

W I E N E R
digitale
R E V U E

Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart

Frederik Dörfler-Trummer

„Schiller wäre Rapper“

Die Bedeutung von Sprache im HipHop
am Beispiel der österreichischen Szene *

DOI: 10.25365/wdr-02-02-03

Lizenz:

For this publication, a Creative Commons Attribution 4.0 International
license has been granted by the author(s), who retain full copyright.

„Schiller wäre Rapper“

Die Bedeutung von Sprache im HipHop am Beispiel der österreichischen Szene *

- 1 „Würde Schiller jetzt leben, wäre er Rapper und Slammer“, meint die Rapperin und Poetry-Slammerin Yasmin Hafedh (2018), besser bekannt unter ihrem Künstlernamen Yasmo. Tatsächlich ließe sich einer der bekanntesten Aussagen Schillers sehr passend auf Rap ummünzen: Der Mensch ist nur dort Mensch, wo er – mit der Sprache – spielt. Auch Philipp Hannes Marquardt untersucht in seinem Buch *Raplightenment* (2015) Parallelen zwischen der Aufklärung und der HipHop-Kultur, indem er u.a. ein Gedicht Schillers (*Die Kindsmörderin*) mit dem Text des Songs *Lila* des Rappers Curse gegenüberstellt und ihre Gemeinsamkeiten herausarbeitet (Marquardt 2015: 200–231). Gerade wegen des oftmals kreativen und teilweise sogar spielerischen Umgangs mit der Sprache sieht der Autor und HipHop-Forscher Sascha Verlan (2003: 144f.) Rapper*innen ebenfalls in der Tradition der Dichter vergangener Jahrhunderte. Wenngleich viele Protagonist*innen des deutschsprachigen Rap nichts von diesen „literarischen Vorbildern“ (ebd.: 145) wissen, führen sie ihre Traditionen wie das Streiten in Reimen und Versen oder die improvisierte Dichtung fort.

Ja, es sind Experimente zu verzeichnen, die deutliche Bezüge zur Romantik (Taugenichts-Ideal), zum Expressionismus, zu Impressionismus und neuer Sachlichkeit aufweisen. Doch geschieht dies ohne jede postmoderne Bezugnahme. Die Rapper kennen ihre vermeintlichen Vorbilder nicht.
(Ebd.)

- 2 Verlan bezeichnet Rap nicht nur als „eine neue Form von Literatur“, sondern stellt darüber hinaus die Frage: „Welche andere literarische Strömung, welche andere Dichterschule hat eine vergleichbare Wirkung entfacht?“ (ebd.) So setzt er Rap nicht nur wie selbstverständlich auf die Stufe mit dem Begriff Literatur, der laut Fabian Wolbring von etablierten Lyrikern, Literaturwissenschaftlern und Kritikern gerne „als Mittel sozialer Distinktion“ (Wolbring 2015: 136) eingesetzt wird, um damit ihr Schaffen und die sogenannte Hochkultur gegenüber Popkultur abzugrenzen. In Verlans Frage schwingt darüber hinaus die Aussage mit, dass er im Rap eine der wichtigsten lyrischen Strömungen des ausgehenden 20. und 21. Jahrhunderts sieht. Durchaus ließe sich fragen, wer gedacht hätte, dass Jugendliche im 21. Jahrhundert vor teils sehr großem Publikum gegeneinander antreten, um sich in verbalen Reimduellen, den sogenannten Rap-Battles, zu messen?
- 3 Das Format „Rapper lesen Rapper“ zeigt, dass sich Rap und Hochkultur nicht gegenseitig ausschließen müssen, sondern auch verbunden werden können.

Im Kamin lodert das künstliche Feuer, die Pendeluhr tickt leise vor sich hin, die dunkle Holzvertäfelung und das schummrige Licht der Kronleuchter verleihen dem Raum eine noble wie kitschige Atmosphäre. [...] Der Moderator verspricht, uns durch einen „illustren wie tighten“ Abend zu geleiten. Es gäbe Hochkultur, nicht Club Couture. Trotzdem ist alles ein Experiment, ein kontrastreiches Programm zwischen Literaturlesung und Rapkonzert, ein Battle zwischen Marcel Reich-Ranicki und Kool Savas.
(Geschmeidler 2016)

- 4 In dieser von den österreichischen HipHop-Schaffenden Heinrich Himalaya und David Scheid ins Leben gerufenen Veranstaltung werden unter dem Motto „Literatur ins Face“ (ebd.) Texte internationaler Rapper*innen von österreichischen HipHop-Schaffenden gelesen bzw. auch neu interpretiert. Wie Heinrich Himalaya angibt, fanden sie es amüsant „harte Texte zu übersetzen und in diesen lyrischen Rahmen zu stellen“, wobei „dieses langsame, literarische Lesen von Texten oft ganz feine Nuancen zeigt, die sonst untergehen.“ (zit. n. ebd.) Dass diese Zusammenführung von Rap mit Literatur sowohl von den Rapper*innen sowie vonseiten der Literaturszene durchwegs positiv aufgenommen wird, zeigen die immer größer werdenden Shows etwa im Literaturhaus Graz, im Wiener Schauspielhaus oder im Radiokulturhaus des ORF.
- 5 Bei Rap spielt der kreative Umgang mit Sprache eine zentrale Rolle (vgl. [Androutsopoulos 2003](#), [Verlan 2003](#), [Wolbring 2015](#)). Die verwendete Sprache vereint oder trennt einzelne Mitglieder der globalen sowie lokalen HipHop-Community und gilt als Maß für das Können von Rapper*innen. Sie ist ständigem Wandel unterworfen und spielt eine wichtige Rolle in der Weiterentwicklung von Rap. In diesem Artikel soll die Bedeutung von Sprache im HipHop¹ bzw. speziell im dazugehörigen Rap anhand der österreichischen HipHop-Szene herausgearbeitet werden. Einerseits wird ihr Einfluss auf die Entwicklung der österreichischen Szene beleuchtet, andererseits wird mit Hilfe der Textanalyse eines bedeutenden Songs für die Entstehung des HipHop-Subgenres Mundart-Rap in Österreich die Struktur von Rap-Texten untersucht. Dabei werden nicht nur der textliche Inhalt und dessen Struktur, sondern auch dessen Performance (Stichwort „Rap-Flow“) genauer betrachtet. Als wichtige Vorarbeiten für meine Rap-Analysen seien speziell Adam Krims’ Pionierarbeit *Rap music and the poetics of identity* (2000) und darauf aufbauende Forschungen wie Oliver Kautnys Artikel *Ridin’ the Beat* (2009) oder Johannes Grubers Erkenntnisse in *Performative Lyrik und lyrische Performance* (2016) genannt. Genauso ist das Buch *Die Poetik des deutschsprachigen Rap* (2015) von Fabian Wolbring hervorzuheben, der sich sehr ausführlich aus literaturwissenschaftlicher Sicht mit dem Rap und seinen charakteristischen literarischen, oralen und sprachlichen Elementen auseinandersetzt.
- 6 In diesem Artikel soll der gezielte Einsatz von Sprache im Rap in den Fokus gerückt werden. Gerade in Österreich war der Übergang vom Rappen im Schriftdeutschen zum Rappen im Dialekt ein essenzieller Motor für die Weiterentwicklung der Szene und half ihr dabei, einen eigenständigen Charakter herauszubilden. Durch den Fokus auf die Sprache kann zudem Fragen nach dem „glokalen“ Charakter der HipHop-Kultur nachgegangen werden. „Glokalisierung“ ist ein von Roland Robertson (1998) in die Sozialwissenschaft und Cultural Studies eingeführter Begriff. Dieser weist darauf hin, dass Globalisierung und Lokalisierung sich gegenseitig beeinflussen und – nicht wie oftmals angenommen – Gegensätze darstellen. Um es am Beispiel der HipHop-Kultur zu veranschaulichen, bedeutet dies, dass global verbreitete Charakteristika (die einen bestimmten lokalen Ursprung haben) existieren, diese jedoch für das eigene Lebensumfeld adaptiert werden und mit lokalen Aspekten angereichert werden. Lokale Adaptionen können wiederum zurück auf die globale HipHop-Musik wirken. Diese Vorgänge lassen sich sowohl in der Musik, den Texten und eben auch anhand der verwendeten Sprache ausmachen. Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit Glokalisierung in Bezug auf die österreichische HipHop-Musikszene sei an dieser Stelle auf meine Dissertation *HipHop-Musik aus Österreich. Lokale Aspekte einer globalen kulturellen Ausdrucksform* (2018) sowie in Bezug auf die deutsche HipHop-Szene auf *Is this real?* (2003) von Gabriele Klein und Malte Friedrich verwiesen.

- 7 Der vorliegende Artikel baut vor allem auf eigene, für meine eben genannte Dissertation durchgeführte Untersuchungen zum Thema HipHop-Musik aus Österreich auf. In dieser wurden jedoch Geschichte und Musik der österreichischen Szene ins Zentrum gerückt und die Sprache spielte eine untergeordnete Rolle. In den anderen wenigen Arbeiten, die sich mit österreichischem HipHop auseinandersetzen, spielt die Sprache kaum eine Rolle. So liegt etwa bei Martin Gächter (2000) die politisch, kulturelle Komponente der HipHop-Kultur im Fokus oder Theresa Steiner (2006) orientiert sich speziell an der Rezeptionsgeschichte. Die Arbeiten von Sabine Fellner (2005) und Elisabeth Paulovics (2001) konzentrieren sich wiederum – ähnlich meinen eigenen Forschungen – auf das musikalische Grundgerüst von HipHop. Auch nachfolgende Arbeiten wie jene von Hemma Bergner (2013) oder von Maxie-Renée Korotin (2019), die HipHop aus Österreich und dabei speziell die Rap-Texte ins Zentrum rücken, konzentrieren sich vornehmlich auf die Inhalte der Texte und behandeln deren formalen Aufbau sowie das Thema Sprache gar nicht oder nur peripher.

1. Die historische Entwicklung der Sprache im österreichischen Rap

1.1. „Sie rappen hin, sie rappen her, dazwischen kratzen's kratzen's ab die Wänd“

- 8 Ohne auf die Diskussion, ob Falco zu HipHop gezählt werden kann oder als reiner Funk- bzw. Pop-Musiker bezeichnet werden soll, näher eingehen zu wollen, war Falco meines Erachtens der Erste in Österreich, der vom amerikanischen Rap beeinflussten Sprechgesang in seine Musik integrierte. Er kopierte dabei jedoch nicht einfach die amerikanischen Vorbilder, sondern übersetzte sie gekonnt in sein wienerisches Umfeld.

Was ihn [Falco; Anm. d. Verf.] auszeichnete: Er übertrug Elemente aus der großen Popwelt auf seine eigene. Aus dem New Yorker Pimp machte er den Wiener Strizzi. Das machte er so clever und witzig, dass sich alle darauf einigen konnten. Die Wissenden, weil sie seine Referenzen verstanden, genauso wie die Unwissenden, weil er den Hip-Hop erstmals in ihre Lebenswelt holte. (Peter Kruder zitiert nach redbull.com 2016)

- 9 Typisch für Falco war die in seinen Texten natürlich wirkende Vermischung von englischen, schriftdeutschen und wienerischen Ausdrücken. So finden sich in seinen großteils deutsch gehaltenen Songs häufig englische Satzteile. Als Beispiel sei ein Ausschnitt seines ersten internationalen Hits *Der Kommissar* (1981) angeführt:

Sie war jung, das Herz so rein und weiß
Und jede Nacht hat ihren Preis
Sie sagt: „Sugar Sweet, you got me rappin' to the heat!“
Ich verstehe, sie ist heiß (Falco: *Der Kommissar* 1981)

- 10 Die Verwendung von englischen (Slang-) Ausdrücken in (deutschsprachigen) Rap-Texten ist auch heute noch weit verbreitet und wie sich an späterer Stelle dieses Textes noch zeigen wird, kommt es in den 2010er Jahren wieder zu einem vermehrten Gebrauch englischer Begriffe und Aussagen.

