

DIGGIN' THE GLOBAL CRATES – GENREHYBRIDITÄT IM HIPHOP

Dietmar Elflein

»Eine der gefeiertsten Eigenschaften der Hybridität ist ihre angebliche Fähigkeit, kulturelle und nationale Grenzen zu überschreiten und oppositionelle kulturelle Bereiche in innovative Ausdrücke der sogenannten postmodernen Ära des Spätkapitalismus zu übersetzen [...] Diese Formen der Hybridität erweisen sich als Formen politischer Nutzarmachung und erweitern die ökonomische Ausbeutung durch kulturelle Unterordnung. Ich schlage vor, kulturelle Hybridität und nationale Identität nicht als begriffliche Gegensätze zu lesen, sondern als eine funktionale Beziehung, die es der Nation erlaubt, sich zu erweitern und das symbolische Feld ihrer Selbstrepräsentation zu modernisieren, in dem sie ein farbiges, fröhliches und attraktives Bild ihrer selbst entwirft« (Kien 2006: 1).

Es mag vermessen erscheinen, diesen politikwissenschaftlichen Ansatz zur Analyse von Hybridität¹ im nationalstaatlichen Rahmen auf ein kulturelles Gebilde wie die »HipHop-Nation« zu übertragen, allerdings lassen sich einige bemerkenswerte Parallelen finden. Betrachtet man HipHop mit Jason Toynbee (2002: 158-159) als globalisiertes Genre, bei dem auf die globale Vermarktung eines afroamerikanischen Genres die Entwicklung regionaler Szenen folgt, in denen genretypische Elemente regional aufgeladen werden können, so zeigt der Ansatz von Kien Nghi Ha, dass diese regionalen Elemente wieder als notwendiger und gewünschter Teil der globalen Vermarktung des Genres funktionieren. Zudem bleiben dem globalen Genre die bestehenden Machtverhältnisse eingeschrieben. Kien argumentiert mit Irmela Schneider (1997: 43), dass das Hybride »nicht den Gegenbegriff zum Hierarchischen und Hegemonialen, sondern zum Binären und Dichotomischen« (Kien 2006: 3f.) bildet. Im Rahmen von Toynbees Ansatz verleitet dieser Gedanke zu der Überlegung, dass Entwicklungen in der hegemonialen Ursprungsregion eines globalisierten Genres – im HipHop die USA – global diskutiert und weiter verwertet werden, während spezifische Ent-

1 Ausführlicher in Kien (2005). Kien (2006) ist ein Auszug aus Kien (2005).

wicklungen in den nicht hegemonialen globalen Szenen nur jeweils regionale Bedeutung erlangen. In diesem Sinne bliebe die grundlegende Struktur eines HipHop-Tracks in allen globalen Szenen unangetastet und würde nur um hybride Geschmacksrichtungen erweitert. Ein Ansatz zur Beschreibung der Genrehybridität von HipHop sollte deshalb nicht die Erschließung weiterer Quellen für potentielle Samples kritiklos als kulturelle Neuheit feiern, sondern stattdessen die Bedingungen für Hybridität, vor allem die durch stilistische Konventionen gezogenen Grenzen der Hybridität näher in Augenschein nehmen.

Im Folgenden möchte ich diesem Anspruch in musikwissenschaftlicher Hinsicht zumindest ansatzweise gerecht werden. Ich beginne deshalb mit der in sich bereits hybriden Entstehung von HipHop, die in ein grundlegendes Prinzip der Beat-Konstruktion mündet, dessen typische Arten der Beatvariation beschrieben werden. Die konkrete Art und Weise der Entstehung des Beats – Sample, Cut vom Plattenspieler, live eingespielte Instrumente – betrachte ich in der Folge als zweitrangig für das strukturelle Verständnis des Beats, da ein Beat grundsätzlich aus Klangschichten unterschiedlichen Ursprungs besteht und dem Sample hier keine Sonderrechte eingeräumt werden brauchen. Zur Differenzierung der Bedeutung der Klangschichten wird eine methodische Unterscheidung zwischen Kontextzitat, Klangzitat und Klangbaustein eingeführt. Mit Hilfe dieses Instrumentariums werden im Anschluss vier Beats analysiert, um zu einer Einschätzung der realen Bandbreite der Hybridität im globalen HipHop zu gelangen.

