



# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Österreichische Rap-Albencover und ihre Darstellungstraditionen“

verfasst von / submitted by

Matthias Cizek, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree  
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 665

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Interdisziplinäres Masterstudium  
Zeitgeschichte und Medien

Betreut von / Supervisor:

Assoz. Prof. Dipl.-Soz. Dr. Roswitha Breckner,  
Privatdoz.



## **Danksagung**

Großen Dank an alle Akteur\*innen und Medien, welche dazu beitragen die österreichische Hip-Hop Kultur zu dokumentieren. Ihr habt mir die Arbeit sehr erleichtert.

Speziell danke ich Astin aka Splank vom „Wenn nicht mit Rap ...“ Podcast für das Herbringen der Stonepark CDs.

Des Weiteren gebührt Michael großer Dank für das Korrekturlesen der Arbeit.

Außerdem bedanke ich mich bei Assoz. Prof. Dipl.-Soz. Dr. Roswitha Breckner für die Betreuung meiner Masterarbeit

Abschließend möchte ich mich bei allen Freunden und Verwandten bedanken, die immer ein offenes Ohr für mich hatten und mir seelische Unterstützung während des Arbeitsprozesses boten.

# Inhalt

|                                                                                      |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Einleitung .....                                                                  | 6  |
| 2. Forschungsstand .....                                                             | 7  |
| 2.1 Hip-Hop als Subkultur .....                                                      | 7  |
| 2.1.1 Entwicklung von Hip-Hop.....                                                   | 7  |
| 2.1.2 Die vier Elemente.....                                                         | 10 |
| 2.1.3 Hip-Hop als Remix Kultur .....                                                 | 14 |
| 2.1.4 Exkurs Transnationalisierung.....                                              | 15 |
| 2.1.5 Hip-Hop in Europa.....                                                         | 16 |
| 2.2 Hip-Hop in Österreich .....                                                      | 17 |
| 2.2.1 Zusammenfassung der historischen Entwicklung von österreichischem Hip-Hop..... | 19 |
| 2.2.2 Exkurs Mundarttrap in Österreich .....                                         | 24 |
| 2.2.3 Exkurs Glokalisierung .....                                                    | 28 |
| 2.3 Vergemeinschaftung in „Szenen“ .....                                             | 30 |
| 2.4 Das Albumcover .....                                                             | 31 |
| 3. Forschungsinteresse .....                                                         | 34 |
| 4. Methodik.....                                                                     | 36 |
| 5. Darstellungstraditionen österreichischer Rap-Albencover .....                     | 39 |
| 5.1 Boombap.....                                                                     | 39 |
| 5.1.1 Kamp & Whizz Vienna – Versager Ohne Zukunft .....                              | 41 |
| 5.1.2 Coveranalyse Versager Ohne Zukunft .....                                       | 43 |
| 5.1.3 Vergleich Vinyl- und CD-Cover von Versager Ohne Zukunft .....                  | 47 |
| 5.1.4 Tibor Foco - Andagraund .....                                                  | 48 |
| 5.1.5 Coveranalyse Andagraund .....                                                  | 51 |
| 5.1.6 Fazit Boombap .....                                                            | 54 |
| 5.2 Gangstarap.....                                                                  | 55 |
| 5.2.1 Svaba Ortak – Eva und Adam.....                                                | 59 |
| 5.2.2 Coveranalyse Eva und Adam.....                                                 | 60 |
| 5.2.3 Bludzbrüder - Blockjunge.....                                                  | 65 |

|                                                    |     |
|----------------------------------------------------|-----|
| 5.2.4 Coveranalyse Blockjunge .....                | 67  |
| 5.2.5 Fazit Gangstarap .....                       | 71  |
| 5.3 Cloudrap/Trap.....                             | 71  |
| 5.3.1 Young Krillin - FEEL ME B4 DEY KILL ME ..... | 75  |
| 5.3.2 Coveranalyse FEEL ME B4 DEY KILL ME .....    | 78  |
| 5.3.3 Hunney Pimp – Schmetterlinge .....           | 81  |
| 5.3.4 Coveranalyse Schmetterlinge .....            | 83  |
| 5.3.5 Fazit Cloudrap .....                         | 86  |
| 6. Resümee.....                                    | 87  |
| 7. Literaturverzeichnis .....                      | 91  |
| 8. Abbildungsverzeichnis .....                     | 104 |
| 9. Abstract.....                                   | 105 |

## 1. Einleitung

Die Hip-Hop Kultur und Rapmusik, als Teil dieser, entstanden in den 1970er Jahren in New York. 2023 wird das Jubiläum „50 Jahre Hip-Hop“ gefeiert. In diesen fünf Dekaden entwickelte sich Hip-Hop von einer lokalen Subkultur zu einem der global prägendsten popkulturellen Phänomene. Erste Rap-Elemente fanden über die Musik von *Falco* und den „Alpenrap“ der *Ersten Allgemeinen Verunsicherung (EAV)* Einzug in die österreichische Popkultur. Größere Erfolge konnte Rapmusik hierzulande jedoch nie erzielen. Rapper aus Österreich, wie beispielsweise *Raf Camora*, *Yung Hurn* oder *Moneyboy*, entwickelten sich zwar zu Popstars, dies gelang jedoch stets über den Umweg nach Deutschland und die dortigen Strukturen im Musikgeschäft. In Österreich konnte sich jedoch in den vergangenen Jahrzehnten eine lebendige, bislang wissenschaftlich wenig behandelte, Hip-Hop Szene als Subkultur entwickeln. Im Jahr 2021 veröffentlichte Frederik Dörfler-Trummer das Buch „*Hip Hop aus Österreich - Lokale Aspekte einer globalen Kultur*“, in dem er auf die österreichische Hip-Hop Geschichte eingeht und die Subkultur mit Hilfe einer Musikanalyse durchleuchtet (Dörfler-Trummer 2021). Es wird jedoch nicht ausführlich auf die Bilderwelt der österreichischen Hip-Hop Szene eingegangen. Diese Forschungslücke wird mit der vorliegenden Masterarbeit behandelt. Über die Analyse von österreichischen Rap-Albencover werden Rückschlüsse über die Bilderwelt dieser Subkultur gezogen und Darstellungstraditionen der Hip-Hop Kultur erforscht. Weiterführend dient die Analyse der Bilderwelt einem besseren Verständnis der Vergemeinschaftungsprozesse der Subkultur und dem grenzüberschreitenden Austausch von lokalen Szenen. Wissenschaftliche Relevanz zeigt die Masterarbeit vor allem im Bereich der visuellen Soziologie, da darin die Bilderwelt einer bestimmten Subkultur mitsamt ihren eigenen Zeichen, Symbolen und Bildtraditionen behandelt wird.

## 2. Forschungsstand

In diesem Kapitel erfolgt eine kurze Einführung in die Hip-Hop Kultur und ihre Entwicklungsgeschichte sowie in wissenschaftlichen Arbeiten zu dieser Thematik. Dabei wird in einem eigenen Unterkapitel auf das zentrale Thema der Arbeit, Hip-Hop in Österreich, detaillierter eingegangen. Des Weiteren werden für die Masterarbeit wichtige Begriffe erklärt.

### 2.1 Hip-Hop als Subkultur

Da eine detaillierte Beschreibung der Hip-Hop Kultur sowie ihrer Entstehung und Entwicklung den Rahmen dieser Masterarbeit sprengen würde, wird grob auf diese eingegangen. Einige für die Arbeit besonders relevante Aspekte der Hip-Hop Kultur werden genauer beschrieben.

#### 2.1.1 Entwicklung von Hip-Hop

Die Entstehungsgeschichte ist bereits gut dokumentiert und - vor allem in der US-amerikanischen Kulturforschung - häufig untersucht worden. Als Standardwerke sind David Toops Buch „*Rap Attack*“ sowie „*Can't Stop Won't Stop*“ von Jeff Chang zu nennen. Hier wird deshalb oberflächlich auf die Entwicklungsgeschichte eingegangen. Die Hip-Hop Kultur entstand in den 1970er Jahren in New York, in der Straßenkultur der benachteiligten, in den Ghettos lebenden, afroamerikanischen Jugendlichen. Dabei wird Hip-Hop als Kompensationsmittel gegen die Ghettoisierung und Armut verstanden. Hip-Hop stand für Emanzipation von der privilegierten weißen Gesellschaft. (Bock et al 2015, S. 315) Deshalb kann Hip-Hop als Strategie der Gegenöffentlichkeit gesehen werden, mit Hilfe derer Dinge so dargestellt werden, wie sie aus der Sicht der Betroffenen ist (Kage 2002, S. 62 zit. nach Seeliger 2021, S.17). Diese Geschichte des Widerständischen wird von Bock et al als „*Ursprungsmythos*“ bezeichnet, der als Muster für die Aneignung von Hip-Hop auf lokaler Ebene dient (Bock et al 2015, S. 315). Bei der Darstellung der Hip-Hop Geschichte ist es notwendig zu erwähnen, dass es keine klare Geschichtsschreibung gibt. Die Entstehungsgeschichte von Hip-Hop führte auch innerhalb der Hip-Hop Kultur

regelmäßig zu Streitigkeiten. In der folgenden Beschreibung wird dabei auf die populärste Erzählung eingegangen, aufgrund derer auch im Jahr 2023 „50 Jahre Hip-Hop“ gefeiert wird. Der Ursprung der Hip-Hop Kultur lässt sich nach dieser Erzählung auf den 11. August 1973 datieren. An diesem Tag trat *DJ Kool Herc* auf einer Feier seiner Schwester auf und probierte seine neue „*merry-go-round*“ Technik aus, mit Hilfe derer er die besonders beliebten Soul und Funk Breaks zu denen die Leute am liebsten tanzten, verlängerte. (Dodge Cummings 2018, S. 7f) Diese DJ-Technik verbreitete sich in New York. Bald darauf wurden sogenannte „*MCs*“ (Master of Ceremony) eingesetzt um mit improvisierten Reimen die Besucher\*innen der Partys anzufeuern. Der erste auf Schallplatte veröffentlichte Hip-Hop Song war „*Rapper’s Delight*“ der Band *Sugarhill Gang* (Toop 2000, S. 78ff). Dieses Lied wurde zu einem weltweiten Hit und trug gemeinsam mit dem aufkommenden Breakdance Hype, der von frühen Hip-Hop Filmen wie *Wild Style* oder *Beat Street* ausgelöst wurde, zur weltweiten Verbreitung von Hip-Hop bei und beeinflusste die weitere Hip-Hop Entwicklung stark. Die Veröffentlichung von „*Rapper’s Delight*“ wurde vom Hip-Hop Journalisten Falk Schacht als Startpunkt der Kommerzialisierung von Hip-Hop bezeichnet (Backspin 2014a). Die Frühphase von Hip-Hop in den 1970er Jahren war von einem bunten Stil, Discoelementen und Texten, welche sich hauptsächlich mit positiven Thematiken wie Feiern beschäftigten, geprägt und wird als Old-School bezeichnet (Dörfler-Trummer 2021, S.32). Einen Paradigmenwechsel läutete das von Rick Rubin und Russell Simmons gegründete Label *Def Jam* ein. Künstler\*innen, die auf diesem Label veröffentlichten, wandten sich vom Disco geprägten Hip-Hop ab und produzierten laute, aggressive, von Rock inspirierte Musik (Toop 2000, S. 159ff). Dadurch wurde das *New-School* Zeitalter eingeläutet (Dörfler-Trummer 2021, S. 32). Daraufhin entwickelten sich viele unterschiedliche Subgenres von Hip-Hop. Hip-Hop in den 1990er Jahren war von sehr unterschiedlichen Stilen und Zugängen geprägt. Es entstand ein erster großer Hype und Hip-Hop wurde Teil der Pop Kultur. Diese Phase wird als *Golden Era* bezeichnet. (ebd., S. 33f) Diese Zeit war stark geprägt vom Eastcoast – Westcoast Konflikt, im Zuge dessen zwei der populärsten Rapper, *2Pac* und *The Notorious B.I.G.*, erschossen wurden. Nach diesen Ereignissen wurde der Streit beendet. Die beiden Sparten Eastcoast und Westcoast rap dominierten die Hip-Hop Kultur bis in die 2000er Jahre. Etwas abseits dieser beiden Strömungen entwickelte sich in den Südstaaten der USA eine eigene Sparte, oftmals „*Dirty South*“ genannt, welcher anfangs zwar größtenteils ignoriert wurde, jedoch

die heute aktuelle Musiklandschaft (über Rap und Hip-Hop hinausgehend) stark prägt. (ebd., S.35f) Spätestens in den 2010er Jahren sollte Hip-Hop zu einer der wichtigsten popkulturellen Phänomene werden.

### 2.1.2 Die vier Elemente

Im populären Narrativ des Hip-Hop besteht diese Subkultur aus den sogenannten vier Elementen Rap, Breakdance, DJing und Graffiti. Diese Einheit wurde vor allem über die Filme *Wild Style* und *Beat Street* und dem Dokumentationsfilm *Style Wars* sowie der fotografischen Dokumentationsarbeit von Martha Cooper in die Welt getragen (Blanché 2021, S.34). Vor allem der Film *Wild Style* stellt eine Besonderheit dar. Er wurde gemeinsam mit Hip-Hop Akteur\*innen dieser Zeit produziert, welche auch einen großen Einfluss auf die Darstellung im Film hatten. So war Hip-Hop Pionier Fab 5 Freddy maßgeblich für die Etablierung der vier Elemente in diesem Film verantwortlich. In einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung erzählte der Regisseur des Filmes Charlie Ahearn:

*„Mein Ko-Regisseur Fab Five Freddy [sic] und ich waren damals hoffnungslos naiv: Gingen mit Sprühern wie Dondi in die U-Bahn-Depots und dachten überhaupt nicht an eine ernsthafte Dokumentation. Es sollte Spaß machen, den Protagonisten ihre drei Minuten Ruhm sichern, aber niemanden belehren.“* (Fischer 2008)

Vor allem in Europa wurden diese Elemente als wichtige Regeln der Hip-Hop Kultur wahrgenommen. Für Deutschland erklärte der Hip-Hop Journalist Falk Schacht diese Fixierung folgendermaßen:

*„Man muss bedenken, dass die Protagonisten der deutschen Szene zu dem Zeitpunkt Jugendliche waren, deren einziger Zugang ein paar Filme und Dokumentationen wie ‚Wild Style‘, ‚Beat Street‘ und ‚Style Wars‘ oder das Buch ‚Rap Attack‘ von David Toop waren. Darin war nun mal ein gewisses Regelwerk definiert. Das war zwar damals schon eine stark romantisierte Darstellung der New Yorker Realität. Aber in Deutschland hat man sich daran geklammert, weil man nichts anderes hatte, an dem man sich hätte orientieren können.“* (Wehn und Bortot 2019, S.65f)

Aus heutiger Sicht werden diese vier Elemente häufig als fester Bestandteil und Erfindung der Hip-Hop Kultur wahrgenommen. Dies entspricht jedoch nicht den Tatsachen. Die einzelnen Elemente gab es bereits vor der Hip-Hop Kultur. Sie wurden im Zuge der frühen Selbstfindungsphase zusammengetragen und als Teile von Hip-Hop definiert. Auf die einzelnen Elemente wird noch kurz eingegangen. Wichtig zu erwähnen ist, dass auch innerhalb dieser Szene die Einteilung in die vier Elemente angezweifelt wird und unter-

schiedliche Akteur\*innen unterschiedliche Ansichten zu den Elementen haben. Dies war auch oft ein zentraler Aspekt im Generationenkonflikt zwischen Pionier\*innen und folgenden Generationen. Falk Schacht zweifelte in einem Youtube Beitrag des *Backspin* Magazins die starre Fixierung auf diese vier Elemente ebenfalls an und spricht auch unterschiedliche Auffassungen der Elemente an (Backspin 2014). Außerdem kritisierte er das starre Festhalten an diesen Elementen, da dies Weiterentwicklungen verhindere und weist darauf hin, dass diese vier Elemente auch in der Entstehungsphase nicht genau so gelebt wurden, wie sie erzählt wurden. (ebd.)

Rap ist das populärste Element der Hip-Hop Kultur. So wird der Begriff Hip-Hop auch häufig als Synonym für Rap Musik verstanden. Martin Gansinger führt die Ausdrucksform Rap auf afrikanische Traditionen der Geschichtenerzählung, sowie daraus entstandene frühe Rap Ansätze von Soul Musiker\*innen wie *James Brown* oder *Aretha Franklin* zurück (Gansinger 2008, S.18ff). In diesem Element ist der Großteil der politischen Aussage des Hip-Hop zu finden. Rap zeichnet sich besonders durch einen eigenen Sprachstil aus, der von der Bevölkerung der Armenbezirke in den USA beeinflusst ist. Durch besondere sprachliche Fähigkeiten wollte man auf sich aufmerksam machen. Judy Dodge Cummings beschreibt dies wie folgt:

*„Rappers invented ways to communicate quickly, powerfully, and poetically. Words were clipped. So disrespect became ,dis‘ and neighborhood became ,hood““* (Dodge Cummings 2018, S. 64)

Ein weiterer wichtiger Aspekt des Rap ist die rebellische Haltung. In den Texten wird häufig provoziert, um einen Schockfaktor zu generieren und dadurch auf soziale Probleme aufmerksam zu machen. Dabei werden negative konnotierte Begriffe umgedreht und in eine positive Selbstzuschreibung umgedeutet. (ebd., S. 67ff)

Graffiti ist ein essenzieller Teil der Bilderwelt der Hip-Hop Kultur. Graffiti wurde als Stilmittel eingesetzt um Aufmerksamkeit zu erlangen und aus der Anonymität der Armut hervorzutreten. Dafür wurden fiktive Spitznamen an Bauwerke, Züge und Busse geschrieben um sich seinen Platz in der Öffentlichkeit zu erkämpfen und seinen Status in der Kultur zu sichern. (Chang 2005, S. 136ff) Graffiti selbst ist jedoch keine Erfindung der Hip-Hop Subkultur und auch kein Alleinstellungsmerkmal dieser. Ulrich Blanché führte

die Wurzeln von europäischem Graffiti auf die frühe Punk Szene, welche bereits vor Hip-Hop existierte, zurück (Blanché 2021, S.35ff).

DJing kann als eigentlicher musikalischer Ursprung der Hip-Hop Kultur gesehen werden. Wie oben bereits erwähnt, wurde auf frühen sogenannten „*Block Partys*“ von den DJs die besonders tanzbaren Stellen von Soul- und Funkliedern verlängert. Der Radiomoderator (BBC) und *DJ Semtex* schreibt hierzu:

*„In the early 1970s, he [Kool Herc] developed an innovative way of deejaying. Using two turntables, he played funk records, isolating the instrumental portions that emphasized the drum pattern, known as ‚the breaks‘, then switched from one to another. Using two copies of the same record, he could extend the break into a seamless loop. This new technique was the actual foundation of hip hop.“* (DJ Semtex 2022, S. 29)

Zu Beginn waren die Rapper\*innen als Unterstützung für diese DJs auf den Partys anwesend, entwickelten sich jedoch bald zum Highlight und wurden die zentralen Akteur\*innen der Kultur (Chang 2005, S.132). Beim DJing wird der Plattenspieler als eigenes Instrument verwendet. Ronald Hitzler und Arne Niederbacher schreiben zur Rolle von DJs:

*„DJing ist mehr als nur das bloße Auflegen und Abspielen von Schallplatten. Zwei Plattenspieler und ein Mischpult dienen dem DJ als Instrument. Durch die Techniken des ‚Sampling‘ (dem Mischen von einzelnen Musikstücke zu einem neuen) und des ‚Scratchens‘ (durch manuelles Vor- und Zurückdrehen der Platte entsteht ein ‚kratzender‘ Sound) entsteht die typische Hip-Hop-Musik. Ein DJ versteht sich daher auch als Musiker, der den ‚Beat‘ für MC’s liefert und Breaker auf die Tanzfläche holt.“* (Hitzler und Niederbacher 2010, S. 85)

Bei Breakdance handelt es sich um eine wichtige Ausdrucksform der Hip-Hop Kultur. Martin Gansinger beschreibt Breakdance folgendermaßen:

*„Breakdance stellt die physische Manifestation von HipHop dar und setzt sich neben bestimmten Tanzschritten ebenso aus Mimik, Gestik und akrobatischen Bewegungen am Boden und in der Luft zusammen. Breakdance verbindet moderne Einflüsse und Aus-*

*drucksformen mit traditionellen afrikanischen Tanzformen und Elementen asiatischer Kampfkunst.“ (Gansinger 2008, S. 15)*

Breakdance erlangte in den 1980er Jahren in den USA große Popularität und wurde landesweit betrieben (Chang 2005, S. 112). Erste Breakdance Wettbewerbe kamen infolge auch in Europa zustande und machten Hip-Hop einer breiten Öffentlichkeit bekannt (Trischler 2023).

### 2.1.3 Hip-Hop als Remix Kultur

Ein zentrales Merkmal von Hip-Hop ist, dass es sich dabei um eine Remix Kultur handelt. Dabei werden Elemente von bestehendem Material genommen und neu zusammengesetzt, um etwas Neues zu schaffen. Richard Schusterman beschrieb das Aneignungsverhalten in der Hip-Hop Kultur wie folgt:

*„Its plundering and mixing of past sources has no respect for period, genre and style distinctions; it cannibalizes and combines what it wants with no concern to preserve the formal integrity, aesthetic intention, or historical context of the records it plunders, absorbing and transforming everything it cuts and takes into its funky collage.“* (Schusterman, 1991, S.623f)

Die Aneignung anderer Stilelemente, Kunstobjekte sowie das Zitieren sind tief in der Hip-Hop Kultur verwurzelt. Zum Remix im Hip-Hop schreibt Nicholas Leonard:

*„Remix, as the name suggests, is re-mixing content. While the specifics of remix can change depending on the historical or cultural references, generally, remix consists of reconstructing content to present it in a new way.“* (Leonard 2020, S.37)

Diese Aneignungsformen lassen sich in allen Aspekten der Hip-Hop Kultur finden. Marco Krause stellte in einer Forschungsarbeit zur Mode im Hip-Hop fest, dass Produktdifferenzierungen einem Vorgänger-Nachfolger Schema folgen. Dabei werden etablierte Muster nachgeahmt. Im Hip-Hop gibt es jedoch unterschiedliche Zugänge zur Legitimität der Nachahmung. Das Aufgreifen einzelner fremder Stile und das Kombinieren mit Neuerungen wird als legitim gesehen und dient der eigenen Schärfung des Profils der Akteur\*innen. Das vollständige Kopieren eines Stils hat eine negative Konnotation und wird innerhalb der Hip-Hop Kultur sanktioniert. (Krause 2020, S.213) Mode spielt in der Musik selbst auch eine wichtige Rolle, in der regelmäßig auf bestimmte Modeobjekte verwiesen wird. Die Erkenntnisse über das modische Verhalten von Hip-Hop Akteur\*innen lassen sich auch auf die Rapmusik sowie das zentrale Thema dieser Masterarbeit, die Albcovers, übertragen. Bei der Gestaltung der Albcovers ist es wichtig, auf die Vorgänger\*innen und die eigenen Einflüsse zu verweisen, um die eigene Authentizität darzustellen, jedoch darf dabei nicht eins zu eins kopiert werden.

#### 2.1.4 Exkurs Transnationalisierung

Hip-Hop ist außerdem als transnationale Kultur zu betrachten. Bei transnationalen Phänomenen handelt es sich um grenzüberschreitende Strukturen, welche jedoch lokal in Nationalstaaten gebunden sind und dauerhafte soziale Beziehungen hervorbringen (Pries 2010, S. 13). Ludger Pries unterscheidet dabei drei Formen von Transnationalisierung nach den Kategorien Dauer, Häufigkeit und Bedeutung für die Lebensprozesse der beteiligten Menschen:

- Transnationale Beziehungen: definieren sich durch regelmäßige Kommunikation untereinander, welche meist über moderne Kommunikationsmedien stattfindet. Beteiligte teilen bestimmte Symbole und bestimmte soziale Praktiken. Dabei handelt es sich um eher sporadischen Austausch, der von keiner übergeordneten Organisation geleitet wird.
- Transnationale Netzwerke: sind von mehr oder weniger verbindlichen grenzüberschreitenden Interaktionsverhältnissen geprägt. Es entstehen eigene Symbolsysteme, welche sich von jenen der unterschiedlichen Standorte der Beteiligten unterscheiden. Solche Netzwerke haben bereits einen starken Einfluss auf die zugehörigen Menschen und deren lokalen Lebenswelten. Transnationale Netzwerke könne außerdem grenzübergreifende Aktionen planen und durchführen.
- Transnationale Sozialräume: haben einen so starken Einfluss auf die jeweiligen Lebenswelten, dass sie zur zentralen sozial-räumlichen Bezugseinheit des täglichen Lebens werden. Die Mitglieder leben zwar an verschiedenen Orten, sie bleiben aber über eine gemeinsame soziale Praxis, spezifische Symbolsysteme (wie eine gemeinsame Sprache oder gemeinsame Feiertage) verbunden und teilen gleich viele oder mehr Gemeinsamkeiten untereinander als mit den Menschen in den jeweiligen lokalen Umgebungen.

(ebd., S. 29f)

Die transnationalen Phänomene in der Hip-Hop Kultur sind nach dieser Einteilung den transnationalen Beziehungen zuzuordnen. Die Kommunikation der Akteur\*innen findet meistens über Kommunikationsmedien statt (heutzutage zumeist online). Dabei erfolgt ein Austausch über die gemeinsame Leidenschaft zur Hip-Hop Kultur. Es können zwar

gemeinsame Arbeiten dadurch zustande kommen, jedoch gibt es keine übergeordnete Organisation, welche die Hip-Hop Kultur lenkt. Ein Beispiel aus der österreichischen Hip-Hop Szene nennt *DJ Phekt*, ein Moderator der österreichischen Hip-Hop Radioshow *Tribe Vibes* auf dem Sender *FM4*, in einem Podcastformat. Er erzählt von seiner Vergangenheit als Graffiti Writer, in der er auf Reisen einen US-amerikanischen Akteur der Graffiti Szene traf und über diese Verbindung in das bekannte amerikanische Graffiti Kollektiv *Lords Crew* aufgenommen wurde. Des Weiteren spricht er von Telefongesprächen in der sich die Akteur\*innen der Hip-Hop Szene in Steyr mit der amerikanischen Crew austauschten und Paketen in denen sich beide Gruppierungen die jeweiligen Neuigkeiten, wie CDs, Fotos von Graffiti Bildern, etc. der eigenen lokalen Umgebung zusandten. (WNMR 2022)

### **2.1.5 Hip-Hop in Europa**

Hip-Hop kam über den bereits erwähnten Hit *Rapper's Delight* sowie über Filme wie *Wild Style*, *Beat Street* und *Style Wars*, welche Breakdance zu einem Pophänomen machten, nach Europa (Seeliger 2021, S. 20). Mit der ersten Popularisierung von Rapmusik in den späten 1990er Jahren gerieten Hip-Hop Traditionen wie Breakdance und Graffiti immer mehr in den Hintergrund (Luda 2022, S. 457). Dies führte dazu, dass der Begriff „Hip-Hop“ immer häufiger als Synonym für Rapmusik Verwendung fand. Da sich diese Tradition bereits verfestigt hat, werden beide Begriffe im weiteren Verlauf dieser Masterarbeit (sofern nicht anders angegeben) ebenfalls synonym verwendet. Jannis Androutsopoulos und Arno Scholz untersuchten die Etablierung von Hip-Hop in Europa. Dabei analysierten sie Forschungen zu den Hip-Hop Szenen in Frankreich, Deutschland, Spanien, Italien und Griechenland und kamen zu dem Schluss, dass sich diese nach einer ersten Etablierung, welche durch einzelne Künstler\*innen die mit Hip-Hop erfolgreich waren, in der Phase der Hybridisierung an lokale Gegebenheiten angepasst haben und weiterführend in einer Phase der Indigenisierung in die einheimische Kultur integriert wurden (Androutsopoulos und Scholz 2003, S. 475). Die französische Hip-Hop Szene hat in Europa eine besondere Stellung, da diese sich schon früh professionalisierte und für viele europäische Szenen eine Art Vorbildwirkung hat. Irena Šentevska schrieb in einem Artikel zur Darstellung des Ghettos im serbischen Hip-Hop:

*„...the trajectory of these appropriations has not always followed straight line: They also came from secondary sources, in this case the French ‚ghetto cinema‘ and the overall reception of hip hop culture in the Francophone world“ (Šentevska , S. 245).*

Besonders wichtig dabei ist der Film *La Haine* von Matthieu Kassovitz aus dem Jahr 1995. Dabei handelt es sich zwar nicht um einen Hip-Hop Szenefilm, jedoch wird in einer Filmszene eine Hip-Hop Party gezeigt. Vor allem das schwarz-weiß Design und die Charaktere des Filmes haben einen starken Einfluss auf die Darstellung vom Ghetto im Gangsta Rap Subgenre. So lassen sich visuelle Elemente des Filmes in unzähligen Inszenierungen im Gangsta- oder Street Rap Subgenre finden. Aktuelle Beispiele hierfür sind das im Jahr 2022 veröffentlichte Album *„Mann beisst [sic] Hund“* vom deutschen Rapper *OG Keemo* (Puls Musikanalyse 2022), sowie die visuelle Selbstinszenierung der österreichischen Rapperin *Kitana* (Soundfiles Hip-Hop - der Podcast 2022).