1.2. „Sepp, Sepp, sei kein Depp, die Zukunft ist der Alpenrap“

- 11 Die nächsten, die sich nach Falco von der HipHop-Musik inspirieren ließen, sind ebenfalls nicht zur HipHop-Kultur zu zählen: die Erste Allgemeine Verunsicherung (EAV). Dennoch griffen sie die ersten Erfolge amerikanischen Rap-Gruppen wie Sugarhill Gang und Grandmaster Flash & the Furious Five auf und verarbeiteten sie auf EAV-typische Manier in ihrem Song *Alpenrap* (1983). Auch in diesem wird der deutschsprachige Text mit englischen Einsprengseln angereichert. Jedoch ist es in diesem Fall dem Inhalt des Songs geschuldet. In diesem trifft ein amerikanischer Musikproduzent inmitten der Alpen auf den jodelnden Sepp, den er zum Superstar machen möchte:

Er sagt: „Mann der Berge, jetzt kommt unsere Zeit!“
Ich hör' schon den Applaus, haha!
Die Masse schreit nach „Sepp's delight“
Komm lass die Gämse raus (EAV: *Alpenrap* 1983)

- 12 Noch stärker als bei Falco wird in diesem Lied HipHop inhaltlich mit lokalen Eigenheiten und Klischees verbunden. Diese dabei vollzogene „Glokalisierung“ von HipHop tritt bei den ersten „richtigen“ Rap-Gruppen Österreichs wieder in den Hintergrund und gewinnt erst ab ca. Mitte der 2000er Jahre wieder erneut an Bedeutung.

1.3. „Peek-a-boo this is Martin of a band that's not forgotten“

- 13 Nach den ersten Adaptionen von Rap-Musik dauerte es einige Jahre, bis sich mit den Moreaus² Ende der 1980er Jahre die erste HipHop-Gruppe Österreichs formierte und sie 1990 mit *Swound Vibes* das erste hiesige HipHop-Album veröffentlichten. Im Unterschied zu den ersten Annäherungen an HipHop durch Falco und die EAV, hielt sich das Quartett stärker an ihre US-amerikanischen Vorbilder und rappte konsequent auf Englisch (Obkircher 2013: 295-301). Ihr damaliger Produzent Thomas Rabitsch meinte dazu: „Schade, dass es auf Englisch war. Das kam ja noch deutlich vor den Fantastischen Vier. Wäre das damals auf Deutsch gewesen, wäre es vielleicht sogar durch die Decke gegangen.“ (zit. n. ebd.: 300) Die Moreaus machten sehr humorvollen HipHop, der stark an Gruppen wie De La Soul oder A Tribe Called Quest angelehnt war. Wie Thomas Rabitsch anmerkt, hätten sie mit dieser Form von HipHop auf Deutsch wahrscheinlich mehr Leute und damit ein größeres Publikum erreichen können. Hinweise auf ihre Herkunft und auf ihr lokales Umfeld – wie in der folgenden Rap-Einlage durch DJ DSL – waren bei den Moreaus jedoch kaum vorhanden:

Supaleiwand, that's the word
That no one never ever heard
Founded by me DSL
Featuring the mighty L! (The Moreaus: *Get Loose* 1990)

- 14 Nachdem das Album nicht den gewünschten Erfolg brachte und sich die vier Protagonisten stärker in Richtung elektronischer Musik weiterentwickelten, löste sich die Gruppe bald nach der Veröffentlichung ihres einzigen Longplayers auf (Obkirchner 2013: 301). Jedoch sollten die Mitglieder der Formation auch für die nächste HipHop-Veröffentlichung als Produzenten und Berater eine wichtige Rolle spielen.

1.4. „I got more rhymes than Eskimos got snow“

- 15 Zwei Jahre nach *Swound Vibes* entstand die erste österreichische HipHop-Compilation *Austrian Flavors Vol. 1* (1992). Auf dieser waren die Texte ebenfalls noch alle in englischer Sprache gehalten. DJ DSL fungierte dabei zusammen mit Werner Geier als ausführender Produzent, während Peter Kruder und Rodney Hunter sowohl mit eigenen Stücken vertreten sowie für die finale Produktion der Songs zuständig waren (Obkirchner 2013: 310). Diese Compilation war aus dem von der Radioshow *Tribe Vibes and Dope Beats* ausgerufenen „Freestyle Contest“ hervorgegangen, der am 7.12.1991 im Wiener Volksgarten stattgefunden hatte (Braula 2010: 8–11). Die von Katharina Weingartner initiierte Radioshow, die sie in den ersten Jahren gemeinsam mit DJ DSL und dem damaligen Ö3-Musicbox-Sendungschef Werner Geier gestaltete, war ein ausschlaggebender Impuls für die Entstehung einer österreichischen HipHop-Szene. Speziell der von ihnen initiierte Contest wird allgemein als der Startschuss für die Bildung einer österreichischen HipHop-Szene angesehen (ebd.). Interessanterweise saß bei diesem Contest unter anderem Falco in der Jury. Falco wies dabei auf den Umstand hin, dass zu dieser Zeit noch alle auf Englisch rappten. Wie sich der Rapper Clemens Fantur alias Manuva der Gruppe Total Chaos erinnert, gab Falco ihnen die volle Punkteanzahl, da sie ihrem Contestbeitrag ein deutschsprachiges Intro vorangestellt hatten:

Alle sind vor dem Radio gestanden und er [Falco; Anm. d. Verf.] dann so: „Na ja, weißt was, diese Tiroler, alle rappen auf Englisch, was is' mit euch!“ – Er war ja der Einzige, der Deutsch gerappt hat. „Aber die haben ein deutsches Intro, die Tiroler, deshalb bekommen sie zehn von zehn Punkten.“ Der Rest war wahrscheinlich genauso gut oder schlecht. Falco gibt uns zehn Punkte, aber nicht wegen den Skills, sondern weil es Deutsch ist, einfach nur aus Respekt, so als Zeichen.
(Fantur 2010: TC 26:40)

1.5. „Evo mene sada, jetzt bin ich da, der Tschusch von nebenan“

- 16 1993 wurde mit der EP *Broj Jedan* (serbokroatisch für „Nummer Eins“) der Gruppe Schönheitsfehler die erste deutschsprachige HipHop-Platte herausgebracht (mit serbokroatischen Textpassagen). Nach dieser Veröffentlichung wurde Deutsch die vorherrschende Sprache in österreichischen HipHop-Songs. Einen wichtigen Einfluss auf diesen Wandel hatte die deutsche HipHop-Szene. Dort waren bereits erste deutschsprachige HipHop-Songs erschienen und angetrieben durch den Erfolg der Gruppe Die Fantastischen Vier wurde sogar die (nicht unproblematische) Bezeichnung „Deutschrapp“ als eigene Kategorie eingeführt. Wie jedoch Burstup von Schönheitsfehler, Skero von Texta und Manuva von Total Chaos angeben, waren es vor allem die Gruppe Advanced Chemistry und ihr Song *Heidelberg*, der zeigte, dass Rap in deutscher Sprache funktionierte (Obkirchner 2013: 313f.).³ Laut dem Produzent und Rapper Philip Kroll alias Flip der Gruppe Texta wurden die „Deutschrapper“ anfangs zwar noch belächelt, jedoch war spätestens mit 1994 der Wechsel zu Deutsch als Standardsprache für österreichischen Rap vollzogen (Kroll 2013: TC 61:40).
- 17 Obwohl ebenfalls im Jahr 1993 die Gruppe Attwenger mit ihrem Album *Luft* zeigten, dass Rap im eigenen Dialekt möglich wäre, dauerte es noch etwa zehn Jahre bis sich der sogenannte Mundart-Rap in Österreich etablieren konnte.

1.6. „Waun i wieda weniger wirr war und des Wirrwar net so irr war“

- 18 Das oberösterreichische Duo Attwenger begann ebenfalls zu Beginn der 1990er Jahre seine Karriere. Obwohl die beiden Mitglieder der Gruppe sowohl persönlich wie musikalisch immer eine starke Nähe zur HipHop-Musik bzw. der heimischen (im Speziellen der Linzer) HipHop-Szene pflegten, liegen ihre musikalischen Wurzeln vor allem in der österreichischen Volksmusik. Dies ist auch der Grund, warum ich ihr 1993 erschienenes Album *Luft* trotz seiner deutlichen HipHop-Einflüsse nicht als HipHop-Album bezeichnen würde. Attwengers Musik baut auf österreichische Volksmusiktraditionen auf, die mit Elementen aus anderen Popmusikstilen wie HipHop, aber auch Rock'n'Roll oder Electro kombiniert werden. Sie sind daher ein markantes Beispiel für das angesprochene Phänomen der Globalisierung. Da sie in ihre Musik jedoch unterschiedliche Musikstile einfließen lassen und dabei Volksmusiktraditionen und nicht HipHop-Elemente die Konstante darstellen, sind sie m. E. nicht im HipHop anzusiedeln, sondern am ehesten in der neuen Volksmusik. So gab es zwar in den 1990er Jahren vereinzelte Mundartrap-Stücke wie beispielsweise *A guata Tag* von Schönheitsfehler (1995) *Bummzua* von Das Dampfende Ei (1995) oder *Sprachbarrieren* von Texta (1999). Die Fünfhaus Posse brachte mit *Aufpudeln* (1997) ihr Debütalbum in Wiener Mundart heraus und auch die Gruppe Illianz of Lykx rund um den Rapper A.Geh Wirklich? rappte bereits in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre im Wienerischen, brachte jedoch nie einen offiziellen Tonträger heraus (Funke 2002). Diese Beispiele stellten jedoch die große Ausnahme dar, die Fünfhaus Posse etwa wechselte für ihr nächstes Album wieder zu Schriftdeutsch. Attwenger selbst entfernten sich mit ihren auf *Luft* folgenden Tonträgern wieder stärker von der HipHop-Musik. Es sollten stattdessen befreundete Rapper von Attwenger sein, die zu Beginn der 2000er Jahre den Wandel vom Rappen in Schriftdeutsch hin zum Rappen im Dialekt maßgeblich mitgestalteten.

1.7. „Wir woin nix von eich, nur vastondn werd'n“

- 19 Die Linzer Gruppe Texta gründete 1998 ihr Label Tonträger Records, um Platten befreundeter Rap-Gruppen und später auch ihre eigenen zu veröffentlichen (Dörfler 2018: 151). Sie legten mit ihrem humorvollen Song *Sprachbarrieren* von 1999, der als eine Art gerapptes Wörterbuch für Deutsch-Österreichisch gesehen werden kann, auch den Grundstein für die spätere Hinwendung zum Subgenre des Mundart-Rap, also dem Rappen im eigenen Dialekt.

Wir vier brechen Sprachbarrieren
Vom Hamburger Hafen bis zum Wiener Praterstern
Meine Damen und Herren
Wir woin nix von eich, nur vastondn werd'n (Texta: *Sprachbarrieren* 1999)

- 20 Der endgültige Startschuss für die Konzentration auf den eigenen Dialekt in österreichischen Rap-Texten kam 2002 mit dem Lied einer anderen Gruppe:

Erst Rückgrat zeigte 2002, wie dope Dialekt klingen kann. Kroko Jack (damals: Markee) war ihr MC. Der Track hieß »Dreckige Rapz«. Ein widerborstiger Beat musste da bezwungen werden. Was lag näher, als sich der Sprache zu bedienen, die er sprach, dachte, träumte?
(Reitsamer 2018)

- 21 Rap im österreichischen Dialekt wurde laut Stefan Trischler (Moderator der HipHop-Radiosendung FM4 Tribe Vibes) davor meist eher als etwas Lustiges oder gar als „proletoid“ wahrgenommen (Stefan Trischler zitiert nach Kiebl 2016a). Der Rapper Kroko Jack (damals noch als Markee) zeigte in dem Song *Dreckige Rapz* (2002) seiner Gruppe Rückgrat jedoch, dass Mundart-Rap sich auch sehr gut für aggressive Battle-Rap-Texte und ernste Themen eignete.

I spuck de Lyrics wie a Wossaweafa, es hobt's an jed'm
Vers zum Werkn der kummt und mei Lung pumpt, wie a Bossvasteaka!
I brenn eich weg, I bring eich sieben Johr Pech
I hob kan Respekt vor eich kapplatn Wappla, da Markee mog d' Kibara net! (Rückgrat: *Dreckige Rapz* 2002)

- 22 Kroko Jack gilt als einer der technisch besten Rapper Österreichs (vgl. Reitsamer 2018). Den möglichen Gründen dafür möchte ich nach dem geschichtlichen Abschnitt anhand einer Text- und Musikanalyse nachgehen. Unbestritten ist jedenfalls, dass er nicht nur mit dem zitierten Song *Dreckige Rapz*, sondern auch als Teil der „Supergroup“ Markante Handlungen und deren Album *Vollendete Tatsachen* (2005) – dem ersten vollständigen Mundart-Rap-Album von Tonträger Records – die Transformation hin zum Mundart-Rap maßgeblich beeinflusste.