Breakbeat, Backbeat und das Funkprinzip

Betrachtet man die Entstehung von HipHop als Musikgenre als Folge einer spezifischen Weiterentwicklung von DJ-Techniken, so erscheint HipHop von Beginn an als Vermischung des dem jeweiligen DJ zugänglichen und von ihm wertgeschätzten Materials. Allerdings sollte dieses akustische Material zwei Bedingungen genügen, um zu HipHop werden zu können: es sollte erstens als Tanzmusik funktionieren und zweitens sollte man dazu rappen können. Musikhistorisch betrachtet beruht HipHop auf Breakbeats. Als Breakbeats bezeichnet man meist rein rhythmisch-perkussiv dominierte Teile bereits existenter Tonträger, die von HipHop-DJs als Grundlage neuer Kompositionen auserkoren wurden – beispielsweise indem sie den Breakbeat über den alternierenden Gebrauch zweier Plattenspieler, auf denen jeweils der gleiche Ausschnitt einer Platte – eben der Breakbeat – abgespielt wurde, ins potentiell Endlose verlängern.

Bereits die frühen HipHop-Breakbeats stammen nicht aus einer bestimmten Musikrichtung, sondern können Teile von Tonträgern aus so unterschiedlichen Bereichen wie Funk, Soul, Fusion, Rock, Pop oder auch elektronischer Tanzmusik sein. Man denke beispielsweise an Afrika Bambaataas (1982) Verwendung

des elektronischen Beats von Kraftwerks »Nummern« (1981) , man denke an den »Funky Drummer« (1970) von James Brown sowie an das Fusion-Stück »Come Dancing« (1976) von Jeff Beck oder an den »Big Beat« (1980) des Rockmusikers Billy Squier. Bei aller stilistischen Unterschiedlichkeit der genutzten Quellen eint alle Breakbeats ihre Verwurzelung im Backbeat. Breakbeats sind mehrheitlich Variationen des Backbeats mit mehr oder weniger zusätzlichen perkussiven Klangschichten. Der Backbeat gilt Martin Pfeleiderer (2006: 219-226) als grundlegendes verbindendes rhythmisches Muster der US-amerikanisch beeinflussten populären Musik seit den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts; er sei afroamerikanischen Ursprungs, wengleich sich auch in europäischen Volksmusiken ähnliche Betonungsmuster finden lasse (ebd.: 220).

»Grundlegendes Kennzeichen [...] ist ein alternierendes Spiel von Bass Drum und Snare Drum, wobei die Bass Drum in der Regel jede erste, die Snare Drum jede zweite Zählzeit des Grundpulses betont. Auf den Becken werden Viertel oder Achtel gespielt« (ebd.: 219f.).

Auf dem Backbeat beruht unter anderem auch der Funk, einer der beherrschenden Tanzmusikstile der 1970er Jahre, den insbesondere die HipHop-DJs der 1970er und 1980er Jahre gerne als Material nutzen. Funk charakterisiert sich laut Pfeleiderer (ebd.: 294f.) wie folgt: »Die Patterns von Bass, Gitarre, Bläsern und Schlagzeug werden entschematisiert und ergänzen einander zu ineinander verzahnten Patternmodellen« (ebd.).

Aus dieser Definition habe ich im Rahmen der ersten HipHop Academy Wuppertal (Elflein 2009) ein grundsätzliches Konstruktionsprinzip von HipHop-Beats abgeleitet, dessen ausführliche Herleitung ich hier nicht wiederholen möchte. Im Rahmen dieser von mir als »Funkprinzip« benannten Art der Beat-Konstruktion ergänzen sich die Pattern der verwendeten Instrumente und Sounds auf der Basis des Backbeats zu besagten ineinander verzahnten Patternmodellen, in deren Rahmen Unisonospiel eine geringe Rolle spielt und Akzente gerne in die Pausen anderer Klangschichten gesetzt werden.