Die Hip-Hop Szenen in Europa sind von ähnlichen Entwicklungen und Verläufen geprägt, wie jene Ursprungsszene der USA. So spielen Generationskonflikte, der Kampf zwischen Old-School und New-School, innerhalb der Szenen eine große Rolle (Androutsopoulos und Scholz 2003, S. 465). Dabei geht es oft um die Frage nach der Authentizität der Akteur\*innen. 2019 veröffentlichten Jan Wehn und Davide Bortot mit dem Buch *„Könnt ihr uns hören?“* eine Oral History zu deutschem Rap, in dem die Deutschrapgeschichte von vielen wichtigen Akteur\*innen der deutschen Hip-Hop Szene erzählt wird. Darin lassen sich eben erwähnte Generationenkonflikte erkennen und nachvollziehen. Die Pioniergeneration in Deutschland wurde für ihr Festhalten an, als veraltet angesehenen Dogmen, wie den vier Elementen, belächelt.

## **2.2 Hip-Hop in Österreich**

Obwohl es Rapmusik und Hip-Hop Elemente seit mehreren Jahrzehnten gibt, lassen sich so gut wie keine wissenschaftlichen Arbeiten zu Hip-Hop in Österreich finden. Mit seinem Buch *„Hip Hop in Österreich - Lokale Aspekte einer globalen Kultur“* veröffentlichte Frederik Dörfler-Trummer 2021 die erste umfassende wissenschaftliche Arbeit zu diesem Thema. Dabei handelt es sich um eine zentrale Quelle und Inspiration für die vorliegende Masterarbeit. Der Musikwissenschaftler beschäftigte sich bereits in seiner Masterar-

beit mit österreichischem Hip-Hop, insbesondere den Pionierbands. Weitere Erkenntnisse lassen sich im Buch „*Wienpop - Fünf Jahrzehnte Musikgeschichte erzählt von 130 Protagonisten*“ von Walter Gröbchen et al gewinnen. Dies beinhaltet ein Kapitel über die Entstehungsphase von österreichischem Hip-Hop, erzählt von Pionier\*innen der Szene. Außerdem sind online einige studentische Arbeiten mit österreichischem Hip-Hop Bezug zu finden. Rosa Reitsamer und Rainer Prokop veröffentlichten einen Aufsatz zur Authentizität und Männlichkeit im österreichischen Hip-Hop. Die Behauptung von Authentizität wird dabei über die Adaption der amerikanischen Vorbilder untermauert und erfolgt über Hypermännlichkeit (inklusive Misogynie und Homophobie), die Selbstbezeichnung mit Schimpfwörtern (bei Rappern mit Migrationshintergrund), sowie Ausgrenzungserfahrungen und starke Bezüge auf die eigene Umgebung, welche ein alternatives Zugehörigkeitsgefühl zu Österreich produzieren. Bei der Inszenierung einer authentischen Männlichkeit müssen nicht alle dieser herausgearbeiteten Varianten gemeinsam auftreten. (Reitsamer und Prokop 2019, S. 161) Um sich tiefergehend mit österreichischem Hip-Hop und Rapmusik auseinanderzusetzen, ist es daher ebenfalls notwendig, sich mit Hip-Hop Medien auseinanderzusetzen. Informationen findet man im mittlerweile eingestellten deutschen *Juice Magazin*, welches als eines der renommiertesten Hip-Hop Medien im deutschsprachigen Raum galt. In Österreich gibt es ebenfalls mehrere Hip-Hop Medien, welche eine Vielzahl an Informationen zur Thematik bieten. Zu den aktuell bekanntesten zählt unter anderem die Radiosendung *FM4 Tribe Vibes*, welche bereits 1990 unter dem Namen „*Tribe Vibes & Dope Beats*“ erstmals erschien. Außerdem gibt es mit dem „*The Message Magazine*“ ein traditionsreiches österreichisches Hip-Hop Magazin, welches, mittlerweile als online Blog geführt, bis heute besteht. Auf Youtube gibt es des Weiteren mehrere Hip-Hop und Rap Videoformate. Als bekanntestes Format ist hier der „*WNMR*“ Podcast (*Wenn Nicht Mit Rap Dann Mit Nem Podcast* [sic]) zu nennen. Da Frederik Dörfner-Trummer die österreichische Hip-Hop Geschichte bereits detailliert aufgearbeitet hat, erfolgt im nächsten Abschnitt eine kurze Zusammenfassung dieser, welche dem Verständnis, des der Masterarbeit zugrundeliegenden Forschungsinteresses, dient. Der Fokus der Zusammenfassung liegt dabei auf Rapmusik als Teil der Hip-Hop Kultur, da es sich bei Rap (und den dazugehörigen Albencover) um das zentrale Element der Analyse dieser Masterarbeit handelt.

### 2.2.1 Zusammenfassung der historischen Entwicklung von österreichischem Hip-Hop

In seiner Analyse der Entwicklung von österreichischem Hip-Hop teilt Frederik Dörfler-Trummer diese in vier Phasen ein: Die erste Phase bezeichnet er als Zeitraum der ersten Konsumption und Imitation der US-amerikanischen Hip-Hop Kultur. In der zweiten Phase begann eine Anpassung des von den amerikanischen Vorbildern vorgelebten Hip-Hop an die eigene Umgebung. Darauf folgte in der dritten Phase ein Selbstfindungsprozess der österreichischen Hip-Hop Szene. Den Abschluss bilden eine endgültige Aneignung und partielle Integration in die österreichische Popkultur, welche in der vierten Phase stattfinden. (Dörfler-Trummer 2021, S. 10) Diese Beschreibung ähnelt den Ergebnissen der bereits erwähnten Forschung von Jannis Androutsopoulos und Arno Scholz zur Entwicklung von Hip-Hop in Europa. Am Beginn der ersten Phase, welche laut Dörfler-Trummer von 1981-1993 stattfand, veröffentlichte *Falco* seinen Welthit *Der Kommissar*, in dem er den Rapstil aus der US-amerikanischen Hip-Hop Szene übernahm. Jedoch kann dies nicht als Beginn von österreichischem Hip-Hop betrachtet werden, da Falco nie Teil dieser Kultur war und sich selbst dieser auch nie zugehörig fühlte. Ähnliches ist über die *EAV* zu sagen, die mit ihrem Lied *Alpenrap*, welches 1983 veröffentlicht wurde, den ersten großen Rap Welthit *Rapper's Delight* parodierten. Durch diese Veröffentlichungen wurde Rap jedoch in Österreich einer größeren Hörer\*innenschaft bekannt. (ebd., S. 36ff) Abgesehen von diesen beiden Hits lassen sich in der österreichischen Popkultur vereinzelte Lieder mit Hip-Hop Bezug finden. Der Musikjournalist Al Bird Sputnik nennt hierzu etwa den Song „Wos?“ der Band *Dr. Gruuf*, bei dem es sich um eine Adaption des britischen Liedes *Wot* von *Captain Sensible* handelt. Des Weiteren führt er das Lied *DJ Ferdl* von der Grazer Band *M-Convention* an. Diese Veröffentlichungen zeigen laut Al Bird Sputnik, dass die neue Musikform viele österreichische Musiker\*innen dazu animierte, mit den Klängen des Hip-Hop und Rap zu experimentieren. (Sputnik 2023) Der tatsächliche Beginn von österreichischem Hip-Hop ist im Jahr 1990 mit der Veröffentlichung des Albums *Swound Vibes* der *Moreaus* zu nennen. Walter Gröbchen et al schreiben hierzu:

„The Moreaus (vormals: Dr. Moreau's Creatures) zählten hierzulande zu den ersten Bands, die den kreativen Umgang mit dem elektronischen Instrument entdeckten. Auf ihrem einzigen Album ‚Swound Vibes‘ von 1990, plünderte das einige Jahre zuvor noch als Gitarrenband gegründete Quartett nach Lust und Laune alte Funk-Platten und schuf

*einen Bastard aus Party-Beats und englischsprachigem Rap. Zur Zeit des Erscheinens als Flop bewertet, gilt die Platte heute als erstes HipHop-Werk Österreichs.“* (Gröbchen et al 2013, S. 286)

Eine weitere wichtige Initialzündung war die 1990 von Katharina Weingartner, DJ DSL und Werner Geier ins Leben gerufene Radiosendung *Tribe Vibes & Dope Beats* und der von ihnen initiierte *dope beats freestyle contest* (ebd., S. 308), der 1991 stattfand und 1992 in einer LP-Veröffentlichung gipfelte. Das *Message Magazine* begann 2012 mit einer Dokumentationsreihe zu 20 Jahren Hip-Hop in Österreich. Als Startpunkt für diesen geschichtlichen Rahmen war die Veröffentlichung des *austrian flavors volume 1* Samplers. Begründet wurde dies folgendermaßen:

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

Die Entstehung einer österreichischen Szene in der zweiten Phase ereignete sich im Zeitraum 1992-1998 (Dörfler-Trummer 2021, S. 49). Diese Zeit war geprägt von ersten Vernetzungsaktivitäten der Hip-Hop Akteur\*innen und auch Labelgründungen. Das wichtigste Label zu dieser Zeit, auf welches nun genauer eingegangen wird, war *Duck Squad Platten*. Es wurde von der Band *Schönheitsfehler* gegründet, um ihre erste EP *Broj Jedan* zu veröffentlichen (ebd., S. 52), welche im Jahr 1993 erschien. Diese wurde zu einem ersten Achtungserfolg für österreichische Rapmusik. *Schönheitsfehler*-Mitglied *Marimba* erzählte im „Wienpop“ Buch von Walter Gröbchen et al hierzu:

*„Wir verkauften von ‚Broj Jedan‘ fast 1500 Exemplare. Zu einer Zeit, in der auch Beastie Boys oder Gang Starr in Österreich nicht mehr als 300 Stück Vinyl absetzten.“* (Gröbchen et al 2013, S. 314).

Durch das Label erfolgte eine weitere Vernetzung der Szene. Außerdem wurde wichtige Pionierarbeit geleistet. Über dieses Label wurden in dieser Frühphase die Erstlingswerke der Bands *Texta* und *Total Chaos* veröffentlicht. Beide Bands sollten in der folgenden dritten Phase von österreichischem Hip-Hop eine bedeutende Rolle spielen. Außerdem veröffentlichte die Band *Untergrund Poeten* ihre Debüt EP *Umstritten wie noch nie*. (SRA o. J.a) Diese Veröffentlichung gilt heute als Wegbereiter für österreichischem Gangstarap. Jan Braula Schrieb im The Message Magazine hierzu:

*„Hier kommt der Neger aus dem Gemeindebau, hart und rau.“ So beginnt der offizielle Release ‚Umstritten wie noch nie‘ der Untergrund Poeten aus dem Jahr 1994. Die EP umfasste drei Originalkompositionen und zwei Remixes. Und ein satirisches Hörspiel-Intro, in dem Roberto Blanco auf einem Musikantenstadl in Kärnten von unbekannten Tätern zusammengeschlagen wird. Darauf folgen Texte über Alltagsrassismus und Gewalt, untermauert von harten Beats – eine Mischung aus NWA und Public Enemy, nur aus Wien und auf Deutsch. Als Untergrund Poeten stießen die Rapper U-Gene, Ottakringer MC und DJ Chaoz eine bis dahin noch verschlossene Tür auf: Gangstarap auf Österreichisch. Und ‚Umstritten wie noch nie‘ war der Urknall in diesem Genre.“ (Braula 2015a)*

Die Hip-Hop Szene war in diesem Zeitraum stark durch Experimente und mangelnde Professionalität in der Labelarbeit geprägt. Von dieser unbedarften Herangehensweise zeugt ein Artikel in der 2. Ausgabe des *Message Magazine*, in welchem das *Schönheitsfehler*-Mitglied *Operator Böastab* (aka *Burstup*) Tipps für den Start einer Rapper\*innenkarriere gibt. Zu dem Punkt *„Eigenes Label“* schrieb er:

*„Was ist dazu notwendig? Gar nichts. Außer ein wenig Startkapital. Es gibt in Österreich und dem benachbarten Ausland Dutzende Fabriken, die Kassetten, Vinyl und CDs vervielfältigen. Für den Anfang reicht eine 100er Auflage, zur Not auch selbst kopiert.“ (Böastab 1998 S.8)*

Musikalisch lag der Fokus immer noch auf den amerikanischen Vorbildern, jedoch gab es erste Aneignungsversuche. Im 2012 von *Texta* veröffentlichtem Buch *Texta-z* beschreibt Mitglied *Laima* die Musik der ersten EP folgendermaßen: *„TEXTArischer Hip-Hop 1993-1995 war musikalisch amerikaorientiert, textlich hatten wir aber schon unsere eigenen Ansätze“* (Texta 2012, S. 12) Trotz der wichtigen Pionierarbeit wurde das *Duck Squad*

Plattenlabel nach wenigen Jahren geschlossen und spielte für die weitere österreichische Hip-Hop Geschichte keine tragende Rolle mehr. Gerhard Stöger schrieb 2001 im Falter in einem Artikel über den damaligen Status Quo des deutschsprachigen Rap hierzu:

*„Das Wiener Duck-Squad-Label setzte vor sechs, sieben Jahren zwar kurzfristig für den gesamten deutschsprachigen Raum Maßstäbe; der große Aufbruch im Nachbarland wurde hierzulande aber nie nachvollzogen.“ (Stöger 2001)*

Langlebige Strukturen sollten sich erst in der dritten Phase von 1998-2004 etablieren (Dörfler-Trummer 2021, S. 58). In dieser Phase des Umbruchs verlor Wien auch die zentrale Rolle, welche die Stadt in den Gründer\*innen Zeiten einnahm. In dieser Zeit entwickelte sich Linz zu einem der wichtigsten Orte der österreichischen Hip-Hop Kultur. 1998 gründeten *Texta*, welche ihre erste Schallplatte noch über *Duck Squad Platten* veröffentlichten, ihr Label *Tontraeger Records* um die erste EP der befreundeten Gruppierung *Waiszbrohd* zu veröffentlichen. Dabei handelt es sich heutzutage um das langlebigste österreichische Hip-Hop Label. Durch die Veröffentlichung der nachkommenden Rapper\*innengenerationen und der eigenen Musik, konnten *Texta* mit ihrem Label diese Phase und die folgenden Entwicklungen im österreichischen Hip-Hop stark prägen. Künstler wie *Markee*, *Kayo & Phekt*, *Brotlose Kunst* und *Die Antwort* veröffentlichten einige der wichtigsten Platten in dieser Phase des Umbruchs und waren maßgeblich an der Diversifikation in der nachfolgenden Phase der österreichischen Hip-Hop Szene beteiligt. Dies führte dazu, dass Linz jahrelang als österreichische Hip-Hop Hauptstadt bezeichnet wurde. Der Rapper *Kamp* beschrieb dies in einem Interview auf dem bekannten deutschen Hip-Hop online Blog *Mzee.com* wie folgt:

*„An erster Stelle müsste eigentlich Linz genannt werden – tatsächlich noch vor Wien. Zumindest, was die Wichtigkeit für die Entwicklung des Raps in Österreich über all die Jahre angeht. Alles, was Mundart-Rap betrifft, hat sich größtenteils außerhalb von Wien entwickelt. Diesbezüglich war Linz die wohl wichtigste Adresse und ist es nach wie vor.“ (Bader 2023)*

Das Besondere an der Linzer Szene ist laut Frederik Dörfler-Trummer das einheitliche Auftreten, welches in Wien fehlt (Dörfler-Trummer 2021, S.61). Trotzdem entwickelte sich auch in Wien Hip-Hop weiter und es traten neue Akteur\*innen auf, welche in dieser

Zeit ihre Erstlingswerke präsentierten. Bei der von *DJ Buzz*, *DJ Zuzee* und *The Bionic Kid* gegründeten Band *Waxolutionists* handelt es sich dabei um eine besonders wichtige Gruppe aus dieser Zeit. Mit ihrem Debütalbum *The Smart Blip Experience* veröffentlichte die Band das erste österreichische Turntable-Album. (Dörfler 2011, S.105) Dabei handelt es sich um eine Spielart, bei der die Plattenspieler selbst als Instrument eingesetzt werden (ebd., S. 104). Damit wurde ein wichtiger Grundstein für Instrumental Releases in Österreich gelegt. In der gleichen Phase veröffentlichte außerdem *DJ DSL* (ehemaliges Mitglied der Pionierband *Moreaus* und Radio DJ in der Anfangszeit der *Tribe Vibes* Sendung) sein bis dato einziges Soloalbum und *Urbs & Cutex* brachten mit *Breaks of Dawn* ein weiteres wichtiges instrumentales Hip-Hop Album heraus. Daraus konnte sich in Österreich eine besonders lebhaft Instrumental Hip-Hop Szene entwickeln, welche auch internationale Anerkennung findet. Wichtige Orte der Wiener Hip-Hop Szene dieser Zeit waren unter anderem das *Goalgetter* Studio (es wurde außerdem ein Plattengeschäft unter diesem Namen samt Vertrieb mit Fokus auf Hip-Hop geführt) und das *Stiege 44* Label. Des Weiteren kamen Ende der 90er/Anfang der 2000er mit den *Aphrodelics* und dem Solorapper *MadoppelT* Akteure in die Hip-Hop Szene, welche erstmals größere Bekanntheit abseits der Hip-Hop Szene in Österreich erlangen konnten und häufig im Radio gespielt wurden (ebd., S. 61ff).

In der abschließenden vierten Phase, die im Zentrum dieser Masterarbeit liegt, in welcher sich die österreichische Hip-Hop Szene seit 2005 befindet, entwickelten sich einige neue Stile, welche im Verlauf der Zeit auch populärer wurden und bis heute für österreichischen Hip-Hop wichtig sind. Außerdem fand eine starke Ausbreitung von Hip-Hop statt. Es traten viele neue Akteur\*innen auf, welche die Szene stark prägten. Viele dieser Entwicklungen liefen im Gegensatz zu den vorigen Phasen unabhängig voneinander ab und können nicht mehr auf einzelne wenige Aktivitäten und Personen heruntergebrochen werden. (Dörfler-Trummer 2021, S. 80f) Besonders wichtige Stile, welche sich in dieser Zeit entwickelten, sind Munterartrap und Cloudrap/Trap. Auch Gangstarap, welcher zwar schon vereinzelt in den vorigen Phasen stattfand, entwickelte sich zu einem zentralen Subgenre und gewann stark an Popularität. Außerdem entwickelte sich eine besonders lebendige Instrumental Hip-Hop Szene. Einige Produzent\*innen aus dieser Szene, wie beispielsweise *Fid Mella* oder *Brenk Sinatra* erreichten auch internationales

Aufsehen. Die beiden produzierten für viele bekannten Rapper\*innen aus Deutschland. *Brenk Sinatra* veröffentlichte außerdem mit dem Rapper *MC Eiht* aus Los Angeles ein Album und mehrere Mixtapes. (WNMR 2019) Auf die spezifischen Eigenschaften von Cloudrap und Gangstarap wird in den späteren Kapiteln zur Coveranalyse der jeweils zum Subgenre gehörenden Alben, eingegangen. Es entwickelten sich außerdem lebendige Szenen in Städten, welche davor nicht wirklich als Hip-Hop Zentren wahrgenommen wurden. Beispiele hierfür sind Salzburg, ein besonders wichtiger Standort für die Entstehung von Cloudrap/Trap in Österreich und Graz. Da es in dieser Arbeit kein eigenes Kapitel zu österreichischem Mundartrap gibt, wird nun noch explizit auf diesen wichtigen Stil eingegangen.

### 2.2.2 Exkurs Mundartrap in Österreich

Die ersten österreichischen Raplieder auf Mundart lassen sich auf das bereits erwähnte *Duck Squad Platten* Label zurückführen. Der Rapper *Skero* bezeichnete in dem Podcast „Wenn Nicht Mit Rap Dann Mit Nem Podcast“ das Lied *bummzua* welches auf dem 1995 erschienenen *Naturwaach* Album seiner damaligen Band *Das Dampfende Ei* zu finden ist, als ersten veröffentlichten Mundartrapsong (WNMR 2023). Jedoch ist diese Aussage nicht 100%ig verifizierbar. Im gleichen Jahr veröffentlichte *Schönheitsfehler* den Song *A guata Tag*, in nachfolgenden Veröffentlichungen auch *A guata Tag (in der Betonwüste)* genannt, auf der vom *Duck Squad* Label veröffentlichten Compilation CD *Das Gelbe vom Ei*, welcher ebenfalls im Wiener Dialekt performt wird. Außerdem veröffentlichte die Band im gleichen Jahr die *Putz Di* Schallplatte. Der Titelsong dieser Veröffentlichung wird ebenfalls in Mundart gerappt. (SRA o. J.b) Da die genauen Veröffentlichungsdaten nicht eruiert werden konnten, ist es nicht möglich genau zu definieren, welches der genannten Lieder das erste österreichische Rap Lied in Mundart ist. Mundartrap war zu dieser Zeit jedoch eine Seltenheit und wurde von der Hip-Hop Szene stark belächelt. Das erste veröffentlichte Album, welches komplett in Mundart gehalten ist, ist *Aufpudeln der Fünfhaus Posse*. Es wurde 1997 veröffentlicht und von der Hip-Hop Szene als Comedyprojekt wahrgenommen. (Dörfler-Trummer 2021, S. 57)

Der nächste wichtige Schritt der Entwicklung von Mundarttrap ist die Veröffentlichung des Liedes *Sprachbarrieren* der Gruppe *Texta* im Jahr 1999. In diesem Lied übersetzten sie österreichische Dialektwörter mit einem humoristischen Ansatz für das deutsche Publikum und konnten damit Bekanntheit erlangen. Das Umfeld um das Label *Tontraeger Records* war bei der Etablierung von Mundarttrap besonders wichtig. *Texta*-Mitglied *Flip* erzählte 2018 in einem Interview mit dem *Message* Magazin:

*„Das war in der Phase zwischen 2004 und 2007, der ersten Mundart-Rap-Ära. Alle haben nach Linz geschaut – Markante Handlungen, Die Antwort, BumBumKunst, Kayo und so weiter – wir haben Mundart-Rap definiert und überhaupt auf die Landkarte gebracht. Man hat sich an Beispiele geklammert: ‚Das wird funktionieren wie in der Schweiz – wir kreieren unser österreichisches Ding und das wird voll losgehen!‘ Ist es eh, aber erst zwei Jahre später mit den Vamummtn und „Kabinenparty“. Das haben mit den Vamus Leute abgestaubt, die erst auf dieser Welle mitgeritten sind und dann das Slangsta-Movement gegründet haben. Dadurch, dass wir es nicht gekriegt haben, haben andere profitiert“* (Nowak 2018a)

Als wichtigsten Protagonisten in der Entwicklung und Verbreitung von Mundarttrap kann der Oberösterreicher Markus Höflinger genannt werden. Dieser veröffentlichte mit unterschiedlichen Rap Aliasen und unterschiedlichen Gruppierungen mehrere Alben in Mundart und wird von vielen Rapper\*innen als einer der wichtigsten Rapper Österreichs genannt. Im Folgenden werden seine wichtigsten Rappernamen und Gruppen aufgelistet:

Rappernamen:

- *Markee*
- *Tibor Foco*
- *Jack Untawega*
- *Kroko Jack*

Gruppen:

- *Rückgrat*
- *Markante Handlungen*
- *Die Unsichtbaren*
- *Sodom & Gomorrah*

(Discogs o. J.a)

Zumindest einer dieser Namen wird in vielen Interviews mit österreichischen Rapper\*innen als Einfluss genannt. Der Rapper *Kamp* bezeichnet ihn in seinem *Mzee.com* Interview ebenfalls als besonders wichtig:

*„Tatsächlich glaube ich, dass einer der für Österreich wichtigsten und besten Rapper Markee ist. Er hat dieses Mundart-Ding wirklich auf die Karte gebracht und eine Menge Leute damit geprägt.“* (Bader 2023)

In einem Podcastinterview spricht der Rapper *MDK* ebenfalls über den Einfluss von *Kroko Jack*:

*„Es gibt einen sehr bekannten, eine Raplegende in Österreich – Kroko Jack aka Jack Untawega, aka Tibor Foco, ah wirklich Legende [...] dieser Mensch hat, ich will mich nicht zu weit ausm Fenster lehnen, aber ich glaub von meiner Generation und die [sic] davor fast Jeden/Jede geprägt, die rappen selbst [...]“* (Lars Friday Night 2022)

Mit der Formation *Rückgrat* veröffentlichte er Anfang der 2000er das Lied *Dreckige Rapz* als B-Seite einer Vinylsingle. Dabei handelt es sich um einen Mundartsong ohne humoristischen Ansatz, welcher dann mit ein paar weiteren Dialektliedern auch auf dem Debüt Album von *Rückgrat* zu finden war. In einem Interview sprach er von einer Veränderung der Hörer\*innen Gewohnheiten zu dieser Zeit:

„Am Album war es im Endeffekt auch so, dass sich die Mundartnummern durchgesetzt haben, obwohl es nur vier waren. Live war es nicht anders. Das Hörerinteresse und auch mein eigenes Interesse am Hochdeutschen haben mit der Zeit abgenommen.“ (Braula 2015b)

Ein weiterer wichtiger Meilenstein war dann die *Tontraeger Records* Supergroup *Markante Handlungen*, bestehend aus den Gruppierungen *Die Antwort*, *Kayo & Phekt* und *Rückgrat*. Dieses Album erreichte große Aufmerksamkeit und fiel durch einen besonderen Fokus auf Sprachspiele auf, so kamen beispielsweise Schüttelreime wie „...desweng sporn Kids, verzichten auf ihrn Kornspitz...“ oder „I bin da Chef der Sätze in meim Safe san Schätze“ (Markante Handlungen 2005) häufig vor. Der nächste wichtige Entwicklungsschritt war sein nächstes größeres Projekt. Nachdem er sich vom *Tontraeger Records* getrennt hat, wurde Markus Höflinger, zu dieser Zeit zum Großteil mit dem Namen *Jack Untawega* auftretend, Mitbegründer der *Slangsta* (ein Kofferwort bestehend aus Slang und Gangsta) Bewegung. Diese Bewegung brachte viele neue Rapper\*innen hervor. Den Erfolg der *Slangsta* Bewegung resümierte er im Interview wie folgt:

„Weil wir die ersten Mundartrapper waren, die ein Movement gestartet haben. Und auch weil es in die Zeit reingefallen ist, in der es in Österreich nur Bushido-Kopien gegeben hat, mit denen sich niemand identifizieren konnte. Österreich hat in Sachen Rap eine eigene Identität gebraucht. Wir waren die ersten Identifikationsfiguren.“ (ebd.)

Durch die Anwendung von Mundartrap wurde also der österreichischen Hip-Hop Szene eine neue Identität gegeben, um sich vom damals sehr populären deutschen Gangstarap abzugrenzen. Dabei wurde aber dennoch versucht, das Subgenre Gangstarap in die österreichische Realität zu integrieren. *Die Vamummt'n*, welche aus dieser Bewegung hervorgingen, erlangten größere Bekanntheit durch Mundartrapadaptionen von damaligen Pop-Hits. Eine Besonderheit dabei war ihr Internetmarketing. Sie hatten auch einen Auftritt im ORF in der Sendung *Willkommen Österreich* (Willkommen Österreich 2011), was für österreichische Rapper\*innen eine Seltenheit darstellt.

Eine Besonderheit in der vierten Phase des österreichischen Hip-Hop ist, dass in dieser erstmals große kommerzielle Erfolge erzielt wurden. So hatte *Skero*, ein ehemaliges Mitglied von *Texta*, mit *Kabinenparty* im Jahr 2010 einen landesweiten Hit und die *Tracks-*

*hittaz*, bekannt durch die Beteiligung des Mitglieds Lukas Plöchl bei der ORF-Casting Sendung *Helden von Morgen*, erreichten mit Mundartrap mehrmals den ersten Platz der österreichischen Charts. (Dörfler-Trummer 2021, S. 229). Große Erfolge konnten dann *Raf Camora* und *Yung Hurn* in den späten 2010ern feiern und wurden über den Umweg nach Deutschland zu Popsuperstars. Diese Erfolge werden vom Rapper *BumBum Kunst* auch als Grund empfunden, warum Mundartrap in den 2010er Jahren wieder stark an Relevanz verlor und von Newcomer\*innen wenig bespielt wird, da sie sich an den Erfolg in Deutschland orientieren (WNMR 2023). Tatsächlich ging das Interesse an Mundartrap nach einem Hype um die Salzburger Szene, welche im Cloudrap Kapitel noch behandelt wird, stark zurück. Aktuell wird bis auf wenige eher traditionell orientierten Akteur\*innen, wie beispielsweise den Mitgliedern des Honigdachs Labels oder einigen Newcomer\*innen aus Graz, wenig in Mundart gerappte Musik veröffentlicht.

Frederik Dörfler-Trummer definiert außerdem drei für die österreichische Hip-Hop Szene besonders relevante Subgenres: Boombap, Cloudrap/Trap und Gangstarap (Dörfler-Trummer 2021, S. 110). Dies wurde in der Masterarbeit ebenfalls berücksichtigt. Ein zentraler Teil seiner Arbeit ist die Herausarbeitung globaler Aspekte innerhalb der österreichischen Hip-Hop Szene. Dabei handelt es sich um ein weiteres wichtiges, zu berücksichtigendes Phänomen.