Dass Rap in Österreich schon längst kein Abklatsch deutscher Blaupausen mehr ist, dürfte sich inzwischen rumgesprochen haben: Man redet dort eben ganz anders als in Hamburg oder Berlin, und auch wenn österreichische Künstler etwa im Vergleich zu den Schweizern ein wenig länger dafür gebraucht haben, ihr eigenes Idiom unbefangen auf Beats zu packen, hat Rap aus der Alpenrepublik mittlerweile eine unverkennbar eigene Identität. Ein Meilenstein in dieser Entwicklung war das 2005er Album *Vollendete Tatsachen* der Ö-Supergroup Markante Handlungen, mit dem sich Mundart endgültig als legitime Ausdrucksweise etablierte.

(Leopoldseder 2011)

- 23 Das Zitat macht deutlich, wie wichtig diese Hinwendung zum Dialekt für die Herausbildung einer eigenen Identität der österreichischen HipHop-Szene war und damit, welche Rolle die verwendete Sprache im Rap spielt. Dieses Beispiel zeigt zudem ein weiteres Mal, dass die Globalisierung von HipHop nicht zu einer weltweiten einheitlichen Imitation der US-amerikanischen Szene führte, sondern HipHop seine Wirkung erst durch die Verbindung mit lokalen (kulturellen) Umständen – allen voran der Sprache – voll entfalten konnte. Diese Glokalisierung von HipHop lässt sich weltweit in den unterschiedlichsten lokalen Szenen beobachten (vgl. Mitchell 2001; Klein/Friedrich 2003). Auch Kroll stellt klar, dass mit dem Wechsel zum Rappen im eigenen Dialekt eine Konzentration auf bzw. eine Arbeit an der heimischen Szene vonstatten ging:

Da war der Fokus eher auf einen selbst gerichtet. Scheiß drauf, was die Deutschen machen, wir machen jetzt einmal unsren „österreichischen Scheiß“. Aus. Und wenn das irgendwer nicht versteht „da oben“, dann versteht er es eben nicht. Ist komplett egal. Dafür schauen wir, was in Österreich geht, ob da jetzt vielleicht mehr passiert, wenn es auf einmal im Dialekt ist. Bis zum heutigen Tag merkt man schon, dass es dann oft Leute anspricht, die HipHop vorher nicht angesprochen hat.

(Kroll 2013: TC 42:21)

- 24 Wenngleich auch in anderen Teilen Österreichs (vor allem in Wien u. a. durch Mitglieder der Rooftop Clique wie A. Geh Wirklich? oder PerVers) die Hinwendung zu Mundart-Rap vorangetrieben wurde, standen dennoch Kroll sowie seine Gruppe Texta mit den anderen Gruppen ihres Labels Tonträger Records (allen voran der Rapper Kroko Jack) im Mittelpunkt dieser sprachlichen Transformation. Durch ihren großen Einfluss auf die österreichische HipHop-Szene und der Vielzahl an wichtigen Veröffentlichungen speziell in den Jahren 2005–2007 erhielt Linz zu dieser Zeit den Titel der „Rap-Hauptstadt“ Österreichs (Agostini 2017).

1.8. „Slangsta Shit – und kana bringt an härteren Rap wia mia“

Slangsta Shit – und kana bringt an härteren Rap wia mia
Slangsta Shit – Sodom & Gomorrah, Twomorrow, mia Vier
Slangsta Rap – an unsre Mundart ersticken's jetzt Månn
Slangsta Rap – mia tan net umanond, mia fackeln net long
(Slangsta4Life: *Slangsta* 2008)

- 25 Auch an einer speziellen Form der Weiterentwicklung des Mundart-Rap war der Rapper Kroko Jack zusammen mit seinem Kollegen BumBum Kunst und den Mitgliedern des Salzburger Labels Twomorrow (MOZ, Estie und VS) maßgeblich beteiligt. Gemeinsam brachten die genannten Künstler 2008 das Album *Slangsta 4 Life* heraus und riefen damit die Bewegung „Slangsta-Rap“ ins Leben. Slangsta ist ein Kofferwort und steht einerseits für „Slang“ und andererseits für „Gangsta“. Die Protagonisten dieses Subgenres machten es sich ebenfalls zum Ziel, das Rappen im eigenen Dialekt zu forcieren. Sie setzten dabei jedoch auf eine explizitere, meist ziemlich aggressive und teils vulgäre Ausdrucksweise. Zudem positionierten sie sich in den ersten Jahren sehr erfolgreich als Gegenspieler zur ebenfalls ab etwa 2006 in Österreich aufkommenden Gangsta-/Straßen-Rap-Szene⁴. Die Frage, warum das Slangsta-Rap-Movement zum Zeitpunkt seines Aufkommens so erfolgreich war, beantwortete Kroko Jack in einem Interview von 2015 folgendermaßen:

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.

(Kroko Jack zitiert zit. nach n. Braula 2015)

- 26 Die Mitglieder der Slangsta-Rap-Bewegung schafften es mit ihrem Versuch, ein österreichisches Gemeinschaftsgefühl heraufzubeschwören, speziell in den Jahren 2008 und 2009 einen großen Teil der österreichischen Mundart-Rap-Szene hinter sich zu scharen. Sie veröffentlichten nach ihrem Debütalbum noch zwei Compilation-Alben (*Slangsta Wödweid* 2008, *Slangsta Paradise* 2009), an denen insgesamt über 20 HipHop-Schaffende aus unterschiedlichen Teilen Österreichs vertreten waren (u. a. Die Vamummtn, Dame, Skero und Laima von Texta, A.Geh Wirklich? sowie als einzige Rapperin Bella Diablo) vertreten waren. Die Gruppe Die Vamummtn avancierte zeitgleich zum bekanntesten Vertreter der Bewegung und trug mit ihren Mixtapes *Geht's Brunzn* (2008), *Free HipHop* (2008) und *Runde 3* (2009) ebenso zum Erfolg des Movements bei. Unter anderem aufgrund persönlicher Differenzen zwischen einigen der

Protagonisten⁵ zerfiel die Bewegung ziemlich schnell wieder und verebbte in den Jahren 2011/2012 langsam aber sicher (Braula 2015). Und das obwohl sich die Slangsta-Rap-Bewegung in diesen Jahren sogar über die österreichischen Grenzen bis nach Bayern ausgedehnt hatte.

„Wir sind Slangster, nicht Gangster“, erklärt Liquid [Rapper aus Bayern; Anm. d. V.]. Er erzählt mir, dass er bis vor seinem ersten Tourstop in Österreich immer dachte, dass Bbou und er die Pioniere des Mundart-Raps seien. In Österreich merkte er, dass der Style dort seit Jahren auf einem hohen Level produziert werde. Er schwärmt von der technischen Vielseitigkeit des Rappers Kroko Jack und zeigt mir auch Youtube-Clips von der Gruppe Da [sic!] Vamummtn. Liquid meint, dass viele Leute nicht begreifen würden, dass dies ein Movement sei: Eine Mundart-Bewegung. Dies sei das krasseste, was gerade aus dem deutschsprachigen Raum kommen würde.

(Liquid zitiert zit. nach n. Warner 2014)

- 27 Dabei erweist sich HipHop nicht nur als glokale Kultur, sondern auch als translokale Kultur. Denn häufig beeinflussen sich auch lokale Szenen untereinander, ohne direkten Einfluss auf das globale HipHop-Geschehen zu nehmen (vgl. Reitsamer/Prokop 2013).
- 28 Mit dem Ende der Slangsta-Rap-Bewegung ging die bis dahin kommerziell erfolgreichste Phase österreichischen Mundart-Raps zu Ende. Denn nicht nur die genannten Personen und Gruppen schafften es immer wieder in die österreichischen Charts, auch der Rapper Skero konnte mit dem Song „Kabinenparty“ im Jahr 2010 seinen ersten Top-10-Hit landen. Darüber hinaus schafften es die Trackshittaz (bestehend aus den Rappern Lukas Plöchl alias G-Neila und Manuel Hoffelner alias Manix) als erste österreichische HipHop-Gruppe mit ihrem Song *Oida Taunz* (2010) auf die Nummer Eins der heimischen Singlecharts.⁶
- 29 Auch nach Ende der Slangsta-Rap-Bewegung blieb das Rappen im eigenen Dialekt als Standard im österreichischen HipHop erhalten. Einige Vertreter*innen des Trap bzw. Cloud-Rap-Genres, auf die ich später noch zu sprechen kommen möchte, schafften es sogar als Dialekt-Rapper*innen, über die Grenzen Österreichs hinaus Bekanntheit zu erlangen. Bevor ich diese neue Generation an Rapper*innen in den Fokus meiner Betrachtungen stelle, soll folgend noch auf das zeitgleich zu Mundart-Rap aufkommende Gangsta-/Straßen-Rap-Genre und dessen Protagonisten eingegangen werden. Diese rappen zum großen Teil nicht in einem österreichischen Dialekt. Da die Mehrheit der Protagonisten dieses Genres ihre Wurzeln in anderen Ländern hat, war und ist bis heute die meist verwendete Sprache ein Soziolekt bzw. ein Ethnolekt, der umgangssprachlich häufig als „Ausländerdeutsch“ oder „Straßenslang“ bezeichnet wird.

1.9. „Ottakringerstraße, Klick-Klack Kopfschuss“

- 30 Gangsta-/Straßen-Rap etablierte sich in Österreich beinahe zeitgleich mit dem Mundart-Rap. Es gab zwar bereits in den 1990ern mit den Untergrund Poeten eine erste Gangsta-Rap-Gruppe und zu Beginn der 2000er Jahre mit EMC (Eternal Masters of Ceremony) ein Kollektiv, das sich vor allem im Bereich des Battle-Rap mit Gangsta-Rap-Anleihen bewegte. Jedoch dauerte es bis etwa 2007, dass eine eigene Szene für dieses HipHop-Subgenre in Österreich entstand. Als ein Vorbote für die Entstehung einer österreichischen Gangsta-/Straßen-Rap-Szene kann die 2006 veröffentlichte „Skandal EP“ von RafOMic (besser bekannt als RAF Camora) & *Emirez* gesehen werden. Einerseits rappte RAF Camora auf dieser EP erstmals auf Deutsch (er hatte zuvor nur Songs auf Französisch veröffentlicht) und legte damit den Grundstein seiner

erfolgreichen Karriere. Andererseits waren auf dem Song *Vienna Allstars* bereits einige Protagonisten der aufkeimenden Gangsta-/Straßen-Rap-Szene wie Nazar, Ezai, Aqil (Sua Kaan), Mevlut Khan (Sua Kaan) oder Joshimizu (Family Bizz, Balkan Express) vertreten.

- 31 Laut dem Rapper Manijak und dem Produzenten PMC Eastblok war es aber erst das Video zu dem Song *Balkanaken* (2007) der beiden Rapper Mevlut Khan (aus der Gruppe Sua Kaan) und Platinum Tongue aka Plat Beloskoni (aus dem Stonepark-Kollektiv), das 2007 auf der damals noch jungen Plattform Youtube veröffentlicht wurde und „den Stein ins Rollen“ brachte (Manijak und PMC Eastblok zit. n. *The Message Magazine* 2015: TC 13:00).

Ihr seid nicht hart, nur weil ihr Ott raucht
Ihr kommt in mein' ' Park nur weil ihr Ott braucht
Das ist der Sound, Sound aus dem Westen
Für alle Ausländer, die Wettcafés besetzen
Meine Freunde schießen oft mit der Pumpgun
Die meisten von ihnen kommen direkt aus dem Balkan
Pass gut auf, wenn du in meinen Block musst
Ottakringerstraße, Klick-Klack Kopfschuss (Mevlut Khan & Platinum Tongue: *Balkanaken* 2007)

- 32 Dieser Song rief ein großes mediales sowie politisches Echo hervor und verhalf den beiden Rappern – und damit einhergehend der Wiener Gangsta-/Straßen-Rap-Szene – zu Bekanntheit über die heimische HipHop-Szene hinaus (vgl. Buchholz 2010).

