*“ von *Grandmaster Flash* oder „*Rappers Delight*“ der *Sugarhill Gang*, die in den Radiocharts gespielt wurden, auf das Phänomen HipHop aufmerksam. Passend zu Weiss' Begeisterung für

¹⁷¹ *Schönheitsfehler* zitiert nach Oberlechner, 2000, S. 20.

¹⁷² Vgl. Weiss im Interview: *Burstup1*, 2010, min. 00:28:04.

¹⁷³ Aichinger und Kulisch, 1993, S. 12.

Computer und neue Medien wurde bei ihm 1985 zudem durch ein frühes Breakdance-Computerspiel für den Commodore C64 Interesse an HipHop geweckt.¹⁷⁴

Die tiefergehende Auseinandersetzung – anfangen Platten zu sammeln sowie Aufnäher auf seine Jacken zu nähen – mit dieser aus New York kommenden Bewegung wurde jedoch erst durch die Alben von *Run DMC* und in weiterer Folge von *Public Enemy* ausgelöst. Als Weiss eines Tages in einen Comicladen mit seiner Jeansjacke inklusive *Run DMC*-Aufnäher ging, sprach ihn der Comicverkäufer darauf an. Nachdem sich herausgestellt hatte, dass sich beide für HipHop und Platten interessierten, lud ihn der Verkäufer – Gerd Holoubek *alias DJ G.G. Spaceant* – ein, mit ihm auf einer Party aufzulegen.¹⁷⁵ „*Spaceant war wie eine Erleuchtung, weil er der erste andere Typ war, der das wirklich geliebt hat.*“¹⁷⁶

Weiss fing an als *Operator Burstup*, gemeinsam mit *DJ Spaceant* auf dessen regelmäßigen HipHop-Veranstaltungen im (alten) „Flex“¹⁷⁷ und im „Bach“¹⁷⁸ unter dem Pseudonym *Ghetto HipHop Soundsystem* aufzulegen. Der Name *Ghetto HipHop Soundsystem* wurde von *DJ Spaceant* für seinen Freundeskreis und für Events, auf denen er HipHop auflegte, verwendet. Erst Weiss hob diese Bezeichnung in einen „Bandnamenstatus“, indem er das *Ghetto HipHop Soundsystem* bei einem Workshop für Videodreh und Videoproduktion des Medienzentrums der Gemeinde Wien anmeldete.¹⁷⁹

Nachdem er *DJ Spaceant* davon erzählt hatte und dieser „*sofort Feuer und Flamme*“¹⁸⁰ gewesen war, benötigten die beiden noch einen Rapper, um ihr erstes HipHop-Lied produzieren zu können. Von den eigenen HipHop-Partys kannte Weiss Milan Simic (*alias Marimba*, später *Milo*). Durch Freestyle-Auftritte und ein Tape, dass Simic gemeinsam mit dem befreundeten *DJ Cutex* produziert hatte, wusste Weiss, dass dieser rappen konnte und seiner Meinung nach „*unheimlich talentiert*“¹⁸¹ war. So fragte Weiss Simic, ob er bei diesem Projekt mitmachen wolle und konnte auch ihn sofort dafür gewinnen.

¹⁷⁴ Vgl. Verlan und Loh, 2000, S. 307.

¹⁷⁵ Vgl. Weiss im Interview: Burstup1, 2010, min. 00:03:17 + 00:04:45 + 00:05:35.

¹⁷⁶ Ebd. min. 00:06:52.

¹⁷⁷ Das Flex ist ein Musikclub, welcher damals (1992) in der Arndtstraße im 12. Bezirk beheimatet war und sich seit 1995 – nach einer kurzen Phase ohne fixe Räumlichkeiten – am Donaukanal im 13. Bezirk befindet. www.flex.at.

¹⁷⁸ Das Bach war von seiner Eröffnung 1987 bis zu seiner Schließung 1996 ein wichtiges (HipHop-) Veranstaltungslokal im 16. Bezirk. 2003 wurde es wiedereröffnet. www.bach.co.at.

¹⁷⁹ Vgl. Weiss im Interview: Burstup1, 2010, min. 00:08:00.

¹⁸⁰ Ebd. min. 00:08:55.

¹⁸¹ Ebd. min. 00:09:12.

Simic wurde bereits 1982 im Alter von acht Jahren durch die damals nach Europa „geschwappte“ Breakdance-Welle auf HipHop aufmerksam. Nachdem der Breakdance-Hype wieder abgeflaut war, dauerte es ein paar Jahre, bis Simic zum Mikrofon griff. Durch die Gruppe *Public Enemy* erkannte er erstmals die politische Kraft der HipHop-Kultur und begann zuerst noch auf Englisch, bald auf Serbokroatisch bei HipHop-Partys zu „freestylen“. ¹⁸² HipHop ermöglichte Simic mittels Rap anderen Leuten seine Meinungen, Botschaften und Gedanken näher zu bringen sowie seine Lebenssituation als Ausländer in Österreich zu schildern. „*Ich wollte einfach raus und den Leuten meine Meinung sagen.*“¹⁸³ Dass er dies mit Hilfe von HipHop und nicht etwa Rock oder Punk machte, lag neben den oben genannten Einflüssen vor allem auch an einem Schulfreund, den er in der HGBLVA (Höhere Graphische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt) in Wien kennengelernt hatte: *DJ Cutex*. Dieser hatte bereits mit 14 Jahren begonnen zu scratchen und (mit einfachsten Mitteln) eigene Lieder zu produzieren. Simic fing an, über dessen Stücke zu rappen. Aus dieser Zusammenarbeit ging nach einiger Zeit das „*Partylights*“-Mixtape hervor. Dieses Mixtape – das laut Simic für die damalige HipHop-Szene in Österreich ähnlich wichtig war, wie der „*Austrian Flavors Vol. 1*“-Sampler¹⁸⁴ – bildete zum einen die Grundlage für das Projekt „*Das dampfende Ei*“ gemeinsam mit *Skero* von *Texta*.

„*Cutex hatte schon mit Marimba ein Mixtape gemacht, das hieß Partylights. [...] Das hat mir extrem getaugt und dann haben wir beschlossen, jetzt machen wir auch eine Nummer. [...] Wir haben die Nummer aufgenommen und das hat sich dann so entwickelt, dass ein ganzes Album daraus geworden ist.*“

Zum anderen wurde dadurch Weiss auf Simic Rap-Fähigkeiten aufmerksam und damit legte es auch den Grundstein für das *Ghetto HipHop Soundsystem*-Projekt bzw. in weiterer Folge die *Gainful Gallivants* und zu guter letzt *Schönheitsfehler* selbst.

Als beschlossen war, dass *DJ Spaceant*, *Operator Burstup* und *MC Marimba* unter dem Namen *Ghetto HipHop Soundsystem* bei dem Videoworkshop mitmachen würden, brauchten sie einen Song, zu dem das Video produziert werden konnte. Weiss besaß einen Amiga 500 und ein Musikprogramm namens *Octalizer*, auf dem er schon „*soundmäßige Basteleien*“¹⁸⁵ gemacht hatte. Zudem verfügte er über einen Digitizer, der einen simplen Sampler darstellte, mit dessen Hilfe man analoge Signale in digitale umwandeln konnte. Ausgerüstet mit diesem einfachen Equipment fingen die drei an zu experimentieren:

¹⁸²Vgl. Verlan und Loh, 2000, S. 306ff

¹⁸³ Simic im Telefon-Interview, 2011.

¹⁸⁴ Simic im Telefon-Interview, 2011.

¹⁸⁵ Weiss im Interview: Burstup1, 2010, min. 00:10:20.

„Nachdem wir wussten, dass wir eh nichts machen können, das sich nach wirklichem HipHop anhört, haben wir einfach unsere eigene Variante von HipHop gemacht. Ich hab Samples und sogar die Drums verkehrt abgespielt und die ‚urkranken‘ Sounds verwendet. Irgendwann hatten wir dann einen Track, von dem wir gesagt haben: ‚Okay, der wird das Video.‘“¹⁸⁶

Nachdem der Song fertig war, fragten sie Leute aus ihrem Umfeld, die bereits selbst HipHop machten, ebenfalls jeweils eine Nummer zu produzieren. Diese wollten sie in weiterer Folge gemeinsam in Form eines Tonträgers veröffentlichen. So entstand neben dem *Ghetto HipHop Soundsystem*-Lied ein Beitrag des Dancehall-Artists und Rebell-Radio-Betreibers *Mickey Kodak*, einer von *DJ Cutex* zusammen mit *Marimba* (auf Serbokroatisch) und einer von *DJ Megablast* mit *MC Graffiti* unter dem Namen *The Rapping Homeboy Squad*.¹⁸⁷ – Mit den letzten beiden gründeten *Burstup* und *Marimba* nach dieser Zusammenarbeit Mitte 1992 die *Gainful Gallivants*. *Burstup* und *Spaceant* ließen bei ihrem nächsten New-York-Aufenthalt Dubplates¹⁸⁸ mit diesen Vier so entstandenen Werken herstellen.¹⁸⁹ Obwohl von der Dubplate nur 20 Stück angefertigt wurden, stellte sie einen wichtigen Schritt in Richtung *Schönheitsfehler* dar. Zum einen ging die Gruppe *Gainful Gallivants* aus den Arbeiten zu den Liedern für die Dubplate hervor, und zum anderen wurde die Platte fast zeitgleich mit dem im letzten Kapitel beschriebenen „*Austrian Flavors Vol. 1*“-Sampler in Umlauf gebracht. Sie stellte damit die einzig vergleichbare Werkschau von österreichischem HipHop zu dieser Zeit dar. Folglich erregte die Dubplate einiges an Aufsehen und weckte das Interesse des Initiators des *Austrian Flavors*-Contests und -Samplers, Werner Geier. Dieser verschaffte den *Gainful Gallivants* die Möglichkeit, im November 1992 bei dem Wienkonzert der (ersten auf Deutsch rappenden und damals äußerst einflussreichen HipHop-) Gruppe *Advanced Chemistry* als Vorband aufzutreten.¹⁹⁰ Martin Blumenau, Mitbegründer und heutiger Leiter für innere Kommunikation des „*Jugendkultursenders*“¹⁹¹ FM4 beschreibt den Abend und den Auftritt der *Gainful Gallivants* rückblickend folgendermaßen:

„Mich hat ausserdem[sic!] die Vorband unglaublich geflasht - das waren die damals völlig frisch gegründeten Gainful Gallivants; das wird jetzt niemandem etwas sagen, aber das war der Nukleus des Schönheitsfehlers. Und wo Advanced Chemistry über ihre ganz konkreten Anliegen sprachen, erzählt mir da ein MC namens Marimba (später wurde aus ihm ein Milo)

¹⁸⁶ Ebd. min. 00:11:28.

¹⁸⁷ Vgl. Weiss im Interview: *Burstup1*, 2010, min. 00:11:51.

¹⁸⁸ Eine Dubplate ist in der Regel (wie auch in diesem Fall) eine dünne mit Acetat beschichtete Aluminiumplatte, in die das Audiomaterial mittels eines sogenannten *Cutters* geschnitten wird und meist nur als Einzelstück oder in geringer Auflage hergestellt wird. Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Dubplate>

¹⁸⁹ Vgl. Weiss im Interview: *Burstup1*, 2010, min. 00:22:39

¹⁹⁰ Vgl. Ebd. min. 00:20:48 + 00:24:01 + 00:26:12.

¹⁹¹ Fm4.at, o.J., Internetquelle.

Dinge über sein Tschusch-sein, über einen aufkommenden Populisten namens Haider und anderes aus Politik und Alltag, dass mir die Spucke wegblieb. Weil er und die seinen (Megablast und Burstup als DJs, sowie ein verlorengegangener Co-Rapper namens Graffiti) diese tatsächlich neue Kunstform LIVE-HIP HOP dazu nutzten, etwas zu sagen, anstatt sich allein dem Groove zu widmen und zu hoffen, dass die Welt über gute Vibes und lässige Sounds genesen würde. Ab diesem Moment, nach diesem Konzert, das alle gesehen hatten (entweder live oder durch die Video-Bootlegs von Beppo Stuhl) war die heimische HipHop-Szene nicht mehr wie davor.“¹⁹²

Nicht nur aus Martin Blumenaus Sicht war dieses Konzert entscheidend für die weitere Entwicklung der lokalen HipHop-Szene. An diesem Abend lernten sich die *Gainful Gallivants* und die eingangs erwähnten *Illegal Movement* kennen und legten damit den Grundstein für *Schönheitsfehler*: Nach dem Auftritt kamen zwei Konzertbesucher auf die *Gainful Gallivants* zu, um ihnen zu ihrem Auftritt zu gratulieren. Sie erklärten ihnen, wie begeistert sie von ihrer Show waren und dass sie eigentlich gern selbst da oben gestanden wären. Wie sich herausstellte, machten die beiden, die sich *CM Flex* (Arno Urch) und *DJ Masta Huda* (Christian Lisak) nannten, seit einigen Jahren unter dem Pseudonym *Illegal Movement* (anfangs *Illegitimate Movement*) selbst HipHop.¹⁹³

3.1.1.2 *Illegal Movement*

„Vor allem die Bastelei an den elektronischen Instrumenten hat’s mir angetan. Drumcomputer, Sampler und Synthesizer sind genial!“¹⁹⁴

Christian Lisak hatte 1985 begonnen, erste eigene Lieder auf seinem Commodore 64 zu produzieren. Zusätzlich mit einem Sampler ausgestattet, der es ihm ermöglichte, bis zu 1,8 Sekunden lange Musikstücke zu digitalisieren, beschäftigte er sich von Anfang an mit Samples und Loops.¹⁹⁵ Parallel dazu fing er an, in einem Lokal aufzulegen und absolvierte seine ersten Auftritte gemeinsam mit Toni Goldman – einem Reggaesänger, den er durch seine Arbeit in der Bar kennengelernt hatte.¹⁹⁶ „[...] mit dem Arno, das war dann die erste offizielle Geschichte, wo wir gesagt haben, da wollen wir was bewegen.“¹⁹⁷

¹⁹² Blumenau, Martin zitiert nach Davidek, 2008, Internetquelle.

¹⁹³ Vgl. Weiss im Interview: Burstup1, 2010, min. 00:27:02.

¹⁹⁴ Lisak, Christian zitiert nach Kropik, 1995, S. 81.

¹⁹⁵ Vgl. Lisak im Interview: Masta Huda1, 2010, min. 00:18:33.

¹⁹⁶ Vgl. Ebd. min. 00:22:46.

¹⁹⁷ Ebd. min. 00:23:22.

Lisak lernte Arno Urch 1988 am Flughafen Wien kennen. Lisak war dort, um seine Freundin abzuholen, die von ihrer New-York-Reise zurückkehrte. Diese kam gemeinsam mit dem Fremden Urch, den sie im Flugzeug kennengelernt hatte, Lisak entgegen. Urch hatte ihr erzählt, er mache Rapmusik, und deshalb wollte sie die beiden einander vorstellen. Wie sich herausstellte, lebte und arbeitete Urch seit einem Jahr in Brooklyn und beschäftigte sich dort neben seiner Arbeit als Pâtissier ausgiebig mit der HipHop-Kultur. Urch brachte viele HipHop-Platten aus New York mit, die er Lisak bei ihren darauffolgenden Treffen vorspielte und ihn damit für diese Musikrichtung begeisterte. Da Urch in Österreich nur auf Urlaub war, musste er bald wieder abreisen, aber die Basis für ihr gemeinsames musikalisches Projekt war geschaffen. 1989 kehrte Urch endgültig aus den USA zurück, und damit konnte die Arbeit an eigenen Stücken beginnen. Sie gründeten – mit Urch als Rapper und Lisak als Produzent sowie DJ – das *Illegitimate Movement*, das sie später in *Illegal Movement* umbenannten.¹⁹⁸

*„Arno hatte seinen Tagesjob. Danach ist er zu mir gekommen, und wir haben dann noch bis spät in die Nacht Musik gemacht. Bei mir war es genau so. Wir haben einfach irrsinnig viel investiert, um da wirklich weiterzukommen. Da hat es nichts anderes gegeben: Musik machen und arbeiten. Fertig.“*¹⁹⁹

Die Ergebnisse ihrer Zusammenarbeit präsentierten Urch und Lisak schon früh in einigen von ihnen gestalteten Sendungen für das damals vom Dachboden der Wirtschaftsuniversität Wien sendende Piratenradio 103,3. Dort stellten sie neben HipHop-Songs bekannter Gruppen auch ihre eigenen Lieder vor.²⁰⁰

Als Urch und Lisak auf die *Gainful Gallivants* trafen, hatten sie ihr erstes Album bereits fertig auf Band. Dem neuen Projekt wurde jedoch oberste Priorität eingeräumt, und so erschien ihre LP *„Da Fifth da Menschn“* erst nach der ersten *Schönheitsfehler*-EP *„Broj Jedan“*.²⁰¹

¹⁹⁸ Vgl. Ebd. min. 00:25:14.

¹⁹⁹ Ebd. min. 00:06:39.

²⁰⁰ Vgl. Ebd. min. 00:29:23.

²⁰¹ Vgl. Ebd. min. 00:33:58.

3.1.1.3 „Heute bin ich dran, und morgen bist es du!“²⁰²

Nachdem der erste Kontakt zwischen *Gainful Gallivants* und *Illegal Movement* hergestellt war, erfolgte der erste musikalische Austausch. Nach Hörproben einiger „Beats“ von *Masta Huda* war für *Burstup* klar, dass sie entweder etwas mit *Illegal Movement* gemeinsam machen oder gleich eine neue Band gründen sollten. Die *Gainful Gallivants* selbst befanden sich zu dieser Zeit gerade kurz vor einem Umbruch. Die Mitglieder der Gruppe waren motiviert, schnell etwas mit ihrer Musik zu erreichen. *MC Graffiti* schien den Ehrgeiz der anderen jedoch nicht zu teilen und als ihn Simic vor die Entscheidung stellte, sich entweder hundertprozentig auf das Projekt einzulassen oder auszusteigen, beschloss dieser die Formation zu verlassen.²⁰³

Weiss beschreibt die Situation, aus der *Schönheitsfehler* hervorging, folgendermaßen:

*„Ich wollte alles zusammenhalten und sogar noch irgendwie vergrößern. Ich konnte es leider nicht zusammenhalten. Megablast war zwar wieder Feuer und Flamme mit uns etwas zu machen, aber Graffiti war dann weg. Dafür haben Masta Huda und CM Flex mitgemacht. Das war dann die Initialzündung für Schönheitsfehler.“*²⁰⁴

So wurde 1993 *Schönheitsfehler* aus der Taufe gehoben. Wegen der ständigen und laut Weiss als lästig empfundenen Anfragen, ob das fehlende h auf den Flyern ein Druckfehler wäre, schrieben sie „Feler“ bald wieder mit h.²⁰⁵

Das aus *Megablast*, *Burstup*, *Masta Huda*, *Marimba* und *CM Flex* bestehende Kollektiv machte sich sofort nach seiner Gründung an die Arbeit zur ersten EP „*Broj Jedan*“ (Serbokroatisch für „Nummer eins“). Anhand der Produktionsweise von „*Ich dran*“ – dem ersten Lied auf dieser EP – beschreibt Weiss die damals gut funktionierende Zusammenarbeit der einzelnen Bandmitglieder:

*„Es war immer ein total gutes Zusammenspiel: Ich hab gesagt, wir sollten einen Song machen, der den Rassismus, die Ausländerfeindlichkeit, die FPÖ thematisiert. Er [Simic] hat gleich einen Text geschrieben. Megablast und Huda haben innerhalb kürzester Zeit einen Beat gehabt. Ich hab mich noch ein bisschen textmäßig eingebracht. Dann hat noch CM Flex eine Qualtingerplatte bei den Aufnahmen dabei gehabt, wo wir den ‚Tschuschn-Tschuschn‘- und ‚Lassen S’ mi in Ruh‘ - Scratch rausgenommen haben.“*²⁰⁶

²⁰² Textauszug aus *Schönheitsfehler – Ich dran*, 1993.

²⁰³ Simic im Telefon-Interview, 2011.

²⁰⁴ Weiss im Interview: *Burstup1*, 2010, min. 00:28:28-2.

²⁰⁵ Vgl. Ebd. min. 01:57:12.

²⁰⁶ Ebd. min. 00:32:16.

Eine Vorstellung davon, wie die Aufnahmen zu dieser ersten deutsch-/serbokroatischsprachigen HipHop-Platte ausgesehen haben, versucht Simic durch folgende Schilderung zu geben:

„Ich kann mich erinnern, wie wir beim Huda [DJ Masta Huda] ‚Broj Jedan‘ aufgenommen haben. Der hat eine Wohnung gehabt, so eine Gemeindebauwohnung. [Lisak wies mich darauf hin, dass es sich nicht um eine Gemeindebauwohnung handelte.] Das war ein Zimmer, ich weiß nicht, das waren vielleicht 5x4 Meter. Da war der halbe Raum dann das Doppelbett. Und wir sind auf dem Bett oben gestanden und haben mit einem Head-Set die ‚Broj Jedan‘ aufgenommen.“²⁰⁷

Obwohl die Aufnahmen mit einfachsten Mitteln durchgeführt wurden, stellte das Equipment von Lisak eine große Bereicherung für die Formation dar. Weiss war sehr beeindruckt, dass dieser nicht nur einen Amiga, sondern einen Atari-Mega ST 4 und einen Akai S-1000 Sampler hatte – „das war das Spitzenmodell damals“.²⁰⁸ Um sich diesen zu kaufen, hatte Lisak einen Kredit aufgenommen, den er während seiner dreijährigen Lehrzeit abbezahlte.²⁰⁹

Da die Gruppe schnell etwas veröffentlichen wollte, beschloss man eine EP mit vier Liedern zu produzieren und diese selbständig herauszubringen. Dazu gründeten sie kurzerhand das erste österreichische HipHop-Label *Duck Squad Platten* und ließen eine Auflage von 500 Stück Vinylplatten in einem billigen Presswerk in Tschechien pressen. Diese brachten sie dann zu Fuß oder per Fahrrad zu diversen Plattenläden in Wien, um sie dort auf Kommission in die Regale zu stellen.²¹⁰

„Wir haben das abgeholt und waren unglücklich, dass wir diese Schachteln mit den Platten hatten und dann wirklich ins ‚Black Market‘ zu fahren und zu sagen: ‚Hey, ihr Schnauser, da sind unsere ersten HipHop-Vinyls aus Österreich!‘, das war schon sehr lässig.“²¹¹

²⁰⁷ Simic, Milan zitiert nach Zsutty, 2005, Internetquelle.

²⁰⁸ Weiss im Interview: Burstup1, 2010, min. 00:30:04.

²⁰⁹ Vgl. Lisak im Interview: Masta Huda1, 2010, min. 00:25:14.

²¹⁰ Vgl. Weiss im Interview: Burstup1, 2010, min. 00:34:07 + 00:35:06 + 00:36:51.

²¹¹ Lisak im Interview: Masta Huda1, 2010, min. 00:34:59.

3.1.1.4 Die Ära von Duck Squad Platten

„Auf dem eigenen Label Duck Squad erscheint die erste EP ‚Broj Jedan‘. Ein kleiner Schritt für Schönheitsfehler, ein großer Schritt für die österreichische HipHop-Szene.“²¹²

Ende 1993 erschien Schönheitsfehlers EP „Broj Jedan“ und läutete damit eine neue Ära im österreichischen HipHop ein. Vor allem das Lied „Ich dran“ erregte mit seiner direkten und politisch unmissverständlichen Aussage Aufsehen:

*„**Simic:** Wer ist das? **Urch:** Ratet mal! **Simic:** Ich sag’ nur: blauer Schal. | Vielleicht ist er kein Nazi, Faschist allemal. | Ordnung muss sein! **Urch:** Das war ja schon mal da. | Habt ihr schon vergessen? Na, na, na wunderbar | **Simic:** Blau, blau, blau besorgt die Ausländerhetze, | Rot-Schwarz sorgt für die entsprechenden Gesetze. | Für mehr Polizei **Urch:** - ach wie ich das schätze! | **Simic:** Wien ist nicht Chigago **Urch:** - für sichere Plätze. | **Simic:** Weil die Jugos und Kanaken, die Polaken in ihren Baracken | faul sind sie und so furchtbar kriminell (genau) | **Urch:** Und Kindermachen (**Simic:** ja) **Urch:** das geht bei denen schnell! | Die starke Hand wird verlangt. Jetzt sofort! | Weiter so, dann sind wir wieder dort, | wo wir schon mal waren **Simic:** vor ca. 50 Jahren. |.“²¹³*

Martin Gächter beschrieb „Ich dran“ in seiner 2000 erschienen Diplomarbeit als „[...] das erste Beispiel der ‚österreichischen Interpretation bzw. Neuinszenierung‘ von Rap als Widerstandsmedium“ und stellte fest, dass sich dieser „Widerstand“ der ersten Rap-Gruppen vor allem gegen den Mann mit dem „blauen Schal“ – Jörg Haider – richtete, der „[...] von den Rappern für die zunehmende Ausländerfeindlichkeit in Österreich hauptverantwortlich gemacht wurde“.²¹⁴

Mit der Veröffentlichung von „Broj Jedan“ begann das Projekt Schönheitsfehler sich einen Namen in der österreichischen Musikszene zu machen. Insgesamt wurde eine beachtliche Zahl von über 1500 Stück der EP in Eigenregie verkauft.²¹⁵

Dennoch gesteht Weiss, der zu dieser Zeit die Band managte, heute einige Fehler in der Vermarktung der Platte sowie der Band ein:

²¹²Freikarte.at, 2005, Internetquelle.

²¹³Textauszug aus Schönheitsfehler - Ich dran, 1993.

²¹⁴Gächter, 2000, S. 147.

²¹⁵Simic im Telefon-Interview, 2011.

„Alle waren ganz ‚deppert‘ auf uns. Alle wollten die Platte haben. Im Radio waren sie total begeistert. Wir hatten schon viele Fans ... Und ich hab uns dann halt um 5000 bis 7000 Schilling in irgendwelchen ‚Punkerhütten‘ und Jugendzentren auftreten lassen. Das war super, aber es wäre sicher viel mehr gegangen mit einer vernünftigen Agentur und einem Vertrieb.“²¹⁶

Während die Gruppe immer bekannter wurde, fing das eigens gegründete Label *Duck Squad Platten* ebenfalls an zu wachsen. Obwohl Weiss angibt, dass *Duck Squad Platten* kein eingetragenes Label und eigentlich nur für ihre eigenen Platten gedacht war, traten andere HipHop-Formationen an ihn und Simic heran und baten sie darum, ihre Musik herauszubringen. Weiss als Labelchef verhalf gemeinsam mit Simic, der sich für die künstlerische Gestaltung des Labels und der Bands (Logos, Merchandise etc.) verantwortlich zeigte, einem großen Teil der ersten Generation von aktiven HipHoppern in Österreich zur Veröffentlichung und Verbreitung ihrer Musik.²¹⁷

„Wir haben das einfach total super gefunden, unsere eigene Szene, unser eigenes Ding aufzubauen. [...] Es war schon ein Traum, dass man nicht nur im eigenen Saft kocht und nur die eigene Band macht. 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. Und auch Huda und CM Flex wollten ihr Projekt, das sie vor Schönheitsfehler hatten – Illegal Movement – rausbringen.“²¹⁸

Dies ist der Grund, dass *Duck Squad Platten* zum wichtigsten Label für österreichischen HipHop der ersten Hälfte der 1990er Jahre wurde. Über das Label wurden nicht nur die eigenen Platten, sondern auch die ersten Alben der bereits erwähnten Gruppen *Texta*, *Total Chaos* und *Illegal Movement* veröffentlicht. Darüber hinaus konnten mit dessen Hilfe die *Untergrund Poeten* (die ersten österreichischen Vertreter des *Gangsta Rap*-Genres) und das *Dampfende Ei* (ein weiteres Projekt von *Marimba* zusammen mit *Skero* von *Texta* und *DJ Cutex*) ihre Musik einer breiteren Öffentlichkeit vorstellen. Zudem wurde 1995 der erste von vier Samplern mit dem Titel *„Das Gelbe vom Ei“* herausgebracht. Diese Compilations boten einerseits einen Überblick über deutschsprachigen HipHop aus Österreich und wurden andererseits für einige Künstler *„zum Sprungbrett für eigene Platten“*.²¹⁹

²¹⁶Weiss im Interview: Burstup1, 2010, min. 00:38:49.

²¹⁷Vgl. Ebd. min. 00:34:07.

²¹⁸Ebd. min. 00:40:59 + 00:41:40.

²¹⁹Boombap Crew, 2004, Tonträger-Booklet.

„Das Resultat dieses Samplers spiegelt eigentlich ganz gut den Status Quo der hierzulande operierenden Hip Hop-Aktivisten (und wenigen Aktivistinnen) wider. Rap/Hip Hop-Kultur wird 1995 in Österreich von einer kleinen Schar Jugendlicher getragen, die in subkulturellen Zusammenhängen rund um ein Plattenlabel und eine Radiosendung ihre Kultur ,hegen und pflegen‘.“²²⁰

Bis 1996 konnten *„mit viel Ehrgeiz, organisatorischem Talent und mit gehörigem finanziellen Aufwand“²²¹* insgesamt zehn Produktionen heraus- und in den Umlauf gebracht werden. Für Weiss war es für zwei Jahre *„cool und leiwand, denen das zu ermöglichen“²²²*, und er lernte viel dabei, jedoch blieb dabei kaum Zeit für die eigene Band:

„[...] Das hat sich meiner Meinung nach total auf die zweite Schönheitsfehler-Platte – ,Schönheitsfehler ißt... tot‘ – ausgewirkt. Man merkt, dass ich ausgelaugt war und andere Leute in zu viele Projekte verstrickt waren. Es hat uns nicht nur gutgetan. Der Szene hat's gutgetan, dem Label ist es gutgegangen, aber die zweite Schönheitsfehlerplatte hätte rückblickend eigentlich ein Album werden müssen und ein bisschen konsistenter vom Stil.“²²³

Ähnlich war Simic' Eindruck:

„80 Prozent unserer Zeit haben der Christoph [Weiss] und ich damals für die Produktion und Promotion anderer Gruppen – Distribution, Konzertauftritte, Plattenpräsentationen und alles, was da dazu gehört – aufgewendet, nur noch 20 Prozent blieben für unsere eigenen Projekte.“²²⁴

Daher beschloss Weiss 1996, das Label aufzugeben und sich wieder mehr auf *Schönheitsfehler* zu konzentrieren.

Nach *„Broj Jedan“* wurde 1994 die von Weiss erwähnte EP *„Schönheitsfehler ißt... tot. Der Papagei auch.“* herausgebracht, die vier neue Nummern sowie zwei Remixe und zwei Instrumentals enthielt. Dabei zeigte sich bereits bei den von *Burstup* und *Masta Huda* angefertigten Remixen eine Vorliebe für elektronische Musikrichtungen.

²²⁰ Schmida, 1995, Internetquelle.

²²¹ Nawrata, Paul: Die Entenhausen-Connection, 1995, S. 22f

²²² Weiss im Interview: Burstup1, 2010, min. 00:42:04.

²²³ Ebd. min. 00:42:47.

²²⁴ Simic, Milan zitiert nach Gächter, 2000, S. 159.

„Es war typisch für uns, dass wir uns sagten: Da kommt alles drauf, was wir leiwand finden. Damals war Jungle [Vorläufer von Drum 'n' Bass] schon da, und deshalb sind zwei ganz frühe Drum 'n' Bass-Tracks drauf. Übrigens, die ersten zwei Drum 'n' Bass-Tracks auf Deutsch, die ich bis jetzt finden konnte. Da gibt's nichts Früheres.“²²⁵

Noch deutlicher zum Vorschein kam diese Neigung zu elektronischen Sounds in der im darauffolgenden Jahr erschienen EP „Putz di“, die *Burstup* und *Marimba* (von hier an als *Milo*) ohne die anderen Mitglieder der Formation produzierten. Das Musikportal Laut.de beschreibt dieses Album als „eine eher heftige Elektro-Produktion“²²⁶.

3.1.1.5 „Boom – Und du schaust doom aus da Wäsch“²²⁷

1996 brachte die Gruppe mit „*Schönheitsfehler kommt!*“ ihren ersten Longplayer heraus. Dieses Album wurde erstmals nicht mehr in bloßer Eigenregie produziert und vermarktet. *Schönheitsfehler* schloss sich dem damals laut Kroll „kleinsten Majorlabel Österreichs“²²⁸ GIG-Records an und nahm mit BMG Ariola einen in Deutschland, der Schweiz und Österreich agierenden Majorvertrieb hinzu. Des Weiteren präsentierte sich die Band in neuer Formation:

CM Flex hatte 1995 *Schönheitsfehler* verlassen. Nachdem er laut Weiss in einem Interview einige „komische an Rassismus grenzende Blödheiten“²²⁹ von sich gegeben hatte, verloren Weiss und Simic die Lust, weiter mit ihm zusammenzuarbeiten. Urch lebt seitdem in Hongkong, wo er auch heute noch äußerst erfolgreich seinem Beruf als Pâtissier nachgeht.²³⁰ Ihm folgte Paul Habart (alias *Poser Paul*, *Peman Paul*) am Mikrofon nach. Dieser befand sich schon länger im Umfeld der Band, und so bot es sich für Weiss an, ihn in die Gruppe aufzunehmen.²³¹

Masta Huda war zwar noch für die Produktion des gesamten Albums zuständig, konzentrierte sich aber bald nach dem Erscheinen mehr auf seine anderen musikalischen Projekte. Er hatte neben *Schönheitsfehler* angefangen, in der Crossover-Band *Trapped Instinct* mitzuwirken, die es mit ihrer Single „*Mississippi Calling*“ in die Charts von Ö3 geschafft hatte. Darüber hinaus bildeten er und DJ *Megablast*, der sich ebenfalls von der Band getrennt hatte, das Projekt *Luv Lite Massive*. Gemeinsam

²²⁵ Weiss im Interview: *Burstup*1, 2010, min. 00:42:47.

²²⁶ Laut.de, 2000, Internetquelle.

²²⁷ Textauszug aus *Schönheitsfehler – Boom – und du schaust doom aus da Wäsch*, 1996.

²²⁸ Kroll, 1996, Internetquelle.

²²⁹ Weiss im Interview: *Burstup*1, 2010, min. 00:49:51.

²³⁰ Vgl. Schwinger, 2009, Internetquelle.