### **2.2.3 Exkurs Glokalisierung**

Glokalisierung wird nach Roland Robertson die Vermischung von globalen und lokalen Phänomenen genannt. Dieses Konzept meint, dass die Globalisierung der Welt nicht zwingendermaßen zu einer Vereinheitlichung der Kulturen führt. Globale Regelungen greifen in lokale ein. Dies führt dazu, dass sich beide Phänomene wechselseitig beeinflussen. Bei dieser Vermischung entstehen Entitäten, welche weder universalistisch noch partikularisch verstanden werden können. (Preyer und Krauß 2020, S.17f) Der Historiker Rainer Wiegels beschreibt den Begriff Glokalisierung folgendermaßen:

*„Glokalisierung‘ meint die Form, wie sich übergreifende Phänomene im lokalen bzw. regionalen Bereich auf verschiedene Weise präsentieren, wiederfinden und verändern, wo-*

*von auch der Einzelne in seinem Selbstverständnis und Lebensentwurf zentral betroffen ist. Jedoch soll auch umgekehrt der dynamisierende Einfluss des Individuellen, Lokalen oder Regionalen auf das globale Ganze in den Blick kommen. In einem globalen Umfeld bedeutet Teilhabe nicht identische Replik. Globaler Kontext und das Bewusstsein hiervon können gerade deshalb zur Stärkung lokaler Bräuche und Orientierung an eingefahrenen, traditionellen Lebensstilen führen mit der Folge einer differenzierten Gemengelage.“* (Wiegels 2022, S. 64)

Ähnlich beschreibt Roland Benedikter den Begriff Glokalisierung. Für ihn handelt es sich um einen Begriff, welcher das Phänomen der Globalisierung ergänzt. Gemeint ist ein Prozess der Verflechtung von Einzelentwicklungen, welcher nicht einen allgemeinen, sondern mehrere gleichzeitig stattfindende Paradigmenwandel zur Folge hat. (Benedikter 2021, S.463f) Mit Hilfe des Glokalisierungsbegriffes ist es möglich, die Welt mehrdimensional zu erforschen, um den Verknüpfungen von Lokalem und Globalem auf den Grund zu gehen (Marquardt 2013, S. 238).

Karin Bock et al beschäftigten sich mit Hip-Hop als globalem Phänomen. So handle es sich bei Hip-Hop um eine global verbreitete alltagskulturelle Praktik, die man sich in unterschiedlichen lokalen Kontexten aneignet. Dadurch entstehen eigene, teils widersprüchliche lokale Formen des globalen Phänomens Hip-Hop. (Bock et al 2015, S. 315) Diese lokalen Szenen beinhalten jedoch immer noch global wirksame Muster, welche sie als Teil von Hip-Hop zu erkennen geben. Als eine solche globale Gemeinsamkeit wird die Auffassung von Hip-Hop als Emanzipationsstrategie von marginalisierten Gruppen gesehen. (ebd. S. 316f) Die jeweiligen lokalen Umstände bestimmten dieses Marginalisierungsgefühl und fördern lokale Ausprägungen zu Tage. Frederik Dörfler-Trummer beschäftigte sich mit dem Glokalen in der Musik der österreichischen Hip-Hop Szene. Glokales stellte er dabei sowohl in der Musik selbst sowie den Texten fest. In der Musik zeigt sich der glokale Charakter von Hip-Hop in der Vermischung von internationalen Einflüssen (beispielsweise in der Aneignung der Grundstruktur eines Rap Instrumentals) und lokaler Musik (Referenzen, Cover, ... von österreichischer Popmusik). Als Beispiel nennt er hier Lieder, die auf Samples von Musiker\*innen wie Falco, Rainhard Fendrich, etc. beruhen, dabei aber auf US-amerikanische Trends in der Produktion von Rapmusik zurückgreifen. In österreichischen Raptexten lassen sich außerdem Bezüge zur eigenen lokalen

Umgebung finden, welche mit Referenzen auf die amerikanischen Vorbilder gepaart werden. Eine besondere Form der Glokalisierung ist das Rappen im eigenen Dialekt. (Dörfler-Trummer 2021, S. 263ff)

## 2.3 Vergemeinschaftung in „Szenen“

„Szenen“ sind für Ronald Hitzler und Arne Niederbacher interaktive Netzwerke, die aufgrund ständiger Erzeugung und Vergewisserung gemeinsamer Interessen der Mitglieder bestehen (Hitzler und Niederbacher 2010, S. 184). Die beiden beschreiben Szenen als Interaktionsgeflechte:

*„Szenen sind diffus und dynamisch, schwer greifbar und ineinander verwoben. Dennoch sind sie nicht strukturlos: Man kann sich Szenen vorstellen als Arrangements von Akteuren, die einerseits bestimmte, sozusagen dem unabdingbaren Kern der szenischen Kultur angehörende mentale Dispositionen und materiale Ausdrucksformen teilen, andererseits aber aufgrund bestimmter Stilrichtungen bzw. Ausprägungen eben dieser mentalen Dispositionen und Ausdrucksformen unterschiedliche Positionen, Motive und Kompetenzen innehaben.“* (ebd.)

Szenen haben vor allem in der Jugendkultur eine wichtige Bedeutung, da diese ein Identifikationsangebot bieten. Sie bieten Wertvorstellungen, Haltungen und Orientierungen. (Dietrich und Mey 2018, S. 69) Wertvorstellungen können sich innerhalb des Szenediskurses verändern. Diese Aushandlungen erfolgen über direkte Kommunikation oder über Kommunikation durch Szenemedien (ebd., S.67). Jugendkulturen treten durch ihre Medialisierung und Kommerzialisierung, sowie die eigene Art Medien zu konsumieren für eine breitere Öffentlichkeit erst in Erscheinung. Dadurch lassen sich über Jugendkulturen Schlüsse über gesamtgesellschaftliche Veränderungsprozesse ziehen. (Heinze 2022, S. 72) Zu Szenen gehört ein eigener kultureller Wissensvorrat sowie bestimmte Ausdrucksformen (Eisewicht und Dietrich 2019, S.208) Hitzler und Niederbacher schreiben hierzu:

*„Szenegänger verfügen über langfristig (und zum Teil auch mühsam) erworbene spezifische Kompetenzen. Je nach thematischem Fokus der Szene können diese Kompetenzen vor allem explizite Wissensformen, künstlerisches Ausdrucksvermögen oder körperliches Geschick umfassen. Diese Kompetenzen beziehen sich auf den thematischen Fokus der*

*Szene und sind grundsätzlich nicht ad hoc erlernbar“ (Hitzler und Niederbacher 2010, S. 186)*

Das Erlernen dieses Ausdrucksverhalten ist für Mitglieder von besonderem Interesse, um zum Szenekern aufzusteigen sowie sich Status und eigene Vorteile zu verschaffen. Akteur\*innen von Szenen zeigen sich durch ihre szenespezifischen Handlungen und Stilisierungen. Ziel ist es, *„Motive und Einstellungen des Handelns einerseits zu ‚verschleiern‘, andererseits aber für ‚Eingeweihte‘ als sozial kontextualisiert sichtbar zu machen.“* (ebd., S. 187)

## **2.4 Das Albumcover**

Da es sich bei einem Albumcover um ein Bild handelt, muss zuerst der Frage nachgegangen werden, was ein Bild aus wissenschaftlicher Sicht überhaupt ist. In der Wissenschaft gibt es unzählige unterschiedliche Zugänge und Definitionen von Bildern. Im Folgenden wird daher auf einige, für diese Masterarbeit wichtige Aspekte eingegangen.

Um auf den Aspekt der Vergemeinschaftung im Hip-Hop einzugehen, lohnt sich ein Blick auf Definitionen aus der Kommunikationswissenschaft. Aus einer semiotischen Sicht, welche Bilder als Zeichen wahrnimmt, ist etwas ein Bild, wenn es als Solches interpretiert wird. Bei Zeichen handelt es sich um kommunikative Elemente, daher behandelt eine Bildinterpretation sowohl soziale als auch kulturelle Komponenten. (Lobinger 2012 S.62f) Marion Müller et al sehen als Unterscheidung zum Text, dass Bilder einer Logik der Assoziation folgen. Sie schreiben hierzu:

*„While text-based communication, verbal and written, refers to a reading logic that is based on arguments, following the rules of grammar and sentence structure, visuals are not read but seen, following a logic by association that is not restricted to vocabulary and grammar“* (Müller 2003 zit. nach Müller et al 2009, S. 28)

Die Kommunikationswissenschaft beschäftigt sich vorwiegend mit Medienbildern. Medienbilder definieren sich durch ihren ikonischen und indexikalischen Charakter. Sie übertragen eine Botschaft durch im Bild codierte Bedeutungen von einem Sender an ein Publikum. Produktions- und Rezeptionskontexte beeinflussen dabei Bedeutungszuweisungen

der Bilder. (ebd., S. 69f) Beim Forschungsansatz der Ikonografie und Ikonologie werden Bilder als historische Quellen verstanden, welche dazu dienen, diese Produktions- und Rezeptionskontexte herauszuarbeiten (Müller 2018, S. 29). Elke Grittmann beschreibt Medienbilder aus der Sicht der Visuellen Kommunikationsforschung wie folgt: Medienbilder entstehen mit Hilfe von Medientechnologien, dienen der Kommunikation in bestimmten sozialen und kulturellen Kontexten und werden anderen (Personen, Gruppen, Gemeinschaften, etc.) bereitgestellt (Grittmann 2019, S. 530).

Albencover entstehen mit Hilfe von Medientechnologien und werden für die Kommunikation in den Kontexten verschiedener Musikgenres und -szenen (im Falle dieser Masterarbeit in der österreichischen Hip-Hop Szene) verwendet. Sie werden anderen, den Fans und Käufer\*innen der jeweiligen Alben, bereitgestellt. Albencover können daher nach der Definition von Grittmann als Medienbilder bezeichnet werden. Mikkel Vad bezeichnet Albencover als Paratexte. Einerseits präsentieren sie Informationen wie Künstler\*innenname und Titel und machen das Album so als Album erkenntlich, andererseits können sie einen Einfluss auf das Hörerlebnis des Albums haben. Albencover sind außerdem audiovisuelle Texte, da sie Teil des Albums sind und die Erfahrungen des Lesens (beispielsweise des beiliegenden Liedtextes) und Hörens miteinander verbinden. (Vad 2021, S. 12) Albencover haben mehrere Funktionen. Zum einen sind sie selbst Teil des Gesamtkunstwerkes Album und spielen eine wichtige Rolle bei der Erfahrung von Musik und zum anderen sollen sie Aufmerksamkeit generieren. Durch die Covergestaltung wird für die Veröffentlichung, Interpret\*innen und Musiklabels geworben. Dabei war es besonders wichtig, Musikkritiker\*innen und Radio DJs auf das Album aufmerksam zu machen, da über diese Personen das Werk Beachtung in Musikzeitschriften und im Radio fanden (Jones und Sorger 1999, S.96). Die Bedeutung von Albencover sowie deren Gestaltungsmöglichkeiten haben sich über die Jahrzehnte mit der technischen Entwicklung und den unterschiedlichen Formen der Distribution von Musik gewandelt. Steve Jones und Martin Sorger haben bereits 1999 den Trend erkannt, dass sich im Zuge der technischen Weiterentwicklung Platz und somit die Gestaltungsmöglichkeiten für Albencover kontinuierlich verkleinerten (ebd.). Dieser Trend setzte sich mit der Durchsetzung des Streamens von Musik weiter fort. Im Streaming-Zeitalter sind Albencover bloß ein kleines jpeg Bild auf einer Streamingseite. Vivian Le beschreibt in ihrer Thesis zum Thema

visuelle Metaphern auf Albencover die Entwicklung der Rolle des Albumcovers in groben Zügen so, dass es mit dem Aufkommen der Langspielplatte am Ende der 1940er Jahre es durch die Materialität der Schutzhülle erstmals die Möglichkeit gab, mit unterschiedlichen Farben und Drucken zu arbeiten und somit die Verpackung des Albums künstlerisch zu gestalten. Kreative Experimente in der Gestaltung von Albencover entstanden in dieser Frühphase vor allem im Jazz, da die in der Musik ausgedrückten Stimmung auch auf das Cover übertragen werden sollte und dies aufgrund fehlender Lyrics besonders wichtig für das Gesamterlebnis war. Das Coverdesign war wichtig für die „Browsability“ im Plattengeschäft. Alben mit aufsehenerregender Gestaltung wurden eher gekauft. Diese Browsability ging mit dem Aufkommen der CD und ihrer einheitlichen Verpackung, dem Jewel Case, verloren. In Kombination mit höheren Preisen führte dies dazu, dass sich das Kaufverhalten von Zufallskäufen aufgrund der Covergestaltung hin zur Entscheidung für Künstler\*innen die einem schon bekannt sind, veränderte. Die Bedeutung des Albumcovers hat sich im Streamingzeitalter nochmals verändert. Künstler\*innen versuchen sich zur Abgrenzung voneinander als visuelle Marken zu inszenieren, Hörer\*innen damit auf sich aufmerksam zu machen und als Fans zu gewinnen. Das Albumcover als Werbemittel für das Album selbst verlor aufgrund der Fülle an Musik auf den diversen Streamingportalen weiter an Bedeutung und findet seine heutige Relevanz in eben erwähnter visueller Markenbildung. Es ist Teil des Gesamtkonzeptes der Musiker\*innen. (Le 2020, S.10ff)

### 3. Forschungsinteresse

Der Fokus von Frederik Dörfler-Trummers Forschungsarbeit zu österreichischem Hip-Hop liegt auf den musikalischen Aspekten. In seinem Buch stellt er eine Vermischung von globalen und lokalen Einflüssen in der Musik fest. In seinem Fazit schreibt er, dass sich globale Phänomene jedoch nicht auf die Musik beschränken:

*„Das heißt natürlich nicht, dass sich globale Charakteristika nicht auch anhand anderer [...] Inhalte oder überhaupt an anderen Parametern (Sprache, visuelle Umsetzung, Mode etc.) festmachen ließen.“* (Dörfler-Trummer 2021, S.199)

Es wurden in der Recherche auch keine weiteren Forschungsarbeiten gefunden, die sich explizit mit der Bilderwelt der österreichischen Hip-Hop Szene auseinandersetzen. Auf diese Forschungslücke wird in dieser Masterarbeit eingegangen. Der Fokus dieser Arbeit liegt dabei auf Rapmusik als Teil der Hip-Hop Kultur. Dabei soll ein erster Überblick über die Bilderwelt des österreichischen Hip-Hop durch die Analyse von Albencover von österreichischen Rapper\*innen gegeben und Ansätze für weitere tiefergreifende Forschungsarbeiten geliefert werden. Um der Diversität von österreichischem Hip-Hop gerecht zu werden, werden jeweils zwei Albencover aus den drei, von Frederik Dörfler-Trummer als für die österreichische Hip-Hop Szene besonders relevant eingestuften Subgenres Boombap, Cloudrap und Gangstarap (ebd., S. 110) analysiert. Da die Diversifikation der Hip-Hop Szene in der vierten Phase, in der sich Österreich laut Dörfler-Trummer seit 2005 befindet (ebd., S. 80), stattfindet, beschränkt sich die Auswahl der Cover auf Alben, welche in dieser veröffentlicht wurden. Dabei werden auch Unterschiede in der Gestaltung bei den verschiedenen Distributionsformen von Musik behandelt. Der Fokus liegt dabei auf Vinyl-, CD- und Streamingveröffentlichungen, da diese vor allem für die Hip-Hop Szene als besonders wichtig erachtet werden und den Musikmarkt jeweils mit ihrer Einführung grundlegend verändert haben. In der Masterarbeit wird ein Beitrag zur Erforschung einer Szene geleistet. Bei Szenen handelt es sich um thematisch fokussierte Netzwerke von Personen, welche sich Formen der Selbststilbildung teilen und sich an typischen Orten zu typischen Zeiten interaktiv weiterentwickeln. (Hitzler und Niederbacher 2010, S. 15ff zit. nach Dietrich und Mey 2018, S. 67). Szenen kann man daher nicht als feste Gebilde sehen, da sich etablierte Wertevorstellungen über den Szenediskurs, welcher über face-to-face Kommunikation oder über Medien stattfinden kann, ändern

(Dietrich und Mey 2018, S.67). Verhaltensweisen, welche zu bestimmten Szenen gehören, sind Teil des kulturellen Wissensvorrates dieser und daher Teil des Ausdrucks einer Szene. Sie haben eine soziale Bedeutung für die Szene. (Eisewicht und Dietrich 2019, S. 208) Dabei kann die Auswahl eines geeigneten Covers für ein Album als solche Verhaltensweise gesehen werden. Es handelt sich um eine Form der Selbstinszenierung und soll bestimmte Aspekte des Hip-Hop darstellen. Über die Analyse der Albencover (und dadurch der Bilderwelt) von österreichischem Rap, können Erkenntnisse über Darstellungs- und Vergemeinschaftungstraditionen der österreichischen Hip-Hop Szene gewonnen werden.

Wie bereits erwähnt, liegt der Fokus der Masterarbeit auf der vierten Phase der österreichischen Hip-Hop Entwicklung, welche durch die Integration und Vermischung mit der österreichischen Popkultur sowie einer Diversifikation der Szene gekennzeichnet ist (Dörfler-Trummer 2021, S. 110). Die Integration bedeutet jedoch nicht, dass sich die österreichischen Künstler\*innen hauptsächlich auf österreichische Kulturphänomene beziehen, da es sich um eine globale Kultur handelt. Ein Großteil der Zeichen der Hip-Hop Kultur sind globale Phänomene. In dieser Masterarbeit wird über die Darstellungstraditionen und somit die internationalen Einflüsse, welche die österreichische Hip-Hop Kultur in dieser Phase der Integration und Diversifikation geprägt haben, geforscht. Dadurch können Erkenntnisse über die Vergemeinschaftungsprozesse dieser Subkultur erlangt werden. Die dazugehörige Forschungsfrage lautet:

Welche internationalen Einflüsse lassen sich in österreichischen Rap-Albencover in der Phase der Integration und Diversifikation finden und was bedeuten diese?

## 4. Methodik

Zur Beantwortung der Forschungsfrage eignet sich die ikonografisch-ikonologische Bildanalyse nach Panofsky. Mit Hilfe dieser Analysemethode können Typisierungen und Kategorien in der Covergestaltung einbezogen werden. Sie dient außerdem dazu, Bedeutungsdimensionen zu erfassen und auf Produktions- und Rezeptionskontexte einzugehen (Müller 2018, S. 29f). Durch die Zusammenführung dieser Elemente können unterschiedliche Aspekte der Covergestaltung behandelt werden. Diese Analyse soll in ein bisher wenig beforschtes Gebiet einführen. Die ikonografisch-ikonologische Bildanalyse nach Panofsky erfolgt in drei Schritten. Im ersten Schritt wird das zu analysierende Bild vorikonografisch beschrieben. Dies bedeutet, dass neutral beschrieben wird, was auf dem Bild zu sehen ist. Danach erfolgt die ikonografische Analyse. Dabei wird auf die Typengeschichte des Dargestellten eingegangen. In diesem Schritt wird untersucht, welche Motive mit welchen Themen verbunden sind. Bei der Interpretation wird hinsichtlich der visuellen und textlichen Quellen analysiert. In diesem Vorgang wird die erste offensichtliche Sinnschicht herausgearbeitet. Zum Abschluss erfolgt die ikonologische Interpretation, in welcher es um die Darstellungstraditionen und kulturelle Reproduktionsmuster sowie Produktions- und Rezeptionskontexte geht. (ebd. S. 33ff) Mit der ikonografisch-ikonologischen Bildanalyse können Rückschlüsse auf den Realitätsbezug des Bildes und die Authentizitätskonstruktionen über die ästhetischen Gestaltungsmittel gezogen werden (Grittmann 2019, S.533). Elke Grittmann arbeitete mit der ikonografisch-ikonologischen Bildanalyse hauptsächlich im Kontext der Analyse von journalistischen Medienbildern. Bei der Anwendung der Methode zur Analyse der Rap-Albencover in dieser Masterarbeit stehen jedoch eher Zeichen und Symbole, die in Verbindung mit der Hip-Hop Kultur stehen und die eigene Darstellung und Authentizitätskonstruktion der Künstler\*innen der Hip-Hop Kultur im Fokus. Daher eignet sich diese Methode zur Bildanalyse, um über die Analyse der Albencover hinausgehende Erkenntnisse über die österreichische Hip-Hop Szene zu gewinnen. Ein Albumcover ist Teil eines Gesamtkunstwerkes. Deshalb wird die Bildanalyse mit Informationen zu den Inhalten der jeweiligen Alben sowie deren Besprechungen in österreichischen Hip-Hop Medien verglichen. Dadurch wird auf den Kontext der besprochenen Alben eingegangen. Laut Marion Müller und Thomas Knieper gibt es in der visuellen Kontextanalyse drei Formen von Kontexten: den

Formkontext, den Produktionskontext und den Rezeptionskontext (Knieper und Müller 2019, S. 518f).

Frederik Dörfler-Trummer gibt an, die österreichische Hip-Hop Szene anhand einer Heroengeschichtsschreibung darzustellen. Diese Methode bezeichnet er als umstritten, da sie die Geschichte anhand einiger besonders bekannter Personen darstellt und es dadurch passieren kann, dass wichtige kleinere Entwicklungen vernachlässigt werden. Er hat sich jedoch trotzdem für diese Darstellungsweise entschieden, weil sie sich gut dazu eignet, einen ersten Überblick über ein bisher unerforschtes Gebiet zu geben und weitere Forschungen anzuregen. (Dörfler-Trummer 2021, S. 288f) Da sich der Forschungsstand seitdem nicht maßgeblich verändert hat und die vorliegende Masterarbeit auf ähnliche Verhältnisse stößt, wird diese Darstellungsweise in ihr weitergeführt und angepasst. Vor allem zur Bilderwelt dieser Subkultur in Österreich gibt es bisher keine spezifischen Forschungsarbeiten. Da der Rahmen einer Masterarbeit auch begrenzt ist, ist es nicht möglich eine komplette Szene abzudecken. Daher werden Albencover von Rapper\*innen analysiert, welche besonders relevant für die österreichische Hip-Hop Szene sind und jeweils eines der drei von Frederik Dörfler-Trummer definierten, für Österreich zentralen Subgenres (Boombap, Gangstarap, Cloudrap/Trap) repräsentieren. Diese Methode eignet sich des Weiteren zur Kombination mit der ikonografisch-ikonologischen Bildanalyse, da diese besonders zeitintensiv ist und in dieser Masterarbeit deshalb nur auf ausgewählte Bilder angewandt werden kann (Knieper und Müller 2019, S.525). Der Fokus der Arbeit liegt daher darauf, grundlegende Aspekte der Gestaltung von österreichischen Rap-Albencover herauszuarbeiten und überblicksmäßig darzustellen. Die für die Masterarbeit analysierten Albencover wurden nach diesen Kriterien ausgewählt:

1. Die Albencover stehen stellvertretend für jeweils eine der drei Subgenres Boombap, Gangstarap und Cloudrap.
2. Es wurden Alben von Künstler\*innen ausgewählt, welche innerhalb der österreichischen Hip-Hop Szene große Bekanntheit erlangt haben, auch über die Landesgrenzen hinweg im deutschsprachigen Raum. Somit wurden Rapper wie Raf Camora oder Yung Hurn, welche zu Popstars wurden, exkludiert, da diese ihre Popularität über den Umweg nach Deutschland und die dortigen Strukturen im Musikgeschäft erlangten.

3. Die Alben wurden so ausgewählt, dass sie unterschiedliche Distributionsformen von Musik (Vinyl, CD und Streaming) abdecken.

Zur Beantwortung der Forschungsfrage wurden im Zuge dieser Masterarbeit sechs österreichische Rap-Albencover mit Hilfe der ikonografisch-ikonologischen Bildanalyse nach Panofsky untersucht. Auf die Erfüllung der eben genannten Kriterien wird in den jeweiligen Kapiteln zur Coveranalyse genauer eingegangen.

## 5. Darstellungstraditionen österreichischer Rap-Albencover

In diesem Kapitel erfolgt die ikonographisch-ikonologischen Bildanalyse der ausgewählten österreichischen Rap-Albencover. Analysiert werden bei den physischen Musikprodukten die jeweiligen Frontcover der Alben. Um die Kontexte ausreichend zu beschreiben, kann - falls notwendig - jedoch auch auf das gesamte Artwork eingegangen werden. Bei den digitalen Alben werden, sofern mehrere Bilder im Kontext der Albumveröffentlichung vorhanden sind, jene Bilder analysiert, die in den Streamingdiensten als Cover dienen. Die analysierten Albencover wurden aufgrund der von Frederik Dörfler-Trummer als für Österreich zentral eingestuften Subgenre von Rap sowie für eine der als eingangs besonders wichtigen Distributionsformen von Musik (Vinyl, CD, digital) ausgewählt. Pro Subgenre und Distributionsform werden jeweils zwei Albencover analysiert. Für das Boombap Subgenre erfolgt eine Analyse der Alben *Versager Ohne Zukunft* von *Kamp & Whizz Vienna* und *Andagraund* von *Tibor Foco*. Die Analyse der Albencover von *Eva & Adam* von *Svaba Ortak* sowie *Blockjunge* der Gruppe *Bludzbrüder* erfolgt stellvertretend für das Gangstarap Genre. Um auf das Cloudrap/Trap Subgenre einzugehen, erfolgt eine Analyse der Cover von *FEEL ME B4 DEY KILL ME* des Rappers *Young Krillin* und *Schmetterlinge* der Rapperin *Hunney Pimp*. Die Albencover werden nach Subgenre in Unterkapiteln eingeteilt. Dabei erfolgt anfangs eine Beschreibung des jeweiligen Subgenres. Danach wird jeweils vor der Analyse der Cover auf die Erfüllung der für diese Forschungsarbeit definierten Auswahlkriterien der ausgewählten Künstler\*innen und Albencover eingegangen. Jedes Unterkapitel wird mit einem Fazit zum jeweiligen Subgenre abgeschlossen.

### 5.1 Boombap

Das Subgenre Boombap steht in Verbindung zu der Entwicklung des Samplings in der Musikproduktion. Der Begriff „Boombap“ bezeichnet einen Hip-Hop Stil, der sich besonders durch laute Kick und harte Snare Drums sowie einem Instrumental, welches auf Samples basiert, auszeichnet. (Exarchos 2019, S.33f) Das Subgenre entwickelte sich inmitten der aufkommenden Sampling Technologien und klassischen Turntable Praktiken (D’Errico 2015, S. 281 zit. nach Exarchos 2019, S.34), welche bereits aus den 1970ern und frühen 1980ern bekannt waren. In dieser Definition wird der Begriff Boombap zur

Bezeichnung eines Produktionsstils genutzt. Die Verwendung des Begriffes als Name eines Subgenres rechtfertigt Frederik Dörfler-Trummer damit, dass Künstler\*innen, welche diesen Stil bedienen, besondere Eigenschaften zugeschrieben werden.

*„Jedoch werden BoomBap-Beats darüber hinaus von Fans und aktiven HipHop-KünstlerInnen meist mit Attributen wie real, true, classic oder original verbunden. Dadurch werden dem Begriff BoomBap Eigenschaften zugeschrieben, die über die einer reinen musikalischen Ästhetik hinausgehen.“* (Dörfler-Trummer 2021, S. 111)

Die Bezeichnung Boombap wurde besonders durch das Album *Return of the Boom Bap* von *KRS-One* populär, welches im Jahr 1991 erschien (Exarchos 2019, S.34). Der Boombap Stil prägte die als Golden Age oder Golden Era bekannte Phase von Hip-Hop, welche von den späten 1980ern bis in die frühen 1990er Jahre dauerte (D’Errico 2015, S.281). Auf dieses goldene Zeitalter wird mit den im obigen Zitat angeführten Attributen Bezug genommen. Der Begriff Boombap wird deshalb häufig als Synonym für den „klassischen Hip-Hop Sound“ verwendet. Dies zeigt sich auch dadurch, dass in diesem Subgenre die vier Elemente noch eine größere Bedeutung haben. In anderen (neueren) Subgenres, wird Boombap daher häufig als veraltet wahrgenommen und bietet für Akteur\*innen aus diesen eine Angriffsfläche um sich über Vertreter\*innen des Boombap lustig zu machen und sich abzugrenzen.

Frederik Dörfler-Trummer sieht Boombap als besonders wichtiges Subgenre im österreichischen Hip-Hop, da sich ein Großteil der Akteur\*innen diesem zuordnen lassen. Außerdem konnte dieses Subgenre im Gegensatz zu anderen Staaten, wie den USA und Deutschland, in Österreich durchgehend relevant bleiben. Er führt diese besondere Relevanz von Boombap in Österreich vor allem auf die Anfangsphase der *Tribe Vibes & Dope Beats* Radiosendung zurück. Für diese Sendung berichtete die Journalistin Katharina Weingartner direkt aus New York. Dadurch konnten Hip-Hop interessierte Personen in Österreich die aktuellen Entwicklungen in den USA direkt verfolgen und wurden dadurch stark von diesem Klangbild beeinflusst. (Dörfler-Trummer 2021, S. 119)

### 5.1.1 Kamp & Whizz Vienna – Versager Ohne Zukunft

Das Album *Versager Ohne Zukunft* von *Kamp & Whizz Vienna* erschien 2009 auf dem Label Vienna International Records (SRA o. J.c) und ist dem Boombap Subgenre zuzuordnen. Es wurde sowohl auf CD (ebd.) als auch auf Vinyl in einer kleinen Auflage von 1500 Stück (Nowak 2019) veröffentlicht. Da es sich dabei um das einzige zu analysierende Albumcover dieser Arbeit handelt, welches auf unterschiedlichen physischen Tonträgern veröffentlicht wurde und die Cover kleine Unterschiede aufweisen, erfolgt im Anschluss an die Coveranalyse ein kurzer Vergleich der Cover beider Medien. Die Analyse des Covers bezieht sich jedoch auf das Vinylcover, da dieses Album - in Bezug zu den bereits genannten Auswahlkriterien - stellvertretend für Vinylveröffentlichungen ausgewählt wurde und daher im Fokus steht. Der Rapper *Kamp* und der Musikproduzent *Whizz Vienna* traten bereits vor der Veröffentlichung dieses Albums als Duo auf und veröffentlichten gemeinsame Lieder. Obwohl *Kamp* bereits Ende der 1990er Jahre als Rapper in Erscheinung trat (SRA o. J.d) handelt es sich hierbei um sein Debütalbum. Nach mehreren vorangegangenen Vinyl und CD Veröffentlichungen, welche wenig Beachtung fanden, wurde dieses Album als „*das erste und letzte*“ (Kamp und Whizz Vienna 2009a) vermarktet. In einem Interview mit dem *Message* Magazin zum zehnjährigen Jubiläum des Albums wurde ebenfalls auf diese Thematik eingegangen.