- 33 Im zitierten Textausschnitt zeigen sich einige typische Eigenschaften der Sprache im Gangsta-/Straßen-Rap. Diese ist meist sehr aggressiv und explizit gehalten. Vor allem zu Beginn orientierten sich die österreichischen Rapper sehr stark an der Aussprache ihrer deutschen Kolleg*innen. So wurde nicht nur in Schriftdeutsch gerappt, sondern Wörter häufig mit einer für österreichische Dialekte untypischen Färbung ausgesprochen (bspw. „ich“ als „isch“). Auch die Verwendung von Wörtern wie „Junge“ oder „guck“ geben Hinweis auf die Orientierung an deutschem Gangsta-/Straßen-Rap bzw. dessen Sprache. Zudem gibt es gewisse Signalwörter, die als typisch für Gangsta-/Straßen-Rap gesehen werden können. Die wohl bekanntesten sind hierbei das „Ghetto“, der „Block“ oder auch schlicht „die Straße“, die sinnbildlich für das (vermeintlich) harte Leben im eigenen Bezirk stehen. Auch das Einflechten von Wörtern nicht deutschen oder englischen Ursprungs (im zitierten Text etwa das türkische Wort „Ott“, das für Cannabis steht) ist vor allem (aber nicht ausschließlich) in diesem Genre anzutreffen. Da ein Großteil der Vertreter dieses Genres Kinder von Migrant*innen sind und häufig zweisprachig aufwachsen, kommt es nicht selten vor, dass in einem Song mehrere Sprachen verwendet werden (bspw. Blutzbrüder: *Mektup pt.II* 2011, Svaba Ortak & PMC: *Hand aufs Herz feat. Wienelite* 2012).

- 34 Wie in Bezug auf die Slangsta-Rap-Bewegung bereits erwähnt, stießen österreichische Gangsta-/Straßen-Rapper zu Beginn auf starke Ablehnung innerhalb der heimischen HipHop-Szene. Wegen der teils stark übertriebenen Darstellung der vermeintlich gefährlichen Zustände ihres Lebensumfeld bzw. der Gefährlichkeit ihrer eigenen Person wurde den Protagonisten dieses Genres oftmals ihre Glaubhaftigkeit abgesprochen. Wie etwa Klein und Friedrich (2003) ausführen, spielt Glaubhaftigkeit und damit verbunden Authentizität im HipHop seit jeher eine große Rolle. Ein Absprechen von Authentizität führte in diesem Fall zu einer breiten Ablehnung des Gangsta-/Straßen-Raps aus Österreich durch die restliche HipHop-Szene. Auch die verwendete Sprache und ihre starke Orientierung an der deutschen HipHop-Szene trugen ihren Teil bei. „Gabat's nur mehr de guadn MCs wurdats i friedlich und dat s'Mic auf d'Seitn/ Oba leida muass i eana

schau wieda mit da Peitschn deitn – wei's de Deitschn biten⁷.“ (Markante Handlungen: *Höhere Gewalt* 2005)
Auch die zu Beginn noch häufiger verwendete Bezeichnung „Ghetto“ für das eigene Lebensumfeld wurde von einem Teil der österreichischen HipHop-Szene als nicht ernstzunehmend empfunden. „Du manst dei Gegend is so oag Ghetto, doch i häng dort im Summa åb und iss Cornettos.“ (Ill Mindz: *Killa Shit* 2011)

- 35 In den 2010er Jahren konnten jedoch einige Gangsta-/Straßen-Rapper aus Österreich sich und ihre Musik glaubhaft in Szene setzen und damit die starke Trennung innerhalb der österreichischen HipHop-Szene überwinden. Dabei trug das Kollektiv Eastblok Family rund um den Produzenten PMC Eastblok und ihren bekanntesten Rapper Svaba Ortak einen großen Teil zu dieser Entwicklung bei (vgl. Dörfler 2018: 323–327). Dies zeigt sich etwa in diversen Kollaborationen mit Künstlern außerhalb der Gangsta-/Straßen-Rap-Szene (u. a. DemoLux, Ansa, Appletree, DJ Kapazunda, Def Ill). Mit dem Rapper Esref oder dem Duo Droogieboyz finden sich mittlerweile überdies Straßen-Rapper, die im Wiener Dialekt rappen.

1.10. „Steige aus dem Bett, dreh den Swag auf“

- 36 In den 2010er Jahren etablierte sich eine neue Generation an HipHop-Schaffenden in Österreich, die in die drei artverwandten HipHop-Stile Swag⁸-, Trap- und Cloud-Rap eingeordnet werden kann. Einerseits brachten sie mit dem „Trap-Sound“ eine neue klangliche Qualität in die HipHop-Szene, andererseits erregten sie aber vor allem auf sprachlicher und inhaltlicher Ebene Aufsehen.

Mein Haus ist groß, ich bin jetzt in dem Building
Fotografen knipsen Pics im Busch so wie Wilhelm
Porsche Cayenne – ich bin Sportwagen Fan
Du bist eine Snitch, die vor Gericht sofort Namen nennt
Ich bin Max B. Homie, you can't can't stop the way
Ich bin Drogendealer, ich vertick' ' am Block das „H“
Gangsters wollen spitten, doch mein Swag is so official
Und mein neues Mixtape gibt es nur als Crackdealer-Edition (Money Boy: *Dreh den Swag auf* 2010)

- 37 Der Wiener Rapper Money Boy veröffentlichte 2010 auf Youtube ein Video zu seinem Song *Dreh den Swag auf* (2010) und gab damit den Startschuss für die Etablierung der drei genannten HipHop-Subgenres Swag-, Trap- und Cloud-Rap im gesamten deutschsprachigen Raum. Das Stück und der Rapper selbst wurden zwar – vor allem zu Beginn – hauptsächlich belächelt oder als Parodie angesehen. Rückblickend markiert dieses Lied jedoch eine Zäsur für HipHop im deutschsprachigen Raum. Es war nicht nur das erste österreichische Beispiel für diese Spielart von HipHop. Durch seinen Erfolg machte der Song viele Personen innerhalb und außerhalb der HipHop-Szene auf das neue Subgenre des Swag-Rap aufmerksam (Wußmann 2015). Money Boy ebnete damit den Weg für eine neue Generation an HipHopper*innen mit einem neuen Sound, aber mehr noch mit neuen Inhalten, einer neuen Sprache sowie einem neuen Verständnis von HipHop im Allgemeinen:

Er [Money Boy; Anm. d. Verf.] hat gezeigt, dass Spaß an der Musik das Wichtigste ist. Das war den meisten wahrscheinlich nicht klar. Und er hat sich gegen dieses Realness-Gelaber gestellt. Endlich kann man als Rapper übertriebene Dinge sagen. Er bringt ja andauernd Lines, die auf keinen Menschen der Welt zutreffen. Da sagt keiner mehr: „Oh, der lebt das gar nicht!“
(LGoony zitiert zit. nach n. Kiebl 2016b)

- 38 Wie der zitierte Rapper LGoony feststellt, änderte sich vor allem die Haltung gegenüber den Inhalten bzw. dem, was in Rap-Texten behauptet werden durfte. War Übertreibung schon immer ein Stilmittel im HipHop, musste dennoch stets ein gewisser Realitätsbezug, also eine gewisse Authentizität bzw. ‚Realness‘, gewahrt werden. Für Money Boy waren der Wahrheitsgehalt seiner Rap-Texte sowie auch die Rap-Technik selbst nicht von Bedeutung. Ihm ging es vor allem darum, ein bestimmtes Gefühl, einen gewissen ‚Vibe‘ in seinen Songs zu vermitteln (Schumacher 2017).
- 39 Money Boy hatte zudem direkten Einfluss auf die (Jugend-) Sprache. So wurde das Wort „Swag“ 2011 zum Jugendwort des Jahres gewählt (Schneeberger 2011) und seine Art sich auszudrücken (bspw. „I bims“, „Was ist das für 1 Life“, „vong“) fand seinen Weg aus Internetforen in die Alltagssprache vieler Jugendlicher (Schumacher 2017).
- 40 Bereits bei *Dreh den Swag auf* (das eine eingedeutschte Version von Soulja Boys *Turn my swag on*, 2008, darstellte) finden sich zahlreiche Beispiele für die verwendete Sprache von Money Boy und die ihm nachfolgende neue Generation an Rapper*innen (bspw. Young Krillin, Crack Ignaz, Yung Hurn oder aus Deutschland LGoony, Rin, Hayiti). Inhaltlich finden sich Parallelen zu Gangsta-Rap, da es in den Texten von Swag-, Trap- und Cloud-Rap ebenfalls häufig um das Verkaufen (sowie Einnehmen) von Drogen sowie um Waffen oder Sex geht. Der große Unterschied zum Gangsta-Rap besteht jedoch darin, dass die Rapper*innen dieser neuen Subgenres keinen Realitätsanspruch an ihre Aussagen stellen und sie ihre Raps meist mit weniger Aggressivität und Ernsthaftigkeit vortragen. Ihre offensichtlichen Übertreibungen sind zudem häufig gepaart mit humorvollen bis sinnfreien Textzeilen und Vergleichen („Mein Haus ist groß, ich bin jetzt in dem Building“), die meist zusätzlich in einem locker, entspannten Rap-Stil gehalten sind. Neben den genannten Themen steht vor allem das Angeben mit dem eigenen Reichtum (in Form von Geld, teurer Markenkleidung oder Sportwagen) oder dem Reichwerden (meist durch Drogenverkauf) sowie die eigene „Coolness“ (Stichwort „Swag“) im Zentrum der Texte der, wie Julius Wußmann (2015) sie benennt, „Generation Money Boy“.

Lobet die Love, I dua die Stacks in mein Safe
 I bin so pretty, so pretty, a Hawa mant i bin gay
 I sitz im Rrari, im Rrari, dieses Gödlife, was i leb
 I verkauf Bricks ois wa's nix, Oida, du waßt i man des YAY [Yayo, Slangausdruck für Kokain; Anm. d. Verf.] (Crack Ignaz: *Gwalla* 2015)

- 41 Auffällig ist auch der häufige Gebrauch von englischen Slang-Ausdrücken.⁹ Diese finden sich zwar seit jeher im HipHop-Jargon, jedoch tritt dies bei den Swag-, Trap- und Cloud-Rapper*innen vermehrt auf, und speziell Money Boy rappt (wie etwa bei *Dreh den Swag auf*) oftmals ganze Zeilen auf Englisch („you can't stop the way“). Sprachlich stehen in diesem Genre das Rappen in Schriftdeutsch (Money Boy, KeKe, Jugo Ürdens) und das Rappen im Dialekt (Crack Ignaz, Hunney Pimp, Yung Hurn) mehr oder weniger gleichwertig nebeneinander, d.h. es gab keine Debatte über die verwendeten Sprachen. Dies könnte in dem Umstand begründet sein, dass es in den Songs weniger um das Vermitteln bestimmter Inhalte, sondern mehr um einen bestimmten „Vibe“ geht. Dass Rapper*innen wie Crack Ignaz, Hunney Pimp oder Young Krillin auch mit Dialektrap Erfolge über die Grenzen Österreichs hinaus feiern konnten, dürfte ebenfalls durch dieses Phänomen unterstützt worden sein (vgl. Reitsamer 2018). Zudem schwappte mit diesen HipHop-Musikrichtungen ein weiteres Stilmittel aus den amerikanischen Südstaaten in den deutschsprachigen Raum: der „Mumble-Rap“. Dabei werden Wörter kaum erkennbar und stark genuschelt ausgesprochen. Yung Hurn, aber auch teilweise Money Boy, sind bekannte Vertreter dieser Technik im

deutschsprachigen Raum. Da Mumble-Rap für deutsche Hörer*innen vermutlich ähnlich unverständlich wie österreichischer Dialekt klingt, könnte m. E. auch dessen Verbreitung zur größeren Akzeptanz von Mundart-Rap in Deutschland beigetragen haben.