²³¹ Vgl. Weiss im Interview: *Burstup*1, 2010, min. 00:49:51.

veranstalteten sie 1995 beginnend regelmäßige Drum 'n' Bass-Parties und veröffentlichten ab 1997 eigene Songs unter diesem Pseudonym.^{232 233}

„Schönheitsfehler war nie ein starres Gefüge. Das war einfach jahrelanges Ausprobieren, mit wem kann man etwas Cooles machen, wer passt zusammen.“²³⁴

Für das übriggebliebene Trio stellte sich nach *„Schönheitsfehler kommt!“* mehr und mehr der kommerzielle Erfolg ein. Das Lied *„Boom – und du schaust doom aus da Wäsch’“* erfreute sich auf dem damals noch sehr jungen Alternativradiosender FM4 großer Beliebtheit²³⁵, während *„Immer schön langsam“* auf dem größten Radiosender Österreichs, Ö3, zu einem kleinen Sommerhit avancierte.²³⁶

„Insgesamt haben SHF versucht, eine Gratwanderung zwischen kommerzieller Verwertbarkeit und dem alten rauhen[sic!] Flavor zu gehen, was bei einigen Nummern gut funktioniert (,Boom - und du schaust doom aus der Wäsch’), bei anderen allerdings etwas in die hitparadengeschulte Hose geht (,Immer schön langsam’).“²³⁷

Ebenfalls 1996 veranstalteten *Schönheitsfehler* zusammen mit anderen die erste Boombap-Party. Auf den über 20 in den Folgejahren veranstalteten Jams und Konzerten absolvierten unter anderem *Dynamite Deluxe*, *Hausmarke* oder *Eminem* ihre ersten Auftritte in Österreich.²³⁸

Die weiteren Veröffentlichungen der Band beschränkten sich bis zum Jahr 2000 auf drei Singles, wobei erst die dritte – *„Hampty Dampty/Kopfnuß“* – von *Schönheitsfehler* allein herausgegeben wurde. Die Single von 1997 *„Tu Sam Ja“* wurde gemeinsam mit der HipHop-Gruppe *Schockschwerenot* veröffentlicht und der Reinerlös der Verkäufe dem Wiener Integrationshaus gespendet.²³⁹

Die zweite Single *„Mein Ruf ist im Eimer“* war eine Coverversion des *Bloodhound Gang*-Songs *„Fire Water Burn“* gemeinsam mit der Gitarrenpopband *Heinz aus Wien*, mit der *Schönheitsfehler* im Herbst des Jahres 1998 auf Tour ging.²⁴⁰

Bevor die Gruppe im Jahr 2000 mit *„Sex, Drugs and HipHop“* ihren zweiten Longplayer auf den Markt brachte, zeigte sie mit der Compilation *„Boombap – Teil 3 vom Ei“* von 1999, dass ihr die Arbeit an

²³² Vgl. Lisak im Interview: Masta Huda4, 2010, min. 00:50:47.

²³³ Vgl. Lisak im Interview: Masta Huda3, 2010, min. 00:08:18.

²³⁴ Weiss im Interview: Burstup1, 2010, min. 00:51:23.

²³⁵ Vgl. Ebd. min. 01:52:00.

²³⁶ Vgl. Laut.de, 2000, Internetquelle.

²³⁷ Kroll, 1996, Internetquelle.

²³⁸ Vgl. Rap.de, 2002, Internetquelle.

²³⁹ Vgl. Planet.TT, 1999, S. 31.

²⁴⁰ Vgl. Laut.de, 2000, Internetquelle.

der österreichischen HipHop-Szene auch nach dem Ende von *Duck Squad Platten* immer noch am Herzen lag. Mit dieser Platte boten *Schönheitsfehler* 13 teils bekannten Formationen wie *Texta* oder *Total Chaos* sowie einigen (damals) jüngeren österreichischen HipHop-Acts wie *Kamp* oder *Rückgrat* eine Präsentationsplattform.²⁴¹

3.1.1.6 „Ja, wir haben Sex. (Ich auch) Egal ob Mann oder Frau wir nehmen's nicht so genau.“²⁴²

„Wie eine Brise kalter, klarer Winterluft in einer überhitzten, dumpf – stickigen Dunkelkammer.“²⁴³

Mit diesen Worten beschreibt Walter Gröbchen (zu dieser Zeit A&R-Consultant von *Universal Music Austria*) seinen Eindruck des Albums „*Sex, Drugs & HipHop*“. Er findet auch noch konkretere Worte:

„Ja, es gibt sie noch, die Musiker, die etwas zu sagen haben und zu fragen wagen – auch wenn wir abgebrühten Manager, die von Jimi Hendrix über die Sex Pistols bis zu Rage Against The Machine alles gesehen haben und an nichts mehr glauben, dies nicht mehr im Geschäftsplan vorgesehen hatten. Pop als Zuspitzung von Gefühlen und Befindlichkeiten, als Kommunikations-Plattform abseits der Kurzatmigkeit und Sensationsgier der klassischen Medien, hat noch nicht ausgedient.“²⁴⁴

Mit „*Sex, Drugs and HipHop*“ brachten *Schönheitsfehler* erstmals eine Platte auf dem deutschen Majorlabel *Motor Music* (ein Tochterlabel von *Universal Music*) heraus. Ebenfalls erstmals wurde mit Uwe Hoffmann (unter anderem Produzent der *Ärzte* oder *Sportfreunde Stiller*) ein Co-Produzent hinzugenommen. Obwohl die Fehler, die Weiss zufolge *Motor Music* im Zusammenhang mit der Veröffentlichung und Vermarktung der LP gemacht hatte, „auf keine Kuhhaut gehen“²⁴⁵, schaffte es das Album auf Platz 20 der österreichischen Verkaufscharts.²⁴⁶ Es bescherte den österreichischen HipHop-Pionieren bislang nicht dagewesene Verkaufszahlen sowie ausgedehnte und erfolgreiche Touren mit Gruppen wie der *Bloodhound Gang*, *Goldfinger* oder *Jazzkantine*.^{247 248}

²⁴¹ Vgl. Gächter, 2000, S. 160.

²⁴² Textauszug aus *Schönheitsfehler – Sex, Drugs and HipHop*, 2000.

²⁴³ Gröbchen, 2000, S. 6.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Weiss im Interview: *Burstup1*, 2010, min. 02:04:30.

²⁴⁶ Vgl. Austrian Charts, o.J.(b), Internetquelle.

²⁴⁷ Vgl. Weiss im Interview: *Burstup1*, 2010, min. 01:02:31.

²⁴⁸ Vgl. Kropik, 2000, S. 38.

Für Weiss war es ein „wichtiges Album“ und „einfach logisch das Album zu dem Zeitpunkt so zu machen. Das war 100 Prozent ich“. ²⁴⁹ Er machte musikalisch vieles, das er schon lange ausprobieren wollte, arbeitete kaum mit Samples und komponierte das meiste selbst. Bis auf die namensgebende Nummer „Sex, Drugs and HipHop“, die den letzten musikalischen Beitrag von Masta Huda bei *Schönheitsfehler* darstellte, stammten alle Songs aus Weiss' Feder. ²⁵⁰ Dennoch ist er der Meinung, dass sie die Platte nicht „Sex, Drugs and HipHop“ hätten nennen sollen und vor allem, dass sie zur falschen Zeit erschienen war. Denn genau zu diesem Zeitpunkt wurde in Deutschland unter anderem durch Acts wie *Samy Deluxe* ein Hype rund um den langsamen, minimalistischen „90er-Jahre-New-Yorker-HipHop-Sound“ ²⁵¹ ausgelöst. Das Album von *Schönheitsfehler* war aber „relativ bunt und für viele Leute sehr poppig, sehr clean“ ²⁵² und passte somit nicht zum damals vorherrschenden Klangbild des deutschen HipHop. Die schlechteste Kritik, die sich im deutschen HipHop-Magazin *Juice* fand, in der das Album null Sterne bekam und *Schönheitsfehler* als „die EAV des HipHop“ bezeichnet wurden, sei jedoch ein persönlicher Rachefeldzug gegen Weiss durch den Autor gewesen. ²⁵³

Nach der kommerziell sehr erfolgreichen und zugleich kontrovers aufgenommenen „Sex, Drugs and HipHop“-Platte, wurde 2001 mit „Boombap – Die Boombastische 04“ der vierte und bislang letzte Teil der „Das Gelbe vom Ei“-Samplerreihe auf den Markt gebracht. Ähnlich der Vorgänger wurde ein Querschnitt der österreichischen HipHop-Szene präsentiert, der mit 18 verschiedenen Gruppen den bisher größten darstellte. ²⁵⁴

„Die hat sich leider ganz schlecht verkauft, obwohl sie die Beste ist. Es sind sogar einige in Deutschland eingestampft worden, weil der Vertrieb genau zu dem Zeitpunkt, als sie rausgekommen ist, pleitegegangen ist. Das war bitter. In Österreich hat sie sich halbwegs verkauft, aber in Deutschland gar nicht. Das ist wirklich schade, da sie eigentlich musikalisch die mit Abstand beste ist.“ ²⁵⁵

Im darauffolgenden Jahr brachte die Band die EP „Broj Dva“ („Nummer zwei“) heraus. In einer Presseaussendung erklärte die Formation, warum sie fast zehn Jahre nach „Broj Jedan“ einen Tonträger mit dem Namen „Broj Dva“ veröffentlichten:

²⁴⁹ Weiss im Interview: Burstup1, 2010, min. 01:02:41.

²⁵⁰ Vgl. Lisak im Interview: Masta Huda2, 2010, min. 00:18:51.

²⁵¹ Weiss im Interview: Burstup1, 2010, min. 01:02:13.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Vgl. Ebd. min. 01:03:50.

²⁵⁴ Vgl. Weiss, 2001(b), Internetquelle.

²⁵⁵ Weiss im Interview: Burstup1, 2010, min. 01:34:19.

„Deswegen ‚Broj Dva‘: Weil Inhalte und humanistische Werte nach wie vor wichtiger sind als leere Floskeln, weil Spaß und Ironie á la ‚Sex, Drugs & HipHop‘ ihren Platz haben müssen, genauso wie Abneigung gegenüber Intoleranz und Dummheit zum Ausdruck gebracht werden darf. Weil Schönheitsfehler nach wie vor ‚spitz‘ sind, auf neue Veröffentlichungen, ebenso wie auf Live-Konzerte und musikalische Experimente.“²⁵⁶

Ebenfalls 2002 fingen Weiss und Simic an, laut über das Ende von *Schönheitsfehler* nachzudenken. Das zehnjährige Bestehen stand vor der Tür, und für die beiden sah das nach dem passenden Moment aus, das Projekt *Schönheitsfehler* zu beenden.

„Der Anstoß mit der Band aufzuhören kam vom Milo. Und wie so oft, wenn einer von uns was gedacht hat, hab in dem Fall ich gesagt: Ja hast recht. Legen wir’s mal auf Eis, so in einem Jahr. [...] Es war einfach ein bisschen eine Müdigkeit da, immer dasselbe zu machen. Mal ein paar andere Projekte machen. Ich hab nicht aufgehört, Musik zu machen und er nicht zu rappen. Wir hören mal auf mit dem Projekt, und dann machen wir wieder was Neues.“²⁵⁷

Bevor die Band „auf Eis gelegt“ wurde, veröffentlichten sie das Doppelalbum „*Außenseiter/Spitzenreiter*“. Dieses enthielt einerseits 12 neue Lieder und stellte andererseits ein Best-of der Jahre 1994 bis 2004 dar.

3.1.1.7 „Mein Leben ohne Band“²⁵⁸

„Ich rufe Paul und Milo an. ‚Na, wie geht’s, am Tag Eins nach Schönheitsfehler?‘ ‚Ja, eh gut. Und dir?‘ ‚Super.“²⁵⁹

Nachdem sich die Band mit dem Doppelalbum „*Außenseiter/Spitzenreiter*“ 2004 ein letztes musikalisches Denkmal gesetzt hatte, ging sie auf Abschiedstournee, um im Februar 2005 das Projekt *Schönheitsfehler* schlussendlich für beendet zu erklären.²⁶⁰

Wie Weiss im Interview angibt, war diese Auflösung nicht für alle Zeit angedacht. „*Der Plan war eigentlich immer, dass wir drei Jahre Pause machen und dann eine neue Band gründen.*“²⁶¹

²⁵⁶ *Schönheitsfehler* zitiert nach Soho3, 2002, Internetquelle.

²⁵⁷ Weiss im Interview: Burstup1, 2010, min. 00:52:12 + min. 00:52:35.

²⁵⁸ Weiss, 2005, Internetquelle.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Vgl. Falter.at, 2005, Internetquelle.

²⁶¹ Weiss im Interview: Burstup1, 2010, min. 00:14:31.

Da laut Weiss jeder von ihnen „in seinem Hamsterrad“²⁶² stecke, wurde der Plan, eine neue Band zu gründen, bislang nicht in die Tat umgesetzt. Das „Hamsterrad“ für Weiss ist vor allem die redaktionelle Arbeit beim Radiosender FM4²⁶³. Neben diesem Job ist Weiss jedoch immer noch als (Drum 'n' Bass-) DJ tätig und produziert regelmäßig Musik – unter anderem vertonte er ein Computerspiel und eine Fernsehserie. Milan Simic konzentriert sich unterdessen auf seine auf Bandmerchandise und T-Shirts spezialisierte Firma Merchzilla²⁶⁴ und war in den letzten Jahren nur in Ausnahmefällen, wie dem Reunions-Konzert von *Das Dampfende Ei* beim „Am Strom“-Festival 2010, auf der Bühne zu sehen. Auch Paul Habart ist noch aktiv als DJ in der Musikszene tätig²⁶⁵, hauptberuflich ist er jedoch ebenfalls bei Merchzilla tätig.

3.1.2 Musik

Musikalisch loteten *Schönheitsfehler* immer wieder die Grenzen des HipHop-Genres aus und setzten sich über allgemeine Grenzen und Normen hinweg.

*„Ob wir nun eine Ska-Nummer aufgenommen haben, mit HEINZ 'Mein Ruf Ist Im Eimer' als deutsche Version des einen BLOODHOUND GANG-Songs einspielten oder 1994 die erste deutsche Jungle-Nummer heraus gegeben haben, es hat immer Staub aufgewirbelt. Bei manchen Leuten ist das gut angekommen, andere haben gefragt: 'Komisch, sprengt das nicht den HipHop-Rahmen? Ist das noch real?' Für uns ist das deshalb real gewesen, weil wir denken, dass Eigenständigkeit, experimentieren und Zu-sich-selber-stehen real ist. Es ist so, dass die Leute wissen, wer wir sind. Deswegen haben wir keine Angst, dass uns das leichte Liebäugeln mit Pop schaden könnte.“*²⁶⁶

Als Beispiel für ihr musikalisches Werk, werde ich das Lied „Ich dran“ von ihrer ersten EP „Broj Jedan“ analysieren. Dies werde ich mit dem Titel „Fuck you“ von „Sex, Drugs and HipHop“ vergleichen, um Veränderung, die ihre Musik über die Jahre hinweg durchmachte, zu veranschaulichen.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Vgl. <http://fm4.orf.at/burstup>.

²⁶⁴ Vgl. <http://www.merchzilla.com/shop/>.

²⁶⁵ Vgl. http://www.myspace.com/paul_poser.

²⁶⁶ *Schönheitsfehler* zitiert nach Muster, 2000, Internetquelle.

3.1.2.1 „Ich dran“

Mit dem Lied „Ich dran“ und der dazugehörigen ersten EP „Broj Jedan“ erregte *Schönheitsfehler* erstmals größeres öffentliches Aufsehen. „Ich dran“ ist ein klares politisches Statement zum Thema Ausländerfeindlichkeit aus der Sicht eines Kindes der zweiten Einwanderergeneration. Der Song steht textlich wie musikalisch in der Tradition der damals auch in der österreichischen HipHop-Szene beliebten Gruppe *Public Enemy*. Ähnlich wie in vielen ihrer Nummern wird eine klare politische Aussage (aus der Sicht einer Minderheit, gerichtet an die Mehrheit) mittels eines rauen HipHop-Sounds transportiert. Der Text wurde von Milan Simic verfasst, der durch seine serbisch/bosnischen Wurzeln oftmals selbst Opfer von Rassismus war. Weiss schildert, wie er ihn auf die Idee brachte, einen Text zum Thema Ausländerfeindlichkeit zu verfassen:

„[...] weil er [Simic] so geredet hat, wie er mit der Ausländerfeindlichkeit und mit den ganzen Trotteln zu kämpfen hat in Niederösterreich, hab ich zu ihm gesagt, mach doch bitte einen Text darüber. Mach irgendeinen wirklich politisch radikalen Text. Und er ist so der Typ, der das dann auch sofort macht. Er ist zwei Tage später schon mit dem Text von ‚Ich dran‘ dahergekommen.“²⁶⁷

Die Entstehung des restlichen Songs beschreibt Weiss ebenfalls als sehr zügig. *Masta Huda* und *DJ Megablast* konnten sofort einen dem Text entsprechenden Beat beisteuern, *CM Flex* brachte eine Platte von Helmut Qualtinger mit, von dem sie einige Textzeilen sampelten und *Burstup* selbst brachte sich am Ende noch textlich ein wenig ein.²⁶⁸

3.1.2.1.1 Form

„Ich dran“ ist der erste Song auf der ersten 1993 erschienenen EP „Broj Jedan“ von *Schönheitsfehler*. Mit seinem 4/4-Takt und einer Geschwindigkeit von 92 BPM verwendet das Stück für HipHop übliche Werte. – Diese bewegen sich meist zwischen 80 und 100 BPM und praktisch nie außerhalb des 4/4-Taktes. Der Grundaufbau lässt sich in ein Intro, zwei Strophen, einen insgesamt dreimal wiederholten Refrain sowie ein Break und einen Middle Eighter bzw. eine Bridge einteilen.

²⁶⁷ Weiss im Interview: *Burstup1*, 2010, min. 00:30:48.

²⁶⁸ Ebd. min. 00:32:16.

Zeit	Takt(e)	Form	Funktion	Anmerkung
0:00	6	A	Intro	Scratch: Tschuschn
0:16	4	B	Strophe	
0:26	4	B'	Strophe	zwei Drumsamples übereinander
0:37	1	B''	Strophe	Tschuschn-Sample, neues Drumsample
0:39	5	C	Break	Sprachsample statt Rap
0:52	12	B'	Strophe	
1:18	4	D	Refrain	
1:29	4	D'	Bridge	Scratch: De Leit
1:39	4	B'	Bridge	Scratch: Tschuschn
1:50	4	E	Strophe	Neues Schlagzeugsample
2:00	4	F	Strophe	A capella + Bassdrum
2:10	6	B'	Strophe	
2:26	4	E	Strophe	<i>CM Flex</i> auf Spanisch
2:36	4	D'	Strophe	<i>Milo</i> auf Serbokroatisch
2:47	4	D	Refrain	
2:57	8	B'	Middle Eighter	Scratch statt Rap
3:18	4	D	Refrain	
3:29	1	G	Outro	

Die genaue Gliederung in einzelne Formbereiche ist nicht ganz einfach, da das Lied hauptsächlich auf teilweise übereinandergelegte Drumsamples aufbaut. Ich habe mich daher für die Einteilung vor allem an den Drumsamples orientiert. So unterscheidet sich der B'-Teil vom B-Teil nur dadurch, dass ein zweites Drumsample über das schon vorhandene gelegt wurde. Teilweise spielen die Samples auch schon in vorangehende Parts mit hinein. So ist der Break-Teil aus Sicht der Analyse etwas problematisch. Bei diesem wird ein neues Schlagzeug eingeführt, das bereits im letzten Takt der Strophe zu hören ist. Danach folgen zwei Takte mit diesem Beat und einem Klaviersample darüber, um danach für zwei Takte wieder in das Sample des B-Teiles zu wechseln. Der letzte Takt des Breaks besteht wiederum aus dem Beat des Intros.

Der Refrain ist eindeutig identifizierbar, da er sich klar durch ein durchgängig verwendetes Trompetensample abhebt. Er besteht aus dem zweiten Drumsample des B'-Teils, worüber ein eintaktiges Trompetenmotiv geloopt wird. Der folgende D'-Teil unterscheidet sich musikalisch vom Refrain allein dadurch, dass das Trompetenmotiv nicht mehr vorhanden ist – das Schlagzeugsample bleibt dasselbe.

Der E-Teil führt ein weiteres neues Drumsample ein, auf dem Simic und Urch die zweite Strophe beginnen. Der darauffolgende F-Teil reduziert sich musikalisch auf die Subbassdrum des Intros, die durch einen immer auf die schwachen Zählzeiten – also 1+, 2+, 3+, 4+ – eingeworfenen unartikulierten Vokal begleitet wird.

Der Middle Eighter zwischen zweitem und drittem Refrain basiert auf den Drumbreaks des B'-Teils, über den neben einer Scratcheinlage ein Sinussignal rhythmisch eingespielt wird. Das Outro besitzt keinen Rhythmus, sondern besteht nur aus einem skandierten „Du!“ und dem eingespielten „Lassen S' mi in Ruh!“.

3.1.2.1.2 Musikalische Gestaltung

Wie bereits angesprochen, liegt der Fokus des Liedes auf den Schlagzeugsamples. Melodien werden abgesehen vom Refrain sehr spärlich eingesetzt. Im Intro, den Strophen und im Break gibt es zwei akzentuiert eingesetzte kurze Melodiesamples – einen Trompetentriller und ein kurzes Querflötenmotiv.

Das Trompetensample kommt insgesamt fünfmal im Lied vor – viermal davon im Intro, wo es abwechselnd mit dem Sprachsample „Tschuschn“ eingespielt wird. Es dürfte sich dabei um ein Trompetensample handeln, dessen Höhe und Tempo nach oben transponiert wurden, sodass es sich nun wie ein Triller anhört. Zudem besitzt das Sample gegen Ende hin ein Rauschen, das von der gesampelten Platte stammen könnte.

Das Querflötenmotiv wird ebenfalls nur sechsmal eingespielt. Es wird immer am Ende eines Abschnittes als Übergangsmotiv verwendet. – Zum Beispiel kommt es das erste Mal zum Einsatz als Simic' Part in der ersten Strophe endet und Urch mit seinem Text einsetzt.



Im Break-Teil wird in den ersten beiden Takten ein jazziges Pianosample, das abwechselnd Abm7 und Bm7 spielt, verwendet. Durch den Einsatz dieses sich vom restlichen Klangmaterial stark unterscheidenden Samples wird dem Break eine musikalische Sonderstellung zuteil.

Das wichtigste Melodiesample ist sind die Bläser des Refrains. Dadurch, dass im restlichen Lied kein Melodieinstrument derart in den Vordergrund tritt, hebt sich der Refrain mithilfe der Bläser stark vom restlichen Song ab.



Ich habe die Noten des Bläsermotivs in H-Dur notiert, da dem Lied jedoch keine eindeutige Tonart zugrunde liegt, könnte es etwa auch in E-Dur, Cis-Dur oder Fis-Dur stehen.

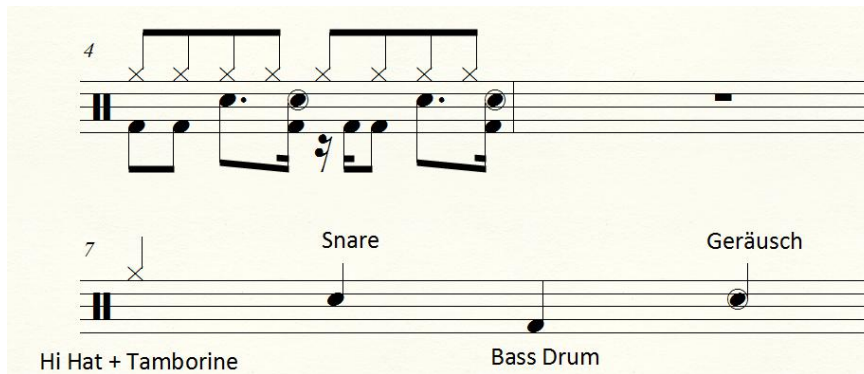
3.1.2.1.3 Sound

Das Lied kann soundtechnisch als (gewollt) rau und „dreckig“ beschrieben werden. Das wichtigste Sample, das den Hauptteil der Strophe ausmacht, besteht aus einem Drumloop mit einer markanten hohen Snare, einer wummernden Bassdrum und einem etwas undefinierbaren in den unteren Frequenzen „grummelnden“ Bass. Es ist anzunehmen, dass dieses Sample einem etwas schnelleren Funksong entnommen wurde und deshalb der Bass noch tiefer und dadurch undefinierter wurde. Lieder, in die – wie hier – eine hohe markante Snare und eine druckvolle Bassdrum prägnant in den Vordergrund des Songs gemischt werden, gibt es im HipHop sehr häufig, und allgemein hat sich dafür die Bezeichnung „Boom Bap“ durchgesetzt. Der Name ist eine Anspielung auf die wuchtige Kickdrum (Boom) und die ausgeprägte Snaredrum (Bap), die im Mittelpunkt solcher Lieder stehen. Bekannte Vertreter dieser Spielart des HipHop, die auch durch ihre politischen und sozialkritischen Texte für „*Ich dran*“ als Vorbilder gewirkt haben könnten, sind *Public Enemy* oder *KRS-One*. Über dem spärlich mit Melodieinstrumenten besetzten musikalischen Boden, liegen die sich deutlich abhebenden Stimmen der beiden Rapper. Da im HipHop – und speziell bei diesem Stück – der Text eine wichtige Rolle spielt, wird er meist möglichst verständlich und aus dem musikalischen Kontext herausstechend ins Stück gemischt. Ebenfalls typisch für diese Form des HipHop ist das hörbare Rauschen, das von den für die Samples verwendeten Platten stammt.

Auffallend sind die an zwei Stellen eingesetzten Stereo-Effekte. Im Intro sind das „*Tschuschn*“-Sample praktisch nur auf dem linken und der dazwischen eingespielte Trompetentriller beinahe nur auf dem rechten Kanal zu hören. Gleiches gilt für die Scratcheinlage und das Sinussignal des Middle Eighters.

3.1.2.1.4 Rhythmik

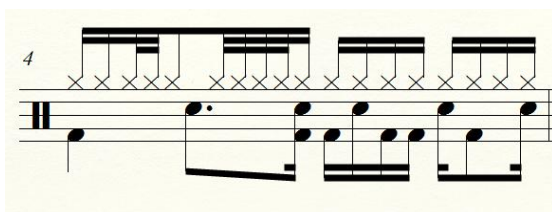
Dadurch, dass der Song von Drumsamples bestimmt wird, ist die Rhythmik ein nicht unwichtiger Bestandteil von „*Ich dran*“. Der interessanteste und zugleich tragende Drumbeat kommt von dem Sample, das im B-Teil und darüber hinaus verwendet wird.



Das Schlagzeug spielt einen sogenannten Backbeat, d. h. es werden die „schwachen“ Zählzeiten Zwei und Vier durch den Snareschlag betont. Zudem besitzt das Schlagzeugpattern mikrorhythmische Feinheiten. Einerseits ist er mit einem „swing feeling“ (im Jazz, Funk und Blues üblich, vergleichbar mit den „Notes inégales“ in Barock und Klassik) versehen, d. h. dass die zweite und vierte 16tel-Note pro Viertelschlag ein wenig nach hinten verschoben ist. Andererseits kommt der Snareschlag auf der Zwei und noch stärker auf der Vier etwas „zu spät“ und erzeugt dadurch das Gefühl, dass der Loop nicht ganz rund läuft. Man nennt diesen Stil „laid back“ (engl.: entspannt, locker), da der verschobene Snareschlag den Rhythmus etwas zu verlangsamen scheint.

Das für den Refrain verwendete Drumsample ist dem gerade besprochenen Sample sehr ähnlich, und so können und werden diese im B'-Teil gemeinsam, übereinandergeschichtet, verwendet. Der wichtigste Unterschied dieses Loops ist die auf 1+ gespielte offene Hi Hat, durch die die Off-Beats (also die schwachen Zählzeiten) noch stärker betont werden.

Zuletzt werde ich noch auf das Schlagzeugpattern des E-Teils eingehen, da dieses aus dem Gesamtklangbild heraussticht. Dieser ebenfalls einen Takt lange Drumloop – er unterscheidet sich im zweiten Durchlauf nur durch einen weiteren Bassdrumschlag – wurde im Hinblick auf den gespielten Rhythmus und den klanglichen Eigenschaften mit großer Wahrscheinlichkeit auf einem Drumcomputer programmiert.



Klanglich fällt auf, dass die Bassdrum sehr tief gestimmt ist und mit wenig „punch“ (der Anschlag kommt durch die fehlenden Höhe-Anteile nicht so stark in den Vordergrund) ausgestattet ist, dafür einen starken Nachhall besitzt. Das bedeutet, es sind praktisch nur die Subbässe (hörbare Frequenzen unter 90 Hz) der Bassdrum zu hören. Die Snaresdrum besitzt im Gegensatz dazu keine tiefen Frequenzen und scheint von einem Schlagzeugrhythmus gesampelt worden zu sein, bei dem

die Snare zusammen mit einem Tamburin angeschlagen wird. Die Hi Hat fällt durch ihre 32stel-Bewegungen auf, die sonst nirgendwo im Lied auftreten. Zudem ist ihr Klang ebenfalls sehr hoch und dürfte von einem höher „gepitchten“ (=in der Tonhöhe veränderten) Hi Hat-Sample stammen.

3.1.2.1.5 Text

Scratch (Qualtinger): Tschuschn

Simic: Evo mene sada, jetzt bin ich da. |

Der Tschuschn von nebenan, ist alles klar? |

Mancher fragt sich, was hab ich, Marimba, hier verloren? |

Nichts weiter, ich bin nur hier geboren. |

Urch: Wie heißt's so schön: „2. Generation.“ |

Ein kleiner primitiver Gastarbeitersohn. |

Du nix gut Schule?! Ab auf den Bau! |

Jaja die Welt ist unerbittlich, hart und rau. |

Scratch (Qualtinger): Tschuschn **Simic:** aus denen wird man nicht schlau. |

Sample (Qualtinger): Wir san eh so nett, spenden tua ma a'! | Und trotzdem führ'n sie se auf wie die Schweine. | So ungut halt, wissen S' eh, was ich meine. | Deitsch reden S' ned, da fühl i mi ja fremd | im eigenen Land! Hab' i des verdient? |

Simic: Ja, du hast! Das stell' ich mal klar. |

Wer hat sie denn zu Tausenden rübergeholt? |

Für die Drecksarbeit die Tschuschen, die Kanaken. |

Als Lohn dafür: ein Leben in Baracken. |

Danke! 20 m², ein Loch, |

Urch: 4000,- öS **Simic:** ohne Wasser – doch, doch! |

Glaub's mir, so sieht es aus |

und als Draufgabe noch ein: Ausländer raus! |

Du schaust weg, es geht dich ja nichts an. |

Du kannst ja nichts dafür. – Ja glaubst du ich kann?

Refrain (Gemeinsam): Denn: | : heute bin ich dran, und du schaust zu. |

Es wird ein morgen geben, und morgen bist es du! : |

Scratch (Qualtinger): De Leit – 4 Takte | Tschuschn – 4 Takte |

Simic: Wer ist das? **Urch:** Ratet **mal!** **Simic:** Ich sag' nur: blauer **Schal.** |

Vielleicht ist er kein Nazi, Faschist **allemaal.** |

Ordnung muss sein! **Urch:** Das war ja schon mal **da.** |

Habt ihr's schon vergessen? Na, na, **na wunderbar!** |

Simic: Blau, blau, blau besorgt die **Ausländerhetze,** |

Rot-Schwarz sorgt für die entsprechenden **Gesetze.** |

Für mehr Polizei **Urch:** ach wie ich das **schätze!** |

Simic: Wien ist nicht Chigago **Urch:** für sichere **Plätze.** |

Simic: Weil die Jugos und **Kanaken,** die **Polaken** in ihren **Baracken** |

faul sind sie und so furchtbar **kriminell.** (**Urch:** Genau!)

Urch: Und Kindermachen, (**Simic:** ja) **Urch:** das geht bei denen **schnell!** |

Die starke Hand wird verlangt. Jetzt **sofort!** |

Weiter so, dann sind wir wieder **dort,** |

wo wir schon mal **waren** **Simic:** vor ca. 50 **Jahren.** |

Urch: Hoy **yo,** mañana e(res) tú. |

Nada **racismo** para blancos y negros. |

Aquí, no Adi, no Jorgé, no **Benito,** |

solamente yo. E(s) culpa **rico.** |

Simic: Tako, tako, tako, tacno, mi **necekamo** |

Mi se **branim** a sta je stobom |

danas sam ja naredu a sutra **ti** |

kukavica sto si cutijo sam si **kriv.**

Refrain: Denn: |: heute bin ich dran, und du schaust **zu.** |

Es wird ein morgen geben, und morgen bist es **du!** :|

Du! **Sample (Qualtinger):** Lassen 'S mich in **Ruh!**

3.1.2.1.5.1 Inhalt

Inhaltlich dreht sich der Text um Ausländerfeindlichkeit in Österreich. Das Thema wird meist auf sehr sarkastische Weise aufgegriffen. Es wird zum einen aus der Sicht eines (rassistischen) Österreichers und zum anderen aus der Sicht von Milan Simic stellvertretend für Einwandererkinder der zweiten Generation angesprochen.

Am Beginn des Liedes steht ein eingespieltes Sprachsample des Wortes „Tschuschn“, gesprochen von Helmut Qualtinger in seiner Rolle des „Herrn Travnicsek im Urlaub“. Dieses Wort wird meist abfällig als Bezeichnung von Ausländern slawischer bzw. südosteuropäischer Herkunft verwendet, und damit wird gleich am Anfang klargestellt, dass es im Folgenden inhaltlich um Rassismus in Österreich gehen wird.

Simic beginnt die Strophe auf Serbokroatisch. Danach bezeichnet er sich selbst sarkastisch als „*Tschusch von nebenan*“, um daraufhin auf die – oftmals in Zuge von Ausländerdiskussionen gestellte – Frage, was er hier mache, selbstsicher zu antworten, dass er hier geboren sei, also Österreicher sei. Urch greift in seinem Part mit „*Du nix gut Schule!? Ab auf den Bau!*“ ebenfalls ein gängiges Klischee auf, das sich einerseits durch die grammatikalisch falsche Ausdrucksweise und andererseits durch den „Bau“ als „klassisches“ Arbeitsfeld für Südosteuropäer ausdrückt.

Nach diesen ersten zwei Vierzeilern wird ein Monolog von Helmut Qualtinger in seiner Rolle als „Herr Karl“ eingespielt. Als dieser stellt Qualtinger einen österreichischen „Durchschnittsbürger“ dar, der anfangs harmlos erscheint, sich jedoch im Laufe des Monologs durch Preisgabe seiner politischen Einstellungen und seiner opportunistischen Gedanken als gefährlicher Mittäter entpuppt.

„Als korrupter Parasit mit der Masse mitschwimmend und stets zum eigenen Vorteil bedacht, dreht er sich die Dinge, wie er sie haben möchte. Qualtinger und Merz haben mit dem ‚Herrn Karl‘ einen selbstzufriedenen Wiener Raunzer typisiert, dem unter diesen Gesichtspunkten nicht viele positive Attribute zugesprochen werden können.“²⁶⁹

Die Verwendung dieses Samples allein kann schon als Aussage gewertet werden und richtet sich unmissverständlich an den ausländerfeindlichen „Durchschnittsösterreicher“. Wie Weiss im Interview bestätigt, fiel die Wahl des Samples nicht zufällig auf Qualtinger: „*Qualtinger zu verwenden ist für mich einfach ein Statement.*“²⁷⁰

Nachdem der eingespielte Monolog mit der Frage: „*Hab ich das verdient?*“, endet, weist Simic darauf hin, dass die Österreicher selbst nach dem Zweiten Weltkrieg viele Ausländer ins Land geholt hatten, damit sie ihnen beim Wiederaufbau des Landes halfen. Viele dieser sogenannten „Gastarbeiter“

²⁶⁹ Krangler, 2006, S. 57.

²⁷⁰ Weiss im Interview: Burstup1, 2010, min. 00:33:04.

blieben jedoch auch nach getaner Arbeit in Österreich und fristen nun laut Simic „*ein Leben in Barracken*“.

Im Refrain geht es laut Weiss um „*die Erkenntnis für die ganzen Nazis, dass ein faschistisches System für sie auch schlecht sein wird.*“²⁷¹ Mit „*heute bin ich dran*“ meint Simic also, dass er heute ein Opfer von Rassismus ist und mit „*morgen bist es du*“, dass dieser irgendwann jeden treffen kann.

In der zweiten Strophe wird vor allem die Politik Österreichs und allen voran der Mann mit dem „*blauen Schal*“ – gemeint ist Jörg Haider, ehemaliger Vorsitzender der FPÖ/BZÖ – ins Visier genommen. Der FPÖ wird vorgeworfen, Ausländerhetze zu betreiben, wobei die Regierungsparteien SPÖ und ÖVP dazu die gesetzlichen Grundlagen schaffen würden. Nachdem wieder einige Klischees Einwanderern gegenüber aufgegriffen wurden – „*faul sind sie*“ und „*kriminell*“ – wird am Ende davor gewarnt, dass sich immer noch Leute eine „*starke Hand*“ – also einen Diktator – wünschen, was wieder ähnlich verheerende Auswirkungen haben würde wie der Zweite Weltkrieg.