*„Dass Kamp & Whizz ‚Versager ohne Zukunft‘ von vornherein als ihre erste und letzte LP bezeichnet haben, lässt sich als Folge des über die Jahre angestauten Frusts über ihren eigenen Status in der hiesigen Musiklandschaft verstehen: ‚Wir haben ja davor schon sehr lange Musik gemacht und unser Standing immer anders gesehen, als die Leute es gesehen haben. Deshalb sind wir mit einer gewissen Trotzhaltung an dieses Album gegangen. Das war mitunter ein Grund dafür, dass wir gesagt haben, dass es das letzte Album ist – fickt euch alle! [...]‘“ (Nowak 2019)*

Mit diesem Album konnten die beiden in der damals noch kleineren Hip-Hop Szene große Aufmerksamkeit, sowohl in Österreich als auch in Deutschland, erlangen. Im Jahr 2009 wurde das „Versager ohne Zukunft“ Album in einem der bekanntesten deutschen Hip-Hop Magazine, der *Juice*, als deutschsprachiges Album des Jahres ausgezeichnet (Reitsamer 2017, S.71). Mehrere deutsche Rapper\*innen, die dem Boombap Subgenre zuzuordnen sind, referenzierten auf dieses Album und erwähnten es als bedeutsames

Album. Der Musikjournalist und Radiohost Jean-Marc Heukemes, welcher für seinen Fokus auf Boombap Rap bekannt ist, sprach in einem Interview mit *Kamp* davon, dass das *Versager ohne Zukunft* Album ein häufiges Thema seiner Sendungen ist (recordJet 2022). In einem Artikel von Reiner Reitsamer im *Juice Magazin* aus dem Jahr 2017, der die Geschichte von österreichischem Hip-Hop behandelt, führte *Trishes*, Host der *Tribe Vibes* Radiosendung, die Aufmerksamkeit, welche dieses Album erregte, darauf zurück, dass *Kamp* auf diesem Album seine eigenen psychischen Probleme offen darlegte:

„*Kamp trägt auf dieser Platte seine innersten Zweifel nach außen. Das war bis dahin unüblich im HipHop [...]*“ (Reitsamer 2017, S. 70).

*Kamp* prägte die österreichische Musikszene mit seiner Musik und seiner Arbeit innerhalb der Szene. Der Produzent *Fid Mella*, welcher 2022 mit *Kamp* gemeinsam das Nachfolgerwerk zu *Versager Ohne Zukunft* veröffentlichte, sprach im Interview mit dem deutschen Hip-Hop Medium *Backspin*, davon, dass es sich bei *Versager Ohne Zukunft* um ein Klassikeralbum handelt, welches einen großen Eindruck hinterließ (Backspin 2022). Im Jahresrückblick des Jahres 2020 des *WNMR* Podcasts wurde über *Kamps* Einfluss auf nachfolgende Rapper\*innengenerationen gesprochen (WNMR 2021a). Außerdem war er von 2009 bis 2011 einer der Organisator\*innen des *Am Strom* Festivals (Nowak 2022). Aufgrund des Standings von *Kamp* in der österreichischen Hip-Hop Szene und die Beachtung in Deutschland, welches in diesem Abschnitt nachgezeichnet wurde, eignet sich das Albumcover von *Versager Ohne Zukunft* für eine Analyse, stellvertretend für das Hip-Hop Subgenre Boombap.

### 5.1.2 Coveranalyse Versager Ohne Zukunft



Abbildung 1: Albumcover Versager Ohne Zukunft (eigenes Foto von der Schallplatte)

Das Albumcover von *Versager Ohne Zukunft* ist in viele einzelne Bilder unterteilt. Das Gesamtwerk zeigt einen Schreibtisch, auf dem mehrere Fotos, Dokumente und andere Gegenstände liegen. Auf den Fotos, die zentral auf dem Schreibtisch liegen, sind im Vordergrund zwei Männer zu sehen, die sich auf einem Bahnhof befinden. Die zentrale Person schreibt mit einem Filzstift in Richtung der Kamera ein unleserliches Graffiti. Beson-

ders auffällig ist der Ring, den der Mann auf seinem kleinen Finger trägt, er hat die Aufschrift „Kamp“. Links von ihm steht etwas im Hintergrund ein Mann. Verfolgt man seinen Blick, sieht man auf der rechten Seite zwei Polizisten, die auf die beiden zentralen Personen zugehen. Auf dem Foto mit den Polizisten klebt ein Post-It mit der Notiz „Für Beförderung vorgeschlagen“ mit einem Pfeil, der in ihre Richtung zeigt. Unter dieser Fotoserie ist eine Polizeiakte zu sehen. Sie thematisiert den Tatbestand der verbalen Zerstörung öffentlichen Eigentums von *Kamp & Whizz Vienna*. Der Name des Staatsanwaltes ist geschwärzt, der des unterzeichnenden Polizisten jedoch nicht. Sein Name lautet „Herr Winter“. Die Akte wurde vom Stadtpolizeikommando Wien aufgestellt und auf das Jahr 2009 datiert. Das genaue Datum ist wieder geschwärzt. Rechts davon liegen noch Fotos von Graffiti sowie das Foto eines Polizisten, welcher mit der Notiz „Helmut“ (in einem gezeichneten Herzen geschrieben) verbunden ist. Des Weiteren sind noch Notizen von einer Kontaktinformation sowie eine Telefonnummer der „Pizza Venezia“ zu finden. Über der zentralen Fotoserie liegt ein Zettel, mit der Notiz „Beweismittel sichergestellt in ...[unleserlich] Wohnung Kamp & Whizz Vienna“. *Kamp & Whizz Vienna* steht darauf als Graffitischrift geschrieben. Im rechten oberen Eck des Bildes sind eine Akte mit Polizeifotos, welche die beiden Männer der zentralen Fotoserie zeigen, sowie Fingerabdrücke zu sehen. Links oben steht eine Computertastatur. Auf der rechten Seite des Bildes befinden sich ein Telefon, ein Schlüsselbund mit Taschenlampenanhänger, ein Kalender und ein Notizbuch für Telefonnummern. Im rechten unteren Eck des Bildes sieht man einen angebissenen Donut und ein gefülltes Kaffeehäferl. Im linken unteren Eck befinden sich ein Feuerzeug, ein Handy und ein vollgerauchter Aschenbecher.

Betrachtet man das ganze Albumcover, ist die dargestellte Szenerie als Polizeischreibtisch zu erkennen, auf dem gerade ein Kriminalfall behandelt wird. Ermittelt wird aufgrund von Zerstörung des öffentlichen Raums durch Graffiti. Bei den beiden Männern, um die es in der Ermittlung geht, handelt es sich um die Musiker Kamp und Whizz Vienna selbst. Auf der Fotoserie am Cover ist der Polizeieinsatz festgehalten, bei welchem die beiden verhaftet werden. In dieser Darstellung präsentieren die beiden Musiker ihre Realness und Zugehörigkeit zur Hip-Hop Szene - durch die Graffiti Aktivitäten selbst - und beziehen sich dabei auf eines der bereits beschriebenen vier Elemente von Hip-Hop, welche vor

allem im klassischen Boombap Subgenre noch große Bedeutung haben. Der Bahnhof/Zug als Graffiti Ort ist auch eine Referenz an eine Graffititradition aus den 1980er Jahren, welche bereits in frühen Hip-Hop Filmen wie *Wild Style* thematisiert wurden (DJ Semtex 2022, S. 50ff). Des Weiteren lässt sich eine Realness Bekundung der beiden auch im Akt der Festnahme wahrnehmen. Sie spiegelt ihre rebellische Haltung gegenüber Autoritäten wider und zeigt ihre Leidenschaft für die Hip-Hop Subkultur, für welche *Kamp* und *Whizz Vienna* auch strafrechtliche Konsequenzen in Kauf nehmen. Das Auftreten der feindlichen Polizei ist ein klassisches Bild im Rap, welches in unzähligen Liedern zu finden ist. Die Besonderheit dieses Albumcovers liegt darin, dass beim Betrachten der Blick des „Gegners“ eingenommen wird. Die Darstellung der Polizei erfolgt in diesem Bild größtenteils mit negativ behafteten, gängigen Klischees. Der angebissene Donut mit dem Kaffee sowie der volle Aschenbecher können als Symbol für Faulheit gedeutet werden. Besonders die Darstellung von Polizist\*innen mit Donut und Kaffee ist in den USA ein gängiges Klischee über welches sich häufig lustig gemacht wird. Die durch Notizen dargestellte Aussicht auf eine Beförderung für die Polizisten, welche *Kamp* und *Whizz Vienna* auf frischer Tat ertappten und die detaillierten Aktenvermerke, welche für die beiden angelegt wurden, kann auch als Parodie eines übermäßigen Geltungsdranges, welcher Polizist\*innen häufig nachgesagt wird der dazu führt, dass auch bei kleineren Vergehen hart durchgegriffen wird, interpretiert werden. Laut eigenen Angaben des Rappers *Kamp* beruht dieses dargestellte Ereignis auf einer wahren Begebenheit, in der die beiden stark alkoholisiert beim Malen von Graffiti erwischt wurden, was außerdem als Initialzündung für die *VOZ Crew* gesehen wird. (Seifert und Erbas 2021, S. 73). Verweise auf diese Geschichte lassen sich auch in der Musik von *Kamp* und *Whizz Vienna* finden. Auch die Namen Herr Winter und Helmut sind direkte Verweise auf Lieder der beiden. Im Lied „Malinkaya (Don't Go) des Versager Ohne Zukunft Albums rappt *Kamp* „*du weißt wir können gern noch mehr Dinger drehen, schmieren wie Sternsinger bis wir wieder Herrn Winter sehen*“ (*Kamp und Whizz Vienna* 2009b). In den beiden Liedern *Helmut* und *Helmut 2*, welche auf vorangegangenen Veröffentlichungen von *Kamp* zu finden sind, beschreibt *Kamp* das Leben des Polizisten Helmut und macht sich darin ebenfalls durch die ausschweifende Verwendung von Klischees über die Polizei lustig. Die Szenerie ist durch die mittlerweile veralteten technischen Geräte, wie dem alten Nokia N70 Handy, den 2000er Jahren zuzuordnen.

Bei dem Bild handelt es sich um eine Arbeit, welche extra für das Album *Versager Ohne Zukunft* hergestellt wurde. In dem Buch „*Deutschrapp Undercover*“ berichtet Kamp über den Entstehungsprozess des Covers. Die Idee des Covers stammt von ihm selbst. Den Fahndungstisch entwarf der Grafikdesigner Pierre Striebeck. Die Fotos wurden von Christoph Moderbacher in Wien gemacht. Der Polizist auf dem Foto im rechten unteren Eck des Albumcovers wird von *Kamps* Vater dargestellt, welcher auch Thema des Albums ist. (Seifert und Erbas 2021, S. 73) Das Cover erzählt, wie das Album selbst auch, eine Geschichte aus *Kamps* Leben. Durch das Szenario des Schreibtisches des Polizisten nimmt man eine unbeteiligte Beobachter\*innenrolle ein und erhält dadurch einen Einblick in das Leben der beiden Protagonisten des Albums. Auf dem zentralen Beweisfoto ist *Kamp* zu sehen, wie er ein Graffito in Richtung Kamera schreibt. Die Wall- und Trainwriter Szene in den 1970er Jahren, auf die man sich hier im Cover bezieht, war ein popkulturelles Phänomen und ein großer Einfluss auf die Kunstszene (Galladé 2021, S.50). Über das Albumcover werden vor allem US amerikanische Stereotypen und Klischees reproduziert. Einerseits findet man die Graffiti Verweise, welche tief in der Hip-Hop Kultur verwurzelt sind und die klischeehafte Darstellung des Polizeibeamt\*innenalltag, welche stark von den USA geprägt ist. Besonders bekannt ist das Beispiel des *Chief Wiggum* aus der Comicserie „*Die Simpsons*“. Der Verweis auf die eigene Umgebung ist über die Polizeiakte und den Polizeistempel des Stadtpolizeikommandos Wien gegeben.

Die Graffiti Tags von *Kamp* wurden für das Cover von David Schmenger entworfen, da *Kamp* seine eigenen Graffiti Tags nicht veröffentlichen wollte (Seifert und Erbas 2021, S. 73). Die Details des Albumcovers, sowie geheime Trivia Verweise, wie die Beteiligung von *Kamps* Vater am Cover oder der Tatsache, dass es sich bei jenen auf dem Cover um die echten Fingerabdrücke von *Kamp* und *Whizz Vienna* (ebd.) handelt, erwecken den Anschein einer besonderen Ehrlichkeit, durch die sich *Kamp* hier auszeichnet. Zusammenfassend ist zu sagen, dass sich das Albumcover stark an US amerikanischen Stereotypen orientiert, diese jedoch nach Wien in die Lebenswelt der beiden Musiker *Kamp* und *Whizz Vienna* übersetzt. Es werden Inhalte des Albums sowie der Lebensgeschichte des Rappers aufgegriffen.

### 5.1.3 Vergleich Vinyl- und CD-Cover von Versager Ohne Zukunft

Beide Formate verwenden das gleiche Albumcover, es lassen sich aber einige kleine Unterschiede ausmachen. Aufgrund des kleineren Formates der CD ist das Coverbild stärker zugeschnitten als die größere Vinylverpackung (siehe Abbildung 2). Beide Versionen sind in der folgenden Abbildung zu sehen. So sind einige Details, welche auf dem Frontcover der Vinylausgabe zu finden sind, bei der CD-Ausgabe abgeschnitten. Bei der CD fehlen kleine Details wie der Aschenbecher, der Donut und der Kaffee. Die Geschichte des „Auf frischer Tat Ertappens“ ist auch auf dem CD-Cover vorhanden. Dies kann daher als von den Künstler\*innen als zentral definierte Aussage des Covers identifiziert werden. Die zugehörigen Fotos sind auch hier im Zentrum und werden daher sofort beim Betrachten des Covers wahrgenommen. Jedoch ist die Geschichte aufgrund der Verkleinerung nicht so gut erkennbar, wie auf dem Vinylcover. Dass es sich bei dem Gezeigten um einen Polizeischreibtisch handelt, ist am CD-Cover auch nicht sofort zu erkennen. Elemente, welche auf dem Frontcover der Schallplatte platziert sind, werden im inneren Design der CD im CD Booklet und auf dem Tonträger selbst fortgeführt. Betrachtet man die ganze Verpackung, sind manche Motive, welche auf der Vinylversion zu finden sind, auf der CD-Verpackung gar nicht zu finden. Das CD Cover wird außerdem für die digitale Version des Albums, welche 2013 veröffentlicht wurde, verwendet (bandcamp 2013).



Abbildung 2: Coververgleich Vinyl - CD

#### 5.1.4 Tibor Foco - Andagraund

Die Bedeutung von Markus Höflinger und den diversen Phasen seiner Karriere mit unterschiedlichen Rappernamen im österreichischen Hip-Hop wurde bereits im Kapitel zu Mundartrap genauer beschrieben. Daher wird nochmals gesondert auf die Phase eingegangen, in der er als *Tibor Foco* auftrat. Diese Phase dauerte von 2006 bis 2010 (Discogs o. J.b) Nach dem Szeneerfolg des Albums *Vollendete Tatsachen* der Gruppe *Markante Handlungen* in der er noch als *Markee* auftrat erfolgte die Umbenennung in *Tibor Foco* im Zuge des Albums *Schwarze Erde* der *Tontraeger Records* Supergroup *Die Unsichtbaren* im Jahr 2006. *Die Unsichtbaren* bestand aus den damaligen Mitgliedern des Labels. Dabei trat jedes Mitglied mit neuem Namen auf, welcher für dieses Album kreiert wurde. 2006 veröffentlichte *Tibor Foco* ebenfalls sein *Andagraund* Album. In den Jahren danach war er unter diesem Namen noch auf dem Labelsampler *Vü z'vü Kerkersessions Vol. 1* von *Tontraeger Records* und als Gast auf diversen Veröffentlichungen anderer Rapper vertreten. Zwischenzeitlich veröffentlichte er im Zuge seiner Gruppe *Sodom & Gomorrah* gemeinsam mit dem Rapper *BumBum Kunst* bereits unter dem Namen *Jack Untawega*.

Nachdem er sich im Jahr 2010 vom *Tontraeger Records* Label trennte trat er nicht mehr als *Tibor Foco* in Erscheinung und verwendete zu dieser Zeit primär den Namen *Jack Untawega*. Das *Andagraund* Album erschien auf dem Linzer Label *Tontraeger Records*. Dabei handelt es sich um das erste Solo Album von Markus Höflinger, welcher unter seinem vorigen Namen *Markee* als Teil von Gruppen Alben veröffentlichte. *Andagraund* wurde auf Vinyl veröffentlicht. (Hooray 2021) Aufgrund seines Zieles, dem österreichischen Hip-Hop Untergrund treu zu bleiben, wehrte sich *Tibor Foco* stets gegen Strukturen des Musikgeschäftes. Er entschied sich gegen die Veröffentlichung einer CD, welche das Hauptmedium der damaligen Zeit war und veröffentlichte das komplette Album nur auf Vinyl. (The Message Magazine 2013) Bei der Veröffentlichung wurde außerdem auf einen Musikvertrieb verzichtet. Es konnte nur bei *Tibor Foco* selbst und in einigen, von ihm ausgewählten Schallplattengeschäften gekauft werden. Zu Promotionzwecken wurden noch einige wenige CDs mit Vorgeschmack auf das Album auf den Linzer Straßen verteilt. (Hooray 2021) *DJ Phekt* sieht die Herangehensweise „des sich selbst rar Machens“ auch als ausschlaggebenden Punkt für den fehlenden kommerziellen Erfolg von Markus Höflinger, welcher laut *DJ Phekt* das Potential gehabt hätte, der erste Star innerhalb der österreichischen Hip-Hop Szene zu werden (The Message Magazine 2013). Musikalisch ist das Album nicht als traditioneller Boombap zu bezeichnen. Das Klangbild fällt elektronischer aus als es beim traditionellen Boombap der Fall ist und textlich ist es eher dem Battlerap Genre zuzuordnen. Bei Battlerap handelt es sich jedoch eher um eine inhaltliche Kategorisierung, als um ein klassisches Subgenre. Trotz der Unterschiede zu traditionellen Boombap Alben ist *Andagraund* stark im Boombap verwurzelt, wie in der folgenden Co-veranalyse gezeigt wird. Es markiert in der Karriere von Markus Höflinger den Übergang von klassischen Boombap Veröffentlichungen zu einer musikalischen Orientierung, welche eher dem Gangstarap zuzuordnen ist. (In den Folgejahren nach seinem *Tibor Foco* Album war er auch Mitbegründer der *Slangsta* Bewegung, welche Mundartrap in Österreich popularisierte.) Das *Andagraund* Album kann daher trotz der Unterschiede noch zum Boombap gezählt werden und eignet sich für eine Analyse, da es einen großen Einfluss auf österreichischen Hip-Hop hatte. Dies ist bereits an den beteiligten Personen zu erkennen. Als Gäste sind unter anderem Kollegen vom *Tontraeger Records* Label wie *Ivan Ivanov* (aka *Bauxl* von der Gruppe *Die Antwort*) und *Sepp Kultura* (aka *Laima* von der Gruppe *Texta*) sowie der Rapper *Bumbum Kunst*, mit dem er später die Gruppe *Sodom &*

*Gomorra* bildete vertreten. Nennenswert sind ebenfalls die damals noch unbekannten Salzburger Rapper *MOZ* und *Raptoar*, welche im weiteren Verlauf ihrer Karriere den österreichischen Mundarttrap ebenfalls mitprägten. Außerdem ist der damals ebenfalls noch unbekannte *Raf Camora* (damals noch unter dem Namen *RAF*) auf dem Album vertreten, welcher mittlerweile als einer der größten Popstars im deutschsprachigen Raum bekannt ist. Einige dieser Künstler wurden erst durch die Veröffentlichung des *Tibor Foco* Albums in der österreichischen Hip-Hop Szene bekannt (The Message Magazine 2013). Markus Höflinger selbst bezeichnete sein *Tibor Foco* Album im Jahr 2015 in einem Gespräch mit dem *The Message Magazine* über seine Veröffentlichungen als „Herzstück“ seiner Karriere (The Message Magazine 2015).

### 5.1.5 Coveranalyse Andagraund



Abbildung 3: Albumcover Andagraund (eigenes Foto von der Schallplatte)

Auf dem Albumcover ist ein Mann zu sehen, der das Foto ausfüllt. Er trägt eine Jacke und einen Kapuzenpullover. Die Kapuze hat er dabei über den Kopf gezogen. Außerdem trägt er auf der Stirn eine Schibrille, welche zur linken Seite verdreht ist. Beide Arme sind oberhalb des Oberkörpers. In beiden Händen hält er ein Band, welches aussieht wie ein Absperrband. Das Foto ist schwarz-weiß gehalten. Das Band ist der einzige Gegenstand, der in Farbe gezeigt wird. Es ist gelb und mit schwarzen Pfeilen bedruckt, welche nach

unten zeigen. Die Person steht vor einer hellen Wand. Im rechten oberen Eck des Fotos ist in schwer lesbarer Schrift „*Tibor Foco*“ zu erkennen. Am linken unteren Eck sind auf der Wand hell und undeutlich Teile des Gesichtes der Person auf dem Cover zu sehen. Abgesehen davon ist bis auf ein paar Risse und schwarze Punkte wenig Auffälliges im Hintergrund zu sehen. Das gezeigte Szenario ist schwarz umrandet. Es ist besonders auffällig, dass dieses Bild wenige Details aufweist und sehr reduziert wirkt.

Der Kleidungsstil mit der Schibrille kann einerseits als direkte Referenz an den US-amerikanischen Rapper *Thirstin Howl III* gesehen werden, welcher oft mit Schibrille auftrat. *Thirstin Howl III* wurde in einem Interview mit *Kayo & Phekt*, ebenfalls Mitglieder seiner Gruppe *Markante Handlungen*, als große Inspiration für *Tibor Foco* genannt (The Message Magazine 2013). Die Schibrille kann auch als Aversion gegen die Droge Kokain („Schnee“) gesehen werden. In einem Interview sagte *Tibor Foco*, dass die Schibrille zeigt, dass er schneeresistent sei (Divinitusxat 2011). Bei der Schibrille handelt es sich auch um ein klassisches modisches Merkmal von frühen Graffiti Sprayer der 1980er Jahren. Carsten Heinze schreibt in seinem Beitrag im Buch „*Eine Stadt wird bunt*“ hierzu:

„Zur modischen (und besonders für Sprüher auch: praktischen) Kleidung gehörten Turnschuhe, Trainingsanzüge, Kapuzenpullis, Windjacken, Baseballmützen und offene Schnürsenkel. Darüber hinaus wurden Skibrillen teilweise beim Surfen [gemeint ist Trainsurfing] genutzt oder auch als modisches Accessoire getragen.“ (Heinze 2022 S.81)

*Tibor Foco* ist hier also auch als klassischer Graffiti-Writer inszeniert. Bei der Schrift im rechten oberen Eck des Covers handelt es sich um eine weitere klassische Graffiti Referenz. Der sogenannte „Namens-Tag“, also das Schreiben des eigenen Namens, ist eine klassische Graffiti Disziplin, auf der weitere Graffitiarten und -stile aufgebaut sind (WNMR 2022). Eine Besonderheit an diesem Albumcover ist, dass das Absperrband im Gegensatz zum restlichen Bild in Farbe zu sehen ist. Die Farbkombination schwarz-gelb ist dabei von Bedeutung, da sie laut Regelungen für Arbeitsstätten für ständige Gefahrenquellen steht. Die Pfeile auf dem Band zeigen größtenteils in Richtung des Rappers *Tibor Foco* und weisen ihn somit als Gefahr für andere - vor allem Rapper\*innen oder Institutionen wie der Polizei mit denen er sich in seinen Battlerap Texten misst - aus. Diese Warnung sticht im Kontrast zum restlichen Albumcover besonders ins Auge und verdeutlicht somit ihre Botschaft. Der Rest des Covers wirkt sehr unscheinbar. Dies kann als weiteres

Indiz seiner „Untergrund Mentalität“ gesehen werden. Das Album soll nicht die Aufmerksamkeit einer größeren Öffentlichkeit auf sich ziehen. Es ist für Personen bestimmt, welche Teil der Hip-Hop Szene sind und sich mit ihrer Kultur auseinandersetzen und somit die rar gesäten Zeichen auf dem Cover verstehen können.

Das Cover von Andagraund stammt vom Graffiti Writer *Regim*, welcher ein Mitglied der Linzer Graffiti Gruppe *IFOS Crew* war. In dieser Phase begleitete er *Tibor Foco* häufig und dokumentierte den Entstehungsprozess des Albums fotografisch. Einige dieser Fotos sind Teil des Backcovers von der Vinylveröffentlichung. (The Message Magazine 2015) *Tibor Focos* Fokus auf den Untergrund zieht sich durch das gesamte Albumcover. Es ist schwarz-weiß gehalten und erregt somit wenig Aufmerksamkeit. Auch die Verbindung mit der Graffiti Szene welche in diesem Albumcover dargestellt wird kann ebenso als Verweis auf das Agieren im Verborgenen gesehen werden. Da das Sprühen von Graffiti oftmals im illegalen Bereich passiert und sich die Akteur\*innen strafbar machen, agieren sie ebenfalls unerkannt und an Orten und Zeitpunkten, an denen sie dem Auge der Öffentlichkeit entgehen. Mit dieser Verbindung wird auch ein Bezug zur klassischen Hip-Hop Kultur der vier Elemente hergestellt. Das Konzept des Verborgenen und des „sich rar Machens“ zeigt sich auch in der Distributionsform des Albums, zu welchem größtenteils auf Vermarktung verzichtet wurde. Auch die Namensgebung passt in dieses Konzept. Benannt hat sich Markus Höflinger in dieser Phase nach dem ehemaligen ungarischen Motorradrennfahrer Tibor Foco, welcher nach seiner Karriere Zuhälter in Linz wurde und wegen Mord verurteilt wurde, entflohen. Nach ihm wird nach wie vor gefahndet. Markus Höflinger erreichte zwar nicht die Bekanntheit von Tibor Foco, jedoch konnte er sich mit seinem ersten Rappernamen *Markee* als Teil mehrerer Gruppen innerhalb der österreichischen Hip-Hop Szene einen Namen machen. Parallel zu Tibor Foco, welcher sich für ein Leben im Verborgenen entschied, entging Höflinger mit diesem Projekt ebenfalls einer größeren Aufmerksamkeit. Abschließend sind die beiden Themenkomplexe Graffiti und das Agieren im Verborgenen die zentralen Kategorien dieses Albumcovers. Der Bezug zu Graffiti wird über die Zusammenarbeit mit einem Graffiti Writer sowie Kleidung, welcher der Graffiti Subkultur zugeordnet werden kann hergestellt. Verborgenes wird durch das farblose Cover, welches keine Aufmerksamkeit erregt, dargestellt. Das einzige

Detail, welches sofort ins Auge sticht, ist das farbige Absperrband, welches die Gefahr verdeutlicht, die von *Tibor Foco* ausgeht.

#### 5.1.6 Fazit Boombap

Auf den ersten Blick unterscheiden sich die analysierten Boombap Albencover von *Kamp & Whizz Vienna* und jenes von *Tibor Foco* stark. Die Konzepte und Bezüge auf den Cover ähneln einander jedoch stark, bei Beiden steht die Authentizitätsbekundung durch das Aufgreifen von bekannten Mustern und Konzepten der US-amerikanischen Vorbilder im Fokus. Traditionen, welche im Hip-Hop tief verwurzelt sind, wurden aufgegriffen und an die eigene Umgebung, die eigenen Lebensumstände sowie die eigene Künstler\*innenpersönlichkeit angepasst. Die Darstellung der Künstler\*innen Persona als vermeintlich reales Selbst ist dabei besonders wichtig. Obwohl vor allem im *Andagraund* Albumcover von *Tibor Foco* mit übertriebener Selbstinszenierung (Fokus auf die Gefahr, die von ihm ausgeht) gearbeitet wird, geht es darum, sich Selbst und das eigene Wissen über die Kultur zu präsentieren. *Tibor Foco* wird nicht dezidiert als Kunstfigur inszeniert, es handelt sich dabei bloß um eine Fassade des Rappers. Die eigene „Realness“ und Legitimation als Künstler\*in in der Hip-Hop Szene wird dabei durch das Wissen über die eigenen Vorbilder und die Hip-Hop Kultur dargestellt. Dabei steht vor allem Graffiti als eines der vier Elemente des Hip-Hop im Zentrum der Darstellungen. Beide Albencover beziehen sich stark auf die US-amerikanische Graffiti Geschichte und zeigen die Verbindung der Künstler\*innen mit diesem Teil der Hip-Hop Kultur. *Kamp* verarbeitet in dem Albumcover zu *Versager Ohne Zukunft* seine eigene Graffiti Vergangenheit und stellt seine Authentizität in Verbindung mit dem dadurch entstandenen Konflikt mit der Polizei dar. Bei dem Albumcover von *Tibor Foco* wird die Verbindung zu Graffiti hauptsächlich über die Kleidung, welche er auf dem Cover trägt, sowie das Miteinbeziehen eines Graffiti-künstlers seiner Heimatstadt Linz in die Produktion des Covers hergestellt. *Kamp* und *Whizz Vienna* verweisen über die Polizeiakte, welche auf dem Albumcover zu sehen ist auf ihre Heimatstadt Wien. Beide Albencover führen klassische Elemente und Darstellungen des Hip-Hop fort. In den analysierten Boombap Albencover erfolgt kein Bruch mit klassischen Hip-Hop Darstellungstraditionen. Ein Traditionsbewusstsein bei den analysierten Künstlern ist ebenfalls daran zu erkennen, dass sie ihre Alben, obwohl das CD

Zeitalter längst angebrochen war und Vinyl fast komplett vom Musikmarkt verdrängt wurde, auf Schallplatte veröffentlichten. Schallplatten sind sowohl beliebte Sammelobjekte bei Fans der Boombap Spielart des Hip-Hop als auch die Instrumente von Hip-Hop DJs. Gerade im Boombap Subgenre zeichneten sich einige DJs trotz des digitalen Zeitalters dadurch aus, dass sie an der klassischen Technik des Auflegens mit Vinyl festhielten. Schallplatten spielten außerdem eine wichtige Rolle bei der Etablierung der Hip-Hop Kultur. Ohne sie wären die, im Kapitel zur Hip-Hop Geschichte beschriebenen, „*Merry-Go Round*“ Technik von *Kool Herc* und das Loopen, also Aneinanderreihen von Funk-Breaks, welche die Grundlage für frühe Hip-Hop Instrumentale waren, nicht denkbar.