1.11. „Bin in der Zukunft endlich am Ziel“

42 Aktuell bestehen all die beschriebenen HipHop-Spielarten nebeneinander. Die österreichische HipHop-Szene ist so divers und über die Grenzen hinaus erfolgreich wie nie zuvor. Der aus Wien nach Berlin gezogene RAF Camora kann getrost als einer der erfolgreichsten Rapper/Produzenten im deutschsprachigen Raum der letzten Jahre bezeichnet werden. Aber auch Künstler*innen wie Yung Hurn, Left Boy, Mavi Phoenix oder KeKe konnten in den vergangenen Jahren im In- und Ausland mit ihrer Musik reüssieren. Was die genannten HipHop-Schaffenden vereint, ist der im Zuge der Etablierung von Cloud-Rap einhergegangene, verstärkte Einsatz der Tonhöhenkorrektur-Software Auto-Tune. Beeinflusst davon, wird darüber hinaus häufig zwischen Rappen und Singen gewechselt bzw. hat sich eine Form des Rap entwickelt, die sich zwischen Rap und Gesang bewegt. Auch ist es nun möglich, gefühlvoll, romantische bis beinahe kitschige Lieder zu schreiben (bspw. Crack Ignaz: *Sternenstaub* 2015, Yung Hurn: *Diamant* 2017, Hunney Pimp: *Britney* 2019), die vor allem dem in der Öffentlichkeit dominierenden stereotypischen Bild des erfolgreichen, hyper-maskulinen Gangsta-/Straßen-Rappers diametral entgegenstehen. Es kam zudem zu einer zunehmenden Vermischung von HipHop-Subgenres und einer deutlichen Annäherung an zeitgenössischen R&B, sodass eine klare Trennung bzw. Einordnung vieler Artists nicht mehr so einfach möglich ist. Zeitgleich (zum Teil forciert durch Initiativen wie Femme DMC und dem Label Beatzarilla) steigerte sich die Zahl an weiblichen HipHop-Schaffenden in Österreich (vgl. Schwarz 2019). Interessanterweise, und damit schließt sich der Kreis der geschichtlichen Betrachtung der österreichischen HipHop-Szene, verwenden auffallend viele dieser Rapperinnen wieder Englisch als Sprache für ihre Songs, etwa Dacid Go8lin, Soulcat E-Phife, Misses U, Samira Dezaki oder Xéna N.C. Inhaltlich bringen speziell Gruppen wie die Klitclique oder Artists aus der LGBTQ*-Community wie Kerosin95 sowie Mavi Phoenix einen neuen Fokus auf Themen wie Feminismus, sexuelle Orientierung und Transgender, die zuvor im österreichischen HipHop kaum behandelt wurden. Es zeigt sich bei diesen Beispielen zudem, wie sehr das verwendete HipHop-Subgenre die Sprache und Ausdrucksweise beeinflussen. Klitclique etwa bedienen sich eines von Trap und Cloud-Rap beeinflussten Soundbildes, und obwohl sie nicht die typischen Themen dieser Genres übernehmen, verwenden sie die damit verbundene Sprache samt Signalwörtern sowie einen reduzierten, auf den Refrain fokussierten Textstil. Ihr Song *Maria* (2018) über die Malerin Maria Lassnig enthält etwa folgende Zeilen: „Gangster-Maler-, Gangster-Maler-, Gangster-Maler-Bitch/ Mal was du willst, alles ist Türkis/ Bitch [16-mal wiederholt; Anm. d. Verf.]“ (Maria 2018). Kerosin95 im Gegensatz dazu wählt eine direktere Ausdrucksweise samt einer Musik, die am ehesten zum BoomBap-Genre gezählt werden kann, also einem Genre, bei dem Inhalt und Authentizität wichtige Charakteristika darstellen. „Du sagst ‚Hurensohn‘, ich sag peinlich/ Fang jetzt nicht mit deinem Ghetto an./ Du sagst ‚Schlampe‘, doch deine Mama ist heilig./ Jede Frau in deinen Videos tanzt.“ (Kerosin95: *Status Quo* 2019).

Zusammenfassung

43 Wie sich zeigt, ist Sprache im HipHop stets im Wandel begriffen, aber immer von großer Bedeutung. Sie wird verwendet um Gemeinschaften zu bilden und sich in einem bestimmten Subgenre zu verorten oder auch um sich von anderen Gruppierungen sowie Subgenres abzugrenzen. Die aktuell gesteigerte

Verwendung von Englisch als Rap-Sprache kann einerseits darauf zurückgeführt werden, dass es durch das Internet heutzutage sehr einfach möglich ist, Fans auf der ganzen Welt zu erreichen. Zugleich kann es auch als ein Statement hinsichtlich der österreichischen HipHop-Szene gelesen werden, wenn vor allem Rapperinnen vermehrt Englisch als Sprache verwenden. Denn dadurch wenden sie sich nicht nur einem internationaleren Publikum zu, sondern auch zu einem gewissen Grad von der österreichischen Szene ab. In jedem Fall aber wird die österreichische HipHop-Szene dadurch noch vielfältiger, eine Entwicklung, die HipHop aus Österreich seit jeher auszeichnet und die sicherlich auch in den folgenden Jahren fortgeführt wird.

2. Rap-Analyse

- 44 „Rap ist inszeniertes alltägliches Sprechen.“ (Klein/Friedrich 2003: 37)
- 45 Wie in der Einleitung bereits angesprochen sehen Autoren wie Wolbring, Verlan oder Androutsopoulos Rap als Literatur an, obgleich viele etablierte Dichter und Literaten diese Text-Form nicht auf diese Stufe heben möchten und sie eher als „Gedichte minderer ästhetischer Qualität“ (Wolbring 2015: 134) erachten. Speziell Wolbring erläutert in *Die Poetik des deutschsprachigen Rap* (2015) sehr ausführlich das Verhältnis von Rap und Literatur und arbeitet sehr anschaulich die literarischen (sowie oralen) Aspekte dieses Elements der HipHop-Kultur heraus.
- 46 Ich möchte einige seiner Erkenntnisse meinen Analysen voranstellen, da sie verdeutlichen, warum solche Untersuchungen von Interesse sein und zum besseren Verständnis von Rap beitragen können. Zudem spiegeln sie grundlegende vorangestellte Überlegungen zu meinen Analysen wider und sollen so zur Nachvollziehbarkeit meiner Vorgehensweise beitragen.
- 47 Wenngleich Raptexte von Personen aus der Literaturszene (und darüber hinaus) oftmals nicht als ästhetisch wertvoll angesehen werden, wird die Arbeit, die viele Rapper*innen in ihre Texte investieren, von Fans – die vielfach selbst Rap-Schaffende sind – anerkannt und wertgeschätzt (Wolbring 2015: 203). Die Zeit, die es für einen Text braucht, richtet sich oftmals sehr nach der Intention der Rapper*innen. Geht es mehr um die Vermittlung eines „Vibes“, wie etwa bei Money Boy oder Yung Hurn, wird mehr Zeit mit der Realisation des Raps (also der Aufnahme und Interpretation des Textes) als mit dessen schriftlicher Konzeption verbracht. Rapper*innen, denen Wortspiele und Metaphern wichtig sind, setzen sich dagegen häufig auch mit einzelnen Formulierungsvarianten lange auseinander.
- 48 Manche Rapper*innen gehen beim Schreiben dabei weniger linear vor, sondern sammeln im Alltag einzelne Textfragmente, einzelne Zeilen und fügen diese in einem nachfolgenden Prozess zu einem zusammenhängenden Text zusammen (ebd.). So entstehen Rap-Texte nicht selten in zwei Phasen. In einem ersten Schritt werden Ideen gesammelt. Dies geschieht oftmals spontan in alltäglichen Situationen, wo Einfälle schnell notiert werden (ebd.: 212). Manche Rapper*innen verwenden auch das Freestylen über neue Beats zur Generierung von Ideen für den Text. Erst später – von Wolbring (ebd.) als Montage-Phase bezeichnet – werden diese Textfragmente zu einem zusammenhängenden Text kombiniert. Dabei werden meist nochmals einzelne Wörter oder Textstellen überarbeitet und umgeschrieben (ebd.). Diese Vorgehensweise ist besonders bei Texten aus der HipHop-Spielart des Battlerap zu beobachten (zu dem der folgend analysierte Song zu zählen ist), wo es weniger darum geht, eine zusammenhängende Geschichte zu erzählen, als mit besonders kreativen verbalen Angriffen (sogenannten Punchlines) das reale oder fiktive

Gegenüber zu attackieren. Dass dieser Entstehungsprozess auch auf den analysierten Song *Dreckige Rapz* zutrifft, zeigt sich in der Aussage des Rappers Kroko Jack. Zuvor gesammelte Punchlines im Dialekt fügte er in weiterer Folge zum endgültigen Liedtext zusammen (Kroko Jack zitiert zit. nach n. Reitsamer 2018).

- 49 Worauf Wolbring (2015: 210) ebenfalls hinweist, ist die Tatsache, dass „Artikulationsvarianten und Intonationsaspekte in jeder Phase der Konzeption von Bedeutung“ sind. In der finalen Abschrift, die zur „Memorierung des Textes oder als Deklamations-Partitur“ (ebd.: 212) dienen, werden zudem oftmals Atempausen oder Betonungen markiert. Das macht deutlich, dass Rap-Texte als literarische Werke angesehen werden können, sie jedoch immer in Hinblick auf eine Aufführung hin verfasst werden. Wolbring attestiert Rap deshalb eine literarische sowie eine orale Komponente (ebd.: 217–225) und klassifiziert ihn als „auditive Lyrik“ (ebd.: 209). Er zieht dabei Verbindungen zur „klassischen Rhetorik oder auch der Dichtung des Mittelalters“ (ebd.: 221).
- 50 Aus diesen Erkenntnissen ergibt sich, dass bei der Betrachtung eines Rap-Textes zwei Parameter besonders interessant sind: einerseits der Inhalt, andererseits aber auch der strukturelle Aufbau. Bezogen auf den Inhalt stellen sich Fragen wie: Was soll transportiert werden – eine bestimmte Botschaft, eine Geschichte oder einfach eine bestimmte Stimmung? Wird dies auf einfache oder komplexe, direkte oder subtile, humorvolle oder ernste Weise vollzogen? In Bezug auf Struktur und Aufbau ist von Interesse, wie dieser Inhalt aufbereitet wird. Welche Reimformen werden verwendet, wie sind die Reimwörter strukturiert und wie viele gibt es? Wo werden Akzente gesetzt und wie wird der Text rhythmisch umgesetzt. Dieser letzte Punkt führt vom literalen zum oralen Aspekt des Raps und damit zur Frage: Wie wird der Text vorgetragen? Denn letztendlich ist es Ziel eines jeden Rap-Textes aufgeführt zu werden. Wie der Text vorgetragen wird, bestimmt der sogenannte „Rap-Flow“. Als Rap-Flow wird die rhythmische Darbietung des Textes, im Normalfall im Zusammenspiel mit einem Musikstück (Beat), bezeichnet. Eine wichtige Rolle dafür spielen die Reimstruktur, Akzentuierungen und der Einsatz der Stimme (vgl. Krims 2000, Kautny 2009, Gruber 2016). Ein Faktor spielt für all diese unterschiedlichen Parameter eine wichtige Rolle: die verwendete Sprache. Speziell für die Strukturierung sowie Darbietung des Textes ist die verwendete Sprache von essentieller Bedeutung. Hinsichtlich des Inhalts eines Rap-Textes ist die Sprache vor allem in Bezug auf die Rezeption wichtig. Denn der gleiche Text in Schriftdeutsch oder im Dialekt vorgetragen, wird anders wahrgenommen. Dies bestätigt etwa die Aussage des Rappers Kroko Jack zur Entstehung von *Dreckige Rapz*: „Ich hatte einen Haufen Punchlines, die im Dialekt viel besser funktionierten. Die Reaktion war unmittelbarer. Vorher hatte niemand über meine Pointen gelacht. Jetzt schon.“ (Kroko Jack zitiert zit. nach n. Reitsamer 2018)

2.1. Rückgrat: *Dreckige Rapz*

- 51 In diesem Sinne wird der Song *Dreckige Rapz* (2002) der Gruppe Rückgrat¹⁰ in Bezug auf Inhalt, Struktur und Rap-Flow untersucht. Dessen Bedeutung für die Entwicklung des Mundart-Rap in Österreich wurde bereits angesprochen. Durch die genauere Betrachtung möchte ich mögliche Gründe herausfiltern, warum dieser Text (in Verbindung mit Kroko Jacks Flow) solch eine Auswirkung haben konnte.