Anschließend rappt Urch vier Zeilen auf Spanisch, in denen er mit „*Hoy yo, mañana e(res) tú*“ das Thema des Refrains aufgreift und gegen Rassismus plädiert. Mit den drei von ihm genannten Namen – Adi, Jorge und Benito – dürften die drei Diktatoren Hitler, Videla und Mussolini gemeint sein.

Simic beendet die Strophe auf Serbokroatisch mit einem letzten Aufruf zum Auflehnen gegen Ausländerfeindlichkeit.

„So, so, so, genau, wir warten nicht! |
Wir wehren uns und was ist mit dir? |
Heute bin ich dran und morgen du, |
Feigling warum hast du geschwiegen? Selber schuld. |“

3.1.2.1.5.2 Struktur

Der Textaufbau folgt einer klassischen Strophe-Refrain-Struktur. Diese wird einzig durch die immer wieder eingespielten Qualtinger-Samples durchbrochen. Abwechselnd tragen die beiden Rapper ihre Verse vor, wobei sie sich oft am Ende eines Reimes – wie im HipHop üblich – gegenseitig unterstützen. Dadurch erzielen sie vor allem bei Parolen wie „*Ausländer raus!*“ (bei dem außerdem die Musik aussetzt) eine verstärkende Wirkung der Aussage. Neben dem ersten Satz des Liedes sind die letzten acht Takte der zweiten Strophe in Serbokroatisch bzw. Spanisch gehalten. Dies weist auf Simic’ Herkunft sowie auf Urchs kosmopolitischen Lebensstil hin und betont noch einmal die Ausländerthematik und ihre Position dazu.

²⁷¹ Ebd. min. 00:31:00.

Die Reime und ihre Struktur sind eher einfach gestaltet. Dies könnte daher rühren, dass es sich hierbei um einen ihrer ersten Raptexte handelt. Es dominieren Endreime am Taktende – lediglich zweimal werden Binnenreime eingesetzt. „*Simic: Wer ist das? Urch: Ratet mal! Simic: Ich sag’ nur: blauer Schal. | Vielleicht ist er kein Nazi, Faschist allemal.*“

Es gibt zwei Verse, die sich mit nichts reimen. Dies verdeutlicht, dass Simic die Aussage des Textes und eine direkte Ausdrucksweise wichtiger waren, als die Einhaltung lyrischer Formen. „*Simic: Ja, du hast! Das stell’ ich mal klar. | Wer hat sie denn zu Tausenden rübergeholt?*“

3.1.2.2 Vergleich mit „Fuck You“

Da sich der Sound der Band – vor allem durch den Produzentenwechsel von *Masta Huda* zu *Burstup* – ab „*Sex, Drugs and HipHop*“ merkbar wandelte, möchte ich anhand der Nummer „*Fuck You*“ von diesem Tonträger die größten Veränderungen kurz anführen.

Das im Jahr 2000 erschienene Album „*Sex, Drugs and HipHop*“ war die kommerziell erfolgreichste Produktion der Gruppe, bekam jedoch zugleich sehr viel Kritik. Der Band wurde vorgeworfen, sich dem Mainstream-Markt anzubiedern, und die CD würde zu „poppig“ klingen. Woher kamen diese Anschuldigungen? Was hatte sich verändert?

Neben den Rahmenbedingungen (Vertrag bei einem Majorlabel, Co-Produzent) hatte sich einiges seit „*Broj jedan*“ getan. Wie Weiss im Interview angab, wollte er weniger mit Samples arbeiten und mehr selbst komponieren, was eine starke Transformation des musikalischen Grundcharakters der Platte zur Folge hatte.²⁷²

Die dritte Singleauskopplung „*Fuck You*“ war die kommerziell erfolgreichste Single der Formation und erreichte als einzige die Top-100 der deutschen Singlecharts.²⁷³

Der Text richtet sich in beiden Strophen direkt an eine bestimmte Person, mit der der jeweilige Rapper ein Problem hat. In der ersten Strophe geht es um die zerbrochene Beziehung zum Vater, der für den Rapper *Milo* einen „*anderen Lebensplan*“ hatte und dem nie wirklich passte, was er – sein Sohn – machte. In der zweiten von *Peman* gerappten Strophe stehen die negativen Eigenschaften eines Freundes, mit dem er sich auseinandergelebt hat, im Zentrum. Beide Strophen enden mit der Konklusion, dass sie die angesprochene Person mit einem „*Fuck you*“ zurücklassen.

Textlich gesehen sind „*Ich dran*“ und „*Fuck you*“ einander nicht unähnlich. Die Rapper beschwerten sich über Umstände und Personen und sprechen den/die Verantwortliche/n direkt an. Auffallend ist dabei die erste von *Milo* gerappte Strophe, da sein Rap keinem klar erkennbaren Rhythmus folgt.

²⁷² Vgl. Ebd. min. 01:02:13.

²⁷³ Vgl. Chartsurfer.de, 2011, Internetquelle.

Simic hörte zu dieser Zeit unter anderem viel Miles Davis und dadurch beeinflusst gestaltete er die rhythmische Struktur seines Textes ähnlich einem Jazztrompetensolo.²⁷⁴

Der Refrain mit dem im Vordergrund stehenden „*Fuck you*“ hat wiederum einen ähnlichen Mitsingcharakter wie der von „*Ich dran*“. Auch die Geschwindigkeit von 94 BPM ist nur unwesentlich schneller.

Abgesehen davon, dass der Song keine politische Botschaft wie „*Ich dran*“ besitzt, liegen die weiteren unüberhörbaren Unterschiede vor allem in der musikalischen Gestaltung und im Gesamtklangbild des Stücks. Basierte „*Ich dran*“ hauptsächlich auf Drumsamples mit wenigen harmonischen und melodischen Elementen, bilden für „*Fuck you*“ synthetische Streicher das wichtigste Fundament. Der viertaktige, teilweise chromatische Basslauf zieht sich ohne Veränderung durch das vollständige Stück, das in C-Moll steht.



Außer dem Bass besitzt der Song noch zwei weitere Streicherspuren, eine Klavierspuren und eine Synthesizerspur. Diese werden „dazu- und weggeschaltet“, um musikalische Veränderungen herbeizuführen. Schon in den Takten vier bis acht sind alle im Song vorkommenden Instrumentalspuren zu hören. Am Anfang jeder Strophe wird die Musik auf Bass, Drumbeat und eine weitere Instrumentalspur reduziert. Nach und nach werden die anderen Spuren wieder hinzugefügt, um die musikalische Dichte bis zum Refrain stetig zu erhöhen. Die synthetische Violine ist das Instrument, dass – außer am Anfang – nur in den Refrains und der darauffolgenden Bridge hin zur Strophe vorkommt und dadurch diese Teile musikalisch von den Strophen abhebt.



Neben der musikalischen Gestaltung des Songs ist vor allem das Klangbild der Faktor, welcher die zwei verglichenen Lieder voneinander unterscheidet. Im Gegensatz zu „*Ich dran*“ ist der Sound nicht mehr rau und in tiefen Tonlagen etwas verwaschen, sondern sehr „clean“ und transparent. Dies ergibt sich auf der einen Seite durch den Einsatz von synthetisch erzeugten Klängen gegenüber den bei „*Ich dran*“ verwendeten Samples von Schallplatten (oder Kassetten). Auf der anderen Seite haben

²⁷⁴ Simic im Telefon-Interview, 2011.

sich die verbesserten Aufnahmemöglichkeiten und wahrscheinlich auch der von ihrem Label zur Seite gestellte Co-Produzent maßgeblich auf die klanglichen Qualitäten des Stückes ausgewirkt.

3.1.2.3 Fazit

Der cleane, transparente Klang, der der „*Sex, Drugs and HipHop*“-Platte zugrunde liegt, dürfte viele Rezensenten dazu bewogen haben, das Album als „zu poppig“ zu bezeichnen. Auch wenn die Songs von „*Sex, Drugs and HipHop*“ und dem nächsten, vom Stil her ähnlichen Album „*Aussenseiter/Spitzenreiter*“ oftmals einen aggressiven Grundton besitzen und die Texte Botschaften vermitteln wollen, denke ich, dass die vermehrte Verwendung von cleanen Synthesizer-Sounds dazu führte, dass der Band oft eine „Anbiederung an den Mainstream“ und des „Ausverkaufs“ vorgeworfen wurde. Vielleicht trugen zu diesem Ruf auch vordergründig humorvolle Songs wie ihre erste Singleauskopplung von „*Sex, Drugs and HipHop*“, „*Duo statt Solo*“, bei oder auf Partys abzielende Stücke wie „*Slammenjumpenjammen*“. Gegen dieses Argument würde jedoch sprechen, dass eine große Portion Humor und Sarkasmus seit jeher Teil ihrer Musik waren.

Wenngleich *Schönheitsfehler* einiges an Kritik hinnehmen mussten, tat es ihrem Erfolg keinen Abbruch und ließ nie Zweifel an ihrer großen Bedeutung für die Entstehung und das folgende Wachstum der österreichischen HipHop-Szene aufkommen.

3.2 Texta

„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.“²⁷⁵

Die Linzer Gruppe *Texta* ist die derzeit am längsten bestehende, aktive HipHop-Formation Österreichs. Die Mitglieder kannten sich bereits vor der Gründung *Textas* von Veranstaltungen im Linzer Kulturverein Kapu. Dieser wurde im Sommer 1992 umgebaut und für die Wiedereröffnung im folgenden Jahr beschlossen Philipp Kroll (alias *Flip*), Harald Renner (alias *Huckey*), Klaus Laimer (alias *Laima*), Martin Skerwald (alias *Skerö*) und Bert Estl, einen Rapsong unter dem Pseudonym *Kapu-Rapsquad* zu verfassen. Dieser wurde zwar nie präsentiert, aber aus dem Projekt heraus entstand *Texta* – ohne Bert Estl. 1994 wurden die Formation durch Daniel Reisinger (alias *DJ Dan* oder *Dandaman*) an den Turntables komplettiert. Mittlerweile hat das Quintett sieben Studio- sowie ein Live-Album produziert. Darüberhinaus verhelfen sie mit ihrem 1998 gegründeten *Tonträger Records*-Label anderen Rappern bzw. HipHop-Formationen aus dem Linzer Umfeld zu Veröffentlichungen. Auch durch etliche Konzertveranstaltungen, wie dem ersten HipHop-Jam Österreichs, gaben sie wichtige Impulse für die österreichische HipHop-Szene.²⁷⁶

Folgend möchte ich nun die Entstehung und den Werdegang der Gruppe sowie ihre Beiträge zur österreichischen HipHop-Szene nachzeichnen.

²⁷⁵ Kroll im Interview: *Texta1*, 2011, min. 00:33:00.

²⁷⁶ Krippl, 1996, Internetquelle.

3.2.1 Biografie

3.2.1.1 „Die Menge an HipHoppern war überschaubar in Österreich und Tribe Vibes die heilige Messe“²⁷⁷

„Wir sind dann auch oft zu den Jams nach München gefahren, ins Feuerwerk und so. Da war Deutschland halt schon ein Wahnsinn. [...] Auf d’Nacht ist es dann in die Halle gegangen, und da waren dann alles so Hardcore-Heads und der Torch ist dazwischen gestanden mit dem Ghettoblaster und war irgendwie der King.“²⁷⁸

Kroll wurde bereits 1984 durch das erste Album der Gruppe *Fatboys* auf HipHop aufmerksam und zum aktiven Rezipienten der aus den USA stammenden Kultur. Obwohl er der einzige Liebhaber dieser Musik in seinem Freundeskreis war und mit seiner ersten Band *Groove* (an der Gitarre) Metal, und Hardcore-Punk Lieder spielte, blieb sein Interesse für HipHop stets aufrecht.²⁷⁹

Ähnlich früh begann Martin Skerwald durch die Platten seines älteren Bruders HipHop zu hören. Zudem interessierte er sich nicht nur für die Musik dieser Kultur, sondern auch für Graffiti und wurde daher einer der ersten Graffitisprayer in Österreich.²⁸⁰ Wie sich später herausstellte, versteckten sich Kroll und Skerwald, noch bevor sie einander kannten, gegenseitig die HipHop-Platten im Linzer Hartlauer-Geschäft, die sie sich gerade nicht leisten konnten, sodass sie der andere nicht wegkaufen konnte.²⁸¹

Klaus Laimer und Harald Renner waren vor *Texta* ebenfalls in anderen musikalischen Genres aktiv. Laimer sang in diversen Punkbands, während Renner als Schlagzeuger in verschiedenen Hardcore-Bands fungierte. Nebenbei fingen sie aber auch an, sich gegenseitig HipHop-Platten vorzuspielen und sich über diese Bewegung auszutauschen.²⁸² *„Wir waren immer schon die ‚seltsamen‘ Punker, die HipHop gehört haben.“²⁸³*

Der gemeinsame Treffpunkt war der Kulturverein Kapu in Linz. Noch bevor ein gemeinsames HipHop-Projekt im Gespräch war, hatten sich die Personen von dort gekannt. *„Und irgendwann hat uns halt der Estl Bert verpflichtet und gesagt, ihr machts jetzt eine Nummer.“²⁸⁴* Als die Kapu im Sommer 1992 umgebaut wurde, beschloss Bert Estl gemeinsam mit anderen HipHop-Interessierten aus dem Kapu-Umfeld, einen Song für die im Sommer 1993 stattfindende Wiedereröffnung zu erarbeiten.

²⁷⁷ Kroll im Interview: Texta1, 2011, min. 00:10:49.

²⁷⁸ Kroll im Interview: Texta1, 2011, min. 00:33:00.

²⁷⁹ Vgl. Shaked, 2011, Internetquelle.

²⁸⁰ Vgl. Kroll zitiert nach Sound&Media, 1999, S.8.

²⁸¹ Vgl. Skerwald im Interview: Skero1, 2010, min. 00:08:42.

²⁸² Vgl. Stöger, 1999, S. 30f.

²⁸³ Laimer, Klaus zitiert nach Sound&Media, 1999, S.8.

²⁸⁴ Renner im Interview: Texta1, 2011, min. 00:06:42.

So produzierten Kroll, Laimer, Renner, Skerwald und Estl auf dem ASR-10-Sampler des Keyboarders von Krolls damaliger Unterhaltungsband ihre erste HipHop-Nummer. Obwohl das Lied bei der Eröffnung nicht aufgeführt wurde und Estl die Band wieder verließ, wurde durch dieses Projekt der Grundstein für *Texta* gelegt.²⁸⁵

Im September 1993 präsentierte *Texta* bei dem von Estl veranstalteten „Tanzhallenfest“ ihr erstes Lied vor Publikum.²⁸⁶ Der offizielle „Startschuss“ für *Texta* war laut Kroll aber erst am 08.01.1994 bei der von ihnen organisierten ersten HipHop-Jam Österreichs. Dort traten sie gemeinsam mit *Schönheitsfehler*, *Total Chaos*, *Compact Phunktion*, *CRB* und *Main Concept* aus München auf.²⁸⁷ Bei diesem Konzert unterstützte sie noch *Masta Huda* von *Schönheitsfehler* an den Turntables. Der damals noch bei *CRB* spielende Daniel Reisinger trat erst danach als *DJ Dan Texta* bei.²⁸⁸ „Er [Daniel Reisinger] war bei unserer Gründung zarte 16. Mit 17 haben wir ihn dann aufgenommen, da war er dann alt genug. Er war auch mehr oder weniger der einzige DJ in Linz, also war das die einzig mögliche Variante.“²⁸⁹

Auf dieser Jam wurde auch der Grundstein für die erste Veröffentlichung von *Texta* gelegt.

*„Ich weiß noch, beim Wuzeln war’s. Eh bei der HipHop-Jam. Also wer wuzelt besser. Wir haben dann gewuzelt und wir haben gewonnen. Dann hat der Milan [Rapper von Schönheitsfehler] gemeint: ‚Na und? Dafür habts ihr noch keine Platte rausgebracht.‘ – Die Schönheitsfehler-Platte war da ja schon draußen. Und wir dann halt so: ‚Dann bring’s halt raus.‘ – ‚Gut dann bring ich’s raus.‘ Dann war’s halt irgendwie so: Passt, dann mach ma’s halt.“*²⁹⁰

Nach dieser Unterredung dauerte es noch über ein Jahr, bis im April 1995 mit „*Geschmeidig*“ die erste EP von *Texta* über das Label von Schönheitsfehler *Duck Squad Platten* veröffentlicht wurde.²⁹¹

²⁸⁵ Vgl. *Texta* im Interview : *Texta1*, 2011, min. 00:04:00 + min. 00:06:42.

²⁸⁶ Vgl. Kroll im Interview: *Texta1*, 2011, min. 00:06:42.

²⁸⁷ Vgl. Ebd. min. 00:08:41.

²⁸⁸ Vgl. *Texta* im Interview unter „Extras“ auf Bonus DVD zu CD „*Paroli*“, min. 3:50.

²⁸⁹ Kroll im Interview: *Texta1*, 2011, min. 00:04:21.

²⁹⁰ Renner im Interview: *Texta1*, 2011, min. 00:09:19.

²⁹¹ Schmida, 1995, Internetquelle.

3.2.1.2 „Dann haben wir uns gedacht, machen wir eine Serie daraus“²⁹²

„Gemünzt auf die nicht vorhandene Homogenität der Platte war >>Geschmeidig<< zwar kein wirklich treffender Titel für die kreative Vielfalt, die in den Tracks der Vinyl-only-EP zusammengewürfelt wurde. Abgesehen davon macht die beim Wiener Duck Squad-Label erschienene Platte freilich noch heute – gerade durch den offenherzigen Umgang mit scheinbaren stilistischen Grenzen und Beschränkungen – ziemlich Spaß.“²⁹³

Mit „Geschmeidig“ wurden die ersten fünf Lieder der Gruppe, die in der Kapu aufgenommen und von Kroll produziert und abgemischt wurden, auf Vinyl gepresst. Ebenfalls vertreten waren *Masta Huda* von *Schönheitsfehler* mit einem Remix für „3 Uhr 10“ sowie *Sugar B* (ehemals *Moreaus*), der gemeinsam mit *Spice* einen zweiten Remix beisteuerte.²⁹⁴

Nach ihrer ersten EP veröffentlichten *Texta* im darauffolgenden Jahr die Splitsingle „Da raw shit/Sei lieb zu mir“ – ebenfalls bei *Duck Squad Platten*. Nachdem *Schönheitsfehler* die Labelarbeit aufgegeben hatten, wurde der erste Longplayer „Gediegen“ 1997 bei *Geco Tonwaren*, einem Sub-Label von *Hoanzl*, herausgebracht.²⁹⁵

„lange hat es gedauert: finally, here it is: wenn die erste ep "geschmeidig" war, ist das hier "gediegen", und am besten macht man auch alles selber. dann muß man sich auch nicht mit all den kleingeistern beschäftigen die groß reden klein sch....danke für gar nichts. lieber nach cuba reisen und dort etwas erleben das echt ist.“²⁹⁶ [die Groß-/Kleinschreibung wurde wie im Original vorhanden belassen]

Noch bevor *Texta* im Dezember 1997 ihren Tonträger veröffentlichten, wurden sie nach Kuba eingeladen, um dort beim „Weltfestival der StudentInnen und der Jugend“ Österreich zu vertreten.²⁹⁷ Wie Kroll, der wieder alle „Beats“ (also die Musik), bis auf einen, produziert hatte, bestätigt, war das Album produktions- und soundtechnisch im Vergleich zu „Geschmeidig“ ein großer Schritt nach vorne.²⁹⁸ Die dazugehörige Instrumental-LP „Geschwiegen“ verkaufte sich bis nach Japan und USA. Zudem wurde für die Nummer „Walkmania“ – mit einfachen Mitteln – ein Video gedreht, das auf

²⁹² Kroll im Interview: *Texta1*, 2011, min. 00:27:41.

²⁹³ Stöger, 1999, S. 31.

²⁹⁴ Vgl. *Texta*, o.J., Internetquelle.

²⁹⁵ Vgl. Ebd.

²⁹⁶ *Texta*, 1997, Internetquelle.

²⁹⁷ Vgl. Ebd.

²⁹⁸ Vgl. Kroll im Interview: *Texta1*, 2011, min. 00:19:22.

den deutschen Musiksendern MTV und Viva gespielt wurde.²⁹⁹ Das einzige nicht von Kroll produzierte Lied stammte von DJ Sepalot der deutschen HipHop-Gruppe *Blumentopf*, mit der sie gemeinsam den Song „*Bettgeschichten*“ aufnahmen. – Die Zusammenarbeit mit *Blumentopf* und *Total Chaos* mündete 2001 in einer gemeinsamen Platte unter dem Pseudonym *Kaleidoskop*.

Die Linzer Gruppe *Waiszbrohd* war ebenfalls als Gast auf dem Album zu hören. Diese war der Grund für *Texta*, 1998 ihr eigenes Label *Tonträger Records* zu gründen.

*„Die sind ja die ganze Zeit in Kleinmünchen [Stadtteil von Linz] auf der Parkbank rumgesessen, und ich hab mir gedacht: Ja, die sind urleiwand, aber die bringen das nie auf die Reihe, dass sie irgendwas gescheit aufnehmen und rausbringen. Dann haben wir gesagt: ‚Nehmts was auf, wir machen das schon.‘“*³⁰⁰

Da es nach der Auflösung von *Duck Squad Platten* kein HipHop-Label in Österreich gab, beschlossen *Texta*, die Veröffentlichung nach dem Vorbild von *Schönheitsfehler* selbst unter dem Namen *Tonträger Records* zu bewerkstelligen. So wurde 1998 die Maxi „*Parkbankflows*“ von *Waiszbrohd* als die erste von mittlerweile beinahe 30 Publikationen des eigenen Labels herausgebracht.³⁰¹

Im selben Jahr bezogen *Texta* ihr erstes eigenes Studio.³⁰² Dort nahmen sie ihr zweites Album – und letzten Teil der „*G-Trilogie*“³⁰³ – „*Gegenüber*“ auf, das 1999 auf den Markt gebracht wurde.

3.2.1.3 „*Vom Hamburger Hafen bis zum Wiener Praterstern*“³⁰⁴

*„Wir vier brechen Sprachbarrieren, vom Hamburger Hafen bis zum Wiener Praterstern‘, verkünden die Jungs von Texta selbstbewusst auf ihrem neuen Album ‚Gegenüber‘ – und avancieren damit zu den momentan wichtigsten Botschaftern in Sachen österreichischer HipHop-Kultur.“*³⁰⁵

Der Titel des Longplayers „*Gegenüber*“ wurde zum einen wegen des Coverfotos gewählt, auf dem eine Person in der U-Bahn sitzend abgebildet und die Band nur in der Fensterspiegelung zu sehen ist. Auf der anderen Seite sahen sich *Texta* zu dieser Zeit als Gegenpol zur damaligen deutschen HipHop-Szene.

²⁹⁹ Vgl. *Texta*, 2009, Internetquelle.

³⁰⁰ Renner im Interview: *Texta1*, 2011, min. 00:20:50.

³⁰¹ Vgl. *Tonträger Records*, 2011(a), Internetquelle.

³⁰² Vgl. Kroll im Interview: *Texta1*, 2011, min. 00:19:55.

³⁰³ Renner im Interview: *Texta1*, 2011, min. 00:27:41.

³⁰⁴ Textauszug aus *Texta – Sprachbarrieren*, 1999.

³⁰⁵ Fleischmann, 1999, S. 22.

„Mit diesen Tracks, wollten Texta aber auch ,eine Antithese zum Großteil des in Deutschland produzierten Krams schaffen und es ging auch um eine bewusste Reduktion des Spaßfaktors sowie eine verstärkte Öffnung gegenüber Themen, die innerhalb des Genres als eher unkonventionell und untypisch gelten‘.“³⁰⁶

Wie *Texta* bei ihrer Deutschland-Tour mit *Blumentopf* und *Total Chaos* feststellen mussten, gab es noch eine weitere, „natürliche“ Abgrenzung zum HipHop aus Deutschland. „[...] *man hat uns, wenn wir uns ,normal‘ unterhalten haben de facto nicht verstanden. Aus dem heraus ist das halt entstanden, dass wir denen einmal eine Einführung in die österreichische Sprache gewähren.*“³⁰⁷

Diese „Einführung“ war das Lied „*Sprachbarrieren*“, in dem die Gruppe österreichische Dialekt-Ausdrücke ins Deutsche übersetzt. „*A Funsn ist ´ne Tussi und scheißegal is ghupft wi ghatscht, Dreck is Gatsch und Spucke is Schlaz.*“³⁰⁸ Als Bonustrack gab es auf dem Tonträger einen zweiten Teil von „*Sprachbarrieren*“, zusammen mit dem Rapper *Black Tiger* aus der Schweiz.

Mit mehr als 15.000 verkauften Stück – je zur Hälfte in Österreich und in Deutschland – bescherte ihnen das Album bis dahin nie dagewesene Verkaufszahlen.³⁰⁹ Es wurde wiederum ein dazugehöriges Instrumental-Album mit dem Titel „*Vis-A-Vis*“ veröffentlicht.

Im August 2001 erschien die bereits erwähnte Kollaborations-EP gemeinsam mit *Blumentopf* und *Total Chaos*: „*Kaleidoskop*“. Auf dieser sticht vor allem der Song „*Ain't No Sunshine – Ka Sunn*“ hervor. Bei dieser Coverversion des Klassikers „*Ain't No Sunshine*“ wird nicht gerappt, stattdessen singt *Skero* den Text, den er teilweise ins Deutsche übersetzt. Gitarre und Bass wurden von Kroll eingespielt und von Renner an den Drums begleitet.³¹⁰

Nur ein halbes Jahr später brachte die Gruppe Anfang 2002 mit „*Blickwinkel*“ ihr drittes Album auf den Markt.

„Wie der Albumtitel schon ankündigt, geht es inhaltlich um verschiedene Sichtweisen, die sowohl bei philosophischen Diskussionen als auch im Alltagsleben zutage treten. [...] Musik, die nicht nur Herz, sondern auch ein bißchen Hirn hat, was bei deutschsprachiger HipHop-Musik leider nicht selbstverständlich ist.“³¹¹

³⁰⁶ Mansen, 2010, Internetquelle.

³⁰⁷ *Texta* zitiert nach Ebd.

³⁰⁸ Textauszug aus *Texta - Sprachbarrieren*, 1999.

³⁰⁹ Vgl. Stöger, 2002(a), Internetquelle.

³¹⁰ Vgl. Discogs, 2011(a), Internetquelle.

³¹¹ Trischler, 2002(b), Internetquelle.

3.2.1.4 „Ihr bezeichnet uns gern als Suderantenpartie“³¹²

„Auf vielen deutschen Platten ist beinahe jede Nummer so arrangiert und mit solchen Refrains versehen, dass sie als Single veröffentlicht oder zumindest live sofort mitgebrüllt werden kann. Derartige Kompromisse interessieren uns nicht.“³¹³

Der dritte Longplayer „*Blickwinkel*“ schaffte es als erste Veröffentlichung des Quintetts – trotz der im Zitat angesprochenen Abwehrhaltung gegenüber der vermeintlichen „Kommerzialisierung“ des deutschsprachigen HipHops – als erste ihrer Platten in die österreichischen Albumcharts.³¹⁴ Die ausgekoppelte Single „*Wer?*“ schaffte es auf Platz eins der FM4-Charts.³¹⁵ Es wurde zudem mit „*Perspectives*“ wiederum das dazugehörige Instrumental-Album, sprich die Musik ohne den Raps herausgebracht.

Inhaltlich und musikalisch blieben *Texta* ihrem eingeschlagenen Weg treu. Wie dem Titel zu entnehmen ist, geht es in einigen Stücken, wie „*Casino*“ oder „*Blickkontakt*“, um verschiedene Sichtweisen auf dasselbe Thema. Musikalisch sowie auch inhaltlich aus dem Gesamtkontext herausstechend ist die von *Huckey* an den Drums und *Flip* an Gitarre und Bass selbsteingespielte Reggae-Nummer „*Mühlviertler Kraut*“. Das von *Laima* interpretierte Lied stellt nach *Skeros* Rap-Part auf „*Bettgeschichten*“ (Album „*Gediegen*“) und dem Song „*Sprachbarrieren*“ (Album „*Gegenüber*“) das erste vollständig in Mundart bzw. Dialekt vorgetragene Stück von *Texta* dar.

In den darauffolgenden Jahren hielt Dialekt mehr und mehr Einzug im österreichischen HipHop, was zu einem großen Teil *Texta* und ihrem Label bzw. den Gruppen ihres Labels zuzuschreiben ist.

Ihre nächste Single „*Hediwari*“ aus dem 2004 erschienen Album „*So oder So*“ war eine reine Mundartnummer, die es sogleich auf Platz eins der FM4-Wochencharts und Rang sieben der Jahrescharts 2003 schaffte.³¹⁶ Der Longplayer selbst verkaufte sich ebenfalls sehr gut und erreichte Platz 38 der österreichischen Album-Charts.³¹⁷ Das Werk besitzt ähnlich seinen Vorgängern textliche sowie musikalische Vielfalt, wobei die Musik zu „*Hediwari*“ oder „*Willkommen im Club*“ besonders hervorsteht. Das Titelgebende „*So oder So*“ wurde als zweite Single ausgekoppelt und erreichte ebenfalls Platz eins der Fm4-Wochencharts.³¹⁸ Als Letztes wurde für das gemeinsam mit *Blumentopf* aufgenommene selbstironische Lied „*Alt*“ ein Video gedreht und das Lied zusammen mit Remixen

³¹² Textauszug aus *Texta – Wer?*, 2002.

³¹³ Kroll, Philipp zitiert nach Stöger, 2002(a), Internetquelle.

³¹⁴ Vgl. Austrian Charts, o.J.(c), Internetquelle.

³¹⁵ Vgl. Fm4.at, 2002, Internetquelle.

³¹⁶ Vgl. *Texta*, 2009, Internetquelle.

³¹⁷ Vgl. Austrian Charts, o.J.(d), Internetquelle.

³¹⁸ Vgl. *Texta*, 2009, Internetquelle.

von „Willkommen im Club“ und „Geben & Nehmen“ sowie den Instrumentals dieser Stücke als EP herausgebracht.³¹⁹

In den folgenden Jahren wurde der Fokus auf das Label und Projekte mit deren Mitgliedern gelegt. Dies resultierte 2006 in dem Konzeptalbum „Schwarze Erde“ unter dem Pseudonym *Die Unsichtbaren* und 2007 in dem Labelsampler „Vü z`vü“. „Dann war eh die Tonträgerphase, die Mundart-Rap-Phase. Da haben wir uns dann eh ausgekotzt in der Mundart.“³²⁰

3.2.1.5 Die Unsichtbaren und Kerkersessions

„Die Linzer HipHopper haben sich zum Wut-Angst-Clan formiert.“³²¹

2006 veröffentlichten *Texta* gemeinsam mit ihren Labelkollegen als *Die Unsichtbaren* das Konzeptalbum „Schwarze Erde“. Für dieses Projekt nahm jeder der zwölf beteiligten Rapper einen Decknamen an. Reiht man diese in der richtigen Reihenfolge aneinander, ergeben die Anfangsbuchstaben der Pseudonyme „U.N.S.I.C.H.T.B.A.R.E.N.“³²². Neben den Rappern waren fünf DJs sowie vier Produzenten an dem Unterfangen beteiligt.³²³

Die Stimmung der Platte ist musikalisch wie auch textlich düster gehalten. Die meist abstrakten Texte handeln laut Pressemitteilung „vom Kampf gegen Unterdrückung, Leid und Verachtung“³²⁴. Der Titel des Albums „Schwarze Erde“ kann laut Presstext mehrfach gedeutet werden. Er steht zum einen für die durch Ausbeutung und Krieg bewirkte Transformation des „blauen Planeten“ zu „schwarzer Erde“. Zum anderen wird schwarze Erde als fruchtbare Erde gesehen, aus der etwas Neues gedeihen kann. Außerdem ist es eine bewusste Anlehnung an die Veröffentlichung „Fear of a Black Planet“ der Gruppe *Public Enemy*, was „an die Entstehung von HipHop und Rap als afroamerikanische Counterculture erinnern“³²⁵ soll. Sebastian Fasthuber sieht in „Schwarze Erde“ „ein wahnwitziges ambitioniertes Album, das HipHop endlich wieder als Sprachrohr für gewichtige Aussagen verwendet.“³²⁶

³¹⁹ Vgl. Ebd.

³²⁰ Kroll im Interview: *Texta*1, 2011, min. 00:25:42.

³²¹ Fasthuber, 2006, S. 11.

³²² Umberto Ghetto, Nesh Nivel, Sepp Kultura, Ivan Ivanov, Chriss Gross, Hurricane Blizzard, Tibor Foco, Benedikt Walter, Aleks.under, Rik Rubin, Erich Sess, Nicolas Stage

³²³ Vgl. Tonträger Records, 2011(b), Internetquelle.

³²⁴ Tonträger Records, 2011(c), Internetquelle.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Fasthuber, 2006, S. 11.

Um das *Die Unsichtbaren*-Projekt mit den vielen Mitwirkenden realisieren zu können, hatte man einen Tag in der Woche fixiert, an dem sich die Produzenten, DJs und Rapper trafen und an den Liedern für das Album arbeiteten. Da sich dieser Fixtermin bewährt hatte, wurde er nach Fertigstellung der Platte beibehalten. Aus diesen „Sessions“ ging der erste Labelsampler (zugleich die 20. Veröffentlichung des Labels) *„Vü z’vü – Kerkersession Vol. 1“* hervor.³²⁷

*„[...] bastelt ein Kollektiv an der Basis daran, dass Linz nicht mehr nur als Ortsbezeichnung, sondern als Markenzeichen auf Wikipedia eingetragen wird. [...] Tonträger Records signt nicht, Tonträger wächst zusammen.“*³²⁸

Das als *TTR-Allstars* herausgebrachte Album folgt im Gegensatz zu *„Schwarze Erde“* keinem klaren Konzept. Die Musik und Inhalte der Songs sind sehr unterschiedlich und lassen den Künstlern Platz für Experimente. Die Platte ist wie ein „Mixtape“ angelegt, d. h. verschiedene Artists des Labels arbeiteten in unterschiedlichen Konstellationen an verschiedenen Liedern zusammen, die am Ende von *DJ Dan* und *DJ Phekt* (die unter dem Namen *Shakewell Sound* auch an anderen Projekten arbeiten) durch passende Übergänge miteinander verbunden wurden. So lassen sie das Album als einen großen Mix erscheinen.

Noch im selben Jahr veröffentlichte *Texta* mit *„Paroli“* wieder ein eigenes Studioalbum, das es bis auf Platz 31 der österreichischen Albumcharts schaffte.³²⁹

3.2.1.6 *„Die Zeit scheint endlich reif, um jetzt Paroli zu bieten“*³³⁰

*„Paroli bietet aber keinen faulen Kompromiss, es ist sogar das deutlichste Statement von Texta bislang. Schon die Rebellen-Pose am Cover des Albums macht klar, dass es in den Tracks nicht nur freundliche Worte hageln wird. Mit Stücke wie ‚Pause für Rebellen‘, einer Hommage an Public Enemy, oder dem kirchenkritischen ‚Um Gottes Willen‘ ist Paroli das gleichzeitig explizit politischste Werk des Quintetts.“*³³¹

³²⁷ Vgl. Mitterbacher, 2007, S. 40.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Vgl. Austrian Charts, o.J.(e), Internetquelle.

³³⁰ Textauszug aus *Texta – Paroli*, 2007.