## 5.2 Gangstarap

Frederik Dörfler-Trummer bezeichnet Gangstarap als bekanntestes Subgenre im Rap, da Gangstarap kommerziell besonders erfolgreich ist und häufig in Medien, welche sich außerhalb des Hip-Hop Kosmos befinden, aufgrund der provokanten Texte kontrovers diskutiert wird (Dörfler-Trummer 2021, S. 197). Da dieses Subgenre häufig Thema öffentlicher Debatten ist, wird es hier genauer beschrieben. Dabei wird auf einige wissenschaftliche Ansätze zum Gangstarap eingegangen. Die Etablierung des Stils „Gangstarap“ kann auf den US-amerikanischen Rapper Schooly-D zurückgeführt werden. Die Entstehung des eigenen Subgenres „Gangstarap“ ist jedoch auf die Gruppe *N.W.A.* zurückzuführen, welche das Genre mit ihrem Debütalbum *Straight Outta Compton* stark geprägt haben. Dieses Album zeichnet sich durch eine glorifizierende Darstellung von Gangkriminalität aufgrund der prekären Lebenssituation aus. Für die Erzählungen werden reale Geschehnisse verwendet und von den Rapper\*innen überspitzt dargestellt um sich als übermächtigen „Gangsta“ darzustellen, der den schlechten Lebensumständen des Ghettos erwachsen ist. (Seeliger 2021, S.17f) Jeff Chang verknüpft in seinem Buch „*Can't Stop Won't Stop*“ die Entstehung des Gangstarap Subgenres mit der Politik von Ronald Reagan:

*„Reaganism had eliminated youth programs while bombarding youths with messages to desist and abstain; it was all about tough love and denial and getting used to having nothing. Even the East Coast utopians like Rakim and Chuck D talked control and discipline. By contrast, excess was the essence of NWA's appeal. These poems celebrated*

*pushers, played bitches, killed enemies, and assassinated police. Fuck delayed gratification, they said, take it all now.*“ (Chang 2005, S. 342)

Außerdem führt er die Bezeichnung „Gangstarap“ auf das Lied *Gangsta Gangsta* vom *Straight Outta Compton* Album zurück. Da dieses Album in kurzer Zeit sehr erfolgreich war, wurde ein Name für diese neue Spielart des Rap benötigt. Aufgrund des markanten Songs wurde die Musik von N.W.A. daraufhin als „Gangstarap“ bezeichnet (ebd., S. 343). Frederik Dörfler-Trummer weist in seinem Buch auf die besondere Schreibweise dieses Subgenres hin. Die Wörter „Gangsta“ und „Gangster“ (wie das Genre häufig bezeichnet wird) sind zu unterscheiden. Er schreibt:

*„Denn mit dem Begriff ‚Gangsta‘ ist im amerikanischen HipHop ein Mitglied einer Gang gemeint und nicht wie im Deutschen eine Einzelperson, die ihren Lebensunterhalt durch kriminelle Handlungen bestreitet.“* (Dörfler-Trummer 2021, S. 198)

Gangstarap bedient das westliche „vom Tellerwäscher zum Millionär“ Narrativ. Die Erfolgsgeschichte wird von Gangstarapper\*innen durch monetären Erfolg (vor allem über Statussymbole), sexuelle Status durch gefügige Sexualpartner\*innen, Popularität bei den Fans, physische Stärke, etc. vermittelt. Der erlangte Erfolg steht dabei im Gegensatz zur Herkunft der Protagonist\*innen, welche häufig aus den schwarzen Ghettos der USA stammen. Bernd Dollinger und Julia Rieger definierten drei Motive, in denen die Aufstiegsgeschichten im Gangstarap verwoben sind:

- Selbstbehauptung: Rapper\*innen stellen sich als heldenhaft dar. Mit ihren Fähigkeiten konnten sie ihre widrige Herkunft überwinden und Erfolg erlangen. Das eigene Selbst wird als übermächtig inszeniert. In ihren moralischen Widersprüchlichkeiten treten sie als Antihelden auf.
- Gleichbleibende authentische Identität: Im Gegensatz zu klassischen Heldenerzählungen, in denen Helden durch ihre Erfahrungen reifen, beschreiben sich Rapper\*innen als Personen, die sich trotz ihres immensen Erfolges selbst treu bleiben. Authentizität und Realness werden dadurch hergestellt, dass die Künstler\*innen trotz dem Erfolg ihre Herkunft nicht vergessen.

- Widerstand: Authentizität wird dadurch hergestellt, dass die Protagonist\*innen den widrigen Umständen nicht entfliehen, sondern sich in ihrem Milieu durchsetzen, dadurch Erfolg erlangen und mit ihrer Herkunft verwurzelt bleiben

(Dollinger und Rieger ,2023 S. 4f)

Eithne Quinn schreibt in seinem Buch „*Nuthin' but a 'G' Thang: The Culture and Commerce of Gangsta Rap*“, dass die Aneignung und Umwandlung von gesehenen Ereignissen in die Ich-Perspektive der Rapper\*innen das grundlegende Merkmal von Gangstarap ist. Gangstarapper\*innen eignen sich die Rolle von realen Verbrecher\*innen aus dem Ghetto an und stellen diese als ihre eigene dar. Dies führt zu einem größeren Schockfaktor und mehr Aufmerksamkeit. Quinn spricht dabei von der „*Eye/I Dialektik*“. (Quinn 2005, S.25) Die besondere Neuerung, welche mit Gangstarap durch N.W.A. in den Hip-Hop kam, war die Verbindung des Anspruches Popmusik zu produzieren, jedoch „harte“ Texte, welche eher schwer zugänglich sind, in die Musik einfließen zu lassen. Diese Texte sollten die Gesellschaft mit der Unterdrückung von Schwarzen durch die Polizei und dem Thema Racial Profiling konfrontieren. Dabei wurden auch Diffamierungen und Versuche Gangstarap zu zensieren (viele Radiostationen spielten dieses Subgenre in der Frühphase nicht) in das Image verwoben, um auf die Unterdrückung hinzuweisen und sich selbst als Kämpfer\*innen für die Wahrheit zu inszenieren. (Angeja Viator 2020, S. 161ff)

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei Gangstarap auch außerhalb der Hip-Hop Welt um ein häufig diskutiertes Phänomen. Eithne Quinn beschreibt hierzu vier gängige Kritiken zu Gangstarap:

1. Gangstarap reflektiert und verschärft Lebensrealitäten einer marginalisierten Unterschicht. Dabei wird Gangstarap gleichzeitig als Reflexion und (durch die Glorifizierung) Bestandteil der Verschärfung von Lebensrealitäten in den Ghettos gesehen.
2. Gangstarap wird als Tradition von authentischer und erhöhter schwarzer Radikalität gesehen. Dabei wird Gangstarap als Stimme der Marginalisierten begriffen.
3. Gangstarap ist eine politisch oppositionelle Form Zwangslagen von unterdrückten Gemeinschaften zu beschreiben

4. Gangstarap ist keine realistische präzise Reflexion des marginalisierten Lebens, sondern falsch und gefährlich für schwarze Gemeinschaften. Diese Auffassung resultiert häufig aus der Annahme, dass schwarze Kultur nicht kommerziell sein und schwarze Lebenserfahrung genau wiedergeben soll.

In diesen Auffassungen sieht er ein Axiom, welches besagt, dass Gruppen mit der geringsten Macht und Repräsentation den größten Druck haben repräsentativ zu sein.

(Quinn 2005, S.19f)

Im deutschsprachigen Raum begann Straßen- und Gangstarap zu Beginn der 2000er Jahre mit dem Aufkommen des Labels *Aggro Berlin* rund um *Sido* stark an Popularität zu gewinnen. Die Thematiken deutschsprachiger Gangstarapper\*innen ähneln dabei jenen der amerikanischen Vorbilder. Behandelt werden vor allem Themen wie soziale Ungleichheit und Rassismuserfahrungen, welche die großteils migrantischen Protagonist\*innen prägten. (Lütten und Seeliger 2017, S. 89ff) Martin Seeliger und Marc Dietrich führen diese Rassismusphänomene auf die Gastarbeiterpolitik der 1950er und 1960er Jahre sowie die daraus resultierenden ständigen Migrationsdebatten zurück (Seeliger und Dietrich 2017, S. 19ff). Dabei wurden auch Begrifflichkeiten von den internationalen Vorbildern übernommen. Eine Besonderheit im Subgenre Gangstarap ist, dass die direkten Einflüsse nicht nur aus den USA kamen. Ab den 1990er Jahren orientierten sich deutsche Gangstarapper\*innen stark an der französischen Rapszene (Güngör und Loh 2017, S. 213f). Vor allem die Verwendung des „Ghetto“ Begriffes führte häufig zu Auseinandersetzungen mit Vertreter\*innen anderer Subgenres, Journalist\*innen und der Öffentlichkeit, da darauf verwiesen wurde, dass trotz dem Vorhandensein von sozial prekären Orten, Ghettos nach US-amerikanischem oder französischem Vorbild in Deutschland (und Österreich) nicht vorhanden seien. So rappte die österreichische Supergroup *TTR Allstars* (bestehend aus Mitgliedern des Linzer *Tontraeger Records* Labels) im Jahr 2007:

*„Es is Umberto Ghetto. I kum oba ausm ärgsten Ghetto, egal ob Fler ob Eko, es bleibt a Märchenghetto. Natirlich gibt's ah bei uns Leit de ka Koin haum, Pistoin haum, dealt oder gstoin haum oba die meisten G's [Gangsta] san groß wordn im Wohlstaund“* (TTR Allstars 2007)

In diesem Text wird direkt auf die Gangstarapper *Fler* und *Eko Fresh* verwiesen, welche zu dieser Zeit populär waren. Im gleichen Lied wird gerappt: „*nix mit rat-tat-tat-tat-tat* [auch ein Titel von *Dr. Dre*] *ihr seids ned Dr. Dre*“ (ebd.). Dabei wird sich direkt auf die Nachahmung amerikanischer Vorbilder bezogen und das Imitieren dieser ins Lächerliche gezogen.

Deutsche Rapstars wie *Sido* oder *Bushido* und etwas später *Haftbefehl* erfreuten sich jedoch großer Beliebtheit und führten dazu, dass Gangstarap auch im deutschsprachigen Raum zum beliebtesten (und teilweise durch in der Öffentlichkeit besprochenen Skandale auch zum bekanntesten) Subgenre wurde. Dies führte dazu, dass ein Prekaritätsdiskurs seinen Weg in den popkulturellen Mainstream schaffte (Lütten und Seeliger 2017, S. 102).

#### **5.2.1 Svaba Ortak – Eva und Adam**

Am 29.3.2019 erschien das Debüt Album des Rappers *Svaba Ortak* mit dem Namen *Eva und Adam* auf dem *Sony Music* Majorlabel (Horvatić 2019). Seine Musik ist dem Subgenre Gangstarap zuzuordnen. *Svaba Ortak* trat erstmals 2011 in der Wiener Hip-Hop Szene in Erscheinung. In dieser frühen Phase seiner Karriere trat er als Mitglied des Wiener Hip-Hop Kollektiv *Eastblok Family* auf (Ferkova 2017). In dieser Zeit veröffentlichte er sowohl solo als auch gemeinsam mit der *Eastblok Family* mehrere Mixtapes, welche als Gratisdownload angeboten wurden. Danach erfolgte ein zweijähriger Aufenthalt in Frankfurt am Main, welcher ihm Kontakte zu deutschen Rapgrößen wie *Olexesh*, der *187 Strassenbande* und *Raf Camora* brachte und dadurch weiterführend zu Bekanntheit in Deutschland führte. (Kiebl 2019) Dies führte dazu, dass er in einige deutsche Interviewformate eingeladen wurde, was für österreichische Rapper\*innen eine Seltenheit darstellt. 2016 wurde mit *Enter Tha Dragon*, das erste musikalische Werk, welches zum Kauf angeboten wurde, veröffentlicht (Ferkova 2017).

### 5.2.2 Coveranalyse Eva und Adam



Abbildung 4: Eva und Adam Albumcover (eigene Fotografie von der CD)

Das Albumcover von *Eva und Adam* ist schwarz-weiß gehalten. Auf dem Foto sind mehrere Personen zu sehen, welche sich anscheinend an einem Platz im öffentlichen Raum befinden. Die Person am linken Rand des Fotos ist zwar nur bis zum Bauch abgebildet, kann aber aufgrund der Beine als Frau gelesen werden. Bei den restlichen Personen, die zu sehen sind, handelt es sich um Männer. Der Mann im Zentrum der Fotografie sitzt auf etwas, das nicht genau erkennbar ist (wahrscheinlich handelt es sich um einen Klappsessel).

sel) und sieht direkt in die Kamera. Der Blick kann als entschlossen und emotionslos beschrieben werden. In der linken Hand hält er eine Zigarette. Seinen linken Arm hat er um die Schulter seines Sitznachbarn gelegt. Abgesehen von diesem Mann im Zentrum werden die restlichen Personen von dem Foto anonym gehalten. Es sind zwar noch Teile von Gesichtern zu sehen, jedoch bleiben diese aufgrund der unvollständigen Darstellung und der schwarz-weiß Optik eher unerkannt. Die beiden sitzenden Männer auf der rechten Seite des Covers haben den Blick nicht in die Kamera gerichtet. Einer sieht in Richtung der Person im Zentrum und der andere betrachtet eine Uhr, welche er in Richtung Kamera hält. Auf der linken Seite des Covers und hinter den sitzenden Männern stehen noch weitere Personen, deren Gesichter nicht zu sehen sind. Betrachtet man das Foto, stechen vor allem durch den schwarz weiß Kontrast die Schuhe der abgebildeten Personen sowie ihre Hände hervor. Aufgrund der Umrisse im Hintergrund des Fotos, die Bäume und auch Betonelemente zeigen, ist anzunehmen, dass dieses Szenario in einer Parkanlage aufgenommen wurde. Besonders auffällig ist die großteils einheitliche Kleidung der abgebildeten Personen. Alle tragen schwarze Hosen und schwarze Oberteile. Diese Einheitlichkeit wird nur von den Schuhen, welche besonders in Szene gesetzt sind, gebrochen. Auch die Lederjacken der beiden Personen in der Mitte des Fotos stechen sofort ins Auge.

Ein zentrales Motiv in diesem Albumcover ist ebenfalls die Darstellung der eigenen Authentizität von *Svaba Ortak*. Diese unterscheidet sich jedoch stark von der Darstellung der Authentizität im Boombap Subgenre. *Svaba Ortak* ist mit seinen Freunden trotz Bekanntheit immer noch in den Straßen (in diesem Fall Parks) von Wien unterwegs. Dadurch wird das bereits beschriebene Konzept des sich selbst treubleibenden Gangstarappers vertreten. Die Gruppe wird dabei als sehr eng verbunden dargestellt. Dabei denkt man eher an eine Gang als an einen gewöhnlichen Freundeskreis. Die Gruppe ist als Einheit inszeniert, trotzdem bildet *Svaba Ortak*, in der Mitte sitzend und als einziger in die Kamera blickend, das Zentrum des Geschehens. Während die beiden anderen sitzenden Personen eher eine entspannte Haltung einnehmen, wirkt Svaba Ortak so, als würde er besonders achtgeben. In seinem Blick lässt sich Entschlossenheit sowie das Mustern seines Gegenübers ablesen. Einerseits zeigt dies *Svaba Ortaks* besondere Fokussierung und Zielgerichtetheit, andererseits kann dies darauf übertragen werden, dass Personen, welche nicht zu seinem inneren Kreis zählen erstmals begutachtet wer-

den und sich einer Überprüfung durch den Rapper stellen müssen. Besonders auffällig ist die Uhr im Foto platziert. Es ist nicht zu erkennen um welches Modell es sich handelt. Bei der Uhr handelt es sich um ein weit verbreitetes Symbol im Gangstarap. Sie deutet einerseits den erlangten Reichtum an und symbolisiert, dass man es trotz widriger Umstände geschafft hat, zum gemachten Mann zu werden. Als Statussymbol ist sie häufig in der Bilderwelt des Gangstarap zu finden. Die Darstellung in diesem Foto lässt jedoch eine weitere Interpretation zu. Da sie nicht direkt am Arm getragen wird und gerade von demjenigen der sie hält gemustert wird, kann man zum Schluss kommen, dass es sich hierbei um Diebesgut handelt, welches gerade vom neuen Besitzer begutachtet wird. Bei der schwarz-weiß Optik handelt es sich ebenfalls um eine weit verbreitete Inszenierung im deutschsprachigen Gangstarap. Die Kombination von düsteren Farben und der klischeehaften Darstellung des Lebens im Block lässt sich in unzähligen Werken von deutschen Rapstars, wie unter anderem *Bushido* und *Haftbefehl*, aber auch bei früheren österreichischen Vertreter\*innen des Genres - wie der CD *Domination Compilation (2000-2004)* der Gruppe *EMC* - finden. Die Popularität dieser Inszenierung ist vor allem auf den Film *La Haine* von Mathieu Kassovitz aus dem Jahr 1995 zurückzuführen. *La Haine* ist besonders für seine starke Ästhetisierung der Lebensrealität in sozial schwachen Gebieten und der schwarz-weiß Optik bekannt, welche in den 1990er Jahren einen Bruch mit den Konventionen darstellte (Fuchs-Eisner 2016, S.136). Dieser Film wird im Gangstarap Subgenre häufig zitiert. Beispielsweise gibt es vom Wiener Rapper *Nazar* ein Lied namens *La Haine Kidz*, dessen Musikvideo ebenfalls der Ästhetik des Filmes entspricht (Nazar 2016). In ihrer Analyse zur Darstellung von Männlichkeit im Film *La Haine* schreibt Laura Fuchs-Eisner, dass in dem Film ein ambivalentes Geschehen gezeigt wird. Die Auseinandersetzungen zwischen marginalisierten Jugendlichen (welche aufgrund von Rassismus und Ausgrenzung eine starke Gewaltbereitschaft aufweisen) und ihren Gegner\*innen, wie der Polizei und dem Establishment sind ein zentrales Merkmal des Filmes. Die Darstellung von Männlichkeit erfolgt parodistisch, was vor allem beim Charakter Vinz, welcher sich besonders durch überzeichnetes Posen (beispielsweise durch Boxgesten und eine breitbeinige Haltung) und betont harte Ausdrucksweise als äußerst männlich inszenieren möchte, auffällt. Fuchs-Eisner nennt dies „Männlichkeit als Maskerade“. (ebd. S. 140f) Durch die Verwendung der Ästhetik dieses Filmes beziehen sich Gangstarapper\*innen auf das in *La Haine* gezeigte harte Leben und den Widerstand ge-

gen das Establishment sowie die Härte. Die parodistischen Elemente werden dabei jedoch im Normalfall weggelassen und die Härte wird besonders ernsthaft als real und authentisch inszeniert. Mit der Lederjacke ist ein weiteres klassisches modisches Merkmal von Gangsterrapper\*innen auf dem Coverfoto zu sehen. Unzählige Rapper\*innen lassen sich in diesem Kleidungsstück abbilden und widmen ihm Textzeilen in ihren Liedern (HeckMeck.tv 2019). Die Lederjacke kann (sowohl bei den US-amerikanischen Vorbildern als auch im deutschsprachigen Raum) bis in die Frühphase des Hip-Hop zurückverfolgt werden und erfreut sich über die Generationen hinweg großer Beliebtheit. Beispielsweise rappt *Torch*, welcher als Mitglied der Pionierband *Advanced Chemistry* zu den Mitbegründer\*innen des deutschen Hip-Hop gezählt werden kann, in dem im Jahr 2000 erschienenen Lied *Wir waren mal Stars*:

*„Früher habt ihr zu uns aufgeschaut. Vielleicht kennt ihr uns noch, von uns habt ihr euren Style geklaut. Toni-L im Anzug und Torch in Ledermontur, wir glaubten so stark an die Hip-Hop Kultur“* (Torch 2000)

In der Popkultur ist die Lederjacke auch weit über den Hip-Hop Kontext stark mit Männlichkeit verbunden. Ein besonders bekanntes Beispiel ist im Film *Grease* zu finden, in dem die Gang des von John Travolta verkörperten Hauptcharakters stets mit diesem Modeaccessoire zu sehen ist. Sie ist in unterschiedlichen besonders männlich geprägten Subkulturen zu finden. In den 1960er Jahren wurde sie vor allem mit Rock N Roll in Verbindung gebracht, in den 1970er Jahren wurde sie von Punks getragen. Öffentliche Personen, wie beispielsweise Marlon Brando, Elvis Presley, etc., welche sinnbildlich für Männlichkeit, Coolness und auch Draufgängertum stehen, sind stark mit diesem Kleidungsstück verbunden. Ein weiteres Beispiel hierfür sind Motorradclubs, welche oft auch mit Lederjacken in Verbindung gebracht werden. Diese Assoziation mit Männlichkeit wird von den Rapper\*innen übernommen.

Das Coverfoto entstand im Zuge einer Auftragsarbeit unter Kooperation von Aleksandar Petronijevic, Aleksandar Peric und Alex Kardos. Im Zuge dieser Fotosession wurden eine Vielzahl an Fotografien produziert. Einige davon sind im Booklet der CD zu sehen, andere wurden für Onlinepromotionszwecke verwendet und sind auf diversen Instagramprofilen zu sehen. Bei den weiteren Fotos sind die Protagonist\*innen des Fotos deutlicher zu sehen, dadurch werden sie aus der Anonymität geholt. Es stellte sich außerdem heraus,

dass die beiden Wiener Rapper *Manijak* und *Semkoo*, welche dem näheren Umfeld von *Svaba Ortak* zuzuordnen sind, beim Fotoshooting dabei waren. Die schwarz-weiß Optik wird dabei größtenteils beibehalten. Besonders auffällig ist, dass diese schwarz-weiß Inszenierung in einem Interview mit dem *dasBiber* Magazin, welches zum Ziel hat migrantisches Lebensrealitäten abzubilden, gebrochen wird. Im Artikel zum Interview sind einige der Fotos aus dieser Arbeit in Farbe zu sehen (dasbiber.at 2019). Betrachtet man die weiteren Fotos dieser Fotoserie, bemerkt man, dass es sich bei der Person links im Cover tatsächlich um eine Frau handelt. Das Foto selbst ist trotzdem stark männlich konnotiert. Obwohl die Frau auf dem Coverfoto ist, befindet sich wenig Weibliches in dieser Darstellung. Dies geht sogar so weit, dass sie nur bei genauem Hinsehen überhaupt erst als Frau erkannt werden kann. Die Fotos entstanden im 3. Wiener Gemeindebezirk. Der genaue Ort konnte trotz ausgiebiger Recherche nicht herausgefunden werden. Vermutlich handelt es sich entweder um den Modernapark oder den Kardinal-Nagl Park in diesem Bezirk. Das Fotoshooting im 3. Wiener Gemeindebezirk bedient ebenfalls ein Konzept zur Herstellung der eigenen Authentizität. Das Rappen über die eigene Herkunft und das Repräsentieren der eigenen Umgebung ist bereits seit dem zuvor behandelten Album *Straight Outta Compton* von N.W.A. tief im Gangstarap verwurzelt. Auch in der Musik von *Svaba Ortak* wird sein Heimatbezirk häufig thematisiert. Rosa Reitsamer und Rainer Prokop schreiben hierzu in einer Studie zur Authentizität im österreichischen Hip-Hop:

*„Die Identifikation der Rapper mit diesen Bezirken resultiert aus ihren Erfahrungen des Rassismus und sozialen Ausschlusses, die eine Identifikation mit Österreich als Land oder Nation verhindern, [...]“* (Reitsamer und Prokop 2019, S.159)

Die Hintergrundinformationen sowie die Zusammenarbeit mit dem *Biber* Magazin führen die Inszenierung einer starken Verbundenheit mit der (vor allem osteuropäischen) Diaspora, welche in *Svaba Ortaks* Musik zu finden ist, fort und zeigen ein Bewusstsein über die eigene Herkunft des Rappers. Dieses Albumcover orientiert sich stark an deutschen oder französischen Vorbildern. Ähnlich zum Boombap wird auch hier die Authentizität über klassische, häufig verwendete Motive im Hip-Hop hergestellt. Jedoch werden andere Referenzen für diese Inszenierung miteinbezogen. Das Wissen über die vier Elemente spielt in dieser Darstellung gar keine Rolle. Dafür steht die Darstellung von Männ-

lichkeit im Zentrum dieser Arbeit. Außerdem wird die Wichtigkeit von Loyalität und Zusammenhalt innerhalb der osteuropäischen Diaspora über dieses Albumcover vermittelt.

### 5.2.3 Bludzbrüder - Blockjunge

Bei den *Bludzsbrüdern* handelte es sich um eine Gangstarap Gruppe aus Wien, welche in den späten 2000er und frühen 2010er Jahren aktiv war. Die Gruppe wurde im Zeitraum 2006-2007 gegründet (WNMR 2020a). Sie bestand aus den Rappern *Beloskoni* (aka *Platinum* oder *Plat Beloskoni*), *Ali Capone* und *Ciko Baba* sowie dem Produzenten *AmirBeatz*. Im Fokus der Formation stand die Thematisierung von gesellschaftlichen Problemen aus der Sicht von Migrant\*innen. Die Texte wurden dabei von *Beloskoni* und *Ali Capone* in deutscher Sprache und von *Ciko Baba* in türkischer Sprache vorgetragen. Die Gruppe war Teil des Wiener Hip-Hop Kollektivs *Stonepark*, welches sich um den Wiener Steinbauerpark herum gebildet hat. (Nowak 2018b) Von den Mitgliedern wurde außerdem das *Stonepark* Label gegründet, auf welchem auch das *Blockjunge* Album der *Bludzbrüder* sowie einige Mixtapes veröffentlicht wurden. Die Mixtapes wurden größtenteils als gratis Download veröffentlicht; *Blockjunge* jedoch als CD über das Stonepark Label (SRA o.J.e) Die *Bludzbrüder* bildeten dabei das Zentrum des Stonepark Kollektivs. Weitere Mitglieder waren unter anderem die Gruppe RapTerror und der Produzent Sylex. Die Stonepark Mitglieder konnten in Wien größere Bekanntheit erlangen und machten durch das Tragen von roten Bandanas auf sich aufmerksam (WNMR 2021b). Frederik Dörfler-Trummer bezeichnet die Gruppe *Bludzbrüder* als eine der ersten Gangstarap Formationen in Wien, welche durch Musikvideos und das Verbreiten von selbstgemachten Mixtapes Aufmerksamkeit erlangen konnte (Dörfler-Trummer 2021, S.102). Im Jahr 2008 wurde das erste *Bludzbrüder* Musikvideo auf dem gleichnamigen Youtube Kanal (Bludzbrueder 2008) sowie ein erstes Mixtape zum Gratis Download veröffentlicht (WNMR 2020a). Danach folgte das Solo Mixtape *Showdown jetzt oder nie* von *Ali Capone* im Jahr 2010 und das *Blockjunge* Album im Jahr 2011 (Dörfler-Trummer 2021). Ein erstes *Bludzbrüder* Album hätte eigentlich bereits 2008 veröffentlicht werden sollen. Aufgrund einer kaputten Festplatte ging dieses jedoch verloren und die Albumveröffentlichung verzögerte sich noch um 3 Jahre (WNMR 2020a). Während der Hochphase des *Stonepark* Kollektivs, konnten die *Bludzbrüder*, sowie befreundete Rapper\*innen bei den jungen Wiener\*innen große Be-

kanntheit erlangen und spielten mehrere gut besuchte Konzerte, gemeinsam mit deutschen Rapper\*innen (WNMR 2020c). Nach dem *Blockjunge* Album wurden bis ins Jahr 2013 noch ein paar Videos auf Youtube veröffentlicht, danach kam es zu einem abrupten Ende der Gruppe sowie des *Stonepark* Labels. (Dörfler-Trummer 2021, S. 102)

Nach der Auflösung der *Bludzsbrüder* veröffentlichten die Rapper *Beloskoni* und *Ali Capone* jeweils einzeln weitere Musik. *AmirBeatz* blieb in der Wiener Hip-Hop Szene ebenfalls weiterhin aktiv und ist bis heute als Produzent und Veranstalter tätig. *Ciko Baba* beendete mit dem Ende der *Bludzsbrüder* seine aktive Rapkarriere und starb im Jahr 2018. (Nowak 2018b) *Ali Capone* trat außerdem als Schauspieler in Erscheinung und war in Filmen wie *Risse im Beton* und *Die Migrantigen* zu sehen (Braula 2017). *Beloskoni* ist mittlerweile das einzige ehemalige Mitglied der *Bludzsbrüder*, welches noch aktiv Rapmusik veröffentlicht. Als Solokünstler brachte er in den späten 2010er Jahren noch einige Singles und Musikvideos heraus. Außerdem fiel er durch das Unterstützen von jungen Nachwuchskünstler\*innen auf und förderte unter anderem die Rapperin *Kitana* in ihrer Anfangsphase, welche in den Jahren 2022 und 2023 großes Aufsehen in Österreich und Deutschland erregte.