- 52 Vers 1

Jo wos woits

hean: Markee auf oag? I schnapp di ba deine boa Boat

hoa, ziag di daun ham zu dein Vodan und nenn' an Oaschwoama/



Di nenn i vor dein Papa an Wappla – und waunst/
mödst, gspiast gaunz schnö de Pappm vu an Hardcore-Rapper/

(ah) I trickat dei ganze Vawaundtschoft wie an Saundsog,
kumm daun zruck an an aundan Tog und moch an Braundaunschlog/
(aha) Dei Haus wird gschützt und bewocht wie a G-8-Güpfö, /
oba fü hots net gnutzt, wei i steh am Doch und loch, du Züpfö! /

(oh) De Cobra schreit: „Kumm owa vu do, du bist vahoft!“
(yeah) I schrei: „An Scheiss! Es Schwochkepf satz net bei da Soch! /
I spuck de Lyrics wie a Wossaweafa, es hobts an jedm /
Vers zum Werkn der kummt, und mei Lung pumppt wie a Bossvasteak- /

-a! I brenn eich weg, I bring eich 7 Johr Pech, I hob kan Res- /
-pekt vor eich kapplatn Wappla, da Markee mog d’Kibara net! /
Ihr werds bestimmt a Stund vaoscht und beschimpft, I kumm eich /
oag und schlimm, es hot jo goa kan Sinn, ihr kinnts nix doa, vaschwints!“ /

Chorus:

Dreckige Raps, I kumm oag, voi streng und fett /
Markee am Megga-Beat – Vasteckts eich ihr Fakes! /
Ihr woits dreckige Raps – oag, voi streng und fett
Markee am Megga-Beat – vasteckts eich es jetzt! /
Ihr woits dreckige Raps – i kumm oag, voi streng und fett
Markee am Megga-Beat – vasteckts eich es jetzt! /

Vers 2

Voi streng, mia roin min Twang sein Pick-Up üba Boybands /
hoin nu eana Koin und san a Woikn wie a Boeing-Gang /
Mia woin netta den fettn Slang representn. Du wüst /
battln und i suach noch deine Skills mit da Pinzettln /

Eyo, i schnapp di bam Gnack, dümpföt di im Flow, pack di /
bam Sack und bind de auf a Plumpsklo in Bagdad /
I bin a Mischung aus Manson und Bronson, nur ohne
Rotzbremnsn, schnö und dope wie Ben Jonson /

A Zeun fu mia is wie a Keun von am Stier, i siag /
rot und schiab mim Schädl dein Latin-Hero durch d’Eisntia /
Bin unpackboa, facköt net laung ummadum /
kumm auf an Sprung und bring de dummen Hund um. I moch an /

Tam-Tam, d’Gendarm schlogn Alarm, oba drahn um und foan /
ham, wie’s seng es is mei Lung und ka Pumpgun. Daun dring i /

leise wie a Ninja in **dei teire Villa** nur zum **Scheissn**/
und los an riesngroßn Kropfn auf **dein neichn Grilla**/

Vers 3

I schlepp **zentnaweis' Styles** und brenn vor**bei** wie d'**Enterprise**, der **Scheiss** is/
neich und waun mi wer **beißt**, is des **gleichzeitig** sei Henkersmoizeit/
He Frank, du vawechselst „fett“ mit „**ausgfressn**“, du bist/
hechstns waumpat, a anzige **Aungriffsfläch**n. I kumm/

wirkli dick und waun i nu amoi „Linz“ hea, daun **wiast so gfickt**,
dass'd denkst du bist a **Kind**, des da Bischof Krenn vu **hintn nimmt**/
Mei Stift tropft voa lauta **Fett** bam Schreibm vu **HipHop Tracks**,/
i **rock** de schwern **Brockn** und **stopf** bam **Microcheck** a **Discothek**/

Raps Bud Spencer, trotz **Bauch** klopf i de/
Statistn wia i's **brauch** und los **genauso d'Sau aussahenga**/
Bin sogoa augsoffn **fett**, brunz in dein **Sekt**, i/
spuck auf dei **Blackbook** und krieg trotzdem **Respekt**. I mogs/

fett und **dreckig**, wie **Ritteressn** ohne Tisch und **Besteck**/
leg des Mikrophon **weg**, wei sunst **wiads da d'stressig**/
Druckst a's net **durch**, mei **Mundoart** haut de mogan **Hund** sofort aus de **Schuach**/
und i hob nu **gnua** zum sogn, oiso moch in **Mund zua** und **huach**/

2.1.1. Inhalt

- 53 Inhaltlich präsentiert sich der Text als klassischer Battle-Rap, d.h. es geht einerseits um das Herausstreichen des eigenen Könnens (Boasten) und andererseits um das Denunzieren imaginärer oder realer Gegner*innen (Dissen).¹¹ Diese Form des Rap-Textes geht zurück bis zu den Anfängen von HipHop in den 1970er Jahren. Es lassen sich in diesem Text auch glokale Charakteristika benennen. Einerseits sind Dissen und Boasten global verbreitete Techniken (nicht nur) in Battle-Rap-Texten. Zudem sind Beleidigungen des Gegenübers, etwa durch Anspielungen an seine Leibesfülle wie in der dritten Strophe oder ablehnende Aussagen gegenüber der Polizei in den ersten beiden Strophen weltweit auftretende Themenbereiche. Auch Begriffe wie „Hardcore-Rapper“, „Skills“ oder „Blackbook“ sind dem weltweiten HipHop-Jargon entnommen. Andererseits wird der Text durch das Nennen der österreichischen Antiterrorereinheit Cobra oder der Verwendung des Begriffs Gendarm für Polizei sowie die Anspielung auf die Affäre rund um den ehemaligen Bischof Kurt Krenn im lokalen Lebensumfeld des Rappers verankert. Dies wird durch die Verwendung eines regionalen Dialekts noch untermauert.
- 54 Beim Battle-Rap stehen vor allem das technische Können sowie der kreative Umgang mit Sprache und „wie“-Vergleichen im Mittelpunkt. Ein solcher Text besteht häufig aus (teils zusammenhangslosen) Punchlines, die nur darauf abzielen, jemanden/etwas verbal anzugreifen. „I schnapp di ba deine boa Boathoa, ziag di daun ham zu dein Voda und nenn' an Oaschwoama.“¹² In der ersten Strophe richten sich die lyrischen Attacken vor allem gegen die Polizei, die „vaoascht“ und „beschimpft“ wird. Allgemein zeichnen sich Battle-Rap-Texte wie dieser zudem durch starke Übertreibungen und Überzeichnungen aus,

die klar unter „künstlerische Freiheiten“ fallen und nicht wörtlich zu nehmen sind. „I trickat dei gaunze Vawaundtschoft wie an Saundsog, kumm daun zruck an an aundan Tog und moch an Braundaunschlog.“ Im Chorus wird nochmals auf die eigene Performance hingewiesen, die „oag, voi streng und fett“ ist und sich gegen „Fakes“, also nicht authentische Rapper*innen, richtet. Auch auf den Produzenten des Beats, Megga, wird im Chorus hingewiesen. Die folgenden zwei Strophen folgen grundsätzlich dem gleichen Konzept. Es werden die nicht vorhandenen „Skills“ des Gegenübers kritisiert und in sehr bildhafter Sprache zum Ausdruck gebracht, was dieser Person angetan werden soll. Zudem wird mit häufigen „wie“-Vergleichen und Metaphern das eigene Können gepriesen. „A Zeun fu mia is wia a Keun von am Stier, i siag/ rot und schiab mim Schädln dein Latin-Hero durch d'Eisntia.“ Das Arbeiten mit derartigen Vergleichen gehört zum Standardrepertoire von Rap-Texten (besonders im Battle-Rap) und ein besonders kreativer Umgang mit diesen trägt zur positiven Bewertung des Könnens der jeweiligen Rapper*innen bei (vgl. Wolbring 2015: 338). Auch die im Text immer wieder eingeflochtenen Referenzen zu popkulturellen Phänomenen oder Personen (bspw. Enterprise, Bud Spencer, Ben Johnson) zählen zu häufig auftretenden Charakteristika von Rap-Texten und stellen Bezüge zum Alltag der Rapper*innen bzw. deren Fans her (vgl. Gruber 2016: 71f.). In der dritten Strophe wird erstmals ein konkreter Kontrahent, der Wiener Rapper Phat Frank, genannt und verbal attackiert: „He Frank, du wawechslest ‚fett‘ mit ‚ausgefressn‘, du bist/ hechstns waumpat, a anzeige Aungriffsflächln.“ Dieser hatte in seinen Songs (bspw. *Wien X Dominiert* 2004) die Linzer Rap-Szene verbal angegriffen, weshalb Kroko Jack ihn in diesem Song zurück „disst“. Solche über Raptexte ausgetragenen Streitigkeiten zwischen Rapper*innen finden sich immer wieder im HipHop und werden dort als „Beef“ bezeichnet. In der letzten Zeile geht der Rapper auch noch auf seine im zitierten Interview ebenfalls getätigte Aussage ein, dass dieser Text im Dialekt gehalten ist und das für Aufsehen beim Publikum sorgt: „Druckst a's net durch, mei Mundoart haut de mogan Hund sofort aus de Schuach/ und i hob nu gnua zum sogn, oiso moch in Mund zua und huach.“

2.1.2. Struktur

- 55 Nachdem der Song inhaltlich typischen Mustern von Battle-Rap-Texten folgt, lassen sich daraus (abgesehen von der Verwendung des Dialekts als Rap-Sprache) kaum entscheidende Gründe für dessen Relevanz innerhalb der österreichischen HipHop-Szene ableiten. So kommt der Frage, wie dieser Inhalt lyrisch verpackt und strukturiert wurde, eine größere Bedeutung zu. Die Häufigkeit und der Einsatz von Reimen und Reimformen ist dabei als ein erstes wichtiges Indiz für das im Text angesprochene Können des Rappers anzusehen (vgl. Wolbring 2015: 151). „I spuck de Lyrics wie a Wossaweafa, es habts an jedm Vers zum Werkn der kummt, und mei Lung pumpt wie a Bossvasteaka!“ Bei genauerer Betrachtung der Reimsetzung zeigen sich mögliche Voraussetzungen, warum diesem Text solche Bedeutung für die Entstehung von Mundart-Rap in Österreich zu Teil werden konnte. Er ist durchzogen mit unterschiedlichen Reimformen (u. a. Binnenreim, Mittenreim, Schlagreim, Reimketten, Kreuzreim, Endreim), die beinahe mühelos miteinander verbunden und ineinander verwoben werden. Obwohl die Reimdichte überaus hoch ist, wirkt der Text nicht aufgesetzt und ähnelt der gesprochenen Sprache. Dies wird durch die teils sehr unterschiedlichen verwendeten Reimformen und die unvorhersehbare Setzung der Reime erreicht. Der Rapper verzichtet häufig auf Endreime, und wenn er sie verwendet, kombiniert er sie stets mit Binnenreimen, wodurch man als Zuhörer*in nicht das Gefühl hat, auf ein Ziel hinzusteuern, sondern mehr den Eindruck eines an die Alltagssprache des Rappers angelehnten Monologs bekommt. Anstatt des Endreims werden Assonanzketten, also das Wiederholen von einzelnen Vokalen oder Diphthongen, ein zentrales Gestaltungsmittel des Textes. Gruber (2016: 90) bezeichnet dieses

Ersetzen des Endreims als Textschwerpunkt durch ein „komplexes Netz an Assonanzen“ als „technisch sehr anspruchsvoll“ (ebd.). Er weist darüber hinaus darauf hin, dass diese Technik daher eher selten und vor allem bei „flowfokussierenden“ (ebd.) Rapper*innen zu finden ist. Zudem dürfte dies auch ein Grund für die „offensichtliche Tendenz zu unreinen Reimen im Rap“ sein (ebd.: 89). Er zeigt an Beispielen deutscher Rapper wie Samy Deluxe oder Casper ein weiteres Phänomen, das sich auch bei Kroko Jack zeigt: „Durch die konkrete Rhythmisierung, Artikulation und Phrasierung können Akzentuierungen entstehen, die akustisch als Einheit wahrgenommen werden und über die klassische Betonung der Endsilben hinausgehen.“ (ebd.: 89). So reimen sich teilweise ganze Textphrasen wie „i schnapp di bam Gnack“ und „pack di bam Sack“, das er diesem Fall mit dem Wort „Bagdad“ noch mit einem (unreinen) Reim auf die jeweils letzten beiden Wörter abrundet. Diese Reime und Assonanzketten eröffnen sich teilweise erst beim Anhören des Raps, aber noch nicht beim Lesen des Textes und zeigen einmal mehr, dass Raps immer in Hinblick auf eine Aufführung (im Normalfall durch den Autor) abzielen.