³³¹ Fasthuber, 2007, S. 19.

„Paroli“, das sechste Werk von *Texta*, ist, wie im Zitat angesprochen, ihr bislang politischstes. Musikalisch ist das Album stark an den klassischen Boom Bap³³²-Sound angelehnt und weniger experimentierfreudig wie „*So oder So*“. Nach der *Tonträger*-Phase wollte *Laima* nur mehr in Dialekt rappen, jedoch überzeugten ihn die anderen Mitglieder, letztendlich auch hochdeutsche Texte zu verfassen.³³³ – Der Dialektanteil auf der Platte ist dennoch höher als auf den vorherigen. Das gemeinsam mit der befreundeten Linzer Band *Attwenger* eingespielte „(So schnö kaust gor net) *schaun!*“ wurde als erste Single ausgekoppelt und schaffte es als erste österreichische Produktion auf Platz eins der Fm4-Jahrescharts.³³⁴ Eigentlich war dieses Lied für *Attwengers* Remix-Album „*dog2 remixes*“ gedacht, schaffte es aber aus zeitlichen Gründen nicht auf die Veröffentlichung. Deshalb entschieden sich die Bands, es umgekehrt zu machen und den Song auf dem neuen Tonträger von *Texta* herauszubringen.³³⁵

Im darauffolgenden Jahr vertrat *Texta* Österreich beim *Diversidad*-Festival, das im Auftrag des European Music Office³³⁶ HipHop-Gruppen sowie -Künstler aus ganz Europa für ein Festival im Rahmen der Fußball-Europameisterschaft 2008 zusammenbrachte.³³⁷ Außerdem wurde die Gruppe von Alliance Française und der österreichischen Botschaft für eine Woche nach Nairobi eingeladen, um dort ein Konzert im Uhuru Park zu spielen und mit der lokalen Formation *UkooFlani* an Liedern zu arbeiten.³³⁸

2009 beteiligte sich *Texta* am Soundtrack für den zweiten „Mundl“-Film „*Echte Wiener 2*“. Ihre Nummer „*Ned deppat*“ schaffte es als erste Single der Gruppe in die österreichischen Singlecharts.³³⁹ Des Weiteren gewann die Gruppe – nach mehrmaliger Nominierung – erstmals den österreichischen Musik Award *Amadeus* in der Kategorie HipHop/R’n’ B.³⁴⁰

Bevor Ende des Jahres mit „*Sweet 16*“ ein Best-of-Album in Form eines Livekonzertes auf den Markt gebracht wurde, realisierten zwei *Texta*-Mitglieder ihre ersten Soloprojekte.

³³² Boom Bap bezeichnet – wie bei Analyse zu „*Ich dran*“ von *Schönheitsfehler* erklärt – eine Spielart des HipHop, die durch eine markante hohe Snare und eine wuchtige Bassdrum gekennzeichnet ist.

³³³ Vgl. Hertel, 2007, Internetquelle.

³³⁴ Vgl. Fm4.at, 2007, Internetquelle.

³³⁵ Carlos, 2007, S. 14.

³³⁶ European music office, 2007, Internetquelle.

³³⁷ Vgl. European music office, 2008, Internetquelle.

³³⁸ Vgl. *Texta*, 2011, Internetquelle.

³³⁹ Vgl. Austrian Charts, o.J.(f), Internetquelle.

³⁴⁰ Vgl. Amadeus Austrian Music Awards, 2009, Internetquelle.

Huckey veröffentlichte gemeinsam mit dem Linzer Nachwuchsrapper Average – der bereits auf dem Labelsampler und „Paroli“ zu hören war – die EP „Ganz schön hässlich“, die sich inhaltlich auf die Struwwelpeter-Geschichten bezieht.³⁴¹ „Und so wird so mancher Daumenlutscher oft zum Nimmersatt. Lass den Kinderquatsch, sonst geht es Schnipp Schnapp Finger ab!“³⁴²

Mit „Memoiren eines Riesen“ betitelte Skero sein Solodebüt. Seine erste Single „Künstler“ schaffte es bereits auf Platz eins der wöchentlichen Fm4-Charts³⁴³. Die zweite Single „Kabinenparty feat. Joyce Muniz“ erreichte dort zwar nur den fünften Platz, sollte Skero aber ein Jahr später den bislang größten kommerziellen Erfolg eines österreichischen Rappers beschieren.

„Als er letztes Frühjahr siegessicher ‚This is gonna be your hit for the summer‘ über die ersten Takte von ‚Kabinenparty‘ sprach, hätte sich Rapper Skero wohl auch nicht gedacht, dass seine Prognose erst mit einem guten Jahr Verspätung so richtig eintreffen würde.“³⁴⁴

Da der Song samt Video über die Wintermonate stets an Bekanntheit dazugewonnen hatte, beschloss David Ellmeyer (nach britischem Vorbild), eine Facebook-Seite zu gründen, die zum Ziel hatte, „Kabinenparty“ auf Platz eins der österreichischen Single-Charts zu bringen.³⁴⁵ Dieses Ziel wurde zwar nicht erreicht, aber bereits im Februar stieg „Kabinenparty“ erstmals in die Charts ein und gelangte schlussendlich bis zum vierten Platz.³⁴⁶ Außerdem wurde Skero in vier Kategorien für den österreichischen Amadeus-Award nominiert, von denen er zwei (Song des Jahres, HipHop/R’n’B) für sich entscheiden konnte.³⁴⁷

Nachdem das Best-of-Album „Sweet 16“ auf den Markt gekommen war, machte sich Flip ebenfalls daran sein Solo-Album fertigzustellen, welches im Mai 2010 herausgebracht wurde.

„FLIP ist Umberto Ghetto, ein Alter Ego, das er sich als Stilmantel zu Zeiten der Unsichtbaren (for those who know) umgehängt hat. Der eigenwillige Titel steht dabei für die HipHop Sozialisierung von FLIP, wobei ‚Umberto‘ für das europäische, philosophische Element steht und ‚Ghetto‘ für die Verwurzelung von HipHop als Streetculture, entstanden in den verwüsteten Ruinen der South Bronx der 70er Jahre.“³⁴⁸

³⁴¹ Vgl. Texta, 2009, Internetquelle.

³⁴² Textauszug aus Huckey & Average – Daumenfutter feat. Kamp, 2009.

³⁴³ Vgl. Fm4.at, 2009, Internetquelle.

³⁴⁴ Fm4.at: Kabiinnenremix!, 2010, Internetquelle.

³⁴⁵ Vgl. Lang, 2010, Internetquelle.

Vgl. Ellmeyer, 2010, Internetquelle.

³⁴⁶ Vgl. Austrian Charts, o.J.(a), Internetquelle.

³⁴⁷ Vgl. Amadeus Austrian Music Awards, 2010, Internetquelle.

³⁴⁸ Hoanzl.at, 2010, Internetquelle.

Als Letzter veröffentlichte *Flip* sein Soloalbum „*Umberto Ghetto*“. *Flip* zeichnete sich für die Produktion, Scratches (mit einer Ausnahme) und Raps verantwortlich und veröffentlichte zwei Videosingles zu „*Problem*“ und „*Schwindelfrei*“. Zum Remix von „*Problem*“ lud *Flip* die Rapper *Def Ill*, *Kayo*, *Big J*, *Digga Mindz*, *Thaiman*, *Average* & *Gerard MC* als Gäste ein und ließ ein weiteres Video dazu drehen.

Nach den Soloprojekten der drei *Texta*-Mitglieder machte sich die Formation Ende 2010 wieder daran, an einem gemeinsamen Tonträger zu arbeiten, der im Mai 2011 auf den Markt gebracht wurde.

3.2.1.7 Grotesk

„Fühlt man sich selbst vertrautestem, wie z.B. der langjährig angestammten Szenerie, überhaupt noch zugehörig? Seltsam, welche Positionen man anscheinend beziehen muss. Komisch, was eintretende Situationen von einem erfordern. So etwas kann man in der Konsequenz nur mehr als absurd empfinden und die Frage ist, ob man sich in solch einem System überhaupt noch einleben will/kann. Um der eigenen Irritation keinen Nachschub zu gönnen, ergeht man sich Kopfschüttelnd und selbstzweifelnd in der Verwunderung: Der Unterschied zwischen der Realität/der Wahrheit und des grotesken Bildes ist, dass das Groteske Sinn machen muss. Dieses Gefühl durchdringt spürbar die vorliegenden Songs.“³⁴⁹

Am 5. Mai 2011 veröffentlichten *Texta* ihr bislang letztes Werk „*Grotesk*“. Der Titel „*Grotesk*“ bezieht sich im gleichnamigen Lied auf die aktuelle Politik, steht für *Texta* aber auch für ihre Stellung im HipHop, die Gesellschaft oder die Groteske des Lebens allgemein.³⁵⁰ Produktionstechnisch stellt das Album eine weitere Steigerung dar, die vor allem auf Krolls gewachsene Erfahrung im Bereich des Mixing/Mastering zurückzuführen ist. Mit Rang zwölf der österreichischen Albumcharts erreichte diese Platte die bisher erfolgreichste Platzierung.³⁵¹ Inhaltlich wie musikalisch blieb sich die Formation treu und behandelt mal auf Hochdeutsch, mal im Dialekt sozialkritische, politische oder persönliche Themen. Auch wenn sich die Mitglieder der Band in ihrer ersten Single „*You’re driving me wild*“ gegenseitig auf humorvolle Weise vorwerfen, was sie am anderen stört und sich die Frage stellen „[...] *samma wiakli no Freind?*“, denken sie auch nach bald 20-jähriger Zusammenarbeit noch immer nicht ans Aufhören.

³⁴⁹ *Texta*, 2011, Tonträger-Booklet.

³⁵⁰ Vgl. Kroll im Interview: *Texta1*, 2011, min. 00:27:41.

³⁵¹ Vgl. Austrian Charts, o.J.(g), Internetquelle.

Einzig Skero macht sich offen Gedanken darüber, wie lange man noch als *Texta* gemeinsam Musik machen solle:

*„Ich hab schon beim letzten Album gesagt: Hey, wie lang machen wir das noch so mit Texta? Ich möchte nicht die Rolling Stones von Österreich werden. Gerade im HipHop wird das dann auch irgendwann ein bisschen peinlich irgendwie. Aber für die anderen ist das kein Thema. Das geht weiter bis in alle Ewigkeit.“*³⁵²

3.2.2 Musik

Da *Texta* seit beinahe 20 Jahren gemeinsam Musik machen, verfügen sie mittlerweile über ein beachtliches Repertoire an Liedern. Trotz der musikalischen Vielfalt lässt sich ein roter Faden in den fast ausschließlich von Kroll produzierten Werken erkennen. Neben den meist markanten Drums bilden vor allem Soul-, Jazz- und Funk-Samples die Basis für musikalische Untermalung der Texte. Reggae-, Dancehall- und Socca-Einflüsse blitzen ebenfalls immer wieder (auch in den Raps) durch. Mit Samples orientalischer Herkunft wie bei *„Hedi Wari“* oder *„Ka Genie“* wird das Klangspektrum zudem erweitert. Ich möchte im Folgenden anhand von Teilanalysen der Stücke *„3 Uhr 10“* und *„You’re driving me wild“* einige Charakteristika der Musik von *Texta* herausarbeiten. Des Weiteren sollen durch die Gegenüberstellung dieser Songs – wie bei *Schönheitsfehler* – Unterschiede in der Produktionsweise und Veränderungen ihres Stils über die Jahre hinweg aufgezeigt werden.

3.2.2.1 „3 Uhr 10“

3.2.2.1.1 Form

„3 Uhr 10“ ist nach dem Intro das erste Stück ihrer ersten EP *„Geschmeidig“* von 1995. Es ist ein weiteres Mal in einer Version von *Masta Huda* enthalten, die als Vorlage für meine Analyse diente. Für die 4:34 Minuten lange Nummer, die laut eigenen Aussagen als ihr erster „Hit“ bezeichnet werden kann, drehte die Formation auch ihr erstes Video.³⁵³

Der Song hat den im HipHop typischen 4/4-Takt und ein Tempo von 93 BPM. Er besitzt eine Strophen-Refrain-Form, wobei jeder der vier Rapper jeweils eine Strophe bestreitet.

³⁵² Skerwald im Interview: Skero1, 2010, min. 00:28:10.

³⁵³ Vgl. *Texta*, 2007, min. 7:50.

Zeit	Takt(e)	Form	Funktion	Anmerkung
0:00	6 1/4	A	Intro	Musikal. Basis des Songs – ohne Drums
0:16	1	B	Bridge	Drumbreak
0:19	20	A'	Strophe	<i>Flip</i>
1:11	4	A''	Refrain	Statt Text Gesangssample: „Rollin'“
1:21	1	B	Bridge	
1:24	18	A'	Strophe	<i>Huckey</i>
2:10	4	A''	Refrain	
2:20	1	B	Bridge	
2:23	17	A'	Strophe	<i>Laima</i>
3:07	4	A''	Refrain	
3:17	1	B	Bridge	
3:20	17	A'	Strophe	<i>Skero</i>
4:04	8	A''	Refrain	
4:25	3	A''	Outro	Beat setzt aus, letzter Takt „Rollin'“-Sample allein

Im Intro wird das musikalische Material des Stücks vorgestellt. Dieses zieht sich durch Strophen und Refrains, was als ein klassisches HipHop-Stilmittel bezeichnet werden kann. (Dies war bei den von mir analysierten *Total Chaos* und *Schönheitsfehler* Stücken ebenfalls der Fall.) Auffallend ist das jeder Strophe vorangestellte Drumbreak – von mir als Bridge bezeichnet – und vor allem die Taktanzahl der Strophen und des Intros. Die 6 und 1/4-Takte des Intros ergeben sich dadurch, dass das Stück auf der letzten Viertelnote des einen Takt langen Basssamples beginnt. Dadurch, dass das Pattern der Rhythmusinstrumente (Bass und Schlagzeug) nur eintaktig ist, sind die unterschiedlichen Strophenlängen von 20, 18 und 17 Takte möglich, ohne dass es beim Anhören sofort auffällt.

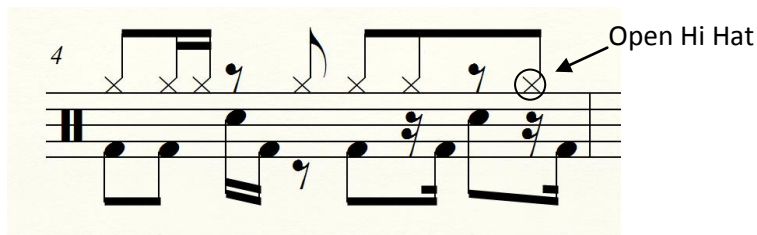
3.2.2.1.2 Musikalische Gestaltung

Die tragenden Elemente dieses Stücks sind wie gesagt das Kontrabass-Sample und der Drumbeat. Aus dem Basslauf lässt sich Fis-Dur als wahrscheinlichste Tonart bestimmen.



Der vermutlich einem Jazzlied entnommene Bass hat ein „swing feeling“, d. h. die letzte Achtelnote kommt ein wenig „zu spät“. Außerdem ist seine Tonlage um ca. 30 Cent³⁵⁴ tiefer als gewöhnlich, was von einer leichten Verlangsamung des Samples stammen könnte.

Der dem *Black Sabbath*-Song „Behind the wall of sleep“ entnommene Schlagzeugrhythmus besitzt ebenfalls ein „swing feeling“ und wie bei den anderen analysierten Stücken eine Betonung der schwachen Zählzeiten.



Neben den Rhythmusinstrumenten besitzt der Song ein Sample, das aus einem kurz angeschlagenen Keyboardakkord besteht und ein weiteres, das sich aus zwei Pfeifentönen (A, F#) zusammensetzt. Takt acht bis zwölf jeder Strophe nehmen eine musikalische Sonderstellung ein. In diesen ersetzt ein Gitarrenfunkt-Sample die anderen Samples und bringt somit ein wenig Abwechslung in das sonst vom Bass dominierte Lied.

Der Refrain besteht aus dem gleichen musikalischen Material wie die Strophen. Er hebt sich rein durch ein eingespieltes Gesangssample, das der 1960er Westernserie „Rawhide“ entnommen wurde, ab. In diesem wird immer wieder das Wort „Rollin’“ wiederholt – eine Anspielung darauf, dass die Band im Lied gerade mit dem Auto unterwegs ist.

Im Intro ist neben dem Bass ein kurzes Sample von gezupften Saiten zu hören. Dieses wird alle zwei Takte verkürzt, sodass in Takt fünf und sechs nur mehr der letzte Ton des Samples zu hören ist. Im restlichen Lied kommt es nicht mehr vor.

3.2.2.1.3 Sound

Bis zu *Textas* erster LP „*Gediegen*“ stammten alle verwendeten Samples von selbstzusammengestellten „Sampletapes“.

*„Da sind wir herumgerannt und haben halt von diversen Leuten Plattensammlungen durchstöbert und irgendwie nach brauchbaren Parts auf Platten gesucht und haben die dann auf Kasette aufgenommen. Sprich, so die ersten Beats bis ‚Gediegen‘ sind fast alle von Kassetten gesampelt.“*³⁵⁵

³⁵⁴ Cent steht in diesem Fall für eine musikalische Maßeinheit. Ein Halbton wird in 100 Cent unterteilt.

³⁵⁵ Kroll im Interview: Texta1, 2011, min. 00:19:22.

Durch die Verwendung von Kassetten ist bei „3 Uhr 10“ – vor allem am Anfang deutlich wahrnehmbar – ein für diese Tonträger typisches, durchgängiges Rauschen zu hören. Ebenfalls omnipräsent sind Hall-Effekte. Hall ist bereits am Anfang auf dem Bass-Sample klar zu vernehmen. Auch auf die Stimmen, das Drumbreak, die Snare sowie die anderen Instrumente wurde Hall gelegt. Der Hall erzeugt Weite und zusammen mit dem Basslauf eine dem Text entsprechende „nächtliche Stimmung“.

Im Mix stehen die Stimmen deutlich im Vordergrund, um den Text, der eine fortlaufende Geschichte erzählt, gut verstehen zu können. Zusätzlich zu den Raps, die im Mittelpunkt stehen, gibt es viele Zwischenrufe und Geräusche im Hintergrund, die das Erzählte unterstreichen. Diese Stimmen aus dem Off wurden mit einem starken Stereo-Delay belegt, d. h., sie wechseln zwischen linkem und rechtem Kanal hin und her. Im Kontext des Songs wird durch sie die Autofahrsituation nachgestellt, in der man die Beifahrer neben dem Rapper reden hört. Durch die Effekte erscheinen sie jedoch wie Stimmen aus der dunklen Nacht, an denen man im Auto vorbeifährt, und tragen so zusätzlich zur Atmosphäre des Stücks bei.

Das „Rollin“-Sample des Refrains wurde nach unten transponiert – wahrscheinlich im Zuge der Tempoanpassung von ca. 102 BPM auf 93 BPM. Dadurch verliert der Gesang etwas von dem treibenden Rhythmus des Originals und passt besser zur nächtlichen Autofahrtmosphäre von „3 Uhr 10“.

3.2.2.1.4 Text

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 Geome|trie
in den Zellen von meinem Gehirn. |
Die Bilder laufen weiter und weiter, während die Räder ro|tieren,

fast lautlos auf dem pechschwarzen As|phalt.
Zu viel Rauch im Auto, ich öffne das Fenster einen |Spalt,
frische Luft weht meine Haare ins |Gesicht.
Meine Augen geblendet vom grellen Scheinwerfer|licht
des Autos, das uns entgegenrast. |
Ein Moment des Blindseins, ich geh vom Gas. |
Refrain: Rollin' (Sample aus der Titelmelodie zur Fernsehserie „Rawhide“)

Huckey: Ein paar Kilometer weiter, mein Blick schweift in die Ferne. |
Über uns der Himmel, nur Mond und Sterne. |
Eine glasklare Nacht im Auto verbracht, |
unter uns der Asphalt über uns die Sternenpracht. |
Hinter uns liegt die Straße wie ein Wurm, |
alles geht so schnell, es ist wie in einem Zeitsturm. |
Zurück in die Stadt geht's nach rechts, Flip muss blinken |
und vorne an der Kreuzung seh' ich unsere Homies winken. |
Ich muss daran denken, wie ich als kleiner Junge war – |
mit Sommersprossen und rötlichem Haar. |
So mancher hat sich schon gedacht, was mit mir das Problem is'. |
Ich spielte Streiche, wie der Lausejunge Dennis. |
Und dann hab ich begriffen, wie das ist mit dem Leben, |
für manche Dinge musst du kämpfen, andere werden sich ergeben. |
Vorsicht! Bremsung. Reifen quietschen. Es rauchen die Profile. |
Ich habe schon gedacht, jetzt zerfetzt es die Ventile. |
Ich werde nervös und springe auf mit einem Satz. |
Aber alles in Ordnung, Flip hat einen Parkplatz. |
Refrain: Rollin'

Laima: Flip, rutsch mal rüber, lass mich mal ans Steuer! |
Ich finde deine Fahrweise, nämlich nicht geheuer. |
Ihr wollt ein Abenteuer? Dann geb ich Gas! |
Aber für mich ist das Wort nicht bloß eine Phra-|
se. In der Autofahrerwüste da bin ich wie 'ne | Oase.
Ich rase, verblase, tanz jedem vor der | Nase
'rum. Ihr seid schon ganz stumm. |

Ihr habt die Hosen voll, doch das nehm ich euch nicht **krumm.** |
Der Motor, er hat sich **überschlagen**,
hör ich von euch | **klagen**. Oder habt ihr Jungs Probleme mit dem **Magen?** |
Ihr wollt raus? Ihr braucht es nur zu **sagen!** |
Aber bei 190 wird es keiner von euch **wagen!** |
Ja, ich weiß, ihr könnt es nicht **ertragen**, |
wenn ich beim Autofahren zu viel über die Schranken **geschlagen** |
habe. Drum hör ich jetzt **auf**, |
nimm euren Spott in **Kauf**
und kümmerge mich um meinen | **Fahrablauf.** |
Refrain: Rollin'

Skero: Westbahnhof, Ausfahrt Richtung **A 4** |
Der Mittelstreifen zeigt uns den Weg, und ihm folgen **wir.** |
Freestyles! Am laufenden Band, zum Schnippen mit dem | **Finger.**
Wie der **Schwimmer** an einer **Angelrute** |
lassen wir uns treiben. **Minute** für **Minute** |
vergeht wie im **Flug**. Hey komm, fahren wir nach **Wien.** |
Benzin haben wir **genug!**
Dunkelheit im **Wagen, nur** | das Licht der **Armaturen.**
Wir fahren über'n Gürtel | vorbei an den **Huren.**
Mein Kopf ist leer, ich lass meine | Gedanken **schweifen.**
Wir biegen rechts ab, ich | hör das Quietschen der **Reifen.**
Die Lichter der **Stadt** |
ziehen sich über den **Lack.**
Ich wippe mit dem Fuß | im Rhythmus des **Takts.**
Wir reden über alles | und bleiben doch **stumm.**
Autorevers. | Das Tape dreht sich **um.**
Die Ampel ist rot. | Wir bleiben kurz **steh'n.**
Ich schau auf die | Uhr: *Wie spät?* **3 UHR 10.** |
Refrain: Rollin'

3.2.2.1.4.1 Inhalt

Der Text des Liedes beschreibt eine Autofahrt von Linz nach Wien in der Zeit von Mitternacht bis 3 Uhr 10 in der Früh. Die Geschichte wird abwechselnd aus der Sicht des jeweiligen Rappers weitererzählt.

Den Anfang setzt *Flip*, der als Fahrer im Stück den Zuhörer in das Geschehen einführt. Man erfährt von ihrem Vorhaben („*Wir wollen herumfahren, doch haben wir kein Ziel*“), die Uhrzeit sowie ihren Standpunkt, der – wenngleich nicht direkt genannt – über die Hinweise im Text als Linz identifiziert werden kann. Dies geschieht zum einen über örtliche Angaben wie „*Mühlviertel, die Stadtgrenze ist schon erreicht*“, aber auch über die Beschreibung von Charakteristika der Stadt: „*Ein letzter Blick zurück Richtung Stadt. Ganz vertraut sind mir die Schornsteine der Industrie.*“ *Flips* Text wechselt zwischen Schilderungen und Gedanken, die er sich während des Fahrens macht. Auch das „Zeitvergehen“ in der Geschichte kommt zum Vorschein. Während in einer Zeile *Laima* noch einen „Ofen“ – also einen Joint – baut, muss ein paar Zeilen später das Fenster geöffnet werden, da es im Auto verrauchte ist.

Als Nächstes erlebt der Zuhörer die Autofahrt aus *Huckeys* Sicht. Er skizziert das Bild aus der Perspektive eines Beifahrers, der gedankenverloren aus dem Fenster in die Nacht starrt. Auch sein Part wechselt zwischen Beschreibungen der äußeren Geschehnisse („*Zurück in die Stadt geht's nach rechts, Flip muss blinken. Und vorne an der Kreuzung seh' ich, unsere Homies winken*“) sowie der inneren Vorgänge: „*Ich muss daran denken, wie ich als kleiner Junge war – mit Sommersprossen und rötlichem Haar.*“ Man erfährt, dass sie ein paar „Homies“ treffen und *Huckey* mit *Flips* wildem Fahrstil Probleme hat: „*Ich werde nervös und springe auf mit einem Satz.*“

Nachdem *Flip* das Auto am Ende von *Huckeys* Strophe eingeparkt hat, übernimmt in der nächsten Strophe *Laima* das Steuer. Seinen Schilderungen kann man entnehmen, dass er als Autofahrer noch rasanter ist als *Flip*, und so geht es im Lied mit 190 km/h auf der Autobahn dahin.

In der letzten von *Skero* gerappten Strophe hat die Formation Wien erreicht. Sein Text liefert weitere Darstellungen der Vorgänge im Auto („*Freestyles! Am laufenden Band, zum Schnippen mit dem Finger*“), außerhalb des Vehikels („*Wir fahren übern Gürtel | vorbei an den Huren*“) und in seinem Inneren („*Mein Kopf ist leer, ich lass meine | Gedanken schweifen*“). Während sich die Kassette im Tapedeck des Autos umdreht und von vorne anfängt, endet das Lied mit einem Blick auf die Uhr, die 3 Uhr 10 zeigt.

3.2.2.1.4.2 Struktur

Die Strukturierung des Textes in vier Strophen, die jeweils von einem anderen Rapper der Gruppe bestritten wird, ist eine nicht unübliche Darbietungsform bei *Texta* – wenngleich sie nur eine von vielen verwendeten Möglichkeiten der Textaufteilung darstellt. Es dominieren (reine) Endreime im Paarreimschema. Die eher einfach gehaltenen Reime können als Indiz gesehen werden, dass dies einer ihrer ersten Rap-Texte war.

Während *Flips* und *Huckeys* Parts von der textlichen Strukturierung sehr ähnlich sind, unterscheidet sich vor allem *Laimas* Strophe stark von den anderen. Er verwendet viele Binnenreime und bildet hauptsächlich Haufenreime, d. h., es reimen sich nicht nur zwei, sondern mehrere Verse miteinander.

„Flip, rutsch mal rüber, lass mich mal ans Steuer! |
Ich finde deine Fahrweise, nämlich nicht geheuer. |
Ihr wollt ein Abenteuer? Dann geb ich Gas! |
Aber für mich ist das Wort nicht bloß eine Phra- |
se. In der Autofahrerwüste da bin ich wie 'ne Oase.
Ich rase, verblase, tanz jedem vor der Nase“

Eine Besonderheit in seinem Text bildet das Wort „Phrase“. Da er die erste Silbe übermäßig lang zieht, kann das Wort den Reim auf „Gas“ bilden. Das „-se“ am Ende des Wortes fällt dadurch bereits in den nächsten Takt und formt mit „Oase“ einen sogenannten überschlagenden Reim, also einen Binnenreim, bei dem sich das erste und letzte Wort desselben Verses reimen.

Skeros Teil unterscheidet sich von den anderen vor allem dadurch, dass ab etwa der Mitte die Reime nicht mehr am Taktende stattfinden, sondern ziemlich genau dazwischen. Somit repräsentieren seine Reime, vom Metrum der Musik ausgehend, keine Endreime sondern Mittelreime.

„Wir reden über alles | und bleiben doch stumm.
Autorevers. | Das Tape dreht sich um.
Die Ampel ist rot. | Wir bleiben kurz steh'n.
Ich schau auf die | Uhr: Wie spät? 3 UHR 10.“

3.2.2.2 Vergleich „You’re driving me wild“

„You’re driving me wild“ wurde als Vorabsingle für *Textas* bislang letztes Album „Grotesk“ veröffentlicht. Das Lied basiert auf einem Sample, das dem Soul-Song „Break up to make up“ von den *Stylistics* entnommenen wurde und in dem sie die namensgebende Zeile „You’re driving me wild“ singen. Dieser Satz gibt das Thema des Textes vor, das dadurch gekennzeichnet ist, dass sich die Mitglieder der Gruppe gegenseitig auf humorvoll sarkastische Weise mitteilen, was sie am jeweilig anderen stört.

„Noch boid 20 joa wiad’s uns monchmoi z’steil,
ma frogd si mit da Zeit samma wiakli no Freind?
Ma kennt jeden im Detail und oft is des oag weil:
„You’re driving me wild.“³⁵⁶

Der Zuhörer erfährt dabei, was in den vier Jahren seit *Textas* letztem Studioalbum bei den einzelnen Rappern passiert ist. So wird *Skeros* Soloerfolg mit seiner Top-Ten-Single „Kabinenparty“ persifliert („Und mit deem Soloalbum host jo eh ah nix grissn, aussa bei die Hirschn in die Großraumdisson.“) sowie *Huckeys* Soloprojekt thematisiert („Du bist do groß am dissen und groß am attackieren, do mit deine Plottn kau i ma mei Wohnung tapezieren.“). *Flip* deutet an, dass er an der Kunstuniversität Linz Lehrveranstaltungen im Bereich „Audiodesign“ gibt („Weil in unsara Partie, do bin i da Professa“) und *Laima* wird vorgeworfen, als Einziger kein Soloprojekt realisiert zu haben, aber stattdessen vor Gericht gewesen zu sein („Nua wo woa da Laima? Ajo: vor Gericht“). Dieser verteidigt sich damit, dass er jetzt im Gegensatz zu den anderen Vater ist („[...] doch im Gegensatz zu eich Deppen hob i jetzt a Kind“).

Aufgrund der Thematik von „You’re driving me wild“ hat der Text im Vergleich zu „3 Uhr 10“ eine völlig andere Struktur. Sie folgt keinem bestimmten Schema, sondern ergibt sich dadurch, dass die Rapper in den Strophen auf die Vorwürfe der anderen sofort reagieren. Neben den Strophen besitzt der Song ein Intro, Bridge, Refrain und Outro. Das Intro besteht aus dem „You’re driving me wild“-Loop. Darauf folgt die Bridge, die aus Scratches und eingeworfenen Sätzen der Rapper besteht. Diese findet zwischen letzter Strophe und letztem Refrain ein weiteres Mal Verwendung. Der anfangs zitierte Refrain wird passend zur Aussage von allen gemeinsam bestritten. Als Outro fungiert wiederum ein Sample von dem Lied „Break up to make up“, das jedoch nicht von der *Stylistics*-Version stammt, sondern von *Leroy Sibbles* Reggae-Coverversion.

³⁵⁶ Textauszug aus *Texta – You’re driving me wild*, 2011.

Schon anhand des Textes macht sich die Entwicklung, die *Texta* in den mehr als 15 Jahren, die zwischen „3 Uhr 10“ und „You’re driving me wild“ liegen, bemerkbar. Die scheinbar leichtfüßigen Disses³⁵⁷ und dazugehörigen Antworten, die trotz Reimstruktur beinahe wie eine normale Diskussion klingen, zeugen von der bald zwei Jahrzehnte langen Praxis.

Nicht nur im Text machen sich die über die Jahre verfeinerten Techniken bemerkbar. Auch im Sound und bei der musikalischen Gestaltung spiegeln sich erweitertes Wissen und Können von *Flip* wider. Zudem haben sich Aufnahme- und Produktionsmöglichkeiten durch das eigene Studio und verbessertes Equipment optimiert. Alles klingt klarer, differenzierter und professioneller abgemischt. Die Stimmen stehen gut verständlich im Vordergrund und sind passend im Klangraum platziert. Die Effekte – wie zum Beispiel Stereo-Delay – wurden pointierter und präziser eingesetzt.

Der Beat selbst ist ebenfalls ausgereifter und komplexer gestaltet. Das Intro besteht aus dem titelgebenden Sample, das viermal geloopt wird. Das Originaltempo des Samples ist jedoch nur 87 BPM, im Gegensatz zu den 95 BPM von „You’re driving me wild“. Zudem kommt, dass das Sample so geschnitten wurde, dass es nicht ganz sechs Achtel lang ist. Wenn man also das Sample wie im Intro ohne Pause aneinanderreihet, erscheint der nächste Durchlauf immer ein wenig zu früh einzusetzen. Das Tempo des Liedes wird daher erst mit dem Einsetzen der Drums klargestellt. Diese folgen zwar einem vorgegebenen Tempo, jedoch ist der Schlagzeugrhythmus selbst nicht genau auf den zu erwartenden Zählzeiten. Durch Veränderungen im „micro-timing“ (die Hi Hat-Schläge kommen etwas zu spät, die Snare ein wenig zu früh etc.) bekommt der Beat – ähnlich wie beim „swing feeling“ – ein anderes, etwas holpriges Rhythmusgefühl.

Diese Technik – HipHop-Beats durch stark hörbare „micro-timing“ Verschiebungen holprig erscheinen zu lassen – hat erst in den letzten paar Jahren im HipHop Einzug gehalten und ist ein weiteres Indiz für die Weiterentwicklung von *Flips* Produktionsverfahren seit „3 Uhr 10“.

Ein weiterer Unterschied zu „3 Uhr 10“ stellt die Verwendung von synthetischen Sounds dar. Die Strophe setzt sich aus dem Sample, den Drums und einem wahrscheinlich von *Flip* eingespielten Synth-Bass zusammen. Zu diesem kommt im Refrain eine aus zwei Tönen bestehende Synth-Lead hinzu. Somit wird der klassische von Samples dominierte Sound mithilfe von elektronischen Klängen erweitert und aufgewertet.

³⁵⁷ Diss (Abk. für engl. disrespect = Verachtung, Respektlosigkeit): Bei einem „Diss“ wird ein realer oder imaginärer Kontrahent verbal verhöhnt und erniedrigt. Er findet vor allem in sogenannten Battles oder Battle-Stücken Verwendung.

3.2.2.3 Fazit

Natürlich kann das Gesamtwerk der Gruppe nicht anhand zweier Lieder vollständig erfasst werden, dennoch bekommt man einen kleinen Einblick in Stil und Arbeitsweise der Gruppe und die Weiterentwicklung dieser über die Jahre hinweg. Als gemeinsamen Nenner für fast alle *Texta* Nummern gilt, dass ein bzw. mehrere Samples sowie markante Drums die Basis für ihre Lieder bilden, die sich praktisch immer im Tempobereich unter 100 BPM befinden. Auch wenn immer wieder Teile eingespielt werden und Synthesizer in den letzten Jahren vermehrt zum Einsatz kommen, steht das Arbeiten mit Samples immer noch im Vordergrund. Diese können jazzig, funky, soulig oder orientalischer Herkunft sein und tragen so zur Vielseitigkeit von *Textas* Oeuvre bei.