#### 5.2.4 Coveranalyse Blockjunge



Abbildung 5: Albumcover von Blockjunge (eigene Fotografie von der CD)

Im Zentrum des Albumcovers ist ein Kind, welches auf einem Schaukelpferd sitzt, zu sehen. Es trägt eine schwarze Winterjacke und eine schwarze Haube mit weißen Totenköpfen darauf. Im Kontrast mit der dunklen Kleidung wirkt es so, als ob das Gesicht sowie die zu sehende Hand leuchten würde. Es blickt entschlossen in die Kamera. Obwohl es gerade scheinbar spielt, ist kein Funken Freude im Gesicht des Kindes zu sehen. Über dem Kopf des Kindes steht in gebogenen Buchstaben „Stonepark presents“ geschrieben. Mit einer Hand hält sich das Kind am Schaukelpferd fest, die andere Hand liegt auf seinen Beinen. Das Schaukelpferd ist rot. Im Hintergrund ist eine Hochhaussiedlung zu sehen. Diese Siedlung ist in einem blau-weißen Schleier eingefärbt. Außerdem sieht man auf der

linken Seite des Bildes einen Teil eines Baumes. Es schneit. Das Gesamtszenario wirkt sehr düster und trostlos. Das Foto ist unscharf und wirkt, als wäre es mit einer schlechten Kamera aufgenommen worden. Am unteren Ende des Bildes ist in Großbuchstaben „*Bludzsbrüder Blockjunge*“ geschrieben. Die Schriftart unterscheidet sich von der oberen Schrift und ist groß zu sehen. Die geraden eckigen Buchstaben stehen im Gegensatz zur kleinen eher runden Schrift am oberen Ende des Covers.

Das Kind im Zentrum des Bildes zieht beim Betrachten des Bildes sofort die Aufmerksamkeit auf sich. Kinder sind häufig auf Rap Albencover zu finden und verzieren einige Alben, welche im Hip-Hop als Klassiker gelten. Häufig werden dabei eigene Kinderfotos der Künstler\*innen oder Fotos der eigenen Kinder genutzt. (Miranda J. 2015)



Abbildung 6: Albumcover von Showdown „jetzt oder nie“ (eigene Fotografie der CD)

Meistens deuten Kinder auf Rap Albencover auf autobiografische Inhalte des

Albums hin. Autobiografische Inhalte sind zwar auch auf dem *Blockjunge* Album zu finden, aber hierbei handelt es sich um kein Kinderfoto eines der Bandmitglieder. Es ist jedoch nicht bekannt, wer die Person auf dem Cover genau ist. Dies kann als Verweis auf die Anonymität von Armut und das Abkoppeln von Problemen sozialer Brennpunkte von den Bandmitgliedern interpretiert werden. Kinder werden in der Kunst häufig dazu verwendet um positive Gefühle wie Liebe, Lebenslust und einen offenen interessierten Zugang zur Welt darzustellen. Diese Erwartung wird in diesem Cover gebrochen. Das fotografierte Kind strahlt trotz der Benutzung eines Spielgerätes keine Freude aus. Es blickt ernst in die Kamera. Dabei wirkt es so, als ob es die unbekannte Person hinter der Kamera, welche dem Block anscheinend fremd ist, mustert. Es zeigt wie prekäre Lebensumstände den Bewohner\*innen der Brennpunkte die Möglichkeit einer „normalen“ Kindheit und des kindlichen spielerischen Entdeckens der Welt nehmen; die Kinder zu sozialer Kälte erziehen. Diese metaphorische Kälte wird im Bild auch durch die Wetterverhältnisse und die dargestellte buchstäbliche Kälte verbunden. Die Farbe des Schaukelpferdes sticht beim Betrachten auch sofort ins Auge. Bei der Farbe Rot handelt es sich um ein Erkennungszeichen des *Stonepark* Kollektives. Als Markenzeichen trugen die Stonepark Mitglieder und ihre Fans rote Bandanas und rote Kleidung in Anlehnung an die bekannte *Bloods* Gang aus Los Angeles (WNMR 2020c). Auf dem Cover seiner CD *Showdown jetzt oder nie* trägt *Bludzbrüder*-Mitglied *Ali Capone* ebenfalls ein rotes Bandana (siehe Abbildung 6). Außerdem ist die Farbe Rot stark in den Musikvideos des Kollektives vertreten.

Als Beispiel sind die Musikvideos von dem Lied *Alarmstufe Rot* von *Rapterror*, *Bludzbrüder* und *iBo-D* (Bludzbrueder 2009) sowie *Känäx* von *Hasan S*, einem Mitglied der *Stonepark* Gruppe *Rapterror* (Stone Park 2019) zu nennen. Dass das Kind auf diesem roten Schaukelpferd sitzt, kann als Zeichen dafür gelesen werden, dass prekäre Lebensumstände dazu führen, dass man sich schon in jungen Jahren der „Gang“ zuwendet.

Das dargestellte Szenario wirkt eher trostlos und steht für das großteils freudlose Leben im „Block“. Bei der Darstellung von Hochhaussiedlungen als Brennpunkt handelt es sich um eine gängige Erzählung im Hip-Hop. Da Hip-Hop in den Ghettos der USA entstand, ist das Leben in Armut eine zentrale Thematik der Kultur, welche sich stets durch die Hip-Hop Geschichte zog. Die Armut im Block wird außerdem durch die schlechte Aufnahmequalität des Fotos ausgedrückt. Es wird auf das Einbeziehen von professionellen Akteur\*innen der Musikindustrie verzichtet. Der Weg aus der Armut erfolgt durch die Zusammenarbeit der migrantischen Außenseiter\*innen. Auffällig ist ebenfalls, dass die Bandmitglieder nicht auf dem Albumcover zu sehen sind. Dies ist für Gangstarap ungewöhnlich, da die Inszenierung der eigenen Härte und Authentizität der kriminellen Geschichten der Musiker\*innen in diesem Subgenre besonders wichtig ist. Das kann dahingehend interpretiert werden, dass die Probleme, welche auf dem Album thematisiert sind keine Einzelfälle der Protagonisten sind, sondern es sich um soziale Probleme, welche die angesprochenen Gruppen (bei diesem Album vor allem Personen mit Migrationshintergrund und Personen in sozialen schwachen städtischen Gegenden) betreffen. Die Marginalisierung von migrantischen Communities und von Armut Betroffenen wird dadurch als soziales Problem gezeigt. Das Zeigen eines Kindes kann in diesem Zusammenhang auch als Symbol dafür verstanden werden, dass diese Probleme über Generationen hinweg bestehen.

Die Covergestaltung von *Blockjunge* wurde von *Crytalkane Design* übernommen. Zu diesem Namen konnten keine weiteren Informationen gefunden werden. Bei der Recherche zu diesem Album zeigte sich allgemein, dass es trotz der Popularität in den späten 2000er und frühen 2010er Jahren wenige Informationen zum *Stonepark* Kollektiv zu finden sind. Die Identität des Kindes auf dem *Blockjunge* Albumcover sowie der Ort, an dem das Cover entstand, blieben ebenfalls im Dunkeln werden. Manche Artikel des *Message* Magazins sind mittlerweile offline und Informationen über diese Zeit werden

hauptsächlich über Mundpropaganda verbreitet. Kurz vor der Veröffentlichung der CD wurde das *Blockjunge* Album auf einer Internetplattform geleakt und konnte bereits vorab gehört werden (WNMR 2020a). Die zentrale Botschaft ist die Unsichtbarkeit und der Zusammenhalt von marginalisierten Gruppen. Diese werden auf diesem Cover im Kontext der Rezeption und der Beliebtheit bei jungen Migrant\*innen durch das gemeinsame Tragen von roten Bandanas gezeigt (WNMR 2020c). Außerdem wird der Kampf aus den prekären Lebensverhältnissen durch Selbstermächtigung ausgedrückt.

### 5.2.5 Fazit Gangstarap

Gemein ist den beiden analysierten Albencover die düstere Grundstimmung der Bilder. Die Protagonist\*innen strahlen keine Freude aus und blicken ernst in die Kamera. Traditionsbewusstsein zeigt sich bei beiden analysierten Albencover auch in der Veröffentlichung auf CD. Obwohl sowohl *Svaba Ortak* als auch die *Bludzbrüder* vor ihren Alben bereits Musik digital veröffentlichten, erschienen die jeweiligen Debütalben auch auf CD. Bei *Blockjunge* kann dies noch damit begründet werden, dass die rein digitale Veröffentlichung von Musik und Streamingdienste noch nicht so weit verbreitet waren, wie dies heute der Fall ist. Im Jahr 2019, bei der Veröffentlichung von *Eva und Adam*, fällt dieser Faktor jedoch bereits weg. Trotz der Verwendung digitaler Mittel ist es für die Gangstarapper\*innen noch von Bedeutung ihre größeren Werke auf physischen Datenträgern zu veröffentlichen. Der Zusammenhalt von marginalisierten Gruppen ist ebenfalls auf beiden Hüllen zu finden. Außerdem spielt der urbane Raum in der Gestaltung der Albencover eine große Rolle. Der öffentliche Raum in der Stadt wird stark in die Inszenierung der Rapper\*innen eingebaut und dient der eigenen Authentizitätsbekundung und der Darstellung der engen Verbindung zur „Straße“.

## 5.3 Cloudrap/Trap

Trap entstand als Subgenre in den frühen 2000er Jahren in den Südstaaten der USA. Im Unterschied zu anderen Subgenres im Hip-Hop liegt ein synthetisches Klangbild im Fokus der Musikproduktion. Klassische Hip-Hop Samples und Drumloops (wie beispielsweise im Boombap) sind hier nicht zu finden. Thematisch lassen sich die Inhalte im Trap mit dem

Gangstarap Subgenre vergleichen. Zentrale Themen sind Geld, Drogen, das harte Leben im Ghetto und die eigene Selbstermächtigung (Kaluža 2018, S. 25). Die Inhalte spiegeln die Ideologie des „American Dream“ wider. Dabei soll der Klang roh sein. Durch diesen Anspruch entstand der sogenannte „mumble rap“, der ein authentisches Gefühl der Betäubung durch Drogen wiedergeben soll. (Crawford 2021 S. 3136ff) Das Slangwort „trap“, welches für einen Ort, an dem Drogen verkauft und konsumiert werden steht, stammt ebenfalls aus den Südstaaten. Die spätere Bezeichnung des Subgenres kann auf das 2003 erschienene Album *Trap Music* des Rappers *T.I.* zurückgeführt werden. (Dörfler-Trummer 2021, S. 149ff) Elemente des Trap findet man bereits in den 1990er Jahren in den Südstaaten, welche bis zu den 2000er Jahren im Hip-Hop wenig Beachtung fanden. Die Musik im Trap ist oftmals langsamer als in anderen Subgenres. Dies wird häufig auf die Hitze sowie die Droge Lean (eine Mischung aus Codein und Limonade) zurückgeführt, welche in den Südstaaten der USA weit verbreitet ist und auch häufig in Trap Liedern besungen wird. Als wichtiger Pionier dieses langsamen Musikstils ist *DJ Screw* aus Houston zu nennen, welcher Trap und weiterführend Cloudrap mit seinem „*chopped & screwed*“ Stil stark geprägt hat. Dabei handelt es sich um ein Klangbild, welches sich durch starkes Verlangsamen und Aneinanderreihen und Wiederholen einzelner Songpassagen auszeichnet. Dieser Klang soll das Gefühl der Langsamkeit der Stadt Houston, das schwüle Klima sowie den Lean-Rausch widerspiegeln. (Killmann 2021) Über Rapper wie *Lil Wayne*, *Young Jeezy* und *Gucci Mane*, welche alle große Popularität erlangten, etablierte sich Trap in der Hip-Hop Welt und ist mittlerweile eines der prägendsten Subgenres von Hip-Hop, das auch das Klangbild von anderen Musikgenres beeinflusst (Dörfler-Trummer 2021, S.167ff). Die Verbreitung von „Black Aesthetic“ in der Öffentlichkeit sieht Claire Crawford dabei bereits als politischen Akt, da die Realität von einer marginalisierten Personengruppe wiedergegeben wird. Dies birgt das Potential der Befreiung der benachteiligten schwarzen Bevölkerung. (Crawford 2021, S. 3137ff) Jernej Kaluža führt den großen Erfolg von Trap außerdem auf ideologische Hintergründe zurück. Trap spiegelt die Dichotomie von extremer Armut und immensen Reichtum des Spätkapitalismus wider und findet dadurch großen Anklang. Dies fordert das Ideal des weißen Mittelstandes heraus und führt dazu, dass dieses nicht mehr zur Identifikation dient. (Kaluža 2018, S.26) Die Bipolarität aus Erfolg und Misserfolg/Feiern, materieller Wohlstand und Depression, welche

im Trap repräsentiert wird, spiegelt den aktuellen Zeitgeist der ökonomischen Instabilität und den extremen Wettbewerbscharakter des Spätkapitalismus wider (ebd., S. 28)

Clouddrap entstand in den frühen 2010er Jahren durch die Weiterentwicklung des Trap Stils. Die Anfänge des Clouddrap sind stark mit der Verbreitung von Social Media Plattformen verbunden, auf denen dieser Musikstil häufig geteilt wurde (Dörre 2022, S. 325). Soundtechnisch ähneln sich beide Subgenres stark. Beide Begriffe werden häufig synonym verwendet. Genauer wäre Clouddrap jedoch eher als weitere Abspaltung von Trap, also als Subgenre eines Subgenres, zu bezeichnen. Da beide Formen jedoch stark miteinander verbunden sind, werden sie in diesem Unterkapitel ebenfalls zu einem Subgenre zusammengefasst. Die Abgrenzung der beiden Begriffe erfolgt primär über die textliche Ebene und die Selbstinszenierung der Musiker\*innen. Während Trap, wie bereits beschrieben, textlich dem Gangstarap entspricht und auch großen Wert auf die Authentizität des Gesagten legt, kann Clouddrap als dadaistisch bezeichnet werden. Der Authentizitätsanspruch, der in der Hip-Hop Kultur bis dato vorherrschte, wurde im Clouddrap gebrochen. Das ständige Streben nach Authentizität sollte mit starken Übertreibungen und der ironischen Verwendung von Hip-Hop Stereotypen ad absurdum geführt werden. Nelson Dörre beschreibt Clouddrap in einem Artikel folgendermaßen:

*„Cloud-Rap, so meine These, kann als eine Spielart von Rap verstanden werden, die sich bekannte Figuren und Narrative aus dem Gangsta-Rap aneignet und diese reproduziert, während ihre Protagonisten im lebensweltlichen Kontext jedoch nur äußerst selten der kreierte Rap-Persona entsprechen.“* (Dörre 2022, S. 324)

Im Clouddrap steht vor allem das Vermitteln „eines bestimmten Gefühls“ im Vordergrund. Das Subgenre wurde dabei stark vom US-amerikanischen Rapper *Lil B* geprägt. Er fiel durch seine unkonventionelle Herangehensweise und den Verzicht auf im Rap stereotypische Authentizitätsbekundungen auf. Seine Texte sollten seine Gedanken ungefiltert weitergeben und zeichneten sich durch oft fehlenden Realitätsbezug aus. Ebenfalls herausstechend war die Distribution seiner Musik und die Vermarktungsstrategie unzählige musikalische Veröffentlichungen in kurzer Zeit über Internetplattformen zu verbreiten. (ebd., S. 326f) Eine weitere Besonderheit im Clouddrap ist der Umgang mit Männlichkeit. Anthony Obst sieht in einem Artikel zur Rapmusik im Internetzeitalter im Clouddrap das Potenzial die vorherrschenden hypermännlichen Stereotypen im Hip-Hop aufzubrechen.

In seiner Analyse von Künstler\*innen wie *Drake* oder *Lil B* entdeckt, er zwar immer noch Misogynie und hypermaskuline Darstellungen. Durch das Aufkommen einer neuen Darstellung von Männlichkeit in Zusammenhang mit Gefühlen, Einfühlsamkeit, etc. sowie dem Widerstand gegen klassische Stereotypen bröckelt die Hegemonie des Hypermaskulinen im Hip-Hop. Die Widersprüche, welche in Männlichkeitskonstruktionen im Cloudrap zu finden sind, sind dabei ein Indikator für Wandlungsfähigkeit und enthüllen den Konstruktcharakter von Männlichkeit im Hip-Hop. Dadurch eröffne sich laut Obst ein Raum für inklusive Männlichkeit. (Obst 2016 S.77f)

Im Lexikon der österreichischen Popmusik von Ö1 ist zum Begriff Cloudrap Folgendes zu finden:

*„Salzburg war Anfang der 2010er Jahre eine Keimzelle für deutschsprachigen Rap. Dort änderten die Rapper und Producer des Kollektivs Hanuschplatzflow die Regeln davon, was als guter Reim galt, was als guter Beat und was als guter Geschmack. Man nahm deutliche Anleihen beim US-Rap aus den Südstaaten, sowohl was Sounds wie auch Inhalte anging. Bald war von ‚Cloud Rap‘ die Rede, ein Label, das viele ablehnten. ‚Cloud Rap ist mein Baby, ich habe das erfunden‘, sagt der Salzburger Produzent und Rapper Young Krillin heute. Immerhin hätte es damals in Salzburg tatsächlich eine Art Subkultur gegeben mit eigenen Codes, eigenem Humor und eigener Ikonografie. [...] Es ging darum nicht der Moral, den Medien und der Ästhetik der Mehrheit zu entsprechen.“* (Niederwieser 2023a)

Das Cloudrap Subgenre wurde zeitnah aus den USA nach Österreich importiert und an lokale Gegebenheiten angepasst. Im *Wödscheim* Podcast vom *Message Magazine* wird *Moneyboy* als erster Rapper bezeichnet, der diese Form von Musik in Österreich veröffentlichte. Dieser hat sich jedoch ein Umfeld in Deutschland aufgebaut. Dadurch wurde *Young Krillin* zur zentralen Figur, welche Cloudrap/Trap in der österreichischen Hip-Hop Szene verbreitete. Seine Bereitschaft, mit vielen Newcomer Künstler\*innen zusammenzuarbeiten wird dabei in diesem Podcast als besonders wichtig hervorgehoben. (The Message Magazin 2023) *Moneyboy* ist trotz seiner Herangehensweise, den Authentizitätsanspruch zu brechen, welcher bereits als Merkmal des Cloudrap beschrieben wurde,

musikalisch jedoch eher dem Trap Begriff zuzuordnen, während Young Krillin auch den musikalischen Ansatz von *Lil B* stark übernommen hat (Wehn 2016). Der Begriff Cloudrap, der diesem Subgenre angehängt wurde, fand unter den Künstler\*innen jedoch zunächst wenig Anklang. *Young Krillin* selbst sagte hierzu:

*„Es war kein klassischer Hip Hop. Wir hatten verschiedenste Einflüsse und eine Do-It-Yourself-Attitüde. Es ist schwer zu beschreiben. Man fühlt das halt. Am Anfang hat es mich gar nicht zahlt, wenn andere Cloud Rap dazu gesagt haben. Für mich war Cloud Rap, was die Amis machen. Sie waren eine Inspiration für uns, aber trotzdem etwas anderes. Irgendwann ist Cloud Rap hier bei uns ein viel ärgerer Begriff geworden. Und jetzt ist das für mich klar das deutschsprachige Ding.“* (Niederwieser 2023b)

*Young Krillin* beschreibt den Stil, den er nach Österreich gebracht hat, als „Gedankenassoziationsketten“. Die Produktion der Musik ist dabei gewollt roh. Dazu werden häufig Verzerrungseffekte verwendet, um eine klassische Hip-Hop Produktion anders wirken zu lassen. Die Reimtechnik steht im Gegensatz zu anderen Subgenres des Rap nicht im Vordergrund. Das Vermitteln eines Gefühls ist auch laut *Young Krillin* stets im Zentrum, der Rap und die Reimtechnik werden auf dieses Gefühl, welches vermittelt werden soll, angepasst. Die Musik soll dabei locker entstehen und ein Gegenentwurf zur „verkopften“ Musik der anderen Hip-Hop Genres sein. (WNMR 2020b)

### **5.3.1 Young Krillin - FEEL ME B4 DEY KILL ME**

Young Krillin ist Mitbegründer des Salzburger Hip-Hop Kollektivs Hanuschplatzflow. Diese Gruppierung war ab den Frühen 2010er Jahren aktiv und konnte mit ihrer Musik, welche größtenteils im Salzburger Dialekt gehalten ist, in Deutschland große Popularität erlangen (Machto 2017). Die verwendete Sprache entsteht dabei durch eine Vermischung vom Salzburger Dialekt mit der jesischen Sprache, Hip-Hop Slang Wörtern und eigenen Wortkreationen (Studio West. Independent Film 2017). Die Nutzung des Dialekts wurde dabei in einem Beitrag des ORF Salzburg von *Young Krillin* als Erfolgsrezept gesehen:

*„Sie setzen ihren Dialekt als Marke ein und bezeichnen das authentische Stilmittel als ihr Erfolgsgeheimnis. „Weil manche Wörter eben nicht verständlich sind, bekommt das Ganze*

*einen mystischen Hauch. Viele fragen sich dann ‚was heißt das jetzt‘. Musik funktioniert oft so‘, sagte Rapper Young Krillin.“ (salzburg.orf.at 2017)*

Hanuschplatzflow begann ursprünglich als Internetblog, welcher das Ziel hatte, Musik von Salzburger Rapper\*innen zu sammeln und zu verbreiten. Als die Mitglieder *Young Krillin*, *Drexor*, *Crack Ignaz* und *Däk Intellekt* begannen selbst Musik zu produzieren wurde daraus das eigene Rap Kollektiv *HVNUSCHPLVTZFLXW*. (Wehn 2016) Die Namensgebung wurde vom Salzburger Ferdinand-Hanusch-Platz beeinflusst, welcher den Mitgliedern als Treffpunkt diente (Gschmeidler 2013). Dem *Hanuschplatzflow* Kollektiv und *Young Krillin* sind mehrere kurze Dokumentationen von deutschen und österreichischen Medien gewidmet, welche dem Phänomen auf den Grund gehen wollten. 2016 wurde vom Musikmagazin *Noisey* eine dreiteilige Dokumentation über die Gruppierung veröffentlicht (welche mittlerweile online nicht mehr verfügbar ist) (Machto 2016). Der ORF Salzburg widmete 2017 dem *Hanuschplatzflow* einen Kurzbeitrag in der Sendung „Salzburg“ (Machto 2017). Des Weiteren sind kurze Videodokumentationen über *Young Krillin* vom Salzburger Independent Filmstudio *Studio West* (Studio West. Independent Film 2017) und des deutsch-französischen Online Magazins *Arte TRACKS* (Arte TRACKS 2021) auf Youtube zu finden. Landesweite Bekanntheit konnte *Young Krillin* außerdem durch einen Gastauftritt in der ORF Fernsehserie *Dave* und dem Lied *M1 Ridey*, welches im Zuge des Auftrittes veröffentlicht wurde, erlangen. *Young Krillin* selbst sagte in einem Interview hierzu:

*„Ich bin schon oft von Leuten darauf angesprochen worden, sie kennen mich über diesen Track und hatten vorher keine Ahnung, wer ich bin.“ (Niederwieser 2023b)*

*Young Krillin* gilt als Pionier des österreichischen Clouddrap. Er begann 2011 Musik digital über Onlineportale zu veröffentlichen (Studio West. Independent Film 2017). Zu Beginn seiner musikalischen Karriere nannte er sich noch *Jazzy Dick*, benannte sich jedoch in Anlehnung an den Charakter *Krillin* aus der Serie *Dragon Ball Z* in *Young Krillin* um (WNMR 2020b). Am 19. August 2014 veröffentlichte er sein Album *FEEL ME B4 DEY KILL ME* über *HVNUSCHPLVTZFLXW*. Dabei handelt es sich um eine rein digitale Veröffentlichung. Man konnte das Album auf dem Musikportal bandcamp kaufen oder es über Streaming Plattformen hören. Außerdem war es möglich, das Album gratis auf der mittlerweile nicht mehr funktionierenden *Bergmoneygang* Website herunterzuladen. (band-

camp 2014) Die *Bergmoneygang* ist ein weiteres Online Kollektiv in dem *Young Krillin* Mitglied war (Kiebl 2015). Primär handelte es sich um eine Facebook Gruppe, in denen sich Menschen untereinander über die neuen Musikerscheinungen austauschen konnten. Über dieses Forum fanden sich auch mehrere Musiker\*innen, was zu weiteren Musikveröffentlichungen führte (WNMR 2020b). Auf dem Album ist der Song *1 Berg Money* zu finden, welcher als Szenehit bezeichnet werden kann. Dies ist unter anderem daran zu erkennen, dass das Musikvideo auf Youtube über 1,5 Millionen Aufrufe aufweist (Live From Earth 2015). Darauf ist auch der Rapper *Yung Hurn* vertreten, der im Laufe seiner Karriere über Deutschland zu einem Popstar wurde.

### 5.3.2 Coveranalyse FEEL ME B4 DEY KILL ME



Abbildung 7: Albumcover FEEL ME B4 DEY KILL ME (bandcamp 2014)

Bei diesem Albumcover handelt es sich auf den ersten Blick nicht um ein klassisches Foto, sondern um eine Collage. Im Zentrum ist der Oberkörper eines sitzenden Mannes, welcher einem entschlossen direkt entgegenblickt. Er trägt einen Hut. Links und rechts davon ist jeweils ein roter LKW zu sehen, welcher mit einem Getränk, einem gelb-schwarzen Logo sowie dem Wort „cockta“ in gelben Buchstaben bedruckt ist. Direkt unter dem Oberkörper ist eine Aufnahme seines ganzen Körpers zu sehen. Dabei zeigt sich, dass die Person im Rollstuhl sitzt. Auf dieser Abbildung blickt er auf den Boden und wirkt

abwesend oder betäubt. Dieses Ein lila Schleier umgibt dieses Bild, welcher zu einer blau-weißen Vase zurückverfolgt werden kann. In den oberen zwei Dritteln des Bildes verziert ein lila gefärbter stark bewölkter Himmel den Hintergrund des Bildes. Dabei ist nicht genau erkennbar, ob es sich wirklich um Wolken oder um Rauchschwaden handelt. Über dem linken LKW werden mehrere Namen aufgezählt. Über dem rechten LKW ist ein schwarz-weißes Siegel mit der Schrift „*VERBRAUCHER HINWEIS HARTE TEXTE*“ zu finden. Im unteren Drittel des Bildes sieht man einen Berg mit der Feste Hohensalzburg, welche beleuchtet wird. Es erweckt den Anschein, dass diese Gebäude in der Dämmerung oder in der Nacht abgebildet wurden. Die Beschriftungen sind (abgesehen von dem schwarz-weißen Siegel) alle in Gelb gehalten. Das Design der Schrift erzeugt einen Leuchteffekt.

Die Collage erinnert an Cover von Rap Mixtapes aus den Südstaaten. Aufgrund der Armut fehlte den Künstler\*innen in den Südstaaten oft das Geld ihre Musik auf Vinyl zu veröffentlichen. Dadurch entwickelte sich die Musikkassette zum wichtigsten Medium dieser Subkultur. Die Kassetten wurden auf den Straßen verkauft und getauscht. Daraus resultierte eine lebhafte Sammlerszene. Die Mixtapes wurden dabei selbst auf die Musikkassetten überspielt und in Eigenregie veröffentlicht. Aufgrund der fehlenden Mittel wurden billige selbstgemachte Collagen als Cover verwendet. Diese billig wirkenden Cover wurden zu einem bleibenden Merkmal von Trap und Südstaatenrap (oftmals als Dirty South bezeichnet), welches selbst bei digitalen Veröffentlichungen weitergeführt wird. Auf diese Ästhetik bezieht sich *Young Krillin* mit der Machart des Covers. Die lila Wolken im Hintergrund verweisen dabei auf die Droge Lean sowie das Subgenre Cloudrap. Die Droge steht für ein langsames entspanntes Klangbild, welches auf dem Album zu erwarten ist. Als Drogenreferenz kann auch der aufsteigende Rauch aus der Vase verstanden werden in dem das Ganzkörperfoto von *Young Krillin* gehüllt ist. Es erweckt den Anschein eines Drogentrips und den dazugehörigen Halluzinationen. Dies kann als Verweis interpretiert werden, dass die Kunstfigur *Young Krillin* erst durch den Drogenkonsum entsteht. Man assoziiert die Bildcollage im Zentrum des Covers mit einem Erweckungsszenario. Durch die Drogen erwacht der Künstler *Yung Krillin* wie ein Dschinn aus der Wunderlampe. Diese Assoziation wird dadurch verstärkt, dass es durch die Körperhaltung und den hängenden Kopf den Anschein erweckt, dass *Young Krillin* auf dem Ganzkörperfoto gerade aus einem tiefen Schlaf aufwacht. Auf dem Bild darüber, auf dem bloß sein Oberkörper

per zu sehen ist, ist er bereits erwacht und blickt einem fokussiert entgegen. *Young Krillin*, welcher sich im Zentrum befindet und von einem Schleier umgeben ist, erweckt auch entfernt den Anschein einer Referenz an klassische Christusikonen, in welchen Jesus Christus zentral abgebildet ist (meist mit einem Schein um ihn herum) und Betrachter\*innen des Bildes anblickt. Christusikonen haben in der Ostkirche eine besondere Bedeutung und werden unter anderem auch als Offenbarungsbilder verstanden, welche als göttliche Abbilder gesehen werden. Die Betrachtung einer Christusikone soll den christlichen Glauben offenbaren und den Betrachter\*innen die göttliche Lehre zugänglich machen. (George 2007) Auf das Albumcover übertragen bedeutet dies, dass die Betrachtung des Bildes einem die Welt von *Young Krillin* (und dem Cloudrap) näherbringt (welche durch Drogen, Feiern und Abstürze geprägt ist). Die Referenz an Jesus Christus passt außerdem zum bereits beschriebenen Erweckungs-/Auferstehungsszenario. Bei der Stadt auf dem Albumcover handelt es sich um Salzburg, der Heimatstadt von *Young Krillin*. Bei der Referenz auf das eigene Umfeld handelt es sich um ein klassisches Merkmal von Hip-Hop. Salzburg wird in der Musik selbst auch immer wieder thematisiert (wie beispielsweise auf dem Lied *Aganigi Naganigi*, welches von *Young Krillins* favorisierten Kebapstand in Salzburg handelt). Die Aufmachung des Covers spielt dabei mit unterschiedlichen Klischees. Salzburg bei Nacht und die Drogenreferenzen erwecken eher einen düsteren Anschein, wohingegen die Farbgebung sowie das Jugendgetränk und die allgemein bunte Optik des Covers konträr dazu eher fröhlich wirkt.