- 56 Diese Phänomene werden durch die benützte Sprache („Linzer Slang“) unterstützt. Einerseits würden sich einige Silben im Schriftdeutschen gar nicht reimen (bspw. „Markee“ auf „dich“), andererseits werden viele Wörter im Dialekt kürzer ausgesprochen oder zusammengezogen, wodurch der Rapper mehr Text und damit mehr Reime in die einzelnen Zeilen verpacken kann. Zudem gibt es einige der verwendeten Wörter im Schriftdeutschen gar nicht („Wappla“, „Kibara“ etc.).
- 57 Auch Wolbring (2015: 223) weist auf diese, wie er sie nennt, „fingierte Mündlichkeit“ vieler Rap-Texte hin. Durch Einbeziehen von umgangssprachlichen bzw. soziolektalen Redewendungen und einer Sprache, die an das alltägliche Sprechen angelehnt ist, kann ein Text spontan und einem alltäglichen Monolog gleich klingen, obwohl zuvor viel Zeit in die schriftliche Konzeption des Textes geflossen ist. Es wird zudem häufig eine „Dialogizität fingiert“ indem ein fiktives Gegenüber direkt angesprochen wird (ebd.). All dies trifft auf den Text von Kroko Jack zu. Wolbring (ebd.) stellt ebenfalls klar, dass es einer „sorgfältigen Planung und Übung“ bedarf, dass Texte beim Rezipienten spontan entstanden wirken. Damit kann dies bereits als ein Hinweis auf die Fertigkeiten von Kroko Jack gewertet werden und stellt einen der möglichen Gründe dar, warum er mit diesem Text zu einem Vorreiter der Mundart-Rap-Bewegung in Österreich werden konnte. Wie bereits angesprochen, erkennen Rap-Fans, die häufig selbst Rapschaffende sind, wie viel Arbeit und Übungen es benötigt, um einen Text reimtechnisch anspruchsvoll zu gestalten und zugleich derart „natürlich“, sprich der Alltagssprache ähnlich, klingen zu lassen. „So analysieren die Rapschaffenden sehr genau, wie viele Silben ein Reim hat, wie aufwendig ein Sprechrhythmus gestaltet wurde oder wie innovativ ein Wortspiel ist.“ (Ebd.: 151) Dies führt mich zum letzten Untersuchungspunkt, der Interpretation des Textes und den sogenannten Rap-Flow.

2.1.3. Flow

- 58 „The rhythmic styles of MCing, or ‚flows,‘ are among the central aspects of rap production and reception [...]“ (Krimms 2000: 48). Wie bereits in der vorangegangenen Diskussion zur Struktur des Textes erörtert, muss in die Analyse auch immer dessen orale Interpretation und damit das Phänomen des Rap-Flows einbezogen werden. Tatsächlich kann gesagt werden, dass sich *Dreckige Rapz* nicht nur durch den im Dialekt gehaltenen Text von vorangegangenen Rap-Stücken aus Österreich abhob. Essentiell für dessen Erfolg war die Verbindung des Textes mit Kroko Jacks Rap-Stil, seinem Rap-Flow. Wie Kautny (2009: 145) m. E. richtig feststellt, ist der Flow von Rapper*innen innerhalb der HipHop-Kultur ein „wichtiger Aspekt zur Bewertung von Rap-Musik“. Flow beschreibt nach Kautny (ebd.: 141) „die rhythmische Verschränkung

von Sprechgesang und Begleitpattern – übersetzt in den Jargon der Szene: das Zusammenspiel von Rap und Beat.“ (ebd.) Auf den Beat genauer einzugehen, würde den Rahmen dieses Artikels sprengen. Es soll lediglich festgehalten werden, dass dieser rhythmisch anspruchsvoll gehalten ist und damit vermutlich dazu beitrug, dass Kroko Jacks Performance nochmals höher geschätzt wurde. „Ein widerborstiger Beat musste da bezwungen werden.“ (Reitsamer 2018)

- 59 Für den Flow ist jedoch nicht nur die rhythmische Komponente von Bedeutung, sondern auch der bereits diskutierte Einsatz von Reimtechniken. Gruber (2016: 99) sieht erst in der „komplexen Wechselwirkung“ (ebd.) von Rhythmus und Reim „die Möglichkeit, den Flow als individuellen Reimstil [...] für die Profilbildung im HipHop zu nutzen“ (ebd.). Möchte man den Rap-Flow in diesem Song detailliert untersuchen, würde dies einen eigenen Artikel füllen. Es soll hier zudem nicht zu sehr auf die dahinterstehende Musiktheorie und Fachbegriffe eingegangen werden. Aber ich möchte anhand der ersten vier Zeilen und einer einfachen graphischen Darstellung zumindest eine Vorstellung davon geben, was den Rap-Flow und damit Kroko Jacks Rap-Stil ausmacht.

Abbildung 1. Tabelle. Graphische Darstellung der rhythmischen Struktur der ersten vier Zeilen von *Dreckige Rapz* (2002).

- 60 Die Tabelle zeigt das Verhältnis von Text und dem zugrunde liegenden musikalischen Metrum. Die Zahlen 1 bis 4 markieren die Viertel-Notenwerte und die „+“-Zeichen die Sechzehntel-Notenwerte. Auch wenn dies nur eine graphische Annäherung an den Rap-Rhythmus ist, zeigt sich sehr schön, wie der Rapper die Reime an sehr unterschiedliche Stellen in Bezug auf das musikalische Metrum setzt. Manche Reime liegen „On-Beat“, also genau auf einem der Viertel-Werte, andere wiederum „Off-Beat“, also dazwischen. Dies wird etwa in der dritten und vierten Zeile und den Wörtern „waunst mödst“ und „gaunz schnö“ deutlich. „Waunst“ liegt auf einem Off-Beat, „mödst“ auf einem On-Beat. Bei deren Reimwörtern verhält es sich jedoch genau umgekehrt. Wie Gruber (2016: 99) oder Kautny (2009: 144) hinweisen, spielen Reime und Sprachgestaltung für den Rap-Flow eine wichtige Rolle, es hängt also, wie dieses Beispiel demonstriert, die für den Flow zentrale Rhythmusanalyse eng mit der Reimanalyse zusammen.
- 61 Kroko Jack wird wegen seines Rap-Stils immer wieder mit dem US-amerikanischen Rapper Eminem verglichen (bspw. Kiehl 2017). Wenngleich ein derartiger Vergleich stets etwas schwierig ist, können dennoch einige Parallelen bezüglich ihres Rap-Flows ausgemacht werden. Einerseits teilen sie sich eine

meist aggressiv bis bissige Vortragsweise mit häufig kehligem, gepresster Stimme. Wie Oliver Kautny (2009: 157–165) in seiner Rap-Flow-Analyse von Eminems Performance in dessen Song *Till I collapse* (2002) feststellt, lässt sich darin ein „Stop-And-Go“-Muster erkennen. Immer wieder beschleunigt und bremst der Rapper innerhalb eines Taktes. Eine Technik, die auch bei Kroko Jack in ähnlicher Weise zum Einsatz kommt. Der Eindruck, dass man es weniger mit einem vorgeschriebenen, gereimten Text, als mit einem frei gesprochenen Vortrag zu tun hat, kommt (neben der unvorhersehbaren Reimsetzung) auch von der Platzierung der kurzen Sprechpausen. Diese werden nicht immer am Ende oder ganz am Anfang eines Taktes gesetzt, sondern an unterschiedlichen Stellen. Zudem enden Sätze oftmals mitten in einem Takt oder ziehen sich über Taktgrenzen hinweg. Der Rhythmus des Vortrags erscheint dadurch weniger an das musikalische Metrum gebunden. Zugleich ist der Vortrag ein rhythmisch klar definierter Rap und kein „über-den-Beat-Sprechen“. Genau diese genannten Punkte machen den Rap-Flow m. E. so interessant, der für Kroko Jack erst durch den Umstieg auf seine Alltagssprache in dieser Form erreicht werden konnte.

Resümee

- 62 Mittels dieser (erst an der Oberfläche kratzenden) Analyse des Raps im Stück *Dreckige Rapz* sollte untersucht werden, ob sich dabei mögliche Gründe für die Bezeichnung von Kroko Jack als einen der besten Rapper Österreichs und darüber hinaus die Bedeutung gerade dieses Songs für die Entwicklung des Mundart-Rap in Österreich herausarbeiten lassen. Natürlich spielen dafür auch soziologische Faktoren sowie das Umfeld des Rappers und nicht alleine technische Feinheiten im Text und dessen Interpretation eine Rolle. Dennoch zeigten sich auch in dieser gesonderten Betrachtung von Kroko Jacks Rap bei *Dreckige Rapz* einige Hinweise darauf, warum ihm und diesem Stück ein besonderes Augenmerk zuteilwurde. Bis zu diesem Song wurde Dialekt in österreichischen Rap-Songs nur sehr sporadisch verwendet und häufig eher humoristisch eingesetzt und auch so wahrgenommen (vgl. Kiebl 2016a). Der Rapper demonstrierte, dass sich Dialekt als Rap-Sprache aber auch für ernstere und aggressive Battle-Rap-Songs eignete. Er tat dies zudem auf einem technisch hohen Niveau, das sich im Text (Reimvarianten, Assonanzketten, kreative Vergleiche und Metaphern) sowie in dessen Performance (ausgefeilter Flow durch komplexe Rhythmik und Reimsetzung und gekonnter Stimmeinsatz) widerspiegelt. Die Kombination aus diesen musikalischen Faktoren gepaart mit seiner Eingebundenheit in die zu dieser Zeit immer wichtiger werdenden Linzer HipHop-Szene führte dazu, dass der Song für viele seiner Kolleg*innen als Startschuss für die Etablierung von Dialekt als Standard Rap-Sprache in Österreich gesehen wird.

Literaturverzeichnis

- Agostini, Benji (2017): Wie tot ist die HipHop-Hauptstadt Linz? In: Noisey. <https://noisey.vice.com/alps/article/7875mz/wie-tot-ist-die-hiphop-hauptstadt-linz>.
- Androutsopoulos, Jannis (2003): HipHop und Sprache: Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur. In: Jannis Androutsopoulos (Hg.): *HipHop: Globale Kultur – locale Praktiken*. Bielefeld: transcript, S. 111–136.
- Bergner, Hemma (2013): *Standpunkte, Methoden und Produktionen des lokalen Rap: Eine diskursive HipHop-Analyse anhand ausgewählter Texte österreichischer Interpreten*. Wien: Univ. Dipl.
- Braula, Jan (2010): *Austrian Flavors 1992 – Austrian Vinyl Classics*. In: *The Message Magazine* (41), S. 8–11.
- Braula, Jan (2015): *Von Dreckigen Rapz & Markanten Handlungen – Kroko Jack*. In: *The Message Magazine*. URL: <https://themessage.at/von-dreckigen-rapz-markanten-handlungen>.
- Buchholz, Klaus (2010): *Einmal wie Hermann Maier sein*. In: *The Gap*. URL: <https://thegap.at/einmal-wie-hermann-maier-sein>.
- 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*. Wien: Univ. Dipl.