Wie der Bandname schon andeutet, sind der Formation die Texte und deren Inhalte ebenso wichtig. Meist werden Geschichten aus verschiedenen Perspektiven erzählt (z. B. „*Walkmania*“, „*Casino*“) oder ein Thema aus der Sicht der unterschiedlichen Charaktere beleuchtet (z. B. „*Österreich*“, „*Heaven*“). Da sie zwar vorwiegend ähnliche Ansichten vertreten, die dennoch verschieden genug sind, funktioniert dieses Schema bei *Texta* sehr gut. Es finden sich politische (z. B. „*Widerstand*“, „*Weltpolizist*“) und sozialkritische Texte (z. B. „*Gescheitert*“, „*So änderst du nichts*“) neben persönlicheren (z.B. „*Kein Problem*“, „*Mein Baby*“) oder auf die Band selbst bezogene (z.B. „*Alt feat. Blumentopf*“, „*Greatest Story*“). Auf die Zurschaustellung von Gefühlen oder Verarbeitung von persönlichen Schicksalsschlägen wird weitgehend verzichtet. Das Quintett kommt auch bei sozialkritischen Texten meist ohne den „gehobenen Zeigefinger“ aus und verpackt seine Botschaften nicht selten in Sarkasmus und Ironie. Dass sie auch Selbstkritik vertragen, verdeutlichen sie in Songs wie das analysierte „*You’re driving me wild*“ oder wenn sie für das Stück „*Jugend ohne Kopf*“ den Rapper *Average* in der letzten Strophe ihre Anschuldigungen der jüngeren Generation gegenüber zunichte machen lassen.

3.3 Total Chaos

„[...] sie haben uns gehasst, so lächerlich waren wir wahrscheinlich für die. Die zwei Kids. Machen jetzt HipHop oder wie?! – Gerade in Tirol, ‚Neger Musik‘ so ungefähr. Aber das war mir echt egal. Weil wir haben’s ja nicht für die gemacht.“³⁵⁸

Total Chaos zählen neben *Schönheitsfehler* und *Texta* zur ersten Generation des deutschsprachigen HipHop in Österreich. Bereits 1991 beschlossen Holger Hörtnagl und Clemens Fantur, ein gemeinsames HipHop-Projekt ins Leben zu rufen, um beim *Tribe Vibes and Dope Beats*-Contest mitmachen zu können. Sie erreichten – damals noch auf Englisch rappend – den dritten Platz und schafften es daher auf den ein Jahr später erschienenen Sampler zum Contest *„Austrian Flavors Vol. 1“*. Von ihrer ersten EP *„... aus dem wilden Westen“* (1995) bis zu ihrer letzten Platte, *„Worte & Beats“* (2002), zählte die Gruppe zu den wichtigsten HipHop-Formationen Österreichs. Auffallend ist ihre „Kollaborationsfreudigkeit“. Sie veröffentlichten in Zusammenarbeit mit der deutschen Gruppierung *Blumentopf* sowie *Texta* aus Linz als *Kaleidoskop* ein gemeinsames Album, produzierten in London zusammen mit *DJ Vadim* eine EP und gründeten mit den *Waxolutionists* und anderen das *Supercity Soundsystem*. Aus diesem ging 2008 die gemeinsame Plattform *Supercity* hervor, die immer noch durch Veranstaltungen und Veröffentlichungen wichtige Akzente im österreichischen HipHop setzt. Des Weiteren führten sie – vor allem Hörtnagl – für einige Jahre den Plattenladen *Goalgetter* in Wien.

„Warum kommen zwei Kids aus gutbehüteten Familien in einer Stadt, wo Hip Hop bis in die allerjüngste Vergangenheit kaum rezipiert wird, auf die Idee, ausgerechnet Hip-Hop zu ihrer Musik zu machen?“³⁵⁹

³⁵⁸ Fantur im Interview: Manuva2, 2010, min. 00:02:30.

³⁵⁹ Rottensteiner, 1993, S. 5.

3.3.1 Biografie

3.3.1.1 „Von Einzelkämpfern, die im ganzen Land zu Hause sind“³⁶⁰

„Wir haben einfach Rap-Musik gemacht. Haben keine Ahnung gehabt. Und dann sind Dinge entstanden, die vielleicht gerade aus dieser Unbedarftheit heraus entstanden sind, von diesem undogmatischen, untechnischen Zugang, von dem reinen Gefühl.“³⁶¹

Holger Hörtnagl (alias *DJ Master DBH* oder nur *DBH*) und Clemens Fantur (alias *Manuva*) wuchsen beide in Innsbruck auf. Sie wohnten im jeweiligen Nachbarhaus des anderen und freundeten sich durch Begegnungen im Hinterhof schon in Kinderjahren miteinander an. Da Hörtnagl zwei Jahre älter war, war er derjenige der beiden, der sich erstmals mit Musik „außerhalb des normalen Hörens im Radio und im Fernsehen“³⁶² beschäftigte. Hörtnagl produzierte schon im Alter von 14 Jahren gemeinsam mit einem Schulfreund „Radiosendungen“, die sie in Form von Kassetten an Schulkollegen weitergaben. Durch diese Beschäftigung fing Hörtnagl an, sich mehr mit Plattenspielern und DJing auseinanderzusetzen und legte in dieser Zeit den Grundstein für seine Arbeit als DJ.³⁶³

Hörtnagl kam bei Besuchen des in Holland lebenden Teils seiner Familie erstmals mit HipHop in Berührung und brachte von dort die ersten Platten dieses Genres mit.³⁶⁴ Dadurch wurde Fantur ebenfalls auf HipHop aufmerksam und begann sich in weiterer Folge für diese aus New York stammende Bewegung sowie für Vinyl zu interessieren. – Seine erste HipHop-Platte war „*Tougher than Leather*“ von *Run DMC*.³⁶⁵

Obwohl die Musik und der Sound anfangs für beide das Wichtigste an dieser Musikrichtung darstellten, begann Fantur bald sein Hauptaugenmerk auf die Texte, die er oftmals auswendig lernte, zu richten.

„[...] und so war dann eigentlich schon von vornherein klar, welche Rolle wir beide in dieser Gruppe übernehmen – obwohl wir noch gar nicht an eine Gruppe gedacht haben. So war er immer der DJ-Part und ich eher sozusagen beim Lyrischen zu Hause.“³⁶⁶

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Fantur im Interview: *Manuva2*, 2010, min. 00:05:27.

³⁶² Ebd. min. 00:07:02.

³⁶³ Vgl. Ebd. min. 00:07:53.

³⁶⁴ Vgl. Ebd. min. 00:08:30.

³⁶⁵ Vgl. Ebd. min. 00:09:25

³⁶⁶ Ebd.

Der erste wichtige Schritt in Richtung Bandgründung wurde durch zwei Sendungen gelegt: Zum einen durch „YO MTV Rap“ und zum anderen – für Fantur noch wichtiger – *Tribe Vibes and Dope Beats*, das damals noch auf dem Radiosender Ö3 ausgestrahlt wurde. Mit 14 fing Fantur an, jeden Freitag *Tribe Vibes and Dope Beats* zu hören und aufzunehmen.³⁶⁷

*„Für Holger und mich war das wirklich so der Virus, die Sendung, das Medium, das uns echt infiziert hat – und zwar mit einer Tiefe. Weil: Die Sendung – so wie sie damals war mit dem Werner Geier, dem Stefan [Biedermann alias DJ DSL] und der Katharina Weingartner –, das war einfach einzigartig. [...] Eine durchkonzipierte, geschriebene Sendung. Texte, die er [Werner Geier] vorgetragen hat, dazu Albenmixes vom DJ DSL, die er zu Hause angefertigt hat, und dann noch Reportagen von der Katharina Weingartner, die in New York gelebt hat und wirklich eingetaucht ist und alle sozusagen ‚wichtigen‘ Leute damals interviewt hat. [...] Das hat uns extrem beeindruckt.“*³⁶⁸

Hörtnagls und Fanturs Begeisterung für HipHop schien in Innsbruck bzw. in ganz Tirol zu dieser Zeit noch niemand zu teilen. Es gab lediglich eine aus Norditalien stammende DJ-Bewegung namens Cosmic. Durch diese war die DJ-Kultur, die auch im HipHop einen wichtigen Platz einnimmt, in Innsbruck zwar schon stark ausgeprägt, hatte jedoch nichts mit der HipHop-Kultur selbst zu tun. Für Fantur war diese Szene zu „hippig“ und wurde deshalb von den beiden eher als „Reibebaum“ benutzt, um sich abzugrenzen und die eigenen Interessen – HipHop – klar zu definieren.³⁶⁹ *„Dieses bewusste Abgrenzen war im Nachhinein total notwendig, um sich zu finden. ‚Das mach ich, das will ich, so will ich, dass die Musik klingt, und das ist mein Genre.‘“*³⁷⁰

Ein prägendes Ereignis für Fantur und Hörtnagl war 1991 das Konzert des Amerikaners *MC Shank*, das dieser mit Unterstützung von *DJ DSL* in Innsbruck absolvierte. *DJ DSL* kannten die beiden bereits von *Tribe Vibes* und wollten ihn deshalb unbedingt kennenlernen. Da es in Innsbruck niemanden gab, den sie in HipHop-Angelegenheiten um Rat fragen konnten, bot dieses Konzert für die beiden die einmalige Gelegenheit, mit einem professionellen HipHop-DJ in Kontakt zu treten.

³⁶⁷ Vgl. Ebd. min. 00:10:20.

³⁶⁸ Ebd. min. 00:12:59.

³⁶⁹ Vgl. Ebd. min. 00:15:38.

³⁷⁰ Ebd.

„Wir haben gesagt: He, da müssen wir hin und wir müssen ihn kennen lernen. Stefan [Biedermann] war der netteste, aufgeschlossenste, hilfsbereiteste Mensch, den man sich vorstellen kann. [...] Er war extrem interessiert daran, mit uns ins Gespräch zu kommen, weil er gemerkt hat: ‚Da interessieren sich Leute, für das, was ich mache, und auch für die Musik und das Genre.‘ Und er war extrem hilfsbereit. Wir haben ihn gefragt: He, wie machst du das mit den Mixes, weil wir das nicht nachvollziehen konnten. Wir haben das ja immer nur im Radio gehört. Wie schneidet er so schnell, wie macht er das so übereinander? Er hat dann so gemeint: ‚Ja, er hat ein Vostex zu Hause, wo er das zusammenschneidet, mehrspurmäßig usw.‘ Wir sind an seinen Lippen geblieben. Aber er hat’s uns einfach extrem nahegebracht und war extrem hilfreich. So ist der erste Kontakt mit Stefan entstanden. [...] Und das hat mich sehr geprägt, das hat mich wirklich sehr geprägt, einfach wegen des respektvollen Umgangs mit Leuten, die sich auch interessieren, für das, was du machst. Nicht so: Ich will nichts mit denen zu tun haben.“³⁷¹

Die schlussendliche „Initialzündung“ zur Gründung von *Total Chaos* kam ebenfalls durch *Tribe Vibes and Dope Beats*. Die Sendung organisierte einen österreichweiten HipHop-Contest und forderte alle Interessierten auf, eigene Aufnahmen an die Redaktion zu senden. Neben vielen anderen beschlossen Hörtnagl und Fantur, diesem Aufruf zu folgen. Sie hatten jedoch weder das nötige Equipment noch das Wissen, um eigene Stücke aufzunehmen. Hörtnagls Freund, der mit ihm die ersten „Radiosendungen“ produziert hatte, war mittlerweile bei einem richtigen Radiosender angestellt und hatte Zugang zu dem dazugehörigen Studio. In dieses ließ er die beiden eines Nachts hinein, sodass sie einige Stücke aufzeichnen konnten. Diese Lieder schickten sie dann in Kassettenform an die *Tribe Vibes and Dope Beats*-Redaktion.³⁷²

„Ich sitz zu Hause, und da läutet das Telefon, und der Stefan ist dran. Und ich so: Woah der Diesel ruft mich an. Und er so: ‚Ja wir finden das total super, was ihr machts, ihr müsst unbedingt nach Wien kommen zu dem Contest.‘ [...] Und ich so: Ja, woah arg, aber ich hab keine Ahnung, wo ich schlafen soll, ich kenn niemanden in Wien. Und er so: ‚Ja überhaupt kein Problem, ihr schlafts bei mir.‘“³⁷³

³⁷¹ Ebd. min. 00:18:38.

³⁷² Ebd. min. 00:22:10.

³⁷³ Ebd. min. 00:22:50.

3.3.1.2 „Falco gibt uns 10 von 10 Punkten!“³⁷⁴

„Total Chaos hatten bei ihrer Nummer ein aus Mafia-Filmen zusammengeschnittenes, deutsches Intro vorangestellt – dafür bekamen sie von Falco prompt die Höchstwertung. Sein Kommentar: ‚Die warn lässig, weil die hob i verstondn.‘“³⁷⁵

Durch die hohe Wertung *Falcos*, die mehr mit dem deutschen Intro als mit ihrem Können zu tun hatte, schaffte es *Total Chaos* auf den dritten Platz. Außerdem bekamen sie die Möglichkeit, mit einem Beitrag („*Muthaland*“) auf dem 1993 erschienenen Sampler „*Austrian Flavors Vol. 1*“ vertreten zu sein.

Mittlerweile besaßen *Total Chaos* eigenes Equipment, mit dem sie einen Beat für die Kompilation vorproduzierten. Die Aufnahmen selbst fanden im Funkhaus in Wien statt. Für die Aufzeichnung und endgültige Produktion stellte Werner Geier den beiden Peter Kruder und Rodney Hunter zur Seite. Ersterer war am Ende für das fertige Werk verantwortlich, das *Total Chaos* etwa zwei Wochen später zu hören bekamen.

„Wir waren total enttäuscht. Er hat noch Bläser und Samples und Sirenen reingetan, und wir waren so, nein, das geht eigentlich nicht. Ich glaub, wir sind eine der wenigen Bands, die sagen, dass Peter Kruder einen Song von ihnen verhaut hat.“³⁷⁶

3.3.1.3 ... aus dem wilden Westen

„... aus dem wilden Westen‘ ist ein reifes Werk, dem man die große Erfahrung von TOTAL CHAOS anmerkt und sollte eigentlich in keiner Hip Hop-Sammlung fehlen.“³⁷⁷

Nach dem „*Austrian Flavors*“-Sampler wollten *Total Chaos* möglichst schnell ihre erste eigene Platte herausbringen. In den folgenden Jahren spielten sie ihre ersten Konzerte und lernten viele Leute kennen. Dadurch, dass sie in Innsbruck lange Zeit die Einzigen waren, die sich mit HipHop beschäftigten, war für Fantur und Hörtnagl der Austausch mit Gleichgesinnten immer schon ein wichtiges Anliegen.³⁷⁸ Nicht nur einheimische Gruppen wie *Texta* oder *Schönheitsfehler* lernten die beiden kennen, sie knüpften darüberhinaus wichtige Kontakte zu deutschen Bands wie *Blumentopf*

³⁷⁴ Ebd. min. 00:26:40.

³⁷⁵ Braula, 2010, S. 8.

³⁷⁶ Fantur im Interview: Manuva1, 2010, min. 00:33:21.

³⁷⁷ Kroll, 1996, S. 60.

³⁷⁸ Vgl. Fantur im Interview: Manuva1, 2010, min. 00:16:29.

oder *Massive Töne*. Für Fantur war damals, bedingt durch die geografische Lage seiner Herkunft Innsbruck, die Szene in Deutschland näher als die österreichische.³⁷⁹ Deshalb wurde die erste EP bereits unter Mithilfe des deutschen Labels *Move* herausgebracht. Hauptverantwortliche für die Veröffentlichung ihrer ersten EP „... aus dem wilden Westen“ waren aber – wie bei *Texta* – *Schönheitsfehler* mit ihrem *Duck-Squad-Platten*-Label. Milan Simic zeichnete sich für das Cover des Albums verantwortlich und war auf „*Almrausch*“ auch als Rapper an der Platte beteiligt. Dieser Song sowie zwei weitere wurden von Christian Lisak alias DJ *Masta Huda* von *Schönheitsfehler* in Wien aufgenommen und produziert. „*Traurig aber wahr*“ wurde wiederum in München von *Glammerlicious* – einem Mitglied der Gruppe *Main Concept* – angefertigt. Den Rest stellten Hörtnagl und Fantur in Innsbruck zusammen.³⁸⁰

Ebenfalls auf zwei Stücken vertreten sowie mit auf dem Cover war Jose Fernando Dona alias *Creative Destruction*. Der in London aufgewachsene gebürtige Spanier war jedoch nie ein festes Mitglied der Formation. „*Er war halt von unserer Partie irgendwie. Deswegen ist er auch auf dem Cover drauf.*“³⁸¹

Die EP und vor allem das Lied „*Traurig, aber wahr*“ verhalfen *Total Chaos* zu größerer Bekanntheit im deutschsprachigen Raum und verschafften ihnen die Möglichkeit, auch in Deutschland vermehrt Konzerte spielen zu können.

„*Wir sind dann viel nach Deutschland – zu Jams gefahren, sind wirklich herumgefahren. Wir wollten ja Dinge sehen. [...] Wir sind überall hingefahren, um Konzerte zu sehen, andere Rapper zu sehen, Torch zu sehen, ihn kennenzulernen, und die Leute. Und so hat man auch die Leute kennengelernt.*“³⁸²

In Deutschland waren *Total Chaos* immer „die Österreicher“ und bemerkten, dass sie überall, wo sie spielten oder Interviews gaben, die österreichische Szene repräsentierten. „*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.*“³⁸³

³⁷⁹ Vgl. Ebd. min. 00:37:01.

³⁸⁰ Vgl. Ebd. min. 00:40:09.

³⁸¹ Ebd. min. 00:38:42.

³⁸² Ebd. min. 00:41:49.

³⁸³ Ebd.

3.3.1.4 „Die fünf W. Es gibt kein Zurück mehr... also relax“³⁸⁴

„[...] äußerst angenehm unterscheidet sich das 15 Kapitel starke LP-Werk dieses dynamischen Duos vom aktuellen Output deutscher Kollegen: Manuvas Reimkonstrukte sind frei jeglicher (peinlicher) Attitüde, kommen mit all ihrem Wortwitz erfreulich schnell auf den Punkt und umschmeicheln im herrlich entspannten Flow das Ohr des Zuhörers; hierzu inszeniert Master DBHs mit dem nötigen Fingerspitzengefühl mittels mal sehr luftig wirkender, mal sehr abstrakt-kickender Produktionen fast schon filmreif facettenreiche Stimmungen.“³⁸⁵

Ihren ersten Longplayer „*Werwaswannwiewo*“ produzierten *Total Chaos* im Alleingang im selbst-eingerichteten Studio von DJ DBH. Dieser hatte sich über die Jahre hinweg das nötige Know-How und Equipment angeeignet. „*Produziert haben wir alles gemeinsam, also auch die Beats. [...] Ich bin halt danebengesessen und er [Hörtnagl] hat die ‚Kastln‘ bedient.*“³⁸⁶

Neben Fantur gibt es textliche Beiträge von den Mitgliedern der befreundeten Gruppen *Texta* und *Blumentopf*, mit denen sie ein paar Jahre später als *Kaleidoskop* ein Album veröffentlichten.

Herausgebracht wurde die Platte 1998 – diesmal allein mithilfe des deutschen Move-Labels. Diese brauchten jedoch laut Fantur „*ewig lang*“³⁸⁷, bis sie ihr Werk auf den Markt brachten. „*Fast ein ganzes Jahr wartete das fertiggestellte Album (inklusive Cover) auf seine Veröffentlichung. Move hatte anscheinend schwere Geldprobleme und außer Verströtungen schaute einfach nichts raus.*“³⁸⁸

Auch mit diesem Album konnten *Total Chaos* ihren Bekanntheitsgrad weiter steigern und bekamen auch aus Deutschland viel positives Feedback. Sie knüpften erneut weitere Kontakte zu Gruppen wie *Fettes Brot* oder *Eins Zwo*, die sie 1999 auf ihrer Deutschlandtournee begleiteten.

„*Das war der Höhepunkt. In der Zeit, wo wirklich viele gute Sachen rausgekommen sind. Und wir waren gerade zu dieser Zeit mit auf Tour. Eins Zwo waren für die Leute schon Helden und das war sehr interessant. Das prägendste Konzert war in Hamburg, der Abschlussgig in der Fabrik oder so. Da haben wir alle kennengelernt. Wir waren wieder die Österreicher, logischerweise. Aber es war sehr prägend, weil: Das war ’99, Hamburg die Hauptstadt für Musik, Eins Zwo die Helden und der Abschlussgig von ihrer Tour.*“³⁸⁹

³⁸⁴ Textauszug aus *Total Chaos – Intro* (Album „*Werwaswannwiewo*“), 1998.

³⁸⁵ Maruhn, 1998, Internetquelle.

³⁸⁶ Fantur im Interview: Manuva1, 2010, min. 00:43:36.

³⁸⁷ Ebd. min. 00:46:44.

³⁸⁸ Mitterbacher, 1998, S.9.

³⁸⁹ Fantur im Interview: Manuva1, 2010, min. 00:59:55.

1997 war Fantur nach München gezogen, um am dortigen SAE-Institut als Tutor zu arbeiten. Er hatte in den Jahren davor dort bereits eine Ausbildung im Multimediabereich absolviert. Bisher war er zwischen Innsbruck und München hin- und hergependelt. Dadurch, dass er die Tage der Ausbildung in München im Haus der Gruppe *Blumentopf* verbrachte, entwickelte sich in dieser Zeit eine Freundschaft zwischen den einzelnen Mitgliedern, die sich in dem erwähnten gemeinsamen Musikprojekt niederschlug.³⁹⁰

Hörtnagl zog ebenfalls für ein halbes Jahr „etwas halbherzig“³⁹¹ nach München, um danach nach Wien zu übersiedeln.

Während Fantur in München als Tutor und später beim *Jetzt*-Magazin (einer Beilage der Süddeutschen Zeitung) arbeitete und Hörtnagl sich bereits in Wien niedergelassen hatte, produzierten die beiden die EP „*Die Zwei*“. Diese wurde 1999 mithilfe des deutschen Labels *Deck8* herausgebracht. Die EP enthielt wieder eine Nummer gemeinsam mit Mitgliedern von *Blumentopf* und *Texta*. Des Weiteren steuerte *DJ DSL* mit „*Beats für die Party*“ einen Song bei.³⁹²

Der „*nächste große Schritt*“³⁹³ war für Fantur die Zusammenarbeit mit den aus Wien stammenden *Waxolutionists*. Mit Felix Bergleitner von den *Waxolutionists* verband Hörtnagl und Fantur ein seit Jahren bestehender freundschaftlicher Kontakt. Bergleitner hatte eines Tages bei Fantur angerufen und – ähnlich wie es Fantur und Hörtnagl bei *DJ DSL* gemacht hatten – erzählt, wie sehr er *Total Chaos* und ihr Schaffen schätze, und dass er sich gern mit ihnen treffen würde. Diesem Treffen folgten viele weitere, und so entstand über die Jahre eine Freundschaft zu Bergleitner. Da Fantur und Hörtnagl in den Jahren zwischen 1995 und 2000 viel zwischen Innsbruck, München und Wien pendelten, trafen sie ihn zuerst oft bei ihren Zwischenstopps in Salzburg; und als dieser nach Wien weiterzog, bei ihren Aufenthalten dort.

„Das war zu einer Zeit, in der ich ziemlich enttäuscht war von HipHop, wie er sich entwickelt hat. Ende der 90er, da ist das ganze ‚Bling-Bling-Gangster-Ding‘ hochgekommen. Damit hab ich einfach nichts anfangen können. Da hat man gemerkt, dass das Business groß wird, dass es ein Business wird, und das verändert das Ganze halt. Und dann war so, dass der Felix uns damals auf diesen ganzen neuen Underground-Sound aufmerksam gemacht hat.“³⁹⁴

³⁹⁰ Vgl. Ebd. min. 01:03:49 + 01:15:04.

³⁹¹ Ebd. min. 00:49:24.

³⁹² Vgl. Discogs, 2011(c), Internetquelle.

³⁹³ Fantur im Interview: Manuva1, min. 00:47:43.

³⁹⁴ Ebd. min. 00:51:42.

1999 arbeiteten die *Waxolutionists* gerade an ihrem Debütalbum, für das sie einige befreundete Kollegen einluden, sich musikalisch daran zu beteiligen. Bergleitner wollte etwas gemeinsam mit Fantur machen. Dazu kam dieser nach Wien, wo ihm Bergleitner einige seiner Instrumentals vorspielte.³⁹⁵

„Der Felix ist für mich immer noch einer der begabtesten Musiker und Produzenten, die ich kenne. Immer noch. Er ist so ein feinfühligler Produzent. Er hat damals Sachen produziert, die waren so weit vorne, wie man es sich nur vorstellen kann. Auch der Werner Geier hat das immer gesagt.“³⁹⁶

Bergleitner gab Fantur einen Instrumental-Loop mit nach München, wo dieser darüber den Text zu „*Nachtschattengewächs*“ schrieb.

„Ich muss zugeben, dass ich nicht wirklich auf dem Zettel gehabt hab, was der Song für Leute bedeutet. [...] Ich hab nie damit umgehen können, dass das für Leute etwas Besonderes war. ‚Oft wunder ich mich‘, ‚Traurig, aber wahr‘, das hab ich schon irgendwie mitbekommen, aber was das in Relation bedeutet. Auch bei ‚Nachtschattengewächs‘ war mir lange nicht bewusst, was das bei den Leuten anrichtet, was der Song hervorruft, für was der steht. Lange. Das erste Mal, dass ich mir gedacht hab: So aha, das freut mich jetzt, war, als der Dende [Rapper der Gruppe Eins Zwei] in einem Interview gesagt hat, dass das für ihn einer der besten Songs sei, der je auf Deutsch geschrieben worden sei. [...] dann hab ich erst gemerkt, dass das was auslöst.“³⁹⁷

Neben Fantur war auch Hörtnagl mit gleich drei Nummern („*8 Bit Pipecleaner*“, „*Commercial Break*“, „*Family Biz*“) auf dem Release der *Waxolutionists* vertreten.³⁹⁸

³⁹⁵ Vgl. Ebd. min. 00:52:45.

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Ebd. min. 00:57:05.

³⁹⁸ Vgl. Discogs, 2011(d), Internetquelle.

3.3.1.5 Nachtschattengewächs, Supercity Soundsystem und Goalgetter

„Rapmusik ist wie Jazz. Es lebt von Features, es lebt vom Austausch mit anderen.“³⁹⁹

Das 1999 veröffentlichte Lied „*Nachtschattengewächs*“ wurde einer der größten Erfolge für Fantur sowie für die *Waxolutionists* und schaffte es unter anderem in die „All-Time Top 10“ des deutschen HipHop-Magazins „Juice“. ⁴⁰⁰ Der Song markiert zudem den Beginn der in den darauffolgenden Jahren sehr engen Zusammenarbeit von *Total Chaos* und den *Waxolutionists*.

Im Jahr 2000 zog auch Fantur von München nach Wien. Dort gründeten er und Hörtnagl den Vertrieb und Plattenladen „*Goalgetter*“, für den vor allem Hörtnagl verantwortlich war. Darüber hinaus wurde gemeinsam mit den *Waxolutionists* sowie Clemens Paulus (alias *Slime* von *Wisdom und Slime*) und Georg Schneider ein Studio eingerichtet, in dem *Total Chaos* und die *Waxolutionists* parallel an ihren neuen Alben arbeiteten. ⁴⁰¹

Bevor *Total Chaos* ihre zweite und zugleich letzte LP „*Worte & Beats*“ veröffentlichten, wurden – ein weiteres Mal mithilfe eines neuen Labels namens *Intonation Recordings* – 2001 die drei Singles „*Das Mic*“, „*Gute Gründe*“ (produziert von *DJ Vadim*) und „*Energie*“ (offizielle Hymne der Snowboardveranstaltung *Air & Style* ⁴⁰², drei Wochen Nummer eins der FM4-Charts ⁴⁰³) veröffentlicht.

Durch das gemeinsame Studio fingen *Total Chaos* und die *Waxolutionists* an, miteinander einige ihrer Lieder live einzustudieren. Zusammen mit weiteren befreundeten Musikern und Rappern entwickelte sich daraus das Bandprojekt *Supercity Soundsystem*. Diesem gehörten neben den *Waxolutionists* und *Total Chaos* die Rapper *DephJoe* und *Funke* von *Die Symbiose* sowie die an Bass und Schlagzeug agierenden Zwillingsbrüder Daniel und Fabian Schreiber alias *Twin Towers* an. ⁴⁰⁴

„Plötzlich waren wir einfach eine Riesenclique, die gemeinsam Musik gemacht hat. Und dann haben wir mit der Liveband immer mehr experimentiert. – Bis zu drei DJs: die *Waxos* und der *Holger* [DJ DBH]. Wir waren eine Riesentruppe. Auch bei der Releaseparty zu ‚*Worte & Beats*‘ und ‚*Plastic People*‘, die wir gemeinsam im WUK gemacht haben.“⁴⁰⁵

³⁹⁹ Fantur im Interview: Manuva1, 2010, min. 00:16:00.

⁴⁰⁰ Vgl. Helmer, 2009, Internetquelle.

⁴⁰¹ Vgl. Fantur im Interview: Manuva1, 2010, min. 01:12:01.

⁴⁰² Vgl. Stöger, 2002(a), Internetquelle.

⁴⁰³ Vgl. Fm4.at, 2001, Internetquelle.

⁴⁰⁴ Vgl. Fantur im Interview: Manuva1, 2010, min. 01:12:01.

⁴⁰⁵ Ebd.

Die erwähnte Releaseparty von *Total Chaos* und *Waxolutionists* wurde vom ORF mitgefilmt und im Rahmen der Sendung „*Kunststücke*“ in voller Länge ausgestrahlt. Die Aufnahme des Auftritts hatten die Bands zuvor mit Markus Weiland ausgehandelt, der eine Dokumentation über österreichischen HipHop machen wollte. Als Gegenleistung für ihre Mitarbeit überredeten sie ihn, den Mittschnitt des Konzerts zu organisieren. *„Das hat uns schon stolz gemacht. Es war keine Band aus Österreich die letzten fünf Jahre eine Stunde lang, das ganze Konzert im ORF zu sehen.“*⁴⁰⁶

Dass die beiden Gruppen gemeinsam als *Supercity Soundsystem* auftraten, stieß nicht nur auf Wohlwollen. Den Plattenfirmen wäre es lieber gewesen, *Total Chaos* und *Waxolutionists* getrennt und nicht gemeinsam unter neuem Namen auf der Bühne zu sehen.⁴⁰⁷

*„Und wir so: ‚Nein. Zusammenarbeit ist wichtig. Wir unterstützen uns gegenseitig. Sie bringen uns wohin, und wir bringen sie wohin. Weil nur gemeinsam werden wir uns hochschaukeln.‘ Die freundliche Competition, die notwendig ist. Das war mir total wichtig. Vielleicht auch aus dem Bedürfnis heraus, dass ich damals nie jemanden gehabt hab, mit dem ich mich austauschen konnte, dass, wo ich war, wenn ich Leute gehabt hab, dass ich immer mit denen zusammengearbeitet hab.“*⁴⁰⁸

Obwohl das Projekt auf durchwegs positive Resonanz stieß, wurde die Zusammenarbeit in den folgenden Jahren durch einige Umstände deutlich erschwert. Am schwerwiegendsten wirkte sich die Tatsache aus, dass die Plattenindustrie mit dem Beginn des neuen Jahrtausends, durch den Aufstieg des Internets und seiner Musiktäuschkörsen, starke Verluste machte. So scheiterte das geplante *Supercity Soundsystem*-Album daran, dass kein Label die zehnköpfungige Band unter Vertrag nehmen und ihnen ein Budget zur Produktion einer CD zur Verfügung stellen wollte oder konnte.⁴⁰⁹

*„Das war etwas dann, wo das leider fast zerbrochen ist. Ich würd nicht sagen, dass es am Geld zerbrochen wäre, sondern mehr, weil wir alle euphorisch waren, weil wir die Platten gemacht haben – Waxos und Total Chaos allein –, weil wir die Releaseparty gehabt haben mit einer Stunde im ORF, weil wir einfach so viel Feedback bekommen haben, aber die Plattenfirmen [...] die haben uns dann einfach abgesagt.“*⁴¹⁰

⁴⁰⁶ Ebd. min. 01:15:51.

⁴⁰⁷ Vgl. Ebd. min. 01:14:28.

⁴⁰⁸ Ebd. min. 01:14:28.

⁴⁰⁹ Vgl. Ebd. min. 01:24:26.

⁴¹⁰ Ebd. min. 01:25:01.

3.3.1.6 Worte & Beats

„Hier ist kein Beat zu viel und kein Reim überflüssig. Statt sich, wie viele andere in textliche Allgemeinplätze zu flüchten, setzen Total Chaos in Songs wie ‚Hauptsache‘ oder dem zusammen mit Flip und Thaistylee aufgenommenen ‚Fehlerfrei‘ konkrete Inhalte dagegen.“⁴¹¹

Mit dem 2002 veröffentlichten „Worte & Beats“ schafften es *Total Chaos* erstmals in die österreichischen Verkaufscharts auf Platz 46.⁴¹² Doch auch bei dieser Publikation gab es bald Probleme mit dem Label. *Intonation Recordings* gehörte zur *Libro Entertainment GmbH*, die etwa zwei Monate nach Erscheinen des Albums Insolvenz anmeldete und mit der die Auflösung des Labels einherging.⁴¹³

Zu dieser Zeit hatten sich Fantur und Hörtnagl als *Total Chaos* mehr und mehr auseinandergelebt, und so hörten die beiden mit 2003 auf, aktiv als *Total Chaos* zusammenzuarbeiten.

„Wir haben viel gespielt, waren immer zu zweit unterwegs, und da war’s dann irgendwann mal auch ganz klar, dass wir ein bisschen getrennte Wege gegangen sind. Ich bin auch älter geworden, hab mein Leben gehabt. Er hat sich mehr auf den Vertrieb konzentriert und hat dann auch den Laden aufgemacht. [...] Das war aber schon der Zeitpunkt 2002, 2003, als wir uns auseinandergelebt haben, auch als Total Chaos.“⁴¹⁴

Während sich Hörtnagl ganz auf den Vertrieb und den Plattenladen zu konzentrieren begann, bekam Fantur zufällig eine Stelle bei dem Radiosender FM4 angeboten. Der Sender hatte Fantur gebeten, sich als Interviewgast für die Teilnehmer des einmal im Jahr stattfindenden Bewerbungsgesprächs zur Verfügung zu stellen. Am Ende wurde ihm selbst ein Job angeboten. Seitdem ist er einer der Verantwortlichen für den „Soundpark“. Dieser bietet (jungen) österreichischen Künstlern eine Plattform, über die ihre Musik online sowie im Radio präsentiert wird. Für diese Plattform erhielten Fantur sowie die weiteren „Soundpark“-Gestalter 2004 den „Radiopreis der Erwachsenenbildung“.⁴¹⁵

⁴¹¹ Schiegl, 2002(a), Internetquelle.

⁴¹² Vgl. Austrian Charts, o.J.(g), Internetquelle.

⁴¹³ Vgl. Spitzendorfer, 2011, Internetquelle.

⁴¹⁴ Fantur im Interview: Manuva1, 2010, min. 01:17:24.

⁴¹⁵ Vgl. Wifi Wien, 2005, Internetquelle.