Bei der Recherche zum Albumcover stellte sich heraus, dass es sich hierbei um eine direkte Referenz an den Rapper *Tommy Wright III* aus Memphis und sein Mixtape *Feel Me Before They Kill Me* handelt. Bestimmte Elemente wie die Stadt im unteren Teil, dem Himmel im oberen Teil sowie Rapper und zwei Fahrzeuge im Zentrum sind diesem Original nachempfunden und werden in *Young Krillins* Lebenswelt übertragen. Auch die Schriftzüge auf dem Cover sind dem Original von *Tommy Wright III* nachempfunden. (Genius o. J.) Außerdem wurde festgestellt, dass sich religiöse Anspielungen auch bei der Rezeption des Albums durch Fans finden lassen. Beispielsweise schreibt der User *guybrush* auf Bandcamp „Der Messias ist da“ (bandcamp 2014) Als *Young Krillin* in einem Interview zu Cockta gefragt wurde, antwortete dieser:

„Geiles Jugend Getränk. Das war ein Ami Rap Ding, so etwas auf ein Albumcover zu geben. Ich mag Farben, Logos, Designs, auch aus der Werbung. Das finde ich ästhetisch ansprechend.“ (Niederwieser 2023b)

Bei Cockta handelt es sich um ein Getränk aus Slowenien. Dies ist daher auch als Referenz an die Migrationsgeschichte von *Young Krillin* zu verstehen, welche er in späteren Veröffentlichungen auch thematisierte. Im Kindesalter flüchtete Yung Krillin aus Ex-Jugoslawien und kam nach Salzburg. Dieses Albumcover beinhaltet einige klassische Hip-Hop Motive. Erstens handelt es sich bei dem Cover von *FEEL ME B4 DEY KILL ME* um ein Zitat eines Albumcovers eines Rappers der US-amerikanischen Südstaaten, welche mit der Etablierung des Subgenres Cloudrap eng verbunden sind. Zweitens lassen sich auch Verweise auf die Lebensrealität von *Young Krillin* finden. Diese beiden Darstellungen sind jedoch eigentlich eher dem Boombap Subgenre zuzuordnen. Jedoch werden diese in der Gesamtheit der Komposition ad absurdum geführt. Die Verbindung der Stadt Salzburg sowie *Young Krillins* Darstellung seiner körperlichen Einschränkung lassen sich nur schwer in Einklang mit den Gangsta Darstellungen in Städten, beziehungsweise Stadtteilen mit hoher Kriminalität der US-amerikanischen Vorbilder in Verbindung bringen. Durch diese Verknüpfung im Albumcover setzt sich *Young Krillin* über den traditionellen Realness Anspruch anderer Hip-Hop Subgenres hinweg. Er zeigt dadurch, dass man sich als Rapper\*in auch frei von jeglichem Authentizitätsanspruch inszenieren kann.

### 5.3.3 Hunney Pimp – Schmetterlinge

Die in Oberösterreich geborene, aber mittlerweile in Wien lebende Rapperin *Hunney Pimp* begann ihre musikalische Karriere auf der online Plattform Soundcloud, auf der sie vereinzelt Lieder veröffentlichte. Anfangs veröffentlichte sie noch unter den Namen *Madda Rah* Musik im klassischen Boombap Sound. Mit ihrer ersten Veröffentlichung unter dem Namen *Hunney Pimp* wandte sie sich dem Cloudrap zu. (Huber 2016) Einzelne Videosingles von *Hunney Pimp* wurden im Jahr 2017 über die Youtube Kanäle von deutschen Hip-Hop Magazinen wie dem *Juice Magazin* (JUICE Magazin 2017) oder dem *Splash!mag* (Splash! 2017) veröffentlicht.

Am 4. Oktober 2017 veröffentlichte *Hunney Pimp* ihr Album *Schmetterlinge* (bandcamp 2017). Dabei handelt es sich nach dem 2016 erschienen Mixtape *Zum Mond* um ihre zweite Veröffentlichung. Es wurde auf der Website bandcamp zum gratis Download zur Verfügung gestellt und auf diversen Streaming Plattformen veröffentlicht. Der Klang ist laut einer Rezension vom *The Message Magazine* melodisch und verträumt. Die Musik wird dabei als Spagat zwischen „Kitsch und Coolness“ bezeichnet. (Ronjaneger 2017) Die Texte werden im oberösterreichischen Dialekt vorgetragen. Der bereits analysierte *Young Krillin* ist als Featuregast auf dem Album vertreten. Zur Verträumtheit des Albums sagte *Hunney Pimp* dem *Message Magazine*:

„Es geht um eine Motte, die sich als Schmetterling fühlt und in der Nacht herumschwirrt, von Situation zu Gefühl und Situation zu Gefühl“ (ebd.)

Eine Besonderheit am musikalischen Werdegang von *Hunney Pimp* ist es, dass sie in unterschiedlichen Subgenres und Szenen hohes Ansehen genießt und unterschiedliche Welten in sich vereint. So erreicht sie mit ihrer ruhigen zeitgemäßen Popmusik auch ein über die österreichische Hip-Hop Szene hinausgehendes Publikum und hatte dadurch auch einen Auftritt in der Fernsehsendung *Willkommen Österreich* (Willkommen Österreich 2020). Außerdem ist sie als Gast auch auf Veröffentlichungen von unterschiedlichen Subgenres zu finden, beispielsweise bei dem Boombap Rapper *HipHop Joshy* im Jahr 2019 oder dem Gangstarapper *Ron21*. Mit ihrer eigenen Musik spielte sie auch für Hip-Hop untypische Veranstaltungsorte wie dem Wiener Volkstheater (Lichtenberger 2019). Außerdem war eine Tour mit der Wiener Soul Sängerin *Soia* angekündigt, welche aufgrund der Covid 19 Pandemie abgesagt wurde. Sie trat im Jahr 2020 auch bei der Verleihung der *Amadeus* Musik Awards live auf (Hunney Pimp 2020).

### 5.3.4 Coveranalyse Schmetterlinge



Abbildung 8: Albumcover Schmetterling (bandcamp 2017)

Bei diesem Albumcover handelt es sich um ein gezeichnetes Bild. Im Zentrum sitzt ein Insekt (in Kombination mit der Schrift handelt es sich vermutlich ein Schmetterling) auf einem lila Sofa. Es trägt eine Krone und eine bunte Perlenkette. Das Insekt lächelt in die Kamera, der Blick dabei sieht müde aus. Neben dem Sofa sind Pflanzen zu sehen. Gegenüber von dem Insekt ist ein voller Aschenbecher zu sehen. Außerdem sind im rechten unteren Eck Joints und links daneben blaue Dosen zu sehen. Der Hintergrund ist lila. Das Bild wird von einem rosa Rahmen umrandet. Dabei ragt eine Pflanze auf der linken Seite aus dem Bild heraus. Unter dem Bild ist ebenfalls in rosa „Hunney Pimp“ zu lesen. Das

Wort Schmetterlinge ist als Graffito an den Hintergrund geschrieben. Die Hintergrundfarbe erinnert etwas an das Albumcover von *Young Krillin*, was in dessen Codein Kontext zur Drogen- und Betäubungsthematik des Covers von *Hunney Pimps* Album passt. Der vermeintliche Schmetterling auf dem Albumcover ist mit einem Joint abgebildet und wirkt stark betäubt, was vor allem am Blick und dem gezwungenen abwesenden Lächeln liegt.

Die hohe Anzahl an Joints und Hanfpflanzen und die Tatsache, dass der Schmetterling alleine zu sein scheint, lässt bei der Verwendung von Drogen in diesem Bild auf Missbrauch schließen. Betrachtet man das Insekt genauer, bemerkt man auch, dass es sich hierbei gar nicht um einen Schmetterling handelt, sondern um eine Motte. Hier werden zwei entgegengesetzte Motive samt Assoziationen verbunden. Der Schmetterling wird normalerweise positiv wahrgenommen, man bewundert seine bunte Erscheinung und verbindet ihn mit Schönheit und Freude. Die Motte hingegen wird eher mit negativen Empfindungen verbunden. Sie wird nicht als schön empfunden und sogar als Gefahr wahrgenommen, da sie Stoffe und Lebensmittel befallen kann. Die Flucht in einen Rauschzustand stellt dabei einen Umgang mit Aversionen gegen die eigene Existenz dar. Es zeigt sich die bereits erwähnte Empfindung von *Hunney Pimp* als Motte, die sich als Schmetterling fühlt und so unbeschwert durch das Leben geht. Drogen werden hier verwendet, um dem ungeliebten Mottenleben zu entfliehen und zu einem Schmetterling zu werden. Schmetterlinge in der Kunst verkörpern häufig die Wiederauferstehung oder auch Leichtigkeit, eine Leichtigkeit, welche der Motte fehlt. Durch die Betäubung erfolgt die Wiederauferstehung als Schmetterling. In Kombination mit der Krone wirkt es so, als ob das Insekt auf seinem Couchsessel thront. Die Krone als Symbol für Würde und Herrschaft kann hier als Zeichen dafür interpretiert werden, dass die Kontrolle über die eigene Existenz übernommen wurde. Die von der Natur gegebenen Umstände werden transformiert und in die Person verwandelt, die man sein möchte. In Verbindung mit den Drogen und dem (eventuell eigenen) Sessel wird der Herrschaftsbereich in dieser Darstellung auf einen kleinen Bereich (die eigenen vier Wände) beschränkt. Dargestellt wird hier einerseits die Stärke, sich selbst zu ermächtigen und die Kontrolle über das eigene Leben und dessen Inszenierung zu übernehmen. Gleichzeitig präsentiert das Szenario auch die Schwäche, dies nur mit Hilfe von Drogen und Betäubung zu schaffen. Die Beschriftung

unter dem Rahmen lassen darauf schließen, dass es sich bei dem Insekt um eine Inszenierung der Kunstfigur Hunney Pimp selbst handelt. Die Verbindung der menschlichen *Hunney Pimp* und der Motte erinnert dabei an Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* in welcher sich der Protagonist in ein Insekt verwandelt. Ein zentrales Thema der Geschichte ist die aus der Verwandlung resultierende Isolation. Dies kann mit der im Album dargestellten, durch Rauschmittel induzierten, Imagination der eigenen Selbstdarstellung verbunden werden. Die Motte wird zwar durch die Drogen zum Schmetterling, gleichzeitig schränken die Nebenwirkungen dieser den Handlungsspielraum der Motte ein und können zur eigenen Isolation führen.

Das Albumcover entwarf der aus Salzburg stammenden Designer Manuel Tozzi (Ronjanecker 2017), welcher sich auf zeitgenössische Kunst spezialisiert hat (manueltozzi.com o. J.). Dies verweist auf ihre Salzburger Hip-Hop Sozialisation, welche auf gemeinsamen Hip-Hop Veranstaltungen mit dem *Hanuschplatzflow* Kollektiv beruht. Außerdem arbeitete sie häufig mit Salzburger Produzent\*innen zusammen. (Gschmeidler 2017) In einem Artikel des *Standard* zu *Hunney Pimp* wird sie dem *Hanuschplatzflow* ideell zugeordnet (Ben Saoud 2019). Außerdem zeigt diese Zusammenarbeit den Inszenierungscharakter einer Musiker\*innenpersona auf, was im Gegensatz zu dem Authentizitätsfokus von anderen Subgenres im Hip-Hop steht. Gezeigt wird nicht die „reale“ Person *Hunney Pimp* samt ihrer Hip-Hop Sozialisation, sondern die Rolle, welche sie sich für dieses Album erdacht hat. Trotz dieser Abgrenzung von traditionellem Hip-Hop gibt es mit der Schrift im Graffiti Stil auch einen Verweis auf eine Auseinandersetzung mit der Hip-Hop Kultur und ihren Traditionen. Die Zeichnung in Kombination mit der Umrahmung erwecken Anschein eines gerahmten Fotos. Bei der Fotografie handelt es sich im Gegensatz zur Zeichnung um ein Medium, welchem geschichtlich die Annahme anhaftet, dass es sich beim Gezeigten um wahre Begebenheiten handelt. In dieser Inszenierung wird hier mit dem Verschwimmen der Grenzen von Realem und Imaginiertem gespielt. Als Ganzes vermittelt das Albumcover trotz der vermeintlichen Befreiung aus der natürlich gegebenen Existenz einen desillusionierten Blick auf das Leben. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass dieses Albumcover das Streben nach Schönheit und einem Ideal des guten glücklichen Lebens, welches von der Künstlerin imaginiert wird, jedoch von der Realität nicht eingehalten wird und sich bloß als Träumerei herausstellt, dargestellt. Die

Vermittlung der Botschaft des Covers von *Schmetterlinge* zeigt im Gegensatz zu allen anderen analysierten Albencover (auch in der Zusammenarbeit mit einem bildenden Künstler) einen künstlerischeren Zugang zur visuellen Gestaltung. Des Weiteren lassen sich in diesem Cover auch einige Bezüge zu klassischen Motiven der bildenden Kunst und Literatur finden.

### 5.3.5 Fazit Clouddrap

Eine Gemeinsamkeit der Albencover von *Young Krillins FEEL ME B4 DEY KILL ME* und von *Hunney Pimps Schmetterlinge* ist die Darstellung von Drogen und Betäubung. Beide nutzen ähnliche Farbtöne und stellen einen Kontrast zwischen positiv konnotierten Farben und negativen Themen her. Im Gegensatz zu den anderen analysierten Subgenres, dienen die Cover keiner direkten Authentizitätsbekundung und Darstellung des vermeintlich realen Selbst der Musiker\*innen. Es wird gezeigt, dass man sich mit Hilfe von Rapmusik auch neu erfinden kann. Dabei erfolgt eine (nicht offensichtlich dargestellte) Abgrenzung zur eigenen Person. Dazu passend lassen sich in beiden analysierten Cover Auferstehungsszenarien finden. Trotz der Abgrenzung zu anderen Subgenres lassen sich in beiden Albencover traditionelle Hip-Hop Verweise finden. Dies kann einerseits dazu dienen, diese zu konterkarieren, kann aber auch als Verweis auf die Anfänge beider Künstler\*innen gesehen werden in denen sie auch klassische Boombap Rapmusik veröffentlichten. Somit wäre ein kleiner Teil des im Hip-Hop stark verankerten Authentizitätsanspruchs ebenfalls in den analysierten Clouddrap Albencover zu finden. Die beiden Albencover brechen mit den klassischen Hip-Hop Motiven und den propagierten vier Elementen, welche vor allem im Boombap, wie in den vorigen Analysen gezeigt, noch große Bedeutung haben. Dieser Bruch mit dem klassischen Hip-Hop steht wiederum jedoch in der Tradition der Clouddrap Vorbilder aus den USA und lassen deren Einfluss klar erkennen. Clouddrap als zeitgeistiges Phänomen und der Bruch mit Traditionen ist auch in der Veröffentlichungsform der beiden analysierten Alben erkennbar. Beide Alben sind nur digital erschienen und wurden auf Streamingplattformen zum gratis Download angeboten.

## 6. Resümee

Ziel der Arbeit war es, das wenig beforschte Gebiet des österreichischen Hip-Hop weiter in der Wissenschaft zu verankern und Möglichkeiten zu weiteren Forschungsansätzen zu bieten. Der Fokus lag dabei auf der visuellen Ebene von Rap Musik als Teil der Hip-Hop Kultur. Als zentrale Referenz für dieses Vorhaben diente das Buch „*Hip Hop Aus Österreich*“ von Frederik Dörfler-Trummer, bei dem es sich um das erste umfassende wissenschaftliche Werk zur Geschichte von österreichischem Hip-Hop handelt. Diesem Buch wurde für diese Arbeit die von Dörfler-Trummer definierten Phasen des österreichischen Hip-Hop sowie die drei zentralen Subgenres von Rap übernommen. Um auf das Visuelle im österreichischen Rap einzugehen, wurden jeweils zwei Albencover pro Subgenre analysiert. Dabei wurden Alben ausgewählt, welche laut Frederik Dörfler-Trummer der vierten Phase des österreichischen Hip-Hop, welche sich durch eine vollständige Integration in die österreichische Popkultur auszeichnet, zuzuordnen sind (Dörfler-Trummer 2021, S.10). Die Untersuchung der Darstellungsformen auf den Albencover diente außerdem dazu, bestehende internationale Einflüsse bei der Gestaltung der Cover dieser Phase der vollständigen Aneignung festzustellen und Rückschlüsse auf Vergemeinschaftungsprozesse in der Subkultur Hip-Hop in Österreich zu ziehen. Um einen ersten Überblick über österreichische Rap-Albencover zu geben, wurde für die Analyse Albencover von Künstler\*innen, welche besonders wichtig für die jeweiligen Subgenres sind, entschieden. Da die Masterarbeit der Erforschung der österreichischen Hip-Hop Szene dient, wurden Rapper\*innen ausgewählt, welche ihren Status in Österreich erlangen konnten und nicht über den Umweg über Deutschland erfolgreich wurden. Es konnten in allen analysierten Subgenres starke internationale Einflüsse bei der Covergestaltung festgestellt werden. Der Großteil dieser Einflüsse stammt aus den USA, dem Ursprungsland der Hip-Hop Kultur. Der Verweis auf internationale Vorbilder diente in den beiden Subgenres Boombap und Gangstarap der Authentizitätsbekundung der jeweiligen Musiker\*innen. Bei den Albencover des Cloudrap Subgenre bediente man sich bei der Gestaltung teils auch stark bei internationalen Vorbildern. Dies diente jedoch, wie in diesem Subgenre üblich, dem Bruch mit traditionellen Hip-Hop Werten und der Überwindung des Authentizitätsprinzips. Im Boombap Subgenre treten diese Einflüsse direkt auf. Durch Verweise auf die Vorbilder und das Wissen um die Hip-Hop Kultur sowie die vier Elemente (bei den analy-

sierten Cover insbesondere Graffiti) zeigen die Künstler\*innen ihre „Realness“ und legitimieren dadurch ihren Status als Rapper\*in, zudem ihre Beteiligung an der Hip-Hop Kultur. Markante Einflüsse aus den USA sind der Kleidungsstil, Orte an denen Graffiti angebracht wurden - wie beim *Versager Ohne Zukunft* Album die Verwendung eines Donuts, um sich über die Polizei lustig zu machen. Über diese Darstellungen präsentieren sich die analysierten Musiker\*innen als Akteur\*innen des Boombap Subgenre. Im Gangstarap gab es bei den analysierten Cover wenige direkte Bezüge auf internationale Vorbilder. Jedoch wurde sich stark an den etablierten Konzepten dieser orientiert. Die düstere Optik und Bildsprache erinnert stark an den für deutschsprachigen Gangstarap sehr einflussreichen Film *La Haine*. Der für Gangstarap besonders wichtige Bezug zum eigenen Lebensumfeld wird auf den Albencover über die Verwendung des öffentlichen urbanen Raumes zur Inszenierung hergestellt. Das Zeigen von Parks und Hochhaussiedlungen zeigt dabei ebenfalls die Verbundenheit zur „Straße“, also zum kriminellen Umfeld und sozial schwachen Gruppen, welche aufgrund der prekären Lebenssituation einen Großteil ihrer Zeit außerhalb der eigenen vier Wände verbringen. Aus den USA stammten beispielsweise die Tradition des Repräsentierens der eigenen Umgebung und im Fall des *Blockjunge* Albums die Darstellung eines Kindes auf dem Cover, welche im US-amerikanischen Gangstarap weit verbreitet ist. In Abgrenzung zum Boombap Subgenre fehlen jedoch die Referenzen an traditionelle Hip-Hop Werte bei der Gestaltung der Albencover. Die eigene Authentizität und Legitimation der Beteiligung am Gangstarap Subgenre erfolgt größtenteils über die eigene Härte und prekäre Lebensumstände. Besonders auffällig ist die düstere Inszenierung auf den Cover. Rapmusik und der Zusammenhalt der marginalisierten Gruppen wird dabei als Ausweg aus den eigenen prekären Lebensumfeld inszeniert. Trotz der Unterschiede eint die beiden Subgenres Boombap und Gangstarap das Streben nach Authentizität. Die Künstler\*innen des Cloudrap Subgenres wenden sich von diesem Konzept ab. Die Selbstdarstellung der analysierten Künstler\*innen kann als stark überzogen und abstrakt bezeichnet werden. Die Art und Weise, wie sich beide analysierten Künstler\*innen über diese Traditionen hinwegsetzen, ist teils stark unterschiedlich. *Young Krillin* führt Hip-Hop Traditionen in seinem Cover ad absurdum, indem er sich direkt auf das Albumcover eines US-amerikanischen Gangstarappers bezieht. Er zitiert den Aufbau des Covers und ersetzt bestimmte Teile mit Dingen aus seinem eigenen Leben. Dabei sind jedoch beispielsweise ein Jugendgetränk und die Stadt

Salzburg nur schwer mit dem klassischen Gangstarap Image vereinbar. *Hunney Pimp* hingegen zeigt sich auf ihrem Albumcover selbst gar nicht selbst. Sie stellt sich in ihrem gezeichneten Albumcover in einer abstrakten Metapher als Motte dar, welche zum Schmetterling wird. Beide Albencover weisen aber auch Ähnlichkeiten auf. Dies wäre die ähnliche Farbgebung, der Bezug auf Kunst- und Kulturgeschichte außerhalb der Hip-Hop Kultur sowie das Thematisieren von Drogenmissbrauch. Dabei wird ein Kontrast zwischen der eher positiv konnotierten Farbgebung der Cover und den dahinterliegenden Aussagen hergestellt. Die Künstler\*innen im Cloudrap eint der Bruch mit der traditionellen Authentizitätsbekundung. Sie können ihren eigenen künstlerischen Charakter erschaffen, ohne sich dabei von Hip-Hop Traditionen beschränken zu lassen. Durch dieses Überwinden zeigen sie sich als Teil des Cloudrap Subgenres.

Bei der Konzeption der Masterarbeit wurde davon ausgegangen, dass das Format der Veröffentlichung bei der Gestaltung der Cover ebenfalls eine große Bedeutung haben würde (beispielsweise im Detailgrad der Cover). Bei der Analyse der Albencover stellte sich jedoch heraus, dass dies bei den für diese Arbeit ausgewählten Exemplaren nicht der Fall war. Zwischen den analysierten Formaten (Vinyl, CD und Streaming) konnten bis auf ein paar Kleinigkeiten im Direktvergleich der Vinyl- und CD Version von *Versager Ohne Zukunft* von *Kamp & Whizz Vienna*, keine markanten Unterschiede aufgrund des Formats festgestellt werden. Daher wurde bei der Analyse auch nicht mehr gesondert darauf eingegangen. Aufgrund der geringen Anzahl der analysierten Albencover kann dieses Fehlen von Unterschieden zwischen den Formaten für österreichische Rap-Albencover nicht als repräsentativ erachtet werden. Diese Feststellung ist daher nur für die in dieser Arbeit analysierten Cover gültig. Die Auswahl des Formats bei der Veröffentlichung der Alben findet jedoch in einem anderen Bereich eine Bedeutung; nämlich für die bereits erwähnte eigene Authentizitätsbekundung der analysierten Künstler\*innen.

Diese Masterarbeit soll als Einstieg in dieses Forschungsgebiet und Anstoß für weitere wissenschaftliche Arbeiten verstanden werden. Die visuelle Ebene von österreichischem Hip-Hop bietet zahlreiche Möglichkeiten für weitere Forschungsarbeiten. Beispielsweise bietet es sich an, weiter an der Gestaltung von Albencover mit quantitativen Studien zu forschen, um repräsentative Ergebnisse zu den Unterschieden der einzelnen Subgenres zu erhalten. Um das Visuelle im österreichischen Hip-Hop zu untersuchen, liegt es au-

ßerdem nahe über die Albencover von Rap hinauszugehen und sich zum Beispiel Musikvideos oder Flyer von Hip-Hop Veranstaltungen anzusehen. Die vorliegende Masterarbeit beschäftigte sich mit visuellen Komponenten der Rapmusik. Da diese nur ein Teil der Hip-Hop Kultur ist, ist es für die Vervollständigung eines Gesamtbildes dieser Subkultur nötig auch die anderen Teilgebiete - wie Graffiti - zu behandeln und diese miteinander in Verbindung zu setzen (wie es in dieser Forschung in geringem Ausmaß bei der Analyse der Albencover bereits geschah). Hip-Hop entwickelte sich in den letzten Jahren global zu einer der bedeutendsten Jugendkulturen und hat einen starken Einfluss auf die Popkultur. Da es nicht den Anschein erweckt, dass sich dies in naher Zukunft ändern wird, ist es in jedem Fall lohnenswert sich diesem Thema in der Kulturforschung weiter zu widmen.

## 7. Literaturverzeichnis

Androutsopoulos, Jannis und Arno Scholz. 2003. Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe. *Popular Music and Society* Jg. 26, 4:463-479.

Angeja Viator, Felicia. 2020. *To Live And Defy In LA How Gangsta Rap Changed America*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.

Anwander, Stefan und Jan Braula. 2012. 20 Jahre Hip Hop in Österreich. <https://themessagemagazine.at/20-jahre-hip-hop-in-osterreich/> (Zugegriffen: 15.4.2023).

Arte TRACKS. 2021. Young Krillin: Der Cloud-Rap-Pionier über seine Krebsdiagnose, DIY und Black Metal | Arte TRACKS. <https://www.youtube.com/watch?v=vRmVgmP5NBs> (Zugegriffen: 28.8.2023).

Backspin. 2014a. Stromausfall in New York - Lichtblick für Hip-Hop (2/3) | BACKSPIN TV. <https://www.youtube.com/watch?v=QvMb9USitlo> (Zugegriffen: 30.4.2023).

Backspin. 2014b. Hip-Hop Geschichtsstunde mit Falk und Niko - Wie hat Hip-Hop angefangen? (1/3) | BACKSPIN TV. <https://www.youtube.com/watch?v=RfMhl8SKP8A&t=1s> (Zugegriffen: 2.5.2023).

Backspin. 2022. Kamp und Fid Mella über "Zurück ohne Zukunft", die Auszeit und Erwartungen | Niko Calls. <https://www.youtube.com/watch?v=5Xcfy4Oti5g> (Zugegriffen: 3.6.2022).

Bader, Florence. 2023. Kamp – ein Gespräch über die Wiener HipHop-Szene. <https://www.mzee.com/2023/01/kamp-ein-gespraech-ueber-die-wiener-hiphop-szene/> (Zugegriffen: 21.4.2023).

Bandcamp. 2013. Versager Ohne Zukunft by Kamp & Whizz Vienna. [https://jakartarecords-label.bandcamp.com/album/versager-ohne-zukunft?from=search&search\\_item\\_id=2247745435&search\\_item\\_type=a&search\\_match\\_part=%3F&search\\_page\\_id=2651277365&search\\_page\\_no=1&search\\_rank=1&search\\_sig=d49e7af0272c9b97f321387c9a1081dc](https://jakartarecords-label.bandcamp.com/album/versager-ohne-zukunft?from=search&search_item_id=2247745435&search_item_type=a&search_match_part=%3F&search_page_id=2651277365&search_page_no=1&search_rank=1&search_sig=d49e7af0272c9b97f321387c9a1081dc) (Zugegriffen: 11.6.2023).

Bandcamp. 2014. FEEL ME B4 DEY KILL ME by YOUNG KRILLIN.  
[https://youngkrillin.bandcamp.com/album/feel-me-b4-dey-kill-me?from=search&search\\_item\\_id=586978398&search\\_item\\_type=a&search\\_match\\_part=%3F&search\\_page\\_id=2790507709&search\\_page\\_no=1&search\\_rank=3&search\\_sig=af95c26935895d29a7624b591e4dc587](https://youngkrillin.bandcamp.com/album/feel-me-b4-dey-kill-me?from=search&search_item_id=586978398&search_item_type=a&search_match_part=%3F&search_page_id=2790507709&search_page_no=1&search_rank=3&search_sig=af95c26935895d29a7624b591e4dc587) (Zugegriffen: 24.8.2023).

Bandcamp. 2017. Schmetterlinge by Hunney Pimp.  
<https://hunneypimp.bandcamp.com/album/schmetterlinge> (Zugegriffen: 20.9.2023).

Benedikter, Roland. 2021. Re-Globalisierung. Überlegungen zu einem Epochenbegriff für die Gegenwart. Zeitschrift für Aussen- und sicherheitspolitik Jg. 14, 4:455-478.

Ben Saoud, Amira. 2019. Hunney Pimp: Die Hildegard Knief des Dialekt-Rap.  
<https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=hunney+pimp> (Zugegriffen: 23. 9. 2023).

Blanché, Ulrich. 2021. About the origins of European style Writing Graffiti in Punk Stencils In Graffiti Interdisziplinäre und kontemporäre Perspektiven. Hrsg. Friederike Häuser, 34-46. Weinheim: Beltz Juventa.

Bludzbrueder. 2008. BLUDZBRÜDER Das Video.  
[https://www.youtube.com/watch?v=s6\\_zoWjQfes](https://www.youtube.com/watch?v=s6_zoWjQfes) (Zugegriffen: 3.10.2023).