- Dörler, Frederik (2018): HipHop-Musik aus Österreich. Lokale Aspekte einer globalen kulturellen Ausdrucksform. Wien: Univ. Diss.
- Fellner, Sabine (2005): Untersuchungen zum instrumentalen Fundament an ausgewählten Beispielen des deutschsprachigen HipHop aus Österreich und Deutschland 1996 – 2004. Wien: Univ. Dipl.
- Funke, Vorname (2002): A.Geh aka Mörderschmäh. In: The Message Magazine 06 (11), S. 46.
- Gächter, Martin (2000): Rap und Hip-Hop: Geschichte und Entwicklung eines afrikanisch-amerikanischen „Widerstandsmediums“ unter besonderer Berücksichtigung seiner Rezeptionsformen in Österreich. Wien: Univ. Dipl.
- Gruber, Johannes (2016): Performative Lyrik und lyrische Performance. Profilbildung im deutschen Rap. Bielefeld: transcript.
- Gschmeidler, Julia (2016): *Rapper lesen Rapper bei Kerzenschein und Rotwein*. In: The Message Magazine. URL: themessagemagazine.at/rapper-lesen-rapper-review.
- Hafedh, Yasmin (2018): *Yasmo & Die Klangkantine*. In: Ö1. URL: oe1.orf.at/artikel/392884.
- Kautny, Oliver (2009): Ridin' the Beat: Annäherungen an das Phänomen Flow. In: Fernand Hörner und Oliver Kautny (Hg.): Die Stimme im HipHop: Untersuchungen eines intermedialen Phänomens. Bielefeld: transcript, S. 141–170.
- Kiebl, Thomas (2016a): Trishes: „Dialekt galt als zu proletoid“. In: Red Bull Music. URL: www.redbull.com/at-de/trishes-interview.
- Kiebl, Thomas (2016b): *LGoony & Crack Ignaz: „Wir sind Echsenmenschen!“ // Interview*. In: The Message Magazine. URL: themessage.at/lgoony-crack-ignaz-interview.
- Kiebl, Thomas (2017): Realtalk von Kroko Jack: „Wirkli Wirkli“ // Audio. In: The Message. URL: themessage.at/kroko-jack-wirkli-wirkli-audio.
- Klein, Gabriele / Friedrich, Malte (2013): Is this real? Die Kultur des HipHop.. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Korotin, Maxie-Renée (2019): Gesellschaftskritik im österreichischen Dialektrap von den 1990ern bis heute. Wien: Univ. Dipl.
- Krims, Adam (2000): Rap Music and the Poetics of Identity. Cambridge, NY: Cambridge University Press (New perspectives in music history and criticism).
- Leopoldseder, Marc (2011): *Interview: Kayo*. In: Juice. URL: juice.de/kayo-interview.
- Mitchell, Tony (Hg.) (2001): Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA. Middletown: Wesleyan University Press.
- Marquardt, Oliver (2019): Deutschrapp braucht ein #metoo“. In: Rap.de. URL: rap.de/meinung/149189-kommentar-deutschrapp-braucht-ein-metoo.
- Obkircher, Florian (2013): Teil Vier: Die Neunziger oder Wien wird elektronisch. In: Walter Gröbchen u.a. (Hg.): Wienpop: Fünf Jahrzehnte Musikgeschichte erzählt von 130 Protagonisten. Wien: Falter Verlag, S. 285–386.
- Paulovics, Elisabeth (2001): Musikalische Phänomene der Wiener HipHop-Szene im Kontext der globalen HipHop-Kultur. Wien: Univ. Dipl.
- Reinhard, Michael (2015): HipHop Message #31: PMC Eastblok & Manijak. In: The Message Magazine. URL: themessagemagazine.at/pmc-eastblok-manijak-hiphopmessage-30.
- Reitsamer, Reiner (0000): Die Könige der Alpen: History Of Austro-Rap // Feature. In: Juice. URL: juice.de/die-koenige-der-alpen-history-of-austro-rap-feature/2.
- Reitsamer, Rosa; Rokop, Reiner (2013): HipHop Linguistics, Street Culture und Ghetto-Männlichkeit. Zur Bedeutung von postmigrantischem HipHop in Österreich. In: p-art-icipate – Kultur aktiv gestalten 2 (2), S. 29–40. URL: www.p-art-icipate.net/wp-content/uploads/2016/09/ENGAGE_03-2013.pdf.
- redbull.com (2016): Zwischen Depression und Größenwahn. In: Red Bull Music. URL: redbull.com/at-de/peter-kruder-interview-ueber-falco.
- Robertson, Roland (1998): Globalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit. In: Ulrich Beck (Hg.): Perspektiven der Weltgesellschaft. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 192–220.
- Rustler, Kinga (2015): Skandal-Rapper über »Stress ohne Grund«. In: Focus Online. URL: www.focus.de/kultur/musik/tid-32375/jetzt-raeumt-bushido-gegenueber-focus-online-ein-wenn-sich-claudia-roth-entschuldigt-werde-ich-das-auch-tun-ssss_aid_1045142.html.
- Schneeberger, Ruth (2011): „Swag“ ist das Jugendwort des Jahres 2011. In: Süddeutsche Zeitung. URL: www.sueddeutsche.de/kultur/sprache-der-gegenwart-swag-ist-jugendwort-des-jahres-1.1190611.
- Schumacher, Florentin (2017): Der Rapper Money Boy. I Bims. In: Frankfurter Allgemeine. URL: faz.net/aktuell/feuilleton/pop/wie-money-boy-die-deutsche-sprache-veraendert-15321487-p2.html.
- Schwarz, Markus (2019): Die besten österreichischen Rapperinnen. In: Red Bull. URL: www.redbull.com/at-de/die-besten-oesterreichischen-rapperinnen.

- Steiner, Theresa (2006): *Zeit-Style und Musik-Kultur-Extraktionen eines Ganzen: Eine Rezeptionsgeschichte von HipHop in Wien seit den 1980er Jahren bis heute, ausgehend von Cultural Studies Jugend- und Subkulturstudien*. Wien: Univ. Dipl.
- Texta (2016): *Nichts dagegen, aber*. In: Booklet Vinyl LP, Tonträger Records. The Message Magazine (2015): *HipHop Message #31: PMC Eastblok & Manijak*. [Youtube-Video], veröffentlicht am 29.04.2015 unter: URL: [youtube.com/watch?v=wgb3UkZEoOE](https://www.youtube.com/watch?v=wgb3UkZEoOE).
- Verlan, Sascha (2003): *HipHop als schöne Kunst betrachtet – oder: die kulturellen Wurzeln des Rap*. In: Jannis Androutsopoulos (Hg.): *HipHop: Globale Kultur – locale Praktiken*. Bielefeld: Transcript, S. 138–146.
- Verlan, Sascha; Loh, Hannes (2015): *35 Jahre HipHop in Deutschland*. Aktualisierte Auflage. hofen: Hanibal.
- Warlan, Julian (2014): *In Bayern wird randaliert: Bayerischer Mundart-Rap in dei G'sicht!*. In: Norient, veröffentlicht am 18.06.2014 unter URL: norient.com/academic/bayerischer-mundart-rap.
- Wolbring, Fabian (2015): *Im Zeitalter des Post-Swags regiert die Generation Money Boy*. In: Noisey. URL: noisey.vice.com/alps/article/generation-money-boy-865.
- Fantur, Clemens (2010): *Interview, geführt am 30.11.2010, Wien*.
- Kroll, Philipp (2013): *Interview, geführt am 10.06.2013, Linz*.
- Crack, Ignaz (2015): *„Gwalla“*, auf ebd.: *„Kirsch“*, CD, Melting Pot Music.
- E.A.V. (1984): *Alpenrap*, auf ebd.: *„Der Alpen-Rap“*, Single, EMI.
- Falco (1981): *„Der Kommissar“*, auf ebd.: *„Der Kommissar / Helden Von Heute“*, Single, GiG-Records.
- Kerosin95 (2019): *Status Quo*, Videosingle, Self-released. URL: [youtube.com/watch?v=FHaWuj4v2lw](https://www.youtube.com/watch?v=FHaWuj4v2lw).
- Klitclique (2018): *„Maria“*, Videosingle, Self-released. URL: www.youtube.com/watch?v=8pPKKHfMi34.
- Mevlut Khan & Platinum Tongue, Vorname (0000): *„Balkanaken“*, Videosingle, Self-released. URL: [youtube.com/watch?v=tdahcXTfCS0](https://www.youtube.com/watch?v=tdahcXTfCS0).
- Money Boy (2010): *„Dreh den Swag auf“*, auf ebd.: *„Swagger Rap“*, Digital Album, Self-released.
- Rückgrat (2002): *„Dreckige Rapz“*, auf ebd.: *„Auf der Flucht“*, Vinyl 12", Tonträger Records.
- Schönheitsfehler (1993): *„Ich dran“*, auf ebd.: *„Broj Jedan“*, EP, Duck Squad Platten. Slangsta4Life (2008): *„Slangsta“*, auf ebd.: *„Slangsta 4 Life“*, CD, Twomorrow Media.
- Slangsta4Life (2008): *„Slangsta“*, auf ebd.: *„Slangsta 4 Life“*, CD, Twomorrow Media.
- Texta (1999): *„Sprachbarrieren“*, auf ebd.: *„Gegenüber“*, CD, Geco Tonwaren.
- The Moreaus (1990): *„Get Loose“*, auf ebd.: *„Swound Vibes“*, CD, GiG-Records.
- Waxolutionists (2004): *„Slangdunk feat. Rückgrat“*, auf ebd.: *„Counterfight“*, CD, Universal Music Austria.
- Wußmann, Julius (2015): *Im Zeitalter des Post-Swags regiert die Generation Money Boy*. In: Noisey. URL: noisey.vice.com/alps/article/generation-money-boy-865.

Anmerkungen

- Der Begriff HipHop bezeichnet sowohl eine Kultur sowie die dazugehörige Musikrichtung. Manchmal wird HipHop auch mit Rap gleichgestellt, wobei Rap genau genommen nur der für HipHop-Songs typische, aber nicht darauf beschränkte Sprechgesang darstellt. Sprache spielt im HipHop auch außerhalb des Rap eine wichtige Rolle (vgl. Androutsopoulos 2003: 111), dennoch wird in diesem Artikel die Sprache im Rap im Zentrum stehen.
- Bestehend aus Peter Kruder alias PM 2k, Rodney Hunter alias RCH, Martin Forster alias Sugar B und Stefan Biedermann alias DJ DSL.
- Schönheitsfehler, Texta und Total Chaos zählen zu den ersten und bedeutendsten Vertretern von deutschsprachigem HipHop aus Österreich in den 1990er Jahren.
- Die Subgenres des Gangsta-Rap und des Straßen-Rap weisen sehr viele Überschneidungen auf und werden deshalb häufig synonym verwendet, weshalb eine klare Trennung oftmals nicht möglich ist. Grundsätzlich kann gesagt werden, dass Gangsta-Rapper*innen die ausführende Personen der beschriebenen Vorgänge (Drogendealen, Gewaltakte etc.) sind und Straßen-Rapper*innen eher aus einer Beobachterposition heraus über Geschehnisse aus ihrem Lebensumfeld berichten (Marc Dietrich zitiert nach Verlan und Loh 2015: 39).
- Wird in diesem Artikel nicht die gegenderte Form verwendet, sind nur männliche Personen gemeint.
- Vgl. Trackshittaz in www.austriancharts.at.
- „Biten“ bedeutet etwas/jemanden abzukupfern, nachzumachen.
- Swag zu haben, bedeutet so viel wie eine coole, lässige Ausstrahlung zu haben (vgl. Schneeberger 2011).
- Diese beziehen sich meist auf Drogen („bricks“, „yay(o)“ – beides bezeichnet Kokain, „lean“ etc.) oder auf Geld („stacks“, „gwalla“, „rich“ etc.).

- 10 Die Gruppe bestand aus dem Rapper Kroko Jack, der damals noch unter dem Namen Markee rappte, dem Produzenten Megga und DJ Twang.
- 11 Für tiefere Untersuchungen zu den Themen Boasten und Dissen und ihre Wurzeln in den afroamerikanischen Sprachtechniken „playin’ the dozens“ und „signifyin’ monkey“ s. (Gruber 2016: 133–167).
- 12 Wie die zitierte Stelle zeigt, sind gerade im Battle-Rap (bis heute) auf Homosexualität bezogene Beschimpfungen häufig Teil der Texte. Auch misogynen oder behindertenfeindliche Aussagen sind oftmals im Battle-Rap anzutreffen. Speziell Sexismus in Rap-Texten wurde – angestoßen durch die #MeToo-Debatte – in den vergangenen Jahren vermehrt thematisiert und kritisiert. Rapper verteidigen diese Ausdrücke damit, dass sie Teil des Battle-Rap-Jargons sind und auch in diesem Rahmen rezipiert werden sollen (vgl. Reinhard 2015; Rustler 2015).

Zusammenfassung

Frederik Dörfler-Trummer befasst sich in seinem Beitrag mit HipHop in Österreich, mit dessen besonderen sprachlicher Ausprägung und lokal bedingten kulturgeschichtlichen Entwicklung. Textanalyse trifft auf *Scene*, also auf Texte, die erst in der sprachlichen Realisierung, der Performance, ihre besondere Qualität entfaltet und zum Lebensgefühl erheben.

Abstract

In his contribution, Frederik Dörfler-Trummer considers hip hop in Austria, its particular linguistic expression and local cultural-historical development. Text analysis meets *scene*, i. e. texts that require linguistic realisation, *performance*, in order to develop their particular quality, turning them into an attitude towards life.

Schlagwörter: HipHop, Hip hop, Kulturgeschichte, österreichische HipHop-Szene

Autor/in

Frederik Dörfler-Trummer