2008 musste der Goalgetter-Shop aus wirtschaftlichen Gründen geschlossen werden, und 2010 wurde auch der Onlinevertrieb eingestellt. Seit der Schließung des Plattenladens arbeitet Hörtnagl bei dem Fußballmagazin *Ballesterer fm* als Verlagsmanager.⁴¹⁶ Neben diesen Erwerbstätigkeiten arbeitete Hörtnagl stets weiter als Produzent und DJ.⁴¹⁷

Fantur veröffentlichte 2007 gemeinsam mit dem Produzenten *Szenario* unter dem Namen *Apollo Gold*, das Konzeptalbum „*Schlichtes Gold*“. „[...] *Schlichtes Gold* ist ein Konzeptalbum und beschreibt in seinen 19 Songs die Taten, das Leben und das Umfeld des Protagonisten *Apollo Gold* in verschiedenen, kapitelähnlichen Episoden.“⁴¹⁸

Zudem gründete Fantur zusammen mit Böck und Bergleitner von den *Waxolutionists* 2008 das aus ihrem gemeinsamen *Supercity Soundsystem* hervorgegangene „*Kollektiv, den Weblog & das Label*“⁴¹⁹ *Supercity*. Als dieses veranstalten sie seit zwei Jahren das „*Run VIE*“-Festival für „*Urban Art & Music*“⁴²⁰ und unterstützen unter anderen Gruppen wie *Die Vamummtn*, das deutsche Produzentenduo *JR&PH7* oder die „*Beatbastler*“ *Brenk* und *Szenario* bei der Produktion und Bewerbung ihrer Veröffentlichungen.⁴²¹

*„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.“*⁴²²

Einige Zeit plante Fantur ein Soloalbum zu veröffentlichen, wobei er bei meinem Interview 2010 angab, dies nicht mehr zu tun. „*Ich hab mittlerweile aufgegeben zu sagen, dass ich das tu. Weil ich es nicht tu, und ich kann seitdem besser schlafen, ernsthaft besser schlafen.*“⁴²³

⁴¹⁶ Vgl. Standard.at, 2008, Internetquelle.

⁴¹⁷ Vgl. Hörtnagl, 2011, Internetquelle.

⁴¹⁸ Supercity: Apollo Gold, 2007, Internetquelle.

⁴¹⁹ Helmer, 2009, Internetquelle.

⁴²⁰ Run Vie, 2011, Internetquelle.

⁴²¹ Vollständige Liste aller Artists unter <http://www.supercity.at/artists/15.htm>.

⁴²² Supercity, o.J., Internetquelle.

⁴²³ Fantur im Interview: Manuva1, 2010, min. 01:32:10.

3.3.2 Musik

„Copyrightverletzung? What the fuck! Da hat's absurde Sachen gegeben wie, dass wir überlegt haben, darf man scratchen, so einzelne Wörter. Da haben wir gesagt, wenn das der Fall ist, wenn ich niemanden mehr scratchen kann, keinen Scratch-Refrain mehr machen kann, dann ist die Kultur tot, dann ist die Kultur tot. Weil dann verstehen sie nicht, dass es Respekt ist, wenn ich jemanden cutte. Ich würde nie jemanden scratchen, den ich nicht gut finde. [...] Das war für mich Sampeln. Das war ein respektvoller Umgang. Natürlich, wenn's um Millionen geht, sehen Leute Dollarzeichen.“⁴²⁴

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.

Als Beispiel für die Musik von *Total Chaos* möchte ich das Lied „*Komm versteh*“ analysieren. Der Song weist zum einen für die Band musikalisch typische Charakteristika auf, und zum anderen beschreibt der Text, wie bei *Total Chaos* Werke entstehen, und gibt somit Einblick in den Schaffensprozess des Duos.

3.3.2.1 „*Komm versteh*“

3.3.2.1.1 Form

„*Komm versteh*“ ist der dritte Titel auf dem ersten Longplayer der Gruppe „*Werwaswannwiewo*“ von 1998. Wie im HipHop üblich, steht das Lied im 4/4-Takt und hat ein ebenso übliches Tempo von 94 BPM. Mit einer Dauer von 5:39 min. ist es der längste Titel der Platte, deren Stücke jedoch prinzipiell – außer Intro und Interludes – über vier Minuten Spielzeit aufweisen.

Neben einem Intro und einem langen Instrumentalteil, der als Outro fungiert, besitzt der Song eine klare Strophe-Refrain-Form mit drei Strophen und vier Refrains.

Das Lied basiert auf zwei viertaktigen Samples und einem ebenso langen Schlagzeugpattern.

Dadurch, dass sich diese drei Elemente durch alle Formteile ziehen, ergibt sich folgende Einteilung:

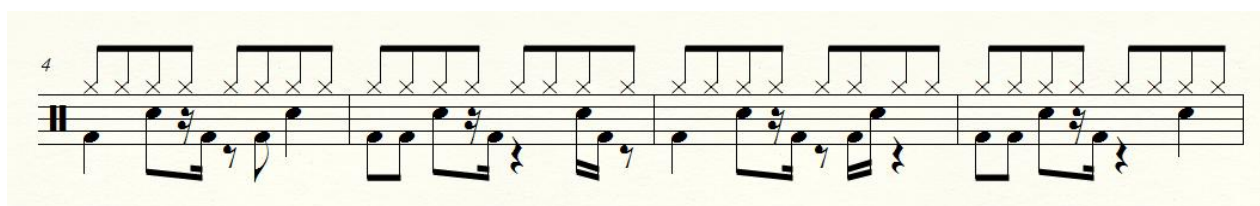
⁴²⁴ Ebd. min. 00:28:56.

Zeit	Takt(e)	Form	Funktion	Anmerkung
0:00	4	A	Intro	Sample allein
0:10	8	A'	Refrain	
0:29	24	A''	Strophe	
1:30	8	A'	Refrain	
1:51	24	A''	Strophe	
2:53	8	A'	Refrain	
3:13	16	A''	Strophe	
3:54	8	A'	Refrain	
4:15	32	A'	Outro	Fade-out in den letzten 6 Takten

Wie man sieht, liegt der klare Schwerpunkt des Tracks auf den Strophen, in denen *Manuva* dem Zuhörer Einsicht in die Arbeitsweise von *Total Chaos* gibt. Dadurch, dass ein durchgängig hörbares Sample im Mittelpunkt der musikalischen Gestaltung liegt, gibt es nur einen A-Formteil. Dieser lässt sich durch Veränderung in Sound und Text in A' und A'' unterteilen. Das Outro ist klanglich dem Refrain gleich und stellt einen 32 Takte langen Instrumentalteil dar, in den *Manuva* immer wieder Phrasen (z. B. „der Himmel ist das Limit“) oder auf *Total Chaos* bezogen einzelne Wörter (z. B. „DBH“ und „Manuva“ oder „Ying, Yang“) einwirft.

3.3.2.1.2 Musikalische Gestaltung

Das tragende Sample, das sich als Loop durch das gesamte Lied zieht, stammt von „*Starlight and You*“ von *Lonnie Liston Smith*. Es wurde von ca. 110 BPM auf 94 BPM verlangsamt und dadurch zugleich von d-Moll auf h-Moll transponiert. Das Sample besteht aus zweimal drei auf einem Rhodes gespielten Akkorden (drei Hm7-Variationen und danach D7, G7 und Hm7) samt einer Flötenmelodie und ohne bestimmten Rhythmus angeschlagenen Chimes und Perkussionsinstrumente. Das Sample läuft das gesamte Stück hindurch, wird jedoch während der Strophen in den Hintergrund gestellt, indem es leiser gemacht und in den Höhen beschnitten wurde. Neben diesem Sample spielt ab Takt acht ein jazziges Kontrabass-Sample, das ebenfalls durchgängig zu hören ist und nur an zwei Stellen verändert wird. In Takt sieben setzt der Drumbeat mit seinem über das Lied gleichbleibenden viertaktigen Grundpattern ein.



Der Beat weist eine starke Synkopierung auf und besitzt ein „swing feeling“, behält jedoch aufgrund der durchgehenden Achtel auf der Hi Hat seine Geradlinigkeit. Durch den schwebenden Charakter der beiden Jazzsamples gewinnt der Schlagzeugrhythmus an Bedeutung, da er dem Lied eine klare Struktur gibt, an der sich *Manuvas* Rap orientieren kann.

3.3.2.1.3 Sound

Die Soundgestaltung spielt eine wichtige Rolle in diesem Song. Das charakteristische *Lonnie Liston Smith*-Sample erzeugt seine verträumte, schwebende Stimmung, nicht nur durch Rhodes, Flöten und Chimes. Zu einem großen Teil trägt der Hall auf den Instrumenten sowie Phaser- und Chorus/Flanger-Effekte auf den Rhodes zur „Atmosphäre“ des Liedes bei. Auf diesen Umstand wird auch im Text eingegangen: *„Effekte von Alesis und mit dabei Chorus, Flangers bringen das Ganze zum Schwingen und bringen Atmosphäre, ohne die nichts wäre, nur gähnende Leere.“*

Ebenfalls im Text erwähnt wird der Kompressor, mit dessen Hilfe Kickdrum und Snaredrum „fett“, also druckvoller, gestaltet und stärker in den Vordergrund gerückt werden. Weitere wichtige Bestandteile der Soundgestaltung sind Hall- und Delay-Effekte. Auf *Manuvas* Rap wurde ein deutlich vernehmbarer Hall gelegt, um die Stimme besser im Klangraum zu positionieren. Die zweite von *Manuva* eingesprochene Stimme, die seinen Rap im Hintergrund unterstützt, verleiht dem Song mit seinem Delay-Effekt noch mehr Raum und klangliche Tiefe. Auch Snare und Hi Hat wurden aus diesem Grund mit Hall versehen. *„Hör ich zu, wie DBH Effekte auf die Snare legt: Reverb, Halls, Delay, damit das Ganze noch mehr fegt.“* Während dieses Satzes wird der Hall im Lied stärker hervorgehoben, sodass der Zuhörer die im Text von *Manuva* erwähnten Phänomene ebenfalls klar wahrnehmen kann.

Neben den angesprochenen Effekten, die gewisse Stimmungen und räumliche Weite erzeugen sollen, ist das Sounddesign für die musikalische Trennung von Strophe und Refrain verantwortlich. Wie bereits angesprochen, spielt das *Lonnie Liston Smith*-Sample das ganze Lied hindurch, wird aber in den Strophen in den Höhen beschnitten und ist nur mehr dumpf und weiter im Hintergrund zu hören. Dadurch bekommt *Manuvas* Stimme mehr Raum und steht während der Strophen deutlich im Mittelpunkt. Zudem wird damit eine klanglich hörbare Trennung zwischen Strophe und Refrain geschaffen und etwas Abwechslung in die Musik gebracht.

3.3.2.1.4 Text

Refrain

(MC) Komm versteh', warum ich's mach, warum ich's tu. |
(DJ) Komm versteh', warum er's macht, warum er's tut. |
(MC) Komm versteh', warum wir's machen, warum wir's tun. |
(DJ) Komm versteh', warum sie's machen, warum sie's tun. |
(MC) Komm versteh', warum sie's machen, warum sie's tun. |
(DJ) Komm versteh', warum wir's machen, warum wir's tun. |
(MC) Komm versteh', warum er's macht, warum er's tut. |
(DJ) 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:
Nächte lang Nacht | schichten, 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,
Axelrod, 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

2. Strophe

Gesucht, ge|funden:

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. Das heißt für mich Nachtschicht, |

bei gedämmten 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

3. Strophe

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 **an|fangen**, und wieder heißt es **bangen**,
ob ich's schaffe oder | **nicht**.
Schau ins **Gesicht** von DBH, der am ADAT | **sitzt**
und mit mir **schwitzt**.
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**. |
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)

3.3.2.1.4.1 Inhalt

Inhaltlich beschreibt *Manuva* im Text von „*Komm versteh*“ die einzelnen Arbeitsschritte vom ersten Vorhaben bis zum fertigen Song. Das Lied beginnt nach einem kurzen Intro mit dem Refrain. Aus diesem geht hervor, was *Manuva* mit den folgenden Zeilen bezwecken möchte: Der Zuhörer – der hier direkt angesprochen wird – soll verstehen, warum das Duo seine Musik macht.

„*Komm versteh, warum wir's machen, warum wir's tun*.“ Dieser Satz wird immer wieder wiederholt, wobei statt dem „wir“ anfangs „ich“ steht, folgend „er“, „wir“ und zuletzt noch „sie“. Vom „sie“ ausgehend, kehrt *Manuva* Satz für Satz wieder zum „ich“ zurück. Zwischen den Zeilen scratcht *DBH* abwechselnd „MC“ (Master of the Ceremony) und „DJ“ ein. Damit wird verdeutlicht, dass es sich bei dem „ich“, „er“, „wir“, „sie“ um *Manuva*, den MC, und *DBH*, den DJ, handelt.

Am Anfang der Strophe steht die lokale Verortung der beiden in Wilten – einem Stadtteil Innsbrucks. Daraufhin werden Brooklyn und Bronx als Referenzpunkte genannt, als Zeichen der Anerkennung, dass diesen Stadtteilen die HipHop-Kultur entstammt.

Nun beginnt die Erläuterung, wie bei *Total Chaos* Lieder entstehen. Nachdem die Rahmenbedingungen klargestellt sind (Nacht, gedimmtes Licht, Kopfhörer), fangen sie an, am Drumbeat zu arbeiten. Dieser wird mit einem Kompressor druckvoll gestaltet und mit Effekten wie Hall oder Delay versehen. Den nächsten Arbeitsschritt stellt die Samplesuche in DBHs großer Jazz- und Funk-Plattensammlung dar. *Manuva* drückt seine Bewunderung für „Genies“ wie Miles Davis oder Billy Cobham aus, deren Platten sie sich gemeinsam „stundenlang“ durchhören. Man erfährt in diesen Zeilen zudem, dass die beiden, auch wenn *Manuva* mehr für den textlichen Part und *DBH* mehr für die musikalische Gestaltung zuständig ist, gemeinsam an ihren Liedern arbeiten und nicht – wie man meinen könnte – *DBH* die Musik allein produziert.

In der zweiten Strophe geht es um die Erstellung des grundlegenden Loops für ein Demo, zu dem *Manuva* seinen Text schreiben kann. Man erfährt, von wem das Sample für den Song stammt (Lonnie Liston Smith) und mit welchen Geräten das Duo arbeitet (Sampler: Akai S 1000, Effektgerät: Alesis, Computer: Atari 1040 STE, Musikbearbeitungsprogramm: Cubase).

Die darauffolgende Beschreibung, wie *Manuva* seinen Text verfasst (Nacht, gedämpftes Licht, Feder), beschwört das klassische Bild des einsam bei Kerzenschein sitzenden Dichters, der mit einer Feder, „Zeile für Zeile“ zu Papier bringt.

In der dritten Strophe wird dem Zuhörer die Aufnahmesituation im Studio näher gebracht. „*Ich steh vorm Mikrofon Take zehn, Spur zwei, Strophe drei. Schaff die Passage nicht und ärger' mich.*“ Es wird die oftmals schwierige Aufgabe geschildert, etwas zur eigenen bzw. zur Zufriedenheit aller Beteiligten aufzunehmen. *DBH* sitzt währenddessen am Aufnahmegerät („ADAT“ = Alesis Digital Audio Tape) und „bangt“ mit *Manuva* mit. Zuletzt werden noch die Scratches hinzugefügt und das Ganze mithilfe eines gewissen „Ingo“ abgemischt. Danach wird das fertige Produkt zuerst an Freunde verschickt, um deren Meinung einzuholen. Wenn diese zufriedenstellend ist, ist der Song bereit, der Öffentlichkeit preisgegeben zu werden.

Im Outro werden nur mehr einzelne Phrasen und Wörter eingeworfen, die *Manuva* aller Wahrscheinlichkeit nach in dem Moment der Aufnahme improvisierte. Zum Schluss etwa sagt *Manuva* „*Respect DJ Don, baby!*“, mit dem anzunehmenderweise Jose Fernando Dona gemeint ist, der neben Hörtnagl und Fantur auf dem Cover von „... aus dem wilden Westen“ zu sehen ist.

3.3.2.1.4.2 Struktur

Sehr interessant und auffällig sind die Strukturierung des Textes und die verschiedenen verwendeten Reimformen. Es ist kein regelmäßiges Versmaß zu erkennen. Ich habe im Text die Takte der Musik mit „|“-Strichen markiert, um zu verdeutlichen, dass der Rap sich oftmals über das musikalische Metrum hinwegsetzt.

Neben Endreimen sind es vor allem verschiedene Varianten von Binnenreimen, die die Verse dominieren. Der erste Satz in der ersten Strophe beispielsweise beinhaltet zwei Binnenreime kombiniert mit einem Endreim:

„Zwei | Kids sitzen verschwitzt im Studio,
Innsbruck-Wilten und | nicht irgendwo, nicht anderswo.“

Ein paar Zeilen weiter finden sich drei spezielle Varianten von Binnenreimen:

„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 Wörter „dunkel“ und „Funkeln“ sind in Form eines Mittenreims verfasst, bei dem sich das Ende eines Verses mit der Mitte des nächsten (oder vorangegangenen) reimt. Ähnlich dazu ist der darauffolgende sogenannte übergehende Reim. Bei diesem reimt sich das Ende des einen mit dem Anfang des nächsten Verses („Effektgeräte“ – „ich leg“). Zum Schluss dieses Vierzeilers steht ein Schlagreim, bei dem sich zwei aufeinanderfolgende Wörter reimen („Springen“ – „bringen“).

Neben diesen den Text durchziehenden Reimformen stechen zwei weitere, nur einmal vorkommende heraus. Die Zeile „Nächte lang Nacht | schichten, der Nachbarn wegen mit Kopfhörern“ stellt einen klassischen Stabreim mit zwei Stäben („Nach-“) im Anvers und einem im Abvers dar. Die zweite Sonderform findet sich im Vers „Jeder MC weiß das.“. Diese Zeile reimt sich mit keiner anderen und wird daher „Waise“ genannt.

Der Refrain besteht aus Ident- und grammatikalischen Reimen. Zum einen wird die Phrase „Komm versteh“ immer wieder wiederholt und kann so als Identreim bezeichnet werden. Beim grammatikalischen Reim werden gleiche Wörter in flektierter Form gereimt wie es mit „tu“, „tut“, „tun“ der Fall ist.

3.3.2.2 Fazit

Der Song besitzt einige der wichtigsten musikalischen Grundeigenschaften, die sich wie ein roter Faden durch das Werk von *Total Chaos* ziehen. Er basiert wie ein Großteil ihrer Stücke auf einem bzw. mehreren jazzigen Samples mit einem Tempo unter 100 BPM. Das Tempo gepaart mit den jazzigen, „atmosphärischen“ (bedingt durch Hall- oder Delay-Effekte) Samples generiert eine ruhige bis entspannte Stimmung, die viele Lieder *Total Chaos'* auszeichnet. Zu den Samples wird ein prägnanter, meist druckvoller, oftmals stark synkopierter Beat programmiert. Darüber liegt *Manuvas* fließender Rap, der häufig – wie in diesem Beispiel – reimtechnisch anspruchsvoll gestaltet ist. Dazu kommen noch Cuts und Scratches von DJ *DBH*, die das Klangbild des Duos komplettieren.

3.4 Waxolutionists

3.4.1 Exkurs: Turntablism

„A phonograph in the hands of a 'hiphop/scratch' artist who plays a record like an electronic washboard with a phonographic needle as a plectrum, produces sounds which are unique and not reproduced -- the record player becomes a musical instrument.“⁴²⁵

Bei *Turntablism* wird der Plattenspieler (engl. Turntable) selbst zum Instrument. Der Begriff *Turntablist* kam erstmals 1995 auf und wurde vor allem durch den amerikanischen DJ *Babu* geprägt. Dieser benutzte den Begriff, um einen DJ, der „nur“ Platten nacheinander abspielt, von einem DJ, der mit ihnen spielt, indem er sie berührt und bewegt, zu unterscheiden.⁴²⁶

Auch außerhalb des HipHop-Genres gibt es eine Tradition, den Plattenspieler als Instrument zu verwenden. Diese beginnt 1939 mit John Cages Stück *„Imaginary Landscape No. 1“* für *„records of constant and variable frequency, large chinese cymbal and string piano“* und zieht sich durch Bereiche der „Neuen Musik“ bis zu heute noch aktiven Künstlern wie Christian Marclay oder Janek Schaefer.⁴²⁷

In der HipHop-Kultur nehmen der DJ und seine Platten seit jeher eine zentrale Rolle ein. So waren die „Gründungsväter“ der HipHop-Bewegung *Kool Herc*, *Afrika Bambaataa* und *Grandmaster Flash* alle drei DJs.⁴²⁸ *Grand Mixer DXT* beschreibt die Anfänge des HipHop im Dokumentarfilm *„Scratch“* folgend:

“The DJ was the source of the energy because it was his responsibility to find the music, the selection of music, what type of riddims that the people would feel in the audience and there actually were no MCs, there was just the DJ.“⁴²⁹

Mit den ersten HipHop-Aufnahmen begann der DJ in den 1980ern mehr und mehr von Aufnahmen, Konzerten und aus HipHop-Gruppen zu verschwinden. An seiner Stelle traten die Rapper sowie ihre Produzenten ins Rampenlicht. Abseits der breiten öffentlichen Wahrnehmung konzentrierte sich eine neue Generation von DJs auf die Beherrschung und Weiterentwicklung von Techniken an den Plattenspielern. Es entstanden die ersten reinen DJ-Crews und zeitgleich die ersten HipHop-Songs, die nur auf Plattenspielern entstanden. Wichtige Personen für die Entstehung und

⁴²⁵ Oswald, 2004, S. 132

⁴²⁶ Vgl. Newman, 2003, Internetquelle

⁴²⁷ Vgl. Hansen, 2000, S. 6.

⁴²⁸ Vgl. Ebd. S.4.

⁴²⁹ *Grand Mixer DXT* zitiert nach Pray, 2001, 7:23 min.

Weiterentwicklung dieses Subgenres waren beispielsweise *DJ Qbert*, *DJ Flare* oder *Mix Master Mike* sowie die sich formierenden DJ-Gruppen *Invisibl Skratch Piklz* oder *X-Men*.⁴³⁰

Mit dem ca. zehnminütigen „*The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel*“ brachte *Grandmaster Flash* bereits Anfang der 1980er Jahre einen ersten Vorläufer von *Turntablism* heraus. Das erste Scratch-Album „*Wavetwisters*“ wurde erst mehr als ein Jahrzehnt danach, 1998, veröffentlicht. Zu dieser Zeit hatte das Genre bereits angefangen, aus dem „Underground“ in den öffentlichen Fokus zu treten, und damit wurde den DJs wieder mehr Prominenz zuteil.⁴³¹

Ende der 1990er Jahre begannen auch in Österreich drei DJs bzw. Produzenten, sich zu einer Turntable-Gruppe zusammenzuschließen und an einem Turntable-Album – „*The Smart Blip Experience*“ – zu arbeiten, das sie 2000 unter ihrem Bandnamen *Waxolutionists* veröffentlichten.

3.4.2 Biografie

„Der Name des Trios setzt sich zusammen aus dem Begriff ‚Wax‘, der im Slang für Vinyl steht, und aus ‚Solutions‘, also Lösungen. ‚Illusion‘ schwingt ebenfalls mit – und wenn man so will, sind für die Waxos demnach Platten die (Er-)Lösung aus ihren Illusionen.“⁴³²

Andreas Zuza (alias *DJ Zuzee*) und Felix Bergleiter (alias *DJ Meister Petz* und später *The Bionic Kid*) formierten sich 1997 nach einigen Jahren des gemeinsamen (privaten und öffentlichen) Auflegens zu Österreichs erster Turntable-Crew, den *Waxolutionists*, die 1999 durch den befreundeten Christoph Böck (alias *DJ Buzz*) komplettiert wurde.

„Der Gedanke dahinter ist: das ist eine Band, nur statt den herkömmlichen Instrumenten wie *Didgeridoo*, *Panflöte*, *Cello* und den Sachen, die jede Rockband hat, machen wir halt auf *Turntables* Musik. Und das geht natürlich in einer Gruppe noch besser als solo, weil man viel mehr Hände, also auch mehr Instrumente zur Verfügung hat.“⁴³³

Mit „*The Smart Blip Experience*“ veröffentlichten die drei als *Waxolutionists* 2000 das erste Turntable-Album Österreichs. Neben *Bionic Kid*, *DJ Buzz* und *DJ Zuzee* waren befreundete DJs wie *DBH*, *Buk* oder *Dfkt* ebenfalls auf dem Album mit Liedern vertreten.

⁴³⁰ Vgl. Newman, 2003, Internetquelle.

⁴³¹ Vgl. Ebd.

⁴³² Vollman, 2004, S. 11.

⁴³³ Zuza, Andreas zitiert nach FM4.at, 2000, Internetquelle.

3.4.2.1 1993 bis 1996: „Der Felix hatte es nicht ganz so easy wie wir hier in Wien“⁴³⁴

Christoph Böck und Andreas Zuza wuchsen in Wien auf und lernten sich bereits Anfang der 1990er Jahre kennen. Böck, der als Kind erstmals über Breakdance zu HipHop kam, wurde später vor allem durch Skatevideos auf die dazugehörige Musikrichtung aufmerksam.

„Ich war halt Skater, und die meisten Skater haben irgendwie HipHop gehört. Angefangen hat's mit Public Enemy, Eric B. & Rakim – dann war ein bisschen Sendepause. Mit ‚93 till Infinity‘ von den Souls of Mischief ist dann HipHop so richtig in die Szene reingekommen und gehört worden.“⁴³⁵

Durch Skatevideos wurde auch bei Felix Bergleiter die Liebe zu HipHop geweckt. „[...] 1993, da hatten wirklich alle Skatevideos einen coolen Sound, eben mit so monumentalen Nummern wie ‚93 till Infinity‘“⁴³⁶, und er begann, HipHop-Platten bzw. -CDs zu kaufen.

„Es war mehr so ein Entdecker-, Pioniergeist und auch etwas ein bisschen naiv Kindliches. Ich bin zum Beispiel nach Namen gegangen. Ich hab damals in Vorarlberg noch die orangen Mailinglisten vom ‚Black Market‘ durchgelesen und mir gedacht: Ich kenn nix. Alkoholiks, klingt lässig, bestell ich mir. Souls of Mischief kenn ich eine Nummer. Passt, bestell ich mir. [...] Und dann hab ich wirklich das Glück gehabt, dass bei meiner ersten Plattenbestellung mit zehn Platten eigentlich jede fett war. Dann hast du zumindest mal zehn Namen gekannt und hast andere Leute gefragt: ‚He, das taugt mir, was hast du sonst noch?‘“⁴³⁷

Im selben Jahr besuchte der aus Vorarlberg stammende Bergleiter einen Freund in Wien. Bei diesem Ausflug lernte er DJ Zuzee kennen. Diesen engagierte er daraufhin für eine von ihm veranstaltete Hüttenparty in Vorarlberg. Auf diese kam auch Burstup von Schönheitsfehler, durch den Bergleiter bei seinem nächsten Wien-Aufenthalt einige weitere Kontakte knüpfte.⁴³⁸

Bei weiteren von Bergleiter in Vorarlberg veranstalteten Partys wie dem „Graffiti Jam“ von 1994 lernte er auch DJ Buzz kennen, der zu dieser Zeit schon gemeinsam mit DJ Zuzee auflegte. Da es in

⁴³⁴ Böck im Interview: Waxos1, 2010, min. 00:09:09.

⁴³⁵ Ebd. min. 00:07:19.

⁴³⁶ Bergleiter im Interview: Waxos1, 2010, min. 00:08:31.

⁴³⁷ Ebd. min. 00:14:53.

⁴³⁸ Ebd. min. 00:18:24.

Österreich wenige Möglichkeiten gab, als DJ engagiert zu werden, organisierte Böck zu dieser Zeit ebenfalls bereits eigene Veranstaltungen, für die er sich selbst und seine Freunde buchte.⁴³⁹

Zuza und Böck fuhren ab 1994 oftmals nach Deutschland und in die Schweiz, da dort die DJ-Kultur schon stärker ausgeprägt war als in Österreich. Ab 1995 begleitete sie Bergleiter auf diesen Touren. Im selben Jahr war er von Vorarlberg nach Salzburg gezogen, wo er, neben seinem Klavierstudium, in einem Plattengeschäft arbeitete. Bergleiter realisierte in Salzburg ebenfalls Events, für die er sich selbst sowie *Buzz* und *Zuzee* buchte, um zu Aufträgen zu kommen.⁴⁴⁰

1997 zog Bergleiter von Salzburg nach Wien. In der von ihm mit einem Freund gegründeten WG, wurden regelmäßige private DJ-Sessions abgehalten, die die Basis für die Gründung der *Waxolutionists* bilden sollten.

3.4.2.2 1996 bis 1999: „Scratchen, scratchen, scratchen, Musik hören und Mixtapes machen“⁴⁴¹

„Der Felix [Bergleiter] ist dann auch nach Wien gezogen, und da war so eine riesengroße WG, wo es nur um Platten und um Musik gegangen ist, um etwas anderes ist es nicht mehr gegangen. Essen war nebensächlich, es ist nur mehr um Mucke gegangen, das war echt das einzige Thema von früh bis spät.“⁴⁴²

Felix Bergleiter bestätigt Böcks Eindruck:

„Da sind halt Leute vorbeigekommen damals, nur zum Auflegen. Das war wirklich den ganzen Tag: aufgestanden und aufgelegt bis in der Nacht. [...] Da waren die Breaker, die paar DJs, die es gegeben hat, Buzz und Zuzee. Irgendwie so der Hardcorezeneanteil. Außer die Maler waren alle dort, immer. Das war so der Melting Pot.“^{443 444}

Waren für Zuza, Böck und Bergleiter schon vorher Platten wichtig, wurde die Beschäftigung mit Vinyl ab 1996 noch intensiver. Böck suchte täglich Plattenläden auf und flog teilweise extra nach New York,

⁴³⁹ Vgl. Böck im Interview: Waxos1, 2010, min. 00:09:59.

⁴⁴⁰ Vgl. Bergleiter im Interview: Waxos1, 2010, min. 00:20:39.

⁴⁴¹ Böck im Interview: Waxos1, 2010, min. 00:23:13.

⁴⁴² Ebd. min. 00:11:08.

⁴⁴³ Bergleiter im Interview: Waxos1, 2010, min. 00:11:42.

⁴⁴⁴ Ebd. min. 00:21:34.

um die neuesten HipHop-Releases zu bekommen.⁴⁴⁵ Zudem wurden von der WG aus Großbestellungen durchgeführt und Platten an andere DJs weiterverkauft.⁴⁴⁶ *„In der Zeit hast einen ganz anderen Betrag an Zeit damit verbracht, Platten zu finden. Du hattest kein Internet, es gab keine Leute, die schon Alles hatten, d.h. du hast es dir selbst finden müssen.“*⁴⁴⁷

Wie weit damals ihre Liebe – die sie im Interview immer wieder als Sucht bezeichneten – zu HipHop-Platten ging, verdeutlicht folgende Anekdote von Felix Bergleiter:

*„Es hat sich keiner überlegt, ob er die Kohle für die Platten hat oder nicht. Es hat einfach jeder Minus gemacht, Kohle ausgeborgt oder seine Miete nicht gezahlt. Wurscht, whatever. Wie ich in die Wohnung gezogen bin, hab ich die Kautions von meiner Mama geschenkt bekommen und ich hab die wirklich wie ein Junky ausgegeben auf dem ‚Stay Original Jam‘ am Weg nach Wien – am Montag Wohnungsübergabe. Und ich fahr auf den Jam und hab 5000 Schilling ausgegeben für Platten. Beinhart. Ich hab mir nicht eine Minute überlegt, wo ich die Kohle wieder herbekommen könnt'. Die hätt' mir auch niemand leihen können. Da bin ich dann zum Bankomaten gegangen – da hab ich noch überziehen können –, noch mehr Kohle abheben. Und da hat ein Dude 5000 Schilling stecken lassen. Da hab ich mir gedacht: Ein Wink vom Schicksal. Jetzt sollst es nicht übertreiben. Eingesteckt, Kautions gezahlt und so ist das irgendwie gegangen.“*⁴⁴⁸

Böck war in diesen Jahren der Einzige, der einer geregelten Arbeit als Bankangestellter nachging. Diese gab er 1999 auf, da sich der Job und das nebenbei laufende Nachtleben nicht mehr vereinen ließen. Zuza und Bergleiter schlugen sich mit Platten- und Mixtapeverkäufen sowie gelegentlichen DJ-Auftritten durch. Bei einem dieser Auftritte fingen sie an, gemeinsam mit überkreuzten Händen auf zwei Plattenspielern und einem Mixer aufzulegen, *„[...] noch ohne jeden Hintergedanken, ganz spontan und anfangs noch ein bisschen verwurschtelt.“*⁴⁴⁹

Damit war die Basis für das kommende gemeinsame Projekt, *Waxolutionists*, geschaffen. *„[...] auf einer Fahrt nach Salzburg wurde Petz [Bergleiter] von Zuzee in dessen ‚Waxolutionists‘ Masterplan eingeweiht, der schon länger in seinem Kopf herumgespuht war.“*⁴⁵⁰

Bei einer ihrer Sessions in der Wohnung experimentierten sie dann, gemeinsam mit Böck, mit drei Plattenspielern und zwei Mixern. Mit Böck als drittes Mitglied in dem Bandprojekt waren sie nun komplett und fingen bald darauf an, an ihrem ersten Album zu arbeiten.⁴⁵¹

⁴⁴⁵ Vgl. Böck im Interview: Waxos1, 2010, min. 00:12:22.

⁴⁴⁶ Vgl. Bergleiter im Interview: Waxos1, 2010, min. 00:11:42.

⁴⁴⁷ Ebd. min. 00:12:52.

⁴⁴⁸ Ebd. min. 00:38:39.

⁴⁴⁹ Bergleiter, Felix zitiert nach Redl, 2000, S. 43.

⁴⁵⁰ Fm4.at, 2000, Internetquelle.

3.4.2.3 The Smart Blip Experience: „am Anfang stand ein Mixtape namens ‚Starmix 603‘“⁴⁵²

„Wir haben alle an Turntable-Nummern gearbeitet – mit Vierspurkassettenrecordern – und da war dann halt irgendwie die Idee zu ‚Smart Blip Experience‘, also so ein Turntable-Tape zu machen.“⁴⁵³

Nachdem Bergleiter und Zuza 1997 das gemeinsame Mixtape „Starmix 603“ zusammengestellt hatten, kam ihnen die Idee, ein weiteres Mixtape zusammen mit befreundeten DJs herauszubringen. Sie fingen 1998 an, Lieder zusammenzutragen, um ein klassisches Mixtape aus eigenen Liedern sowie Stücken anderer DJs herzustellen. Erst durch einen Freund Bergleiters kamen sie auf die Idee, ihre Songs von den Vierspurrecordern auf dessen Computer zu spielen und etwas „albumtechnisches“ zu machen.⁴⁵⁴ „Zwei Drittel von dem Album waren Vierspur und bei einem Drittel, da haben wir schon den Computer gehabt.“⁴⁵⁵

Am Ende enthielt das Album 18 Stücke, wobei *Dfkt* und *DJ Buk* jeweils ein Stück besteuerten. *DJ DBH* (von *Total Chaos*) war mit drei Songs vertreten. Der Rapper von *Total Chaos*, *Manuva*, war ebenfalls auf der Platte zu hören. Das Lied „Nachtschattengewächs“, das Bergleiter produziert und zu dem *Manuva* den Text geschrieben hatte, wurde 1999, noch vor dem Album, als ihre Debütmaxi herausgebracht. Diese wurde auf Anhieb ein Erfolg und machte die *Waxolutionists* schnell innerhalb sowie außerhalb Österreichs bekannt. Das Lied schaffte es unter anderem in die „All-Time Top 10“ Songs des deutschen Hip-Hop Magazins *Juice*.⁴⁵⁶

Da die *Waxolutionists* zu diesem Zeitpunkt noch kein Studio besaßen, um Stimmen aufnehmen zu können, wurde der Rap-Part von *Manuva* im Tonstudio des Instituts für Komposition und Elektroakustik von einem Freund Bergleiters – der die Aufnahme als Projekt für sein Studium machte – aufgezeichnet.⁴⁵⁷ Der zweite Rap auf der Platte von *DephJoe* wurde von *Burstup* im *Duck-Squad*-Studio aufgenommen.⁴⁵⁸

Die Zusammenstellung der Lieder und das Verfeinern einzelner Songs auf dem Computer übernahm vor allem Felix Bergleiter. „Da hab ich vier Monate gebraucht dafür. Und jeden Tag 18 Stunden gegessen. Ohne Essen. Blutschweiss, weil wir und ich uns nicht ausgekannt haben.“⁴⁵⁹

⁴⁵¹ Vgl. Böck im Interview: *Waxos1*, 2010, min. 00:24:45.