Bludzbrueder. 2009. RapTerror ft. Bludzbrüder & iBo-D - Alarmstufe Rot.  
<https://www.youtube.com/watch?v=5sLaDOwwryA> (Zugegriffen: 29.10.2023).

Böastab. 1998. How Not To Get Jerked. The Message Magazin, 2:8-9.

Bock, Karin, Stefan Meier und Gunter Süss. 2015. HipHop als Phänomen kulturellen Wandels. In HipHop meets Academia Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. Hrsg. Karin Bock, Stefan Meier und Gunter Süss, 313-324. Bielefeld: transcript.

Braula, Jan. 2015a. Untergrund Poeten – Umstritten wie noch nie.  
<https://themessagemagazine.at/austrian-vinyl-classics-untergrund-poeten-umstritten-wie-noch-nie/> (Zugegriffen: 17.4.2023).

Braula, Jan. 2015b. Von Dreckigen Rapz & Markanten Handlungen – Kroko Jack. <https://themessagemagazine.at/von-dreckigen-rapz-markanten-handlungen/> (Zugegriffen: 25.4.2023).

Braula, Jan. 2017. Wiener Filmjuwel mit Parkhintergrund // Ali Salman Interview. <https://themessagemagazine.at/ali-salman-interview/> (Zugegriffen: 30.9.2023).

Chang, Jeff. 2005. Can't Stop Won't Stop A History of the Hip-Hop Generation. New York: St. Martin's Press.

dasbiber.at. 2019. "Ich war ein Problemkind mit guten Absichten." - Rapper Svaba Ortak im Interview. <https://www.dasbiber.at/content/rapper-kriegen-kein-echo-diesem-land> (Zugegriffen: 18.8.2023).

Crawford, Claire B. 2021. Dreams from the Trap: Trap music as a site of liberation. Social Science Quarterly Jg. 102, 7:3135-3141.

D'Errico, Mike. 2015. Off the grid: Instrumental hip-hop and experimentalism after the golden age. In The Cambridge Companion to Hip-Hop. Hrsg. Justin A. Williams, 280-291, Cambridge: Cambridge University Press.

Dietrich, Marc und Günter Mey. 2018. Inszenierung von Jugend(lichkeit) und Generation(alität). Entwicklungspsychologische Perspektiven auf Szenen. In Szenen, Artefakte und Inszenierungen Interdisziplinäre Perspektiven. Hrsg. Jubri-Forschungsverbund Techniken jugendlicher Bricolage, 63-100. Wiesbaden: Springer VS.

Discogs. o. J a. Markus Höflinger. <https://www.discogs.com/de/artist/3843141-Markus-H%C3%B6flinger> (Zugegriffen: 24.4.2023).

Discogs o. J b. Tibor Foco. <https://www.discogs.com/de/artist/806303-Tibor-Foco?superFilter=Credits> (Zugegriffen: 14.9.2023).

Divinitusxat. 2011. DIVINITUS TV: Interview mit Kroko Jack (aka Jack Untawega). <https://www.youtube.com/watch?v=JohnscadYos&t=1051s> (Zugegriffen: 19.9.2023).

DJ Semtex. 2022. Hip Hop Raised Me. London: Thames & Hudson Ltd.

Dodge Cummings, Judy. 2018. Hip-Hop Culture. Minneapolis: Abdo Publishing.

Dollinger, Bernd und Julia Rieger. 2023. Crime as Pop: Gangsta Rap as Popular Staging of Norm Violations. Arts Jg. 12, 1: Artikel 21.

Dörfler, Frederik. 2011. Entstehung und Entwicklung von HipHop in Österreich Etablierung der HipHop-Kultur in Österreich am Beispiel der vier wichtigsten Pioniere der dazugehörigen Musikrichtung. Diplomarbeit: Universität Wien.

Dörfler-Trummer, Frederik. 2021. Hip Hop aus Österreich Lokale Aspekte einer globalen Kultur. Bielefeld: transcript.

Dörre, Nelson. 2022. Das Phänomen Cloud-Rap Zum Wandel selbstinszenatorischer und ästhetischer Konventionen im HipHop. In Deutscher Gangsta-Rap III Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen. Hrsg. Marc Dietrich und Martin Seeliger, 323-344. Bielefeld: transcript.

Eisewicht Paul und Marc Dietrich. 2019. Kopfnicker, Gangsigns und Bounce: Authentifizierende musikbegleitende Körperpraktiken im Rap. In Stilbildungen und Zugehörigkeit Materialität und Medialität in Jugendszenen. Hrsg. Tim Böder, Paul Eisewicht, Günter Mey und Nicolle Pfaff, 205-224. Wiesbaden: Springer VS.

Exarchos, Michail. 2019. Boom bap ex machina: hip-hop aesthetics and the Akai MPC. In Producing Music. Hrsg. Russ Hepworth-Sawyer, Jay Hodgson und Mark Marrington, 32-51. New York: Routledge.

Ferkova, Fredi. 2017. "Das spür ich in meinen Eiern" – Ein seltenes Gespräch mit dem Wiener Rapper Svaba Ortak. <https://www.vice.com/de/article/8qeydk/das-spur-ich-in-meinen-eiern-ein-seltenes-gesprach-mit-dem-wiener-rapper-svaba-ortak> (Zugegriffen: 1.8.2023).

Fischer, Jonathan. 2008. Der Film, der alles erzählt - "Wild Style" ist die Basis des HipHop. <https://www.jetzt.de/interview/der-film-der-alles-erzaehlt-wild-style-ist-die-basis-des-hiphop-450774> (Zugegriffen: 2.5.2023).

Fuchs-Eisner, Laura. 2016. Inszenierung und Parodie männlicher Gewaltbereitschaft in La Haine und Allah Superstar. Österreichische Zeitschrift für Soziologie Jg. 41, 3:133-144.

Galladé, Katharina. 2021. American Graffiti – Entstehung, Einordnung, Aneignung. In Graffiti Interdisziplinäre und kontemporäre Perspektiven. Hrsg. Friederike Häuser, 47-61. Weinheim Basel: Beltz Juventa.

Gansinger, Martin. 2008. Soziale Artikulation im US-HipHop Kommunikationsstruktur einer sozialen Minderheit. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

Genius. o. J. Feel Me B4 Dey Kill Me Young Krillin. <https://genius.com/albums/Young-krillin/Feel-me-b4-dey-kill-me> (Zugegriffen: 12.9.2023).

George, Martin. 2007. Bild und Ikone: Was macht in den Ostkirchen ein religiöses Bild zur Ikone?. Evangelische Theologie Jg.67, 2:120-136.

Grittmann, Elke. 2019. Methoden der Medienbildanalyse der Visuellen Kommunikationsforschung Ein Überblick. In Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung. Hrsg. Katharina Lobinger, 527-546. Wiesbaden: Springer VS.

Gröbchen, Walter, Thomas Miessgang, Florian Obkircher und Gerhard Stöger. 2013. Wienpop Fünf Jahrzehnte Musikgeschichte erzählt von 130 Protagonisten. Wien: Falter Verlagsgesellschaft m.b.H.

Gschmeidler, Julia. 2013. Der Ferdinand-Hanusch-Platz Effekt // Interview. <https://themessagemagazine.at/der-ferdinand-hanusch-platz-effekt/> (Zugegriffen: 28.8.2023).

Gschmeidler, Julia. 2017. „Hasskommentare machen mich glücklich“ // Hunney Pimp Interview & Videopremiere. <https://themessagemagazine.at/hunney-pimp-interview/> (Zugegriffen: 23. 9. 2023).

Güngör Murat und Hannes Loh. 2017. Vom Gastarbeiter zum Gangsta-Rapper HipHop, Migration und Empowerment. In Deutscher Gangsta-Rap II Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Hrsg. Martin Seeliger und Marc Dietrich, 193-220. Bielefeld: transcript.

HeckMeck.tv. 2019. KC Rebell, Fler & Co: Lines, die jeder Deutschrapper schon einmal hatte. <https://heckmeck.tv/specials/kc-rebell-fler-co-lines-die-jeder-deutschrapper-schon-einmal-hatte/3/> (Zugegriffen: 22.8.2023).

Heinze, Carsten. 2022. Phänomen Graffiti. In Eine Stadt wird bunt. Hamburg Graffiti History. Hrsg. Oliver Nebel, Frank Petering, Mirko Reisser und Andreas Timm, 65-121. Hamburg: Double-H Publishing.

Hitzler Ronald und Arne Niederbacher. 2010. Leben in Szenen. Formen juveniler Verge-meinschaftung heute. Wiesbaden: Springer VS.

Hooray. 2021. Tibor Foco - Andagraund LP ... [Instagram Post]. <https://www.instagram.com/p/CSdnFObsr03/> (Zugegriffen: 18.9.2023).

Horvatić, Sven. 2019. Von Wien-Mitte in die Oberliga: „Eva & Adam“ von Svaba Ortak // Review. <https://themessagemagazine.at/svaba-ortak-eva-und-adam-review/> (Zugegriffen: 1.8.2023).

Huber, Simon. 2016. Hunney Pimp auf der Reise zum Mond // Mixtape + Video. <https://themessagemagazine.at/hunney-pimp-zum-mond-mixtape/> (Zugegriffen: 20.9.2023).

Hunney Pimp. 2020. Hunney Pimp - Bugaboo (Amadeus Austrian Music Awards 2020). <https://www.youtube.com/watch?v=PFEFovQTDEM> (Zugegriffen: 23. 9. 2023).

Jones, Steve und Martin Sorger. 1999. Covering Music: A Brief History And Analysis Of Album Cover Design. Journal of Popular Music Studies Jg. 11-12, 1:68-102.

JUICE Magazin. 2017. Hunney Pimp - Guade Nocht (prod. Melonoid) // JUICE Premiere. <https://www.youtube.com/watch?v=pE8OvsoiyE4> (Zugegriffen: 22. 9. 2023).

Kage, Jan. 2002. American Rap. Explicit Lyrics. Us HipHop und Identität. Mainz: Ventil.

Knieper, Thomas und Marion Müller. 2019. Zur Bedeutung von Bildkontexten und Produktionsprozessen für die Analyse visueller Kommunikation. In Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung. Hrsg. Katharina Lobinger, 515-526. Wiesbaden: Springer VS.

Kaluža, Jernei. 2018. Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential. IAFOR Journal of Media, Communication & Film Jg. 5, 1:23-42.

Kamp und Whizz Vienna. 2009a. Der Anfang vom Ende (I'm a loser). In Versager Ohne Zukunft, Vinyl. Wien: Vienna International Records.

Kamp und Whizz Vienna. 2009b. Malinkaya (Don't Go). In Versager Ohne Zukunft, Vinyl. Wien: Vienna International Records.

Kiebl, Thomas. 2015. Berg Money Gang – Für die Gang (und so) (Album-Stream + Download). <https://themessagemagazine.at/berg-money-gang-fur-die-gang-und-album-stream/> (Zugegriffen: 28.8.2023).

Kiebl, Thomas. 2019. Svaba Ortak, ein Mysterium aus Wien // Eine Begegnung. <https://themessagemagazine.at/svaba-ortak-begegnung/> (Zugegriffen: 1.8.2023).

Killmann, Philipp. 2021. DJ Screw Der Entschleuniger. <http://allgood.de/features/portraits/der-entschleuniger/> (Zugegriffen: 3.9.2023).

Krause, Marco. 2020. Moden in der Hip-Hop-Szene Eine ethnographische Studie über die Bedeutung und Dynamik von Modestrukturen. Wiesbaden: Springer VS.

Lars Friday Night. 2022. Lars Friday Night 004 Was ist Hiadlliadl?, Audio-Podcast. <https://open.spotify.com/episode/Onk7tR1Oz1HqIjIPBBDL5I?si=3ed12a859ebe4fa1> (Zugegriffen: 27.4.2023).

Le, Vivian. 2020. Visual Metaphors on Album Covers: An Analysis into Graphic Design's Effectiveness at Conveying Music Genres. [https://ir.library.oregonstate.edu/concern/honors\\_college\\_theses/0r967b03c](https://ir.library.oregonstate.edu/concern/honors_college_theses/0r967b03c) (Zugegriffen: 1.5.2023).

Leonard, Nicholas. 2020. Homage or Biting Lines: Critically Discussing Authorship, Creativity, and Copyright in the 21st Century through Hip-Hop. In Hip-Hop, Art, and Visual Culture Connections, Influences, and Critical Discussions. Hrsg. Jeffrey L. Broome und Lisa Munson, 35-44. Basel: MDPI.

Lichtenberger, Florian. 2019. Keine Genres, keine Grenzen // Hunney Pimp live. <https://themessagemagazine.at/hunney-pimp-live-rote-bar/> (Zugegriffen: 22.9.2023).

Live From Earth. 2015. Young Krillin ft. Yung Hurn - 1 Berg Money (Official Video). <https://www.youtube.com/watch?v=-awfbKV3q70> (Zugegriffen: 5.9.2023).

Lobinger, Katharina. 2012. Visuelle Kommunikationsforschung Medienbilder als Herausforderung für die Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden: Springer VS.

Luda, Christian. 2022. Nur ein Teil der Kultur. In Eine Stadt wird bunt. Hamburg Graffiti History. Hrsg. Oliver Nebel, Frank Petering, Mirko Reisser und Andreas Timm, 431-496. Hamburg: Double-H Publishing.

Lütten John und Martin Seeliger. 2017. „Rede nicht von liebe, gib’ mir Knete für die Miete!“ Prekäre Gesellschaftsbilder im deutschen Straßen- und Gangsta-Rap. In Deutscher Gangsta-Rap II Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Hrsg. Martin Seeliger und Marc Dietrich, 89-104. Bielefeld: transcript.

Machto, Jérémie. 2016. „Der Hanuschplatz ist cooler, wenn man nicht weiß, wie er aussieht“ // Dokumentation. <https://themessagemagazine.at/hanuschplatzflow-dokumentation/> (Zugegriffen: 28.8.2023).

Machto, Jérémie. 2017. Hanuschplatzflow im ORF // Reportage. <https://themessagemagazine.at/hanuschplatzflow-im-orf-reportage/> (Zugegriffen: 28.8.2023).

Manueltozzi.com. o. J. Manuel Tozzi. <https://www.manueltozzi.com/about> (Zugegriffen: 27.9.2023).

Markante Handlungen. 2005. Limericks. In Vollendete Tatsachen, Vinyl. Linz: Tontraeger Records.

Marquardt, Philipp. 2013. Warum Glokalisierung? Ein Plädoyer für die Literaturwissenschaft. In Globale Kulturen – Kulturen der Globalisierung. Hrsg. Christina Gößling-Arnold, Philipp Marquardt und Sebastian Wogenstein, 227-238. Baden-Baden: Nomos.

Miranda J. 2015. Here Are Hip-Hop Albums With Children on the Cover. <https://www.xxlmag.com/10-of-the-most-popular-albums-with-children-on-the-cover/> (Zugegriffen: 26.10.2023).

Müller, Marion. 2003. Grundlagen der visuellen Kommunikation. Konstanz: UVK.

Müller, Marion, Esra Özcan und Ognian Seizov. 2009. Dangerous Depictions: A Visual Case Study of Contemporary Cartoon Controversies. Popular Communication, Jg. 7, 1:28-39.

Müller, Marion. 2018. Ikonografie und Ikonologie, visuelle Kontextanalyse, visuelles Framing. In Die Entschlüsselung der Bilder Methoden zur Erforschung visueller Kommunika-

tion. Ein Handbuch. Hrsg. Thomas Petersen und Clemens Schwender, 18-55. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Nazar. 2016. NAZAR - LA HAINE KIDZ (4K).  
<https://www.youtube.com/watch?v=TamOg70dA1k> (Zugegriffen: 20.8.2023).

Niederwieser, Stefan. 2023a. Crack Ignaz & Young Krillin - Die Erfindung von Cloud Rap.  
<https://oe1.orf.at/programm/20230316/712587/Crack-Ignaz-Young-Krillin-Die-Erfindung-von-Cloud-Rap> (Zugegriffen: 28.8.2023).

Niederwieser, Stefan. 2023b. „Hip-Hop allgemein ist eine ziemlich toxische Subkultur.“ – Interview mit YOUNG KRILLIN. <https://www.musicaustria.at/hip-hop-allgemein-ist-eine-ziemlich-toxische-subkultur-interview-mit-young-krillin/> (Zugegriffen: 29.8.2023).

Nowak, Simon. 2018a. „Zwei Drittel von uns wollten Rapstars werden“ // TTR Allstars Interview. <https://themessagemagazine.at/ttr-allstars-interview/> (Zugegriffen: 25.4.2023).

Nowak, Simon. 2018b. Ein Blutzbruder ist nicht mehr // R.I.P. Ciko Baba (1983-2018). <https://themessagemagazine.at/rip-ciko-baba/> (Zugegriffen: 30.9.2023).

Nowak, Simon. 2019. Kamp blickt zurück // 10 Jahre „Versager ohne Zukunft“. <https://themessagemagazine.at/kamp-whizz-versager-ohne-zukunft-jubilaeum/> (Zugegriffen: 1.6.2023).

Nowak, Simon. 2022. „Ich bin halt ein Suchtmensch“ // Kamp & Fid Mella Interview. <https://themessagemagazine.at/kamp-fid-mella-interview/> (Zugegriffen: 3.6.2023).

Obst, Anthony. 2016. Take Care: Drake als Vorbote einer inklusiven Männlichkeit im Rap des Internetzeitalters. In Rap im 21. Jahrhundert Eine (Sub-) Kultur im Wandel. Hrsg. Marc Dietrich, 55-80. Bielefeld: transcript.

Pries, Ludger. 2010. Transnationalisierung Theorie und Empirie grenzüberschreitender Vergesellschaftung. Wiesbaden: Springer VS.

Preyer, Gerhard und Reuß-Markus Krauße. 2020. Soziologie der Nächsten Gesellschaft Multiple Modernities, Glokalisierung und Mitgliedschaftsordnung. Wiesbaden: Springer VS.

Puls Musikanalyse. 2022. OG Keemo: Warum "Mann beißt Hund" das Album des Jahres sein könnte + Interview || PULS Musikanalyse. <https://www.youtube.com/watch?v=ld1m5R0wbqI> (Zugegriffen: 30.4.2023).

Quinn, Eithne. 2005. Nuthin' but a 'G' Thang : The Culture and Commerce of Gangsta Rap. New York: Columbia University Press.

recordJet. 2022. Fid Mella & Kamp im Interview mit Jean-Marc Heukemes OnAir - präsentiert von recordJet. <https://www.youtube.com/watch?v=DPoD52BUMQg> (Zugegriffen: 3.6.2023).

Reitsamer, Reiner. 2017. Könige der Alpen History of Austro-Rap. Juice Das HipHop Magazin, 184:66-73.

Reitsamer, Rosa und Rainer Prokop. 2019. „From NYC to VIE“: Authentizität und Männlichkeit im österreichischen Hip Hop. In „Sounds like a real man to me“ – Populäre Kultur, Musik und Männlichkeit. Hrsg. Laura Patrizia Fleischer und Florian Heesch, 149-165. Wiesbaden: Springer VS.

Ronjaneger. 2017. Hunney Pimp: Eine Motte, die sich als Schmetterling fühlt // Review. <https://themessagemagazine.at/hunney-pimp-schmetterlinge-review/> (/Zugegriffen: 22. 9. 2023).

salzburg.orf.at. 2017. Salzburger mit Dialekt-Rap erfolgreich. <https://salzburg.orf.at/v2/news/stories/2838030/> (Zugegriffen: 28.8.2023).

Schusterman, Richard. 1991. The Fine Art of Rap. New Literary History, Summer, 1991 Jg. 22, 3:613-632.

Seeliger, Martin und Marc Dietrich. 2017. Zur Einleitung: Stigmatisierungsdiskurs, soziale Ungleichheit und Anerkennung oder: Gangsta-Rap-Analyse als Gesellschaftsanalyse. In Deutscher Gangsta-Rap II Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Hrsg. Martin Seeliger und Marc Dietrich, 17-36. Bielefeld: transcript.

Seeliger, Martin. 2021. Soziologie des Gangstarap Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte. Weinheim: Beltz Juventa.

Seifert Vanessa und Tan Erbas. 2021. Deutschrap Undercover Die Geschichte hinter den Artworks von Anfang der 90er bis heute. Großostheim: Publikaat GmbH.

Soundfiles Hip-Hop – der Podcast. 2022. Kitana – Mortal Kombat am Mikro. <https://www.ardaudiothek.de/episode/soundfiles-hip-hop-der-podcast/kitana-mortal-kombat-am-mikro/n-joy/12098873/> (Zugegriffen: 30.4.2023).

Šentevska, Irena. 2017. La haine et les autres crimes: Ghetto-centric Imagery in Serbian Hip Hop Videos. In Hip Hop at Europe's Edge: Music, Agency and Social Change. Hrsg. Milosz Miszczynski und Adriana Helbig, 245-266. Indiana: Indiana University Press.

Splash!mag. 2017. Hunney Pimp - Kiwi (splash! Mag Premiere) (Archiv). <https://www.youtube.com/watch?v=r4nSe-4WPtE> (Zugegriffen: 22. 9. 2023).

Sputnik, Al Bird. 2023. FM4 Schnitzelbeats - Happy Birthday HipHop!. <https://fm4.orf.at/stories/3035424/> (Zugegriffen: 5.9.2023).

SRA. o. J.a. Duck Squad. <https://sra.at/company/7064> (Zugegriffen: 17.4.2023).

SRA. o. J.b. Schönheitsfehler. <https://sra.at/band/126> (Zugegriffen: 24.4.2023).

SRA. o. J.c. Kamp & Whizz Vienna. <https://sra.at/band/42201> (Zugegriffen: 1.6.2023).

SRA. o. J.d. Kamp. <https://sra.at/band/17577> (Zugegriffen: 1.6.2023).

SRA. o.J.e. Bludzbrüder. <https://sra.at/band/41718> (Zugegriffen: 3.10.2023).

Stöger, Gerhard. 2001. Die fetten Jahre. <https://www.falter.at/zeitung/20010404/die-fetten-jahre/1842560032> (Zugegriffen: 17.4.2023).

Stone Park. 2019. Hasan S. - Känäx (feat. Ceset) prod. Ali Capone. <https://www.youtube.com/watch?v=TxpqxFTfbSA> (Zugegriffen: 29.10.2023).

Studio West. Independent Film. 2017. Salzburg - Globale Stadt: YOUNG KRILLIN. <https://www.youtube.com/watch?v=iv9D87hufSM> (Zugegriffen: 28.8.2023).

Texta. 2012. Texta-z. Wien: Milena Verlag.

The Message Magainze. 2013. HipHop MESSAGES #14 Kayo & Phekt. <https://www.youtube.com/watch?v=J67fsf3cEbY> (Zugegriffen: 18.9.2023).

The Message Magazine. 2015. Kroko Jack Plattencheck & Gewinnspiel.  
[https://www.youtube.com/watch?v=S0V\\_ZopqWp4&t=198s](https://www.youtube.com/watch?v=S0V_ZopqWp4&t=198s) (Zugegriffen: 18.9.2023).

The Message Magazine. 2023. Babu (808 Factory) über "Kirsch" von Crack Ignaz (2015), Audio-Podcast.

<https://open.spotify.com/episode/3PQ5LiMSOoyHLnN9UEpVle?si=b406b3ad513c40a0>  
(Zugegriffen: 4.9.2023).

Toop, David. 2000. Rap Attack 3: African Rap to Global Hip Hop. London: Serpent's Tail.

Torch. 2000. Wir waren mal Stars. In Blauer Samt, CD. Rottweil: 360° Records.

Trischler, Stefan. 2023. 50 Jahre HipHop: Die Expansion, 1983-1993.  
<https://fm4.orf.at/stories/3033044/> (Zugegriffen: 2.5.2023).

TTR Allstars. 2007. Vü z'vü. In Vü z'vü Kerkersessions Vol. 1, CD. Linz: Tonträger Records.

Vad, Mikkel. 2021. The Album Cover. Popular Music Studies Jg. 33, 3:11-15.

Wiegels, Rainer. 2022. Globalisierung, Glokalisierung, Connectivity Neuere Forschungsansätze zum Verständnis kulturellen Transfers in römischer Zeit. In Kultureller Transfer und religiöse Landschaften Zur Begegnung zwischen Imperium und Barbaricum in der römischen Kaiserzeit. Hrsg. Krešimir Matijević und Rainer Wiegels, 57-80. Berlin: Walter de Gruyter GmbH.

Wehn, Jan. 2016. Young Krillin »Ich habe wegen Lil B mit dem Rappen angefangen.«.  
<https://allgood.de/features/interviews/ich-habe-wegen-lil-b-mit-dem-rappen-angefangen/> (Zugegriffen: 29.8.2023).

Wehn, Jan und Davide Bortot. 2019. Könnt ihr uns hören? Eine oral History des deutschen Rap. Berlin: Ullstein fünf.

Willkommen Österreich. 2011. Willkommen Österreich am 13. Oktober.  
<https://willkommen-oesterreich.tv/sendung/willkommen-oesterreich-am-13-oktober/>  
(Zugegriffen: 26.4.2023).

WNMR. 2019. WNMRDMNP mit BRENK SINATRA - Episode 5.  
<https://www.youtube.com/watch?v=6bqgquu6Dr4> (Zugegriffen: 27.4.2023).

WNMR. 2020a. <https://www.youtube.com/watch?v=y02kjj41fx4> (Zugegriffen: 3.10.2023).

WNMR. 2020b. WNMRDMNP - EP20 mit YOUNG KRILLIN. <https://www.youtube.com/watch?v=WudYHE1TFE0> (Zugegriffen: 30.8.2023).

WNMR. 2020c. <https://www.youtube.com/watch?v=Lvwvl8N7Ads> (Zugegriffen: 21.10.2023).

WNMR. 2021a. WNMRDMNP - EP24 || JAHRESRÜCKBLICK 2020 mit Ana Ryue & Lou Hefner. <https://www.youtube.com/watch?v=IxS7afoegeE> (Zugegriffen: 3.6.2023).

WNMR. 2021b. WNMRDMNP - EP33 mit HINTERKOPF. <https://www.youtube.com/watch?v=WCvZtqXlvG4> (Zugegriffen: 3.10.2023).

WNMR. 2022. WNMRDMNP - EP43 mit TRISHES & PHEKT. <https://www.youtube.com/watch?v=L8TYATSkU6M> (Zugegriffen: 28.4.2023).

WNMR. 2023. WNMRDMNP - EP47 || MAASNBRIADA - BUMBUMKUNST & SKERO. <https://www.youtube.com/watch?v=gRaIRgTBOlg> (Zugegriffen: 24.4.2023).

## 8. Abbildungsverzeichnis

|                                                                                               |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <i>Abbildung 1: Albumcover Versager Ohne Zukunft (eigenes Foto von der Schallplatte) ....</i> | <i>43</i> |
| <i>Abbildung 2: Coververgleich Vinyl - CD .....</i>                                           | <i>48</i> |
| <i>Abbildung 3: Albumcover Andagraund (eigenes Foto von der Schallplatte) .....</i>           | <i>51</i> |
| <i>Abbildung 4: Eva und Adam Albumcover (eigene Fotografie von der CD) .....</i>              | <i>60</i> |
| <i>Abbildung 5: Albumcover von Blockunge (eigene Fotografie von der CD) .....</i>             | <i>67</i> |
| <i>Abbildung 6: Albumcover von Showdown „jetzt oder nie“ (eigene Fotografie der CD) ...</i>   | <i>69</i> |
| <i>Abbildung 7: Albumcover FEEL ME B4 DEY KILL ME (bandcamp 2014) .....</i>                   | <i>78</i> |
| <i>Abbildung 8: Albumcover Schmetterling (bandcamp 2017) .....</i>                            | <i>83</i> |

## 9. Abstract

Diese Masterarbeit setzt sich mit dem wenig beforschten Gebiet des österreichischen Hip-Hop auseinander. Die qualitativ angelegte Forschungsarbeit baut auf dem 2021 erschienenen Buch „Hip Hop in Österreich - Lokale Aspekte einer globalen Kultur“ von Frederik Dörfler-Trummer auf. In diesem Buch beschäftigt sich Frederik Dörfler-Trummer mit der Geschichte des österreichischen Hip-Hop und fokussiert sich dabei auf die musikalischen Aspekte von österreichischem Hip-Hop. Er stellt dabei globale Aspekte in der Musik fest, lässt aber die visuelle Ebene unerforscht. Diese Lücke wird in der vorliegenden Masterarbeit bearbeitet. Dafür werden sechs Albencover aus den von Frederik Dörfler-Trummer definierten zentralen Subgenres von Hip-Hop in Österreich mit Hilfe der ikonografisch-ikonologischen Bildanalyse nach Panofsky mit besonderem Fokus auf internationale Einflüsse bei der Gestaltung der Cover untersucht. Mit dieser Methode wird die Forschungsfrage „Welche internationalen Einflüsse lassen sich in österreichischen Rap-Albencover in der Phase der Integration und Diversifikation finden und was bedeuten diese?“ beantwortet. Durch die Analyse des Mediums Albumcover werden außerdem Rückschlüsse auf Vergemeinschaftungsprozesse der jeweiligen Subgenres gezogen. Mit Hilfe der Analyse konnte Unterschiede in der Bezugnahme auf Vorbilder in den unterschiedlichen Subgenres festgestellt werden. Die Subgenres Boombap und Gangstarap grenzten sich voneinander durch die Bezugnahme auf unterschiedliche Traditionen des Hip-Hop ab. Das Subgenre Cloudrap zeichnet sich dadurch aus, dass sich die Künstler\*innen von diesen vorherrschenden Traditionen abgrenzten und mit dem Streben nach Authentizität brachen. Dies geschah durch eine starke Überzeichnung der klassischen Darstellungsweisen im Hip-Hop und dem Hinzuziehen von Referenzen aus für Hip-Hop untypischen Gebieten.