⁴⁵² Bergleiter, Felix zitiert nach Redl, 2000, S. 43.

⁴⁵³ Böck im Interview: *Waxos1*, 2010, min. 00:24:45.

⁴⁵⁴ Vgl. Bergleiter im Interview: *Waxos1*, 2010, min. 00:25:53.

⁴⁵⁵ Ebd. min. 00:26:33.

⁴⁵⁶ Vgl. Helmer, 2009, Internetquelle.

⁴⁵⁷ Vgl. Fantur, 2008, Internetquelle.

⁴⁵⁸ Vgl. Discogs, 2011(d), Internetquelle.

⁴⁵⁹ Bergleiter im Interview: *Waxos1*, 2010, min. 00:25:53.

Für Bergleiter, der zu dieser Zeit „von der Hand im Mund“⁴⁶⁰ lebte, war die Veröffentlichung ihres ersten Albums „*The Smart Blip Experience*“ durch das deutsche Label *Deck8* dringend nötig.

*„Ich hab die Miete halt irgendwie mit Ach und Krach bezahlt – und auch die Telefonrechnung. Irgendwann halt nicht mehr. Die Miete auch nicht mehr und irgendwann ist dann das erste Album gekommen und die ersten Tantiemen und die ersten Auftritte und dann hab ich halt irgendwie alles zurückbezahlt. Also das war bei mir dann schon hart. [...] und jetzt schwimmen wir im Geld und wissen nicht wohin damit. [lacht...]“*⁴⁶¹

Für Bergleiter und Böck ist „*The Smart Blip Experience*“ mehr ein Trip-Hop-Album geworden als ein mit damals vorhandenen Turntable-Alben vergleichbares Werk.⁴⁶² Aus rein musikalischer Sicht (und ohne Wissen über die Art der Produktion der Lieder) ist die Bezeichnung Trip-Hop zulässig. Was „*The Smart Blip Experience*“ dennoch zu einem Turntable-Album macht, ist die Tatsache, dass sie ihre Plattenspieler als Basis, also als ihre Instrumente, einsetzten. Wenngleich nicht – wie bei anderen Turntable-Alben dieser Zeit üblich – die Technik und die Beherrschung der Plattenspieler, sondern die Musik, im Vordergrund steht, bleibt die Grundlage von Samples und Scratches eine Ähnliche. Was das Album zusätzlich von anderen, damalig vergleichbaren Produktionen unterschied, ist laut Böck die starke Verwendung von sogenannten „Wordcuts“ – kurzen Sprachsamples, die in die Musik eingewoben werden.⁴⁶³

*„Das Plattenkratzen wird nicht zum Selbstzweck, sondern ist ein Teil der Musik, die hier – im Gegensatz zu manch anderen Turntablisten – tatsächlich im Vordergrund steht.“*⁴⁶⁴

Ihre „*eigenwillige Interpretation von Turntablism & Hip-Hop*“⁴⁶⁵ war zu dieser Zeit einzigartig im deutschsprachigen Raum, was der Band 2001 die österreichische Musikauszeichnung den „Amadeus Award“ in der Kategorie „FM4 Alternative Act“ einbrachte.⁴⁶⁶

⁴⁶⁰ Ebd. min. 00:37:36.

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Vgl. Böck und Bergleiter im Interview: Waxos1, 2010, min. 00:30:17.

⁴⁶³ Vgl. Böck im Interview: Waxos1, 2010, min. 00:30:17.

⁴⁶⁴ Fasthuber, 2000, S. 64.

⁴⁶⁵ Helmer, 2009, Internetquelle.

⁴⁶⁶ Vgl. Ebd.

3.4.2.4 Das neue Jahrtausend: Plastic People, Goalgetter Studio und das Supercity Soundsystem

„[...] verändert hat sich das ganze insofern, dass wir jetzt nicht mehr nebenbei arbeiten müssen und uns ganz auf die Musik konzentrieren können.“⁴⁶⁷

Durch den Erfolg ihres Debütalbums konnten sich die *Waxolutionists* vollständig auf ihre Musik konzentrieren. Zusammen mit *Total Chaos*, Clemens Paulus (alias *Slime* von *Wisdom & Slime*) sowie Georg Schneider (Manager) gründeten die *Waxolutionists* das *Goalgetter Studio*, um dort an ihrer zweiten LP „*Plastic People*“ zu arbeiten. Parallel dazu produzierten *Total Chaos* ebenfalls ihr zweites Album „*Worte & Beats*“. Durch das gemeinsame Studio fingen die Bands an, miteinander einige ihrer Lieder live einzustudieren. Daraus entwickelte sich in weiterer Folge das Bandprojekt *Supercity Soundsystem*, mit dem sie ab 2001 live auftraten.⁴⁶⁸ Diesem gehörten – wie bereits erwähnt – neben den *Waxolutionists* und *Total Chaos* die Rapper *DephJoe* und *Funke* von *Die Symbiose* sowie die an Bass und Schlagzeug agierenden *Twin Towers* an.⁴⁶⁹

2002 veröffentlichte die Band parallel mit *Total Chaos* ihre zweite Platte „*Plastic People*“. Diese wurde in Zusammenarbeit mit dem Majorlabel *EMI-Austria* herausgebracht. Eine Woche nach dem Erscheinen trennte sich jedoch EMI aufgrund schlechter wirtschaftlicher Lage von einem Großteil ihrer „Vertragspartner“ und dabei auch von den *Waxolutionists*.⁴⁷⁰

Das zweite Album unterschied sich vom Vorgänger zum einen durch die vermehrten Rap-Einlagen (*Manuva*, *4zu1*, *DephJoe* alias *Skaraab*, *Fiva MC*, *Schoolz of Thought*, *Thai Stylee*) und zum anderen durch den erstmaligen Einsatz von Live-Instrumenten. Ersteres kann auf die verbesserte Möglichkeit der Stimmaufnahme durch das neue Studio zurückgeführt werden, zweiteres auf die oben erwähnte Live-Band *Supercity Soundsystem*.⁴⁷¹

„Die Balance aus tighten Instrumentals und gerapten[sic!] Nummern ist auch diesmal nahezu perfekt. Die *Waxolutionists* begeistern dadurch erneut mit einem ganz eigenen Flow. 70 Minuten HipHop vom Feinsten, bei dem es keinerlei Rolle spielt, ob der MC oder der Beat die Geschichte erzählt.“⁴⁷²

⁴⁶⁷ Bergleiter, Felix zitiert nach Redl, 2000, S. 43.

⁴⁶⁸ Vgl. Trischler, 2002(c), Internetquelle.

⁴⁶⁹ Vgl. Fantur im Interview: *Total Chaos*1, 2010, min. 01:12:01.

⁴⁷⁰ Vgl. Persönliches Gespräch mit Böck am 12.02.2011.

⁴⁷¹ Vgl. Trischler, 2002(d), Internetquelle.

⁴⁷² Schiegl, 2002(b), Internetquelle.

2002 und 2003 tourten die *Waxolutionists* vor allem mit dem *Supercity Soundsystem* als achtköpfige Live-Band. Dabei entstand die Idee ein Album unter dem Namen *Supercity Soundsystem* herauszubringen. Dieses Projekt scheiterte jedoch hauptsächlich daran, dass kein Label zu finden war, das die Band unter Vertrag nehmen wollte. Während ihrer erfolglosen Suche kamen Veränderungen im Privatleben einiger Mitglieder hinzu und so trat die Band darauffolgend in reduzierter Besetzung nur mehr als *Waxolutionists Live* auf. Die Auftritte mit dem Kollektiv wurden jedoch immer seltener, da sich viele Veranstalter keine große Band mehr leisten wollten oder konnten. So präsentierten die *Waxolutionists* ihr 2009 erschienenes Album „*We paint Colors*“ meist nur mehr auf das Kern-Trio reduziert.⁴⁷³

3.4.2.5 2004 bis 2009: „Es war nicht immer nur negativ, dass wir bei Majorlabels waren“⁴⁷⁴

„[Böck:] *Ja das war immer so. Es war bei allen Alben so. [...] International war die Nachfrage schon immer stark, aber es war kein Vertrieb da und dadurch, dass die österreichischen Majorlabels...*

[Bergleiter:] *zu denen wir eben gegangen sind und das war eben auch ein Fehler...*

[Böck:] *die waren immer so strukturiert, dass es einfach teilweise nicht ins Ausland gegangen ist, weil Majorlabelstrukturen einfach so funktionieren.“⁴⁷⁵*

Bevor 2004 mit „*Counterfight*“ die dritte Platte veröffentlicht wurde, brachte die Gruppe 2003 noch das Remix-Album „*Re: Wax*“ – für das befreundete Kollegen Lieder der „*Plastic People*“-LP (mit Ausnahme von „*Nachschattengewächs*“) remixten – heraus. Dieses Album stellte die erste Zusammenarbeit mit dem Majorlabel *Universal* dar, mit dessen Unterstützung daraufhin auch „*Counterfight*“ auf den Markt gebracht wurde.

„[...] ‚*Counterfight*‘ ist sowohl produktionstechnisch als auch topographisch ein weiterer Schritt vorwärts hinaus: Im Gegensatz zum Vorläufer ‚*Plastic People*‘, der noch sehr in der Wiener Szene verankert war, findet man auf der aktuellen Scheibe Kollaborationen mit international arrivierten Künstlern wie Ty oder LyricL sowie alten Bekannten, wie der *School of Thoughts* [sic!, richtig: *Schools of Thought*], DJ Vadim und Killa Kela. Neben diesem Schritt in

⁴⁷³ Bergleiter und Böck im Interview: *Waxos1*, 2010, min. 00:56:09.

⁴⁷⁴ Böck im Interview: *Waxos1*, 2010, min. 00:45:20.

⁴⁷⁵ Bergleiter und Böck im Interview: *Waxos1*, 2010, min. 00:41:37.

*die Internationalität zeichnet sich das Album auch durch einen Reichtum an zwar verschiedenen, aber im Endeffekt dennoch eine schöne Synthese bildenden Sounds aus.*⁴⁷⁶

Mit diesem Release wurde die Internationalität des Trios musikalisch sowie verkaufstechnisch noch stärker sichtbar. Wenngleich sie nach eigenen Angaben fünfmal so viele Alben verkaufen hätten können, als es *Universal* schaffte, brachte das Majorlabel den Vorteil ihr Album bis in Plattengeschäfte Japans zu bringen. Insgesamt sehen sich die *Waxolutionists* jedoch als eine der großen Verlierer der Musikkrise, die stark mit dem Siegeszug des Internets und der Musiktäuschkörsen zusammenhing.⁴⁷⁷

*„Wir sind halt auch genau in die Zeit hineingerutscht, wo es vom Analogen, vom analogen Musikhachen oder analogen Denken weg, hin zum Internet gegangen ist. Auch die ganzen Labelstrukturen, Majorstrukturen, Radio, Fernsehen, das ist ja alles bergab und das andere bergauf. Und wir sind halt genau dazwischen gewesen: Sind noch am Alten dran gepickt, haben aber übers Neue zu wenig gewusst bzw. war es auch noch zu unausgegoren.“*⁴⁷⁸

Von 2005 bis 2007 baute Böck ein neues Studio und deshalb gab es in dieser Zeit keine Veröffentlichungen der *Waxolutionists*.⁴⁷⁹

Während Böck mit Haus- und Studiobau beschäftigt war, fingen die zwei übrigen Mitglieder der Gruppe an, sich anderen Projekten zu widmen. Bergleiter engagierte sich in mehreren musikalischen Projekten. Dazu zählte die Brokenbeat-Formation „*Circus*“, die er bereits 2002 zusammen mit den *Twin Towers* gegründet hatte, sowie die Jazzcombo „*Forms of Plasticity*“ und die Funkband „*60 Minits of Funk*“. Darüberhinaus arbeitete er 2006 und 2007 als Studiomusiker für die Talenteshow *Starmania*. Neben seiner Profession als Musiker, Produzent und DJ organisiert er seit 2005 regelmäßige Veranstaltungen in Wien und ist seit 2008 Co-Host der Radiosendung *313 Radio* auf Superfly.fm.⁴⁸⁰

Zuza erweiterte – zu seinen regelmäßigen DJ-Auftritten – ab 2006 in der Funktion des DJs das Jazz-Trio „*Drechsler*“.⁴⁸¹ Außerdem lehrte er 2004 als Tutor DJing in der „*Vestax DJ School*“ – einem von der Firma Vestax ins Leben gerufenen DJ Workshop.⁴⁸²

⁴⁷⁶ Lachsteiner, 2005, S.16f.

⁴⁷⁷ Vgl. Bergleiter und Böck im Interview: Waxos1, 2010, min. 00:41:37 + 00:44:13.

⁴⁷⁸ Bergleiter im Interview: Waxos1, 2010, min. 00:45:09.

⁴⁷⁹ Vgl. Helmer, 2009, Internetquelle.

⁴⁸⁰ Vgl. Supercity, 2011, Internetquelle.

⁴⁸¹ Vgl. Helmer, 2009, Internetquelle.

⁴⁸² Vgl. Fm4.at, 2004, Internetquelle.

2007 – im Jahr ihres zehnjährigen Bestehens – begannen die *Waxolutionists* mit den Arbeiten zu ihrem bisher letzten Werk *„We paint colors“*, das sie 2009 veröffentlichten.

3.4.2.6 2009 till infinity: *„Im Nachhinein gesehen, würd ich’s überhaupt nicht anders machen wollen.“*⁴⁸³

*„Wir haben alles immer selbst gemacht. Haben uns Step by Step weiterentwickelt. Dann ist ein Gerät dazugekommen, dann hat’s ein bisschen besser geklungen beim nächsten Album. Aber das war diese natürliche Entstehungsgeschichte.“*⁴⁸⁴

Das bisher letzte 2009 erschienene Album, *„We paint colors“*, markiert einen weiteren vertriebstechnischen Wendepunkt in der Geschichte der Gruppe. Man trennte sich vom Majorlabel *Universal* und wechselte zum Wiener Indie-Label *Sunshine Enterprises*.

Musikalisch verfolgten sie den mit den Vorgängeralben eingeschlagenen Weg weiter. So befinden sich auf dem Album einerseits Instrumentalnummern – mitsamt Scratcheinlagen und eingespielten Sprachsamples – und andererseits eine Reihe von Liedern mit Gastbeiträgen meist internationaler Rapper und DJs wie *Mystic*, *Dave Ghetto* oder *DJ Vadim*. Mit *Manuva* (zusammen mit den deutschen Kollegen *Roger* und *Flowin Immo*) gibt es auch einen deutschsprachigen Rap-Beitrag auf der Platte.

*„Dichte Bässe, voluminöse Synthie-Sounds, experimentierfreudig gebastelte Beats und Arrangements, die mal nach Downtempo oder Electronica und immer auch ein wenig nach komplexer Science-Fiction, aber nie kompliziert klingen.“*⁴⁸⁵

Wie im Kapitel von *Total Chaos* bereits angemerkt, gründeten Böck und Bergleiter neben ihrer Arbeit bei den *Waxolutionists* zusammen mit Clemens Fantur (alias *Manuva*) 2008 das *„Kollektiv, den Weblog & das Label“*⁴⁸⁶ Supercity und veranstalteten ebenfalls gemeinsam mit Fantur das jährlich stattfindende *„Run VIE“*-Festival.

⁴⁸³ Böck im Interview: *Waxos1*, 2010, min. 00:33:14.

⁴⁸⁴ Ebd.

⁴⁸⁵ Buchholz, 2009, S. 62.

⁴⁸⁶ Helmer, 2009, Internetquelle.

Momentan arbeiten die einzelnen Mitglieder der *Waxolutionists* jeder für sich an eigenen Projekten, planen aber, auch in Zukunft weiter gemeinsam Musik zu produzieren.

„Wir machen im Moment keine Waxos Projekte. Jeder macht so seine Dinger, jeder produziert so seine Beats. Irgendwann setzt man sich wieder zusammen und dann bekommt man eh wieder Bock drauf. Es geht immer darum: ‚Wennst es nicht spürst und was erzwingen willst, macht’s keinen Sinn.‘“⁴⁸⁷

Bergleiter ist ähnlicher Meinung und fügt dieser noch mögliche Ideen für die Produktion des nächsten Albums hinzu:

„Wenn wir das nächste Album machen, dann werden wir’s vielleicht wieder so wie das erste auf Vierspur machen. Da fahren wir alle in die Karibik, mit einem Vierspurrecorder, und mieten uns dort Plattenspieler. Also bei der Geschichte denk ich mir, ist es am Coolsten, wenn man’s so lasst, wie es war und nicht jetzt irgendwie krampfhaft versucht, unbedingt anders oder neuer [zu klingen] oder sich anzupassen. Das war, glaub ich, auch immer das Erfolgsding, dass wir einfach alles so getan haben, wie wir es tun. Und halt Liebhaber sind. Und auf Platten stehen.“⁴⁸⁸

3.4.3 Musik

*„The never ending story: beats and cuts, scratching, **transform like skilled wax.**“⁴⁸⁹*

Ähnlich wie bei *Texta* kann man bei den *Waxolutionists* Album für Album die Weiterentwicklung der eigenen Techniken – und des verfügbaren Equipments – heraushören. Auch wenn das erste Album, *„The Smart Blip Experience“*, noch etwas anders gestaltet war, gab es den grundsätzlich beibehaltenen Stil der nachfolgenden Longplayer vor. Viele ihrer Songs sind durch eine sehr atmosphärische, oft entspannte, „schwereleose“ Stimmung geprägt. Durch die vielen von Jazz gespeisten Stücke ist ihre Musik (zumindest der ersten beiden Alben) am ehesten mit der von *Total Chaos* zu vergleichen. Es verwundert daher nicht, dass sie sich 2002 mit dem Duo zum *„Supercity Soundsystem“* zusammenschlossen. Darüberhinaus ist *DJ DBH* auf ihrer ersten LP mit drei Songs und *Manuva* auf drei ihrer vier Alben mit jeweils einem Beitrag vertreten.

⁴⁸⁷ Böck im Interview: *Waxos1*, 2010, min. 00:59:23.

⁴⁸⁸ Bergleiter im Interview Ebd.

⁴⁸⁹ (Scratch-) Textauszug aus *Waxolutionists - 10 outta 43200*, 1999.

Ich werde im Folgenden – ähnlich wie bei *Schönheitsfehler* und *Texta* – ein Stück ihres ersten Albums sowie eines ihres letzten Tonträgers (teil-)analysieren. Da es bei den *Waxolutionists* zwei sich durch ihr Schaffen ziehende Stränge gibt – Instrumentalstücke, bei denen die Musik im Vordergrund steht und Lieder in denen durch Gastbeiträge verschiedener Rapper der Text in den Mittelpunkt rückt – werde ich „*Nachtschattengewächs feat. Manuva*“ als ein Beispiel für Songs mit Textschwerpunkt und „*Atlas*“ als ein Exempel für ihre Instrumentalmusik genauer betrachten.

3.4.3.1 „*Nachtschattengewächs*“

„*Nachtschattengewächs*“ ist das Produkt der ersten musikalischen Zusammenarbeit von Bergleiter und Fantur und wurde noch vor „*The Smart Blip Experience*“, 1999, als Single unter dem Namen „*Manuva and the Bionic Kid, scratches by Zuzee and Buzz*“ herausgebracht. Der Song markiert somit den Beginn der Zusammenarbeit von *Total Chaos* und den *Waxolutionists*, die im *Supercity Soundsystem* mündete.

3.4.3.1.1 Form

Zeit	Takt(e)	Form	Funktion	Anmerkung
0:00	16	A	Intro	Instrumental
0:44	8	A'	Chorus I	
1:06	16	A'	Strophe	
1:51	2	B	Break	
1:56	8	A''	Pre-Chorus I	Instrumental
2:17	8	A''	Pre-Chorus II	Mit Text und Scratches
2:40	8	A'' zu A'	Chorus II	Klaviersample wird ausgefaded, am Ende Musik wie bei Strophe
3:02	16	A'	Strophe	
3:46	2	A''	Break/Pre-Chorus I	Klaviersample als Break benutzt
3:51	8	A''	Chorus II	
4:14	8	A''	Pre-Chorus I	4 Takte ohne Drums
4:35	8	A''	Chorus I	
4:58	8	A''	Outro I	Drums beginnen auszufaden
5:20	16	C	Outro II	Drums verschwinden gänzlich in Takt 9
6:04	Ca. 8	D	Outro III	Sample aus dem Film „Dead Man“

Das 87 BPM schnelle Stück, das auf zwei von einem Rhodes gespielten Akkorde aufbaut, ist aus der Sicht der Analyse vor allem formtechnisch sehr interessant. Wie der Tabelle zu entnehmen ist, folgt das Lied nicht dem klassischen Strophe-Refrain-Schema. „*Nachtschattengewächs*“ fängt, wie die anderen analysierten Songs, mit einem instrumentalen Intro an. Dieses fällt mit einer Länge von 16 Takten bzw. 43 Sekunden vergleichsweise lang aus. *Manuva* beginnt seinen Text mit rhythmisch variierten Wiederholungen der Zeile „*Spürst du, checkst du, hörst du meinen Flow.*“ Dieser Part kommt am Ende noch einmal vor und wurde von mir aufgrund seines Wiedererkennungswertes als „Chorus I“ bezeichnet. Darauf folgt die Strophe, welcher das gleiche musikalische Material zugrunde liegt wie dem „Chorus I“. Das Break besteht aus einem kurzen Drum-Fill-In ohne dem tragenden Rhodes-Loop. „Pre-Chorus I“ und „II“ unterscheiden sich voneinander einzig durch den Text und die Scratches des zweiten Pre-Chorus. Der Musik wurden gesampelte Klavierakkorde sowie eine einfache Klaviermelodie hinzugefügt, sodass sich dieser Teil musikalisch von der Strophe abhebt. Im „Chorus II“ werden die Klaviersamples langsam wieder ausgeblendet, sodass am Ende dessen wieder das Grundgerüst der Strophe erreicht ist. Das zweite Break setzt sich aus den Klavierakkorden, die

sonst im „Pre-Chorus“ vorkommen, und Beckenschlägen zusammen. Danach setzt – ohne dem vorherigen „Pre-Chorus“ – der „Chorus II“ ein. Erst nach diesem folgt der instrumentale „Pre-Chorus I“, der eigentlich als Bridge zwischen „Chorus II“ und „Chorus I“ fungiert. Im Laufe des darauffolgenden „Outro I“ wird die Musik Stück für Stück auf Rhodes und Schlagzeug reduziert. Das Schlagzeug wird währenddessen immer leiser. Es ist noch für acht Takte im „Outro II“ zu hören, in dem ein neues Sample, zusammengesetzt aus hohen Keyboardklängen und einer Flötenmelodie, vorgestellt wird. Das dritte Outro besteht aus einem dem Film „*Dead Man*“ von Jim Jarmusch entnommenen Sprachsample (samt des markanten Gitarrenspiels von Neil Young aus dem Soundtrack). In diesem zitiert der Indianer *Nobody* Teile aus William Blakes Gedicht „*Auguries of Innocence*“. – Dieser Part ist in der Singleversion von „*Nachtschattengewächs*“ nicht enthalten.

3.4.3.1.2 Sound- und musikalische Gestaltung

Musikalisch baut das Lied auf zwei Akkorden (Hm und F#m/A) auf. Diese werden abwechselnd – mit zwei Takten Abstand – auf der „1“ des jeweiligen Taktes angeschlagen. Die Verbindung aus dem weichen, atmosphärischen Rhodes-Sound, den Moll-Akkorden und den langen Pausen, in denen der mit Hall und Delay versehene Klang langsam erlöschen kann, gibt dem Stück die zum Text passende, nächtliche Stimmung. Alle weiteren Harmonieinstrumente, wie das Keyboard, das während der Strophen Akzente setzt, der Bass oder das Klavier des Pre-Chorus arbeiten ebenfalls rund um dieselben Akkorde und dienen rein der weiteren Unterstützung des Grundcharakters. Der Schlagzeugrhythmus mit den 16tel-Schlägen auf der Hi Hat und den ständigen Doppelschlägen der Bassdrum bringt Bewegung in die Musik, die sich ebenfalls im Text, in Form des „durch-die-Nacht-Ziehens“, widerspiegelt. Ebenfalls mit reichlich Hall ausgestattet, gibt der Beat – wie das Rhodes – ein Gefühl von Weite. Soundtechnisch interessant ist vor allem noch *Manuvas* Rap im „Chorus I“. In diesem wird die Zeile „*Spürst du, checkst du, hörst du meinen Flow (Flow)*“ mit rhythmischen Variationen, die meist nicht – wie der Rhythmus – vier Viertel lang, sondern kürzer sind, wiederholt. *Manuvas* Form des Vortrags erzeugt eine Polyrhythmik, die einer Kreisbewegung ähnelt. Diese wird verstärkt durch das deutliche hörbare Delay auf der Stimme, das in ca. zwei-taktigen Abständen vom linken zum rechten Kanal wandert. Es entsteht dadurch – dem Text entsprechend – ein Fluss („*Flow*“) aus Wörtern.

3.4.3.1.3 Text

„Begonnen hat alles mit einem Loop von Bionic Kid, der stundenlang bei mir zu Hause (damals noch in München) gelaufen ist. Geschrieben hab ich den Text dann wahrscheinlich in drei Stunden.“⁴⁹⁰

Ich werde den Text nicht genauer analysieren, da ich bereits bei *Total Chaos* auf *Manuvas* Rapstil näher eingegangen bin und dieser bei *„Nachtschattengewächs“* nicht grundlegend anders ist. Zudem ist das Grundthema (die Nacht) des Songs klar. Dennoch möchte ich ihn hier zum besseren Verständnis der vorangegangenen Analysen und zum Nachlesen festhalten.

Chorus I

Spürst du, checkst du, hörst du meinen Flow, Flow?
Checkst du, spürst du, hörst du meinen Flow, Flow, Flow?
Checkst du, spürst du meinen Flow?
Spürst du, checkst du Flow, Flow, Flow?
Hörst du meinen Flow?
Checkst du meinen Flow, Flow, Flow?
Spürst du, checkst du, hörst du meinen Flow, Flow?
Checkst du, spürst du, hörst du meinen Flow, Flow, Flow?
Spürst du, checkst du meinen Flow, Flow, Flow?
Hörst du meinen Flow?
Checkst du meinen Flow, Flow?
Hörst du meinen, checkst du meinen Flow, Flow?
Spürst du meinen Flow?

1. Strophe

Erst wenn die Sonne untergeht, dann spüre ich die Wärme und lerne,
die Nacht gehört zu mir sowie zum Mond die Sterne.
Spür so gerne, wie die Dunkelheit mich packt und mich zum Leben erweckt.
Dann wird die Dunkelheit Hauptsache, Licht zum Nebeneffekt.
Ich mag das Licht in der Nacht,
mag den Mond, der über Allem wacht.
Ich mag die Übermacht,

⁴⁹⁰ Fantur, 2008, Internetquelle.

denn in der Nacht, da bin ich wach.
Zieh über dein Dach,
wie lange dunkle Schatten.
Kriech in jede Fuge, jede Rille deiner Platten.
Du kannst vor Vielem fliehen, doch nicht vor Nacht und Dunkelheit
und gehst du noch so weit, irgendwann endet die Tageszeit.
Dann hast du Angst und spürst den Wind in deinem Rücken.
Du spürst die Enge in deinem Raum, das Schwarze dich nach unten drücken.
Du glaubst, allein zu sein, doch weißt nicht, dass wir bei dir sind,
die Dunkelheit, die Stille und der Wind.
Wir bringen Atmosphäre,
wo nichts wäre
und die Farbe ins Matt.
Du spürst den Flow, wenn es Nacht wird über deiner Stadt.

Pre-Chorus I (Instrumental)

Pre-Chorus II

Manuva-Waxolutionists,
„auf Nachtschicht“ (Wordcut: Curse feat. Stieber Twins – „Doppeltes Risiko“)
„wo immer ihr seid“ (Wordcut: Zweimal das Gleiche – „Style Forever“)
Manuva-axolutionists,
„auf Nachtschicht“
„come on, stay up, late night“ (Wordcut: Mic Geronimo – aus verschiedenen Songs)
Manuva-Waxolutionists,
„auf Nachtschicht“ (Wordcut: Curse feat. Stieber Twins – „Doppeltes Risiko“)
„wo immer ihr seid“ (Wordcut: Zweimal das Gleiche – „Style Forever“)
Manuva-axolutionists,
„auf Nachtschicht“ (Wordcut: Curse feat. Stieber Twins – „Doppeltes Risiko“)
„bring the truth out the dark tot he broad daylight“ (Wordcut: Mic Geronimo – aus verschiedenen Songs)

Chorus II

Hab bloß keine | Angst, wenn es Nacht wird über deiner Stadt. |
Mach die Augen auf, wenn es Nacht wird über deiner | Stadt.

Und hör gut hin, wenn es Nacht wird über deiner | Stadt.
Du spürst den Flow, wenn es Nacht wird über deiner | Stadt.
Hab keine Angst, wenn es Nacht wird über deiner | Stadt.
Du machst die Augen auf, wenn es Nacht wird über deiner | Stadt.
Und hör gut hin, wenn es Nacht wird über deiner | Stadt.
Du spürst den Flow.

2. Strophe

Von oben siehst du die Straßen als zusammenhängende Lichterketten,
und über dir hängen die Wolken in dichten Decken.
Es gibt keine falschen Straßen und keine richtigen Ecken,
nur solche, über die wir hören und zu berichten hätten.
Du weißt: Die Nacht verfasst und schreibt ihre eigene Geschichte,
die nie ans Tageslicht kommt und die sich niemals lichtet.
Ich sah viele dunkle Gestalten auf der Reise hierher,
doch mir sind die Straßen am liebsten, sind sie leise und leer.
Nur vereinzelt beleuchtete Fenster zeugen von Wachsamkeit,
oder von unruhigen Geistern, die die Nacht antreibt.
Und Tagträumern, die laut träumen und sich immer noch daran laben,
sind in der Nacht und sonst so nötig, wie Solaranlagen.
Drum spür die Energie, in der dunklen Hälfte vom Tag,
und spür die Energie, hier ist die Hälfte der Menschheit im Schlaf.
Denk nicht an morgen, wenn die Dunkelheit ein Ende hat.
Und spür den Flow, wenn es Nacht wird über deiner Stadt.

Chorus II

Pre-Chorus I

Chorus I

3.4.3.2 „Atlas“

„Atlas“ ist eines der instrumentalen Stücke der bislang letzten Platte der *Waxolutionists* „*We paint colors*“. Das Tempo von 93 BPM und die 4/4-Basis bilden – wie bei den anderen Analysen bereits bestätigt – eine für HipHop-Stücke typische Basis. Der mit 2:26 min. eher kurze Song kann in zwei große unterscheidbare Teile (A und B) eingeteilt werden. Der erste 40 Takte bzw. 1:44 min. dauernde Abschnitt besitzt ein achttaktiges Intro und einen 32 Takte langen Hauptteil. Wenn man das Intro wegzählt ist der zweite (16 Takte währende) Part genau halb so lang.

3.4.3.2.1 Musikalische und klangliche Gestaltung

Das zweitaktige auf vier Akkorde aufbauende Grundgerüst des A-Teils wird im Intro vorgestellt.



Diese von einem Keyboard gespielten Akkorde begleitet ein Sprachsample, das dem Song eine gewisse Aussage verleiht.

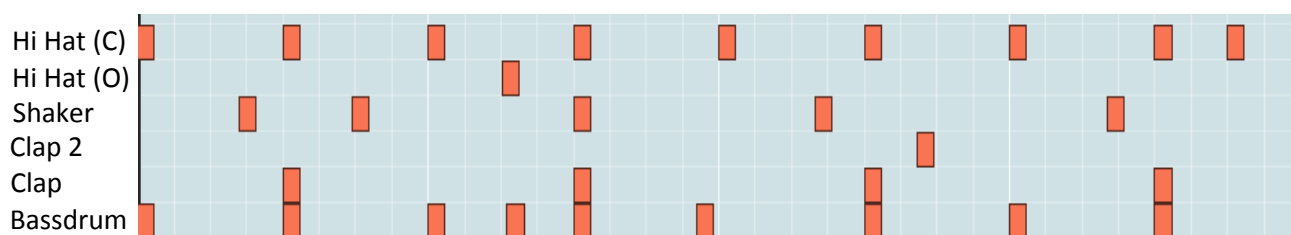
„The extraordinary state is the state of being present. So let us allow ourself now, to be extraordinary in our state of mind. Here. Now. Here. Now. Here. --- Feel it right now.“

Nach dem Intro setzen ein (Synth-) Basslauf und der Beat ein. Diese bilden gemeinsam mit den Akkorden des Intros die Unterlage, über die mit verschiedenen Synthesizern kurze Melodien bzw. flächige Akzente eingespielt werden. Auffallend ist vor allem der markante, gut hörbare Drumrhythmus. Dieser gibt durch seine Akzentuierung schwacher Zählzeiten und Verschiebungen im „micro-timing“-Bereich dem Stück einen ganz eigenen Groove, wie er auch in anderen instrumentalen HipHop-Werken der letzten Jahre zu finden ist.



Die von mir vorgenommene Notation des Drumrhythmus ist durch die angesprochenen „micro-timing“-Verschiebungen nur als mögliche Annäherung des wirklich gespielten bzw. programmierten zu sehen. So sind die von mir an der jeweils dritten 16tel positionierten Shaker in Wahrheit ca. eine 32stel vorher anzusiedeln. Auch die von mir auf die letzte 32stel des ersten Taktes notierte Bassdrum, könnte entweder eine 16tel mit starken „swing feeling“ sein oder als etwas zu früh gespielte „1“ des nächsten Taktes gesehen werden.

Das Beispiel zeigt die Probleme, die bei der klassischen Notation von Musik auftreten, bei der die Interpretation des Stückes der Komposition gleichzusetzen ist. Es würde sich daher – ähnlich wie in der Ethnomusikologie oftmals angewendet – eine andere Darstellung des Rhythmus anbieten.



Die vertikalen Linien symbolisieren 16tel Schritte, in die die Schläge basierend auf dem Grundtempo von 93 BPM eingegliedert werden. Da bei Schlaginstrumenten nur der Anschlag wichtig ist, ist der Beginn und nicht die Länge der roten Rechtecke von Bedeutung. Diese Form der Illustration ermöglicht eine genauere Veranschaulichung, wie sich einzelne Schläge zum auf 16tel basierenden Grundpattern verhalten. Zudem wird diese Methode der Darstellung von diversen Musikprogrammen genutzt und daher dürfte der Produzent des Songs den Drumrhythmus mithilfe einer ähnlichen Abbildung der Notation programmiert haben.

Der Wechsel zum B-Teil wird durch eine weitere Textstelle der Aufnahme, die bereits am Beginn des Songs eingespielt wurde, gemeinsam mit einer reduzierten Instrumentierung am Ende des A-Teils eingeleitet. Dieser zweite Songabschnitt ist dem A-Teil musikalisch ähnlich, da er auf beinahe identische Basstöne (B, Ab, B, C) aufbaut. Bassdrum und Clap des Drumrhythmus bleiben ebenfalls unverändert – Clap 2 verschwindet. Statt der Hi Hat kommt ein zweiter Shaker zum Einsatz, und der erste Shaker wechselt dahingehend seinen Rhythmus, sodass er sich mit dem zweiten Shaker in einer 8tel-Bewegung abwechselt. Dadurch bekommt der B-Teil einen geradlinigeren, treibenderen Groove. Der Bass spielt keinen eigenen Lauf mehr, sondern die oben erwähnten Grundtöne, während ein neuer Synthesizer die Akkordführung übernimmt. Nach 15-einhalb-Takten hören alle Instrumente bis auf den Bass abrupt auf und das Lied endet mit dem 2/4 langen Fade-out des letzten Basstones.

3.4.3.3 Fazit

Ich habe „*Nachtschattengewächs*“ als erstes Beispiel gewählt, da es durch seinen Erfolg einen wichtigen Grundstein für die Karriere der *Waxolutionists* legte. Zudem gibt es von Album zu Album mehr Kollaborationen mit Rappern, wodurch einige diesem Stück ähnliche Nummern entstanden sind. Stellvertretend für das erste Album „*The Smart Blip Experience*“ kann das Lied jedoch nicht gesehen werden. Als eines von zwei Stücken mit Rap sticht es aus den anderen, stärker in der *Turntablism*-Tradition verankerten, Produktionen heraus. Auch wenn Bergleiter und Böck die Platte im Interview als Trip-Hop⁴⁹¹-Album bezeichneten, stehen die DJs und ihr Können an den Plattentellern klar im Vordergrund. Zudem stellen Lieder wie „*Unspecial (Bits from the U.B)*“ oder „*Needle Sharpening in 7 parts*“ kurze Mixes verschiedener Stücke dar und sind somit keine Songs im herkömmlichen Sinne. In „*The Waxos vs. DJ Furrypiles*“ wird ein DJ-Battle nachgestellt. Es ist daher ebenfalls dem *Turntablism*-Genre zuzurechnen. Vor allem durch Werke, wie die drei genannten, unterscheidet sich „*The Smart Blip Experience*“ von späteren Tonträgern. Auf diesen wird den DJ-Fähigkeiten der drei *Waxolutionists*-Mitglieder weiterhin genug Platz eingeräumt und Scratches sowie Wordcuts bleiben ein wichtiges Markenzeichen ihrer Musik. Die Lieder folgen jedoch ihrem Grundthema bis zum Schluss und stellen keine Aneinanderreihung verschiedener Lieder dar. Die anfangs erwähnte Erweiterung ihres Equipments bezieht sich vor allem auf das von Böck errichtete Studio und den vermehrten Einsatz von Synthesizern bzw. elektronisch erzeugten Klängen. Wie Böck im Interview angab, bilden Samples zwar immer noch oft die Grundlage ihrer Songs, aber es kommt häufig vor, dass das Basis-Sample am Ende des Werks nicht mehr darin enthalten ist. Er

⁴⁹¹ Eine Anfang der 1990er in England entstandene Musikrichtung, der meist eine melancholisch bis düstere Stimmung zugrunde liegt und die durch Tempo, der musikalischen Gestaltung und der Integration eines DJs parallelen zu HipHop aufweist.

führt das vor allem darauf zurück, dass Samples einschränkend wirken können und selbst eingespielte Instrumente mehr Freiraum in der musikalischen Gestaltung lassen.⁴⁹²

Dennoch bleiben Samples für Böck die wichtigste Inspirationsquelle:

„Ich bin auch bis heute am kreativsten, wenn ich in einem Second-hand-Laden bin, alte Platten such und dann mit dem Spirit oder das was sich in dem Plattenladen aufbaut, heimefahr und produzier. Da weiß ich schon, auf drei, vier Platten hab ich was gehört. Da bin ich schon so nervös im Auto, da sollt das Studio zu Haus' schon längst rennen und die Samples eingespielt sein. Oft ist's so: Ich leg die Platte mit dem Sample auf und nach 15 Minuten ist der Beat fertig, weil er im Kopf eigentlich schon fertig ist, das weißt dann oft schon.“⁴⁹³

So könnte das Keyboard, das die vier Akkorde des A-Teils von „Atlas“ spielt, ein Sample sein, das als Ausgangspunkt für das Stück diene. Dennoch ist in dem Song die durchgemachte Veränderung der Gruppe hin zu einem synthetischeren Sound deutlich hörbar. Der musikalische Stil des letzten Albums „We Paint Colors“ zeigt zudem den von vielen DJs durchgemachten Wandel vom Turntablist zum Produzenten. Natürlich bleibt die Verankerung im „DJ-Tum“ erhalten, aber für die Produktion neuer Songs verliert die Arbeit am Plattenspieler an Bedeutung, während Synthesizer und Computerprogramme das Ergebnis stärker beeinflussen. Seit ca. Mitte der 2000er Jahre gibt es verstärkt einen Trend, den ich „Instrumental HipHop“ nenne und der sich zu einem gewissen Teil aus Turntablism heraus entwickelt hat. Im Gegensatz zu Turntablism und HipHop im herkömmlichen Sinne, steht der Produzent allein im Mittelpunkt.

„Sozusagen, was die 90er total für Rap gestanden sind, war ab den 2000ern dann ein paar Jahre Turntablism - also die DJs, die es für mich geprägt haben. [...] Die waren dann für mich die interessanten Leute. Das hat dann wieder abgenommen, nachdem auch dieser ganze Umbruch mit Vinyl stattgefunden hat. Und jetzt ist es halt die Beatproduzenten-Generation, die für mich HipHop lebt.“⁴⁹⁴

Die Waxolutionists haben meiner Meinung nach einen Mittelweg gefunden, wo die Produktion des Beats (der instrumentalen Basis) sowie die Integrierung von Raps und Scratches den gleichen Stellenwert besitzen. Diese Balance zwischen den musikalischen Bereichen von HipHop (DJ, Produzent, Rapper) zeichnet das Schaffen des Trios spätestens seit dem zweiten Album aus und ist sozusagen das Markenzeichen der Formation.

⁴⁹² Böck im Interview, 2010, min. 00:17:14-7.

⁴⁹³ Ebd. min. 00:15:56-5.

⁴⁹⁴ Fantur im Interview: Manuva1, 2010, min. 01:55:07.

4 Resümee

Ich habe den Fokus der Diplomarbeit aus mehreren Gründen auf die Anfangszeit und ihre Protagonisten gelegt. Zum einen fehlte mir in den anderen wissenschaftlichen Arbeiten, die das Thema behandeln, eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Anfängen und Pionieren des österreichischen HipHop. Zum anderen spielen viele dieser Pioniere auch heute noch eine wichtige Rolle in der österreichischen HipHop-Landschaft – beispielsweise Philipp Kroll durch seine Tätigkeit als Produzent und Hauptverantwortlicher für *Tonträger Records* oder Clemens Fantur und die Mitglieder der *Waxolutionists* durch ihr Label *Supercity* oder die Organisation des „Run VIE“-Festival. Diese Diplomarbeit bietet eine Basis bzw. einen Anfang von dem aus man sich in weiterer Folge der österreichischen HipHop-Szene – z.B. in Form einer Dissertation oder eines Buches – in ganzheitlicher Weise annähern könnte.

Da die vier von mir ausgewählten Gruppen und deren Mitglieder äußerst wichtige Beiträge zur HipHop-Musik und -Szene in Österreich geleistet haben, repräsentieren sie aus meiner Sicht anschaulich die erste Generation deutschsprachigen HipHops bzw. die Jahre von den Anfängen bis zu den ersten des neuen Millenniums. Auch können durch die genauere Betrachtung ihres Wirkens und ihrer Werke die von mir gestellten Forschungsfragen zufriedenstellend beantwortet werden. Dennoch bleiben viele Fragen bezüglich Weiterentwicklung, anderer in Österreich vorkommenden Subgenres (z.B. *Gangsta Rap*, *Slangsta Rap*, *Beat Box*, *Dirty South* etc.), weiblicher MCs oder der derzeit wieder erstarkenden Verbindung zur deutschen HipHop-Szene unbeantwortet. Ebenfalls wäre es interessant mehr über die Wichtigkeit des Dialekts für HipHop-Schaffende in Österreich herauszufinden. Zudem bleiben viele derzeit erfolgreiche Personen (z.B. *Kamp*, *Moneyboy*) oder Gruppen (z.B. *Trackshittaz*, *Vamummtn*) unerwähnt. Auch weitere für österreichischen HipHop der Anfangsjahre wichtige Personen wie etwa *DJ Cutex* verdienen mehr Beachtung. Das *Gangsta Rap*-Genre wurde durch die ausgewählten Gruppen ebenfalls außen vor gelassen. Auch wenn es mit den *Untergrund Poeten* bereits in der ersten Generation deutschsprachigen HipHops in Österreich Vertreter dieses Subgenres gab, gewann es erst – stark beeinflusst vom kommerziellen Erfolg in Deutschland – in den letzten paar Jahren deutlich an Bedeutung. Diesem Bereich des österreichischen HipHop müsste in einer folgenden Arbeit ebenso genügend Platz eingeräumt werden. Das sehr junge Subgenre des „*instrumentalen HipHop*“ wurde in der Analyse des *Waxolutionists*-Songs „*Atlas*“ kurz aufgegriffen. Unter den Namen *Dusty Crates* haben sich bereits einige Vertreter dieser Stilrichtung zusammengetan und so wäre auch zu diesem Bereich der HipHop-Musik eine vertiefende Auseinandersetzung angebracht.

Resümierend hoffe ich, durch meine Ausführungen zur Entstehung der HipHop-Szene in Österreich anhand von *Schönheitsfehler*, *Texta*, *Total Chaos* und den *Waxolutionists* in dieser Thematik Unbewanderten einen verständlichen Einblick in Entstehung und Entwicklung der österreichischen HipHop-Landschaft gegeben zu haben. Darüber hinaus freue ich mich, wenn ich bereits Interessierte bzw. in die österreichische HipHop-Szene Involvierte mit bislang unbekannten Details bereichern konnte.

Und natürlich hoffe ich auch, die interviewten Gruppen und deren jeweiliges musikalisches Werk sowie ihre Verdienste für die österreichische HipHop-Szene entsprechend dargestellt zu haben. Ich danke hiermit noch einmal herzlich für eure Mithilfe, ohne die ich diese Arbeit nicht hätte schreiben können.

Außerdem möchte ich mich noch bei den Mitarbeitern des SRA – Archiv österreichischer Popmusik herzlich für Ihre Unterstützung bedanken. Ohne dieses umfangreiche Archiv österreichischer Popmusik wäre es für mich um ein vieles schwerer gewesen, an die in der Arbeit verwendeten Zeitungs- und Zeitschriftenartikel zu kommen.

5 Quellen

5.1 Literatur

Chang, Jeff: Can't Stop Won't Stop - A History of the Hip-hop Generation, New York, New edition, 2007.

Cross, Brian: It's not about a salary - rap, race and resistance in Los Angeles, London, 1993.

Fellner, Sabine: Untersuchungen zum instrumentalen Fundament an ausgewählten Beispielen des deutschsprachigen HipHop aus Österreich und Deutschland (1996 - 2004), Diplomarbeit, Universität Wien, 2005.

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, Erweiterte und überarbeitete Neuausgabe, 2006.

Hansen, Kjetil Falkenberg: Turntable Music , in: Jonsson, L., Oversand, K., & Breivik, M. (Eds.): Musikkridenskapelig Årbok, Norwegian University of Science and Technology Trondheim, 2000, S. 145-160.

Krangler, Sabine: Helmut Qualtinger oder: die Demaskierung einer Volksseele - Eine Abhandlung des Werks „Herr Karl“ zum politischen und gesellschaftlichen Zeitgeschehen und dessen Medienecho., Diplomarbeit, Universität Wien, 2006.

Oswald, John: Bettered by the Borrower - The ethics of musical debt, in: Cox Christopher und Warner Daniel (HG.): Audio Culture - Readings in Modern Music, New York, 2004.

Pernica, Nina: Electronic Beat - die neue elektronische Musik in Österreich: Untersuchung zum Stellenwert von österreichischen Produktionen aus dem Bereich Vienna Electronica, Hip Hop und Dancehall im nationalen und internationalen Vergleich, Diplomarbeit, Universität Wien, 2003.

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.

Toop, David: Rap Attack: African Jive bis Global HipHop, St. Andrä-Wördern, Erweiterte 2. Auflage, 1992.

Verlan, Sascha und Loh, Hannes: 20 Jahre HipHop in Deutschland, Höfen, 2. überarbeitete Ausgabe, 2000.

5.2 Zeitschriften und Zeitungsartikel

- Aichinger, Daniela: Neandertalpeople auf der Fährte der Vibes, in: Skug Nr. 10, (1992). S. 38-41.
- Aichinger, Daniela und Kulisch, Hans: Gainful Gullivants - Hip Hop gegen Einheitsbrei, Yo! In Effect., in: Skug Nr. 13, (1993). S. 12.
- Braula, Jan: Austrian Flavors 1992 - Austrian Vinyl Classics, in: The Message Nr. 41, (2010). S. 8-11.
- Buchholz, Klaus: Waxolutionists - We paint colors, in: The Gap Nr. 95, (2009). S. 62.
- Carlos, Don: Alles ist möglich, in: City Nr. 25, (2007). S. 14.
- Fantur, Clemens: Zerklüftete Westcoast, in: The Gap Nr. 77, (2007). S. 32f.
- Fasthuber, Sebastian: Waxolutionists - The Smart Blip Experience, in: Falter Nr. 11, (2000). S. 64.
- Fasthuber, Sebastian: Die Unsichtbaren, in: Now! Nr. 49, (2006). S. 11.
- Fasthuber Sebastian: Texta, in: Now! Nr. 61, (2007). S. 24-26.
- Fleischmann, Holger: Vom Hamburger Hafen bis zum Wiener Praterstern, in: The Gap Nr. 32/33, (1999). S. 22f.
- Fleischmann, Holger und Jelinek, Niklas: Sugar B – Kommunikator der Leiwandheit, in: The Gap Nr. 62, (2005). S. 27-40.
- Gröbchen, Walter: Gefährliche Ansichten, in: Sound & Media Nr. 2, (2000). S. 6.
- Köck, Samir: Hit Hunter, in: City Nr. 11, (2004). S. 10-12.
- Kroll, Philipp: Total Chaos - ... aus dem wilden Westen, in: Skug Nr. 26, (1996). S. 60.
- Kropik, Hannes: Heimischer hip-hop startet durch, in: Rennbahn Express Nr. 7-8, (1995). S. 81.
- Kropik, Hannes: Schönheitsfehler – Die Tour mit BHG war erst der Anfang, in: Rennbahn Express Nr. 4, (2000). S. 38.
- Kulisch, Hans: Im Jar der Ente, in: Skug Nr. 20, (1994). S. 14-16.
- Lachsteiner, Michael: Wien und der HipHop, in: Nightline Nr. 3, (2005). S. 16f.
- L’Heritier, Philipp: Beats International, in: TBA Nr. 4, (2009). S. 21.
- Mitterbacher, Doris: Total Chaos?, in: The Gap Nr. 22, (1998). S. 15.
- Mitterbacher, Doris: donnerstags demos, in: The Gap Nr. 76, (2007). S. 40.
- Nawrata, Paul: Die Entenhausen-Connection, in: Falter Nr. 17, (1995). S. 22f.
- Oberlechner, Carlos: Backstage Soundcheck, in: City Nr. 18, (2000). S. 20.

Planet.TT: Schönheitsfehler – Headliner am Donauinselfest, in: Planet Magazin Nr. 03, (1999). S. 31.

Pettauer, Richard: Think Global! Think Aphrodelics!, 1998, S. 10-12.

Redl, Ferdinand: Wax to the Max, in: IQ Style Nr. 19, (2000). S. 40-43.

Renner, Harald: Austrian Flavors Vol. 1, in: Skug Nr. 13, (1993), S. 45.

Rottensteiner, Eva: Total Chaos - Blumen in der Wüste, in: Skug Nr. 15, (1993). S. 05.

Sound&Media: Auf den Inhalt kommt es an, in: Sound & Media Nr. 18, (1999). S. 08.

Stöger, Gerhard: HipHop Gedanken, in: Skug Nr. 41, (1999). S. 30-32.

Vollman, Klaus Peter: Coming up, in: City Stadtzeitung Nr. 23, (2004). S. 11-13.

5.3 Internetquellen

Aasim, Afrika Bambaataa: HipHop History Month, o.J.
http://www.zulunation.com/hip_hop_history_2.htm (17.11.2011)

Amadeus Austrian Music Awards: Die Gewinner, 2009.
<http://www.amadeusawards.at/amadeus-2009/gewinner-2009/> (17.11.2011)

Amadeus Austrian Music Awards: Die Gewinner, 2010.
<http://www.amadeusawards.at/gewinner-2010/> (17.11.2011)

Andrich, Frank: N.W.A., 1990. <http://www.artistwd.com/joyzine/music/nwa/nwa.php> (17.11.2011)

Austrian Charts: Skero feat. Joyce Muniz - Kabinenparty (Song), o.J.(a).
<http://www.austriancharts.at/showitem.asp?interpret=Skero+feat.+Joyce+Muniz&titel=Kabinenparty&cat=s>, (17.11.2011)

Austrian Charts: Schönheitsfehler – Sex, drugs and hip hop (Album), o.J.(b).
www.austriancharts.at/showitem.asp?interpret=Sch%F6nheitsfehler&titel=Sex%2C+Drugs+And+Hip+Hop&cat=a (17.11.2011)

Austrian Charts: Texta – Blickwinkel (Album), o.J.(c).
<http://www.austriancharts.at/showitem.asp?interpret=Texta&titel=Blickwinkel&cat=a> (17.11.2011)

Austrian Charts: Texta – So oder So (Album), o.J.(d).
<http://www.austriancharts.at/showitem.asp?interpret=Texta&titel=So+oder+so&cat=a> (17.11.2011)

Austrian Charts: Texta – Paroli (Album), o.J.(e).
<http://www.austriancharts.at/showitem.asp?interpret=Texta&titel=Paroli&cat=a> (17.11.2011)

- Austrian Charts: Texta – Ned deppat (Song), o.J.(f).
<http://www.austriancharts.at/showitem.asp?interpret=Texta&titel=Ned+deppat&cat=s>
 (17.11.2011)
- Austrian Charts: Total Chaos – Worte & Beats (Album), o.J.(g).
<http://austriancharts.at/showitem.asp?interpret=Total+Chaos&titel=Worte+%26+Beats&cat=a>
 (17.11.2011)
- Blumenau, Martin: 10 Jahre HipHop und zurück, 2002. <http://fm4v2.orf.at/blumenau/69808/main>
 (17.11.2011)
- Braula, Jan: “Wie der wöchentliche Gottesdienst” - Interview mit Katharina Weingartner, 2011.
<http://themessage.at/?p=3655> (17.11.2011)
- Chartsurfer.de: Titeldetails „Fuck You“ von „Schönheitsfehler“, 2011.
<http://www.chartsurfer.de/titeldetails/8174/fuck-you.html> (17.11.2011)
- Davidek, Kristian: Der Fuck Off Faktor, 2008.
<http://fm4v2.orf.at/connected/224498/main.html> (17.11.2011)
- Discogs: Kaleidoskop – Kaleidoskop, 2001(a).
<http://www.discogs.com/Kaleidoskop-Kaleidoskop/release/1167656> (17.11.2011)
- Discogs: Various – Austrian Flavors Volume 1, 2011(b), Internetquelle.
<http://www.discogs.com/Various-Austrian-Flavors-Volume-1/release/946687> (17.11.2011)
- Discogs: Total Chaos – Die 2, 2011(c). <http://www.discogs.com/Total-Chaos-Die-2/release/548033>
 (17.11.2011)
- Discogs: Waxolutionists – The Smart Blip Experience, 2011(d).
<http://www.discogs.com/Waxolutionists-The-Smart-Blip-Experience/release/131833>
 (17.11.2011)
- Dobelmann, Jürgen: DJ DSL, o.J. http://www.dj-dsl.com/shop/shop_content.php?colD=12
 (17.11.2011)
- Dubclub Vienna: Swoundparkproducts, 2007. <http://www.dubclub-vienna.com/prod/index.htm>
 (17.11.2011)
- Ellmeyer, David: Wir manipulieren die Charts – Kabinenparty als Nummer-Eins-Hit!, 2010.
<http://www.facebook.com/event.php?eid=318575403027&ref=ts> (17.11.2011)
- European music office: EMO – About Us, 2007. http://www.emo.org/emo_aboutus.php (17.11.2011)
- European music office: European Programmes, 2008.
http://www.emo.org/ep_aebba_projets.php?year_id=1&year=2008 (17.11.2011)
- Falco.at: Der Aufstieg zum Popstar, 2010.
http://www.falco.at/index.php?option=com_content&view=article&id=61&Itemid=73#
 (17.11.2011)

Falter.at: Außenseiter/Spitzenreiter - Schönheitsfehler 1994-2004, in: Falter Nr. 7, 2005.
<http://www.falter.at/web/shop/detail.php?id=5712&SESSID=8091500581c1262f0daa3fd6a067c1d9> (17.11.2011)

Fantur, Clemens: Waxolutionists feat. Manuva – Nachtschattengewächs 7" Re-release, 2008.
<http://www.supercity.at/blog/allgemein/manuva/waxolutionists-feat-manuva-nachtschattengewachs-7-rerelease> (17.11.2011)

Fm4.at: Turntable Jazz?, 2000. <http://fm4v2.orf.at/station/241/main> (17.11.2011)

Fm4.at: Redaktionscharts / 22. Dezember 2001, 2001. <http://charts.orf.at/fm4/red/2001/12-22/main> (17.11.2011)

Fm4.at: Redaktionscharts / 23. Februar 2002, 2002. <http://charts.orf.at/fm4/red/2002/02-23/main> (17.11.2011)

Fm4.at: Fahrt aufs Music Camp, 2004. <http://fm4v2.orf.at/spinfo/172804/main.html> (17.11.2011)

Fm4.at: Die FM4 Jahrescharts 2007, 2007. <http://fm4v2.orf.at/rob/221208/main> (17.11.2011)

Fm4.at: Redaktionscharts / 18. Juli 2009, 2009 <http://charts.orf.at/fm4/red/2009/18-07/main> (17.11.2011)

Fm4.at: Kabiinnenremix!, 2010. <http://fm4.orf.at/stories/1644376/> (17.11.2011)

Fm4.at: About Radio Fm4, o.J. <http://fm4.orf.at/radio/stories/about> (17.11.2011)

Forster, Martin: Swound, o.J. <http://www.dubclub-vienna.com/swound/index.htm> (17.11.2011)

Freikarte.at: Schönheitsfehler - Österreichs Pioniere auf Abschiedstournee, 2005.
<http://www.freikarte.at/1/40/veranstaltung/14352/14352.php> (17.11.2011)

Geier, Werner: Er war ein Superstar, 1998. <http://fm4v2.orf.at/connected/31547/main> (17.11.2011)

Green, Tony: Remembering the golden age of hip hop, 2004.
<http://today.msnbc.msn.com/id/5430999#.TleMW4IRZoA--vl> (17.11.2011)

Gröbchen, Walter: Als gestern heute war. Ein Rückblick auf die Musik und Pop-Kultur der „Idealzone“ Wien '78-'85, 1998. <http://groebchen.wordpress.com/1998/11/> (17.11.2011)

G-Stone Recordings: Kruder & Dorfmeister, 2010.
<http://www.g-stoned.com/artists/item/27kruder-dorfmeister> (17.11.2011)

Helmer, Christine: Presse Info - Waxolutionists – a short sketch for 2009, 2009.
<http://www.supercity.at/download2.php?f=41&h=844877a52500d008a605db666ad16d7a> (17.11.2011)

Hermes, Will: All Rise for the National Anthem, in: New York Times, 2006.
<http://www.nytimes.com/2006/10/29/arts/music/29herm.html?pagewanted=2> (17.11.2011)

Hertel, Alex: Prime Cuts: Texta - „Paroli“, 2007. <http://fm4v2.orf.at/station/219950/main.html> (17.11.2011)

- Hoanzl.at: Umberto Ghetto, 2010. <http://www.hoanzl.at/umberto-ghetto.html> (17.11.2011)
- Hörtnagl, Holger: DJ d.b.h., 2011. <http://www.facebook.com/djdbh?sk=wall#!/djdbh?sk=info> (17.11.2011)
- Karzel, Julia und Niederwieser, Stefan: Ghetto von Morgen, 2010. <http://www.thegap.at/rubriken/stories/artikel/ghetto-von-morgen/> (17.11.2011)
- Kennedy, Randy: Celebrating Forefather of Graffiti, in: New York Times, 2011. http://www.nytimes.com/2011/07/23/arts/design/early-graffiti-artist-taki-183-still-lives.html?_r=1&scp=2&sq=taki%20spawns%20open%20pals&st=cse (17.11.2011)
- Krispel, Rainer: HipHop für die Linzer, 1996. <http://www.servus.at/hillinger/1996/1096/11jahre/info.html> (17.11.2011)
- Kroll, Phillip: Der Schönheitsfehler kommt!, 1996. <http://www.servus.at/hillinger/1996/996/bonjour996.html> (17.11.2011)
- Lang, Gerlinde: „Kabinenparty“ als Nummer eins Hit, 2010. <http://fm4.orf.at/stories/1644480/> (17.11.2011)
- Laut.de: Biographie Schönheitsfehler, 2000. <http://www.laut.de/Schoenheitsfehler> (17.11.2011)
- Mansen, Michael: Porträt Texta, 2010. <http://www.musicaustria.at/musicaustria/pop-rock-elektronik/portr%C3%A4t-texta> (17.11.2011)
- Maruhn, Chris: Total Chaos - Werwaswannwiewo, in: Intro.de, 1998. <http://www.intro.de/platten/kritiken/23022749/total-chaos-werwaswannwiewo> (17.11.2011)
- Muster, Holger: Schönheitsfehler - Sex, Drugs and HipHop, 2000. <http://sallys.net/Musik/Stories/Detail/6870/Schoenheitsfehler,Sex,-Drugs-And-Hiphop/> (17.11.2011)
- Nardwuar, The Human Serviette: Interview - Afrika Bambaataa, 2006. http://www.nardwuar.com/vs/afrika_bambaataa/print/ (17.11.2011)
- Newman, Mark: Pedestrian – History of Turntablism, 2003. <http://www.autistici.org/2000-maniac/texts/pedestrian%20history%20of%20turntablism.pdf> (17.11.2011)
- Purdum, Todd: Rapper is shot to death in echo of killing 6 months ago, in: New York Times, 1997. <http://www.nytimes.com/1997/03/10/us/rapper-is-shot-to-death-in-echo-of-killing-6-months-ago.html> (17.11.2011)
- Rap.de: Boombap - Des Pudels Kern oder das Gelbe vom Ei, 2002. <http://rap.de/features/199/t1> (17.11.2011)
- Roug, Louise: Music might save Bronx homes, in: New York Times, 2008. <http://articles.latimes.com/2008/feb/24/nation/na-bronx24>. (17.11.2011)

Run Vie: Run Vie, 2011. <http://www.runvie.at/2011/miscellany/about/> (17.11.2011)

Schachinger, Christian: Gemütlich dahinwursteln, in: Der Standard, 1998. <http://derstandard.at/3110589> (17.11.2011)

Schmida, Michael: Texta, in: Hillinger, 1995. <http://www.servus.at/hillinger/TEXTA.html> (17.11.2011)

Schiegl, Norbert: Worte & Beats Rezession, 2002(a). <http://www.amazon.de/Worte-Beats-Total-Chaos/dp/B0000665FF> (17.11.2011)

Schiegl, Norbert: Plastic People: CD-Rezession, 2002(b). <http://www.amazon.de/Plastic-People-Waxolutionists/dp/B000063171> (17.11.2011)

Shaked, Daniel: Lost Tape Pt.1 - Von Flip zu Umberto Ghetto, 2011. <http://themessage.at/?p=5607> (17.11.2011)

Schwinger, Harald: Für einen süßen Stillstand ist in Hongkong keine Zeit, 2009. <http://www.kleinezeitung.at/kaernten/villach/villach/1765630/index.do> (17.11.2011)

Soho3: Eine Band - drei Menschen - viele Gesichter, 2002. <http://www.hiphop.at/artikel/media/schoenheitsfehler-broj-dva/186.htm> (17.11.2011)

Spitzendorfer, Alexander: Über mich, 2011. http://www.spritzendorfer.at/?page_id=245 (17.11.2011)

Standard.at: Fußballmagazin „ballasterer fm“ ab jetzt monatlich, in: Der Standard, 2008, <http://derstandard.at/1220460085543> (17.11.2011)

Stöger, Gerhard: Das Jahr des Austro-Hop, in: Falter Nr. 4, 2002(a). http://www.falter.at/print/F2002_04_3.php (17.11.2011)

Stöger, Gerhard: DJ Ötzi find ich cool, in: Falter Nr. 44, 2002(b). http://www.falter.at/print/F2002_44_2.php (17.11.2011)

Stöger, Gerhard: Daddy und die Discokugel, in: Falter Nr. 19, 2004. http://www.falter.at/print/F2004_19_2.php (17.11.2011)

Supercity: Apollo Gold, 2007. <http://www.supercity.at/artists/apollo-gold/15-9.htm> (17.11.2011)

Supercity: BNCKD, 2011. <http://www.supercity.at/artists/bnckd/15-4.htm> (17.11.2011)

Supercity: About, o.J. <http://www.supercity.at/about/28.htm> (17.11.2011)

The Associated Press: Spin Magazine picks Radiohead CD as best, New York, 2005. http://www.usatoday.com/life/music/news/2005-06-19-spin-top-cd_x.htm (17.11.2011)

Texta: Shoutouts, 1997. <http://www.texta.at/texte/shoutout.htm> (17.11.2011)

Texta: Info, 2009. <http://www.texta.at/info.htm> (17.11.2011)

Texta: News, 2011. <http://www.texta.at/news.htm> (17.11.2011)

- Texta: Releases, o.J. <http://www.texta.at/beats.htm> (17.11.2011)
- Trischler, Stefan: „The Message“ auf Deutsch, 2001. <http://fm4v2.orf.at/trishes/31587/main> (17.11.2011)
- Trischler, Stefan: Prime Cuts: DJ Superleiwand, 2002(a).
<http://fm4v2.orf.at/trishes/100661/main.html> (17.11.2011)
- Trischler, Stefan: Sag ja zu (Text)A, 2002(b). <http://fm4v2.orf.at/trishes/71769/main.html> (17.11.2011)
- Trischler, Stefan: Super. City. Sound. System. Live., 2002(c).
<http://fm4v2.orf.at/trishes/84672/main.html> (17.11.2011)
- Trischler, Stefan: Waxolutionists, die x-te (Webgeschichte), 2002(d).
<http://fm4v2.orf.at/trishes/82551/main> (17.11.2011)
- Toop, David: Hip hop, 2010.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46869> (17.11.2011)
- Tonträger Records: Releases, 2011(a). <http://www.tontraeger-records.com/pages/releases.php> (17.11.2011)
- Tonträger Records: Die Unsichtbaren – Schwarze Erde, 2011(b).
<http://www.tontraeger-records.com/pages/releases.php?id=44> (17.11.2011)
- Tonträger Records: Die Unsichtbaren Info, 2011(c).
<http://www.tontraeger-records.com/pages/artistInfo.php?artist=26> (17.11.2011)
- Weiss, Christoph: Ich traf Falco..., 2001(a). <http://fm4v2.orf.at/burstup/31507/main> (17.11.2011)
- Weiss, Christoph: Boombap – Die Boombastische 4, 2001(b).
<http://fm4v2.orf.at/burstup/36887/main> (17.11.2011)
- Weiss, Christoph: Mein Leben ohne Band, 2005. <http://fm4v2.orf.at/burstup/192134/main.html> (17.11.2011)
- Wifi Wien: 7. Radiopreis der Erwachsenenbildung, 2005.
<http://www.wifiwien.at/default.aspx?menuId=822&EBENE=DETAILS&LNR=5817> (17.11.2011)
- Zsutty, Mathias: Fm4 Hausbesuch #1/10 , 2005. <http://fm4v2.orf.at/connected/189922/main> (17.11.2011)

5.4 Interviews

Weiss, Christoph geführt am 12.11.2010.

Fantur, Clemens geführt am 30.11.2010.

Skerwald, Martin geführt am 15.12.2010.

Lisak, Christian geführt am 17.12.2010.

Bergleitner, Felix und Böck, Christoph geführt am 30.12.2010.

Texta (Kroll Philipp, Renner Harald und Skerwald Martin) geführt am 28.04.2011.

Simic, Milan geführt am 31.10.2011.

5.5 Filme

Pray, Doug: Scratch, USA, 2001.

Texta: Interview, [in: Extras, Bonus-DVD zu CD „Paroli“], Österreich, 2007.

Weiland, Markus: A HipHop Story, Österreich, 2002.

5.6 Tonträger

Boombap Crew: Boombap - Die Boombastische 04, in: Booklet-Text der Platte: „*Boombap – Die Boombastische 04*“, Wien, 2001.

Texta: Grotesk, in: Booklet-Text der Platte: „*Grotesk*“, Linz, 2011.

5.7 Abbildungen

Abb.1: Einladung zu *Kool Hercs „Back to School“-Jam*, Nymag.com: The Holy House of Hip-hop, 2008.
http://images.nymag.com/anniversary/40th/081006_hiphop_560.jpg.

Zusammenfassung

Die HipHop-Kultur entstand in den 70er Jahren in New York, von wo aus sie sich mittlerweile zu einem weltumspannenden Massenphänomen ausgebreitet hat. So gelangte die Bewegung erstmals in den 1980er Jahren auch nach Österreich. Mit dem Beginn der 1990er Jahre etablierte sich langsam – unter Mithilfe der Radiosendung „Tribe Vibes and Dope Beats“ – eine österreichische HipHop-Szene. Es entstanden erste deutschsprachige HipHop-Gruppen, deren Zentrum *Schönheitsfehler* und ihr Label *Duck Squad Platten* darstellten.

Nach einer Einführung in die Geschichte von HipHop in den USA, beginnt der Hauptteil der vorliegenden Arbeit. Am Beispiel vier der wichtigsten Formationen für die österreichische HipHop-Szene (*Schönheitsfehler*, *Texta*, *Total Chaos*, *Waxolutionists*) wird die Entstehung und Weiterentwicklung eben dieser nachgezeichnet. Der Fokus liegt dabei klar auf der Musik und den Musikern selbst. Anhand von (Teil-) Analysen ausgewählter Musikstücke werden Stil und wichtige Merkmale der Musik der behandelten Bands sowie etwaig im Laufe der Jahre stattgefundene Veränderungen dieser erläutert.

Lebenslauf

PERSÖNLICHE DATEN

- Name Frederik Dörfler
- Geboren am 13.08.1984, in Ludmannsdorf, Kärnten
- Staatsangehörigkeit Österreich

SCHULAUSBILDUNG

- 1991 – 1995 Volksschule, 9063 Maria Saal
- 1995 – 1999 Bundesgymnasium Tanzenberg, 9063 Maria Saal
- 1999 – 2004 Höhere technische Bundeslehranstalt Mössingerstraße, 9020 Klagenfurt

PRÄSENZDIENST

- 2004 – 2005 Zivildienst in Jugendzentrum „Hallo“ der kath. Jugend Kärnten

STUDIUM

- 2005 WS Beginn Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien
- 2008 WS – 2009 SS ERASMUS-Studienaufenthalt in Lissabon, Portugal
- 2011 WS Abschluss Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien

BERUFLICHE ERFAHRUNG

- 2010 SoSe Mitarbeit Arcana-Festival für Neue Musik, St. Gallen
- Seit 2007 diverse Konzerte und DJ-Auftritte
- 08/2011 Musikkomposition für Werbespot der Landwirtschaftskammer NÖ
- 11/2011 Radiosendung „Es war einmal... HipHop“ bei Radio Orange, Wien

KONTAKT

- frederik.doerfler@gmail.com