Die so entstehenden Beats eint zudem ihre relativ kurze Dauer, die vier Takte oder – von einem Sechzehntel-Pulsschlag ausgehend – 64 Pulse selten überschreitet. Die Verlängerung dieser Beats in der DJ-Praxis ins potentiell Unendliche birgt die Gefahr des Umschlags der gewollten Redundanz in Langleweiligkeit, sodass Variationstechniken ersonnen werden, die teilweise erst durch die fortschreitende technische Entwicklung realisierbar werden. Erst die technische Verfügbarkeit von Drum-Machines entbindet den DJ von der manuellen Kreation des Breakbeats und führt zur Möglichkeit, die Plattenspieler für Variationen des Beats nutzen zu können. Hardware-Sampler übernehmen später auch die Variationen des Beats von den Plattenspielern, sodass diese nun vor allem für kunstvolle Scratch-Techniken genutzt werden. Software-Sampler und virtuelle Plat-

tenspieler verlagern dann die komplette Beatproduktion zumindest potentiell in den Computer, so dass die Beherrschung von DJ-Techniken für die Beatkreation überflüssig wird.

Vier Methoden der Beatvariation

Unabhängig von dieser technischen Entwicklung lassen sich vier grundsätzliche Methoden der Beatvariation beschreiben (Elflein 2009).

- Additive Variation: Mindestens eine neue Klangschicht wird zu den bestehenden hinzugefügt.
- Subtraktive Variation: Mindestens eine bereits bestehende Klangschicht wird entfernt.
- Auditive Variation: Bereits bestehende Klangschichten werden durch rhythmisch identische Klangschichten ersetzt oder ergänzt.
- Textgebundene Variation: Eine unmittelbare Art der klanglichen Reaktion auf den Inhalt des Raps.

Ein Beat besteht damit aus unterschiedlichen variierbaren Klangschichten. Als Material einer Klangschicht dienen entweder exklusiv hergestellte Tonaufnahmen, Teile von auf Schallplatte veröffentlichten Tonaufnahmen, Samples oder Daten einer Harddisk. Als Samplequellen können wiederum exklusiv hergestellte Tonaufnahmen, Teile von auf Schallplatte veröffentlichten Tonaufnahmen, andere Samples oder Daten einer Harddisk benutzt werden.

Die Art der Herstellung einer Klangquelle – handelt es sich um ein Sample oder nicht – ist deshalb für die Argumentation im Rahmen dieses Aufsatzes irrelevant, auch wenn sich hier ästhetische Debatten um die Authentizität der Produktion und ihre sampling ethics anschließen können (Schloss 2004). Ob jemand diese Debatte überhaupt führen kann, hängt jedoch davon ab, inwiefern er das zugrunde liegende Material einer Klangschicht überhaupt eindeutig identifizieren wird. Die ästhetische Patina eines auf einem Sample enthaltenen Vinylknisterns kann beispielsweise auch nur vorgetäuscht werden, da heutzutage jedes Sample mit handelsüblichen Audio-Plug-ins² nachträglich mit Vinylknistern versehen werden kann oder indem einfach ein Sample, das nur Vinylknistern enthält, parallel abgespielt wird.

2 Zum Beispiel Steinberg Grungelizer, Izotope Vinyl, Klanglabs Milli Vinilly.

Der dialogische Charakter von Klangsichten: Kontextzitat, Klangzitat, Klangbaustein

Die Klangsichten, aus denen ein Beat zusammengesetzt ist, betrachte ich im Folgenden als Äußerungen im Sinne des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Bakhtin (1986: 60-90). »The first and foremost criterion for the finalisation of the utterance is the possibility of responding to it« (ebd.: 76).

Äußerungen sind damit in sich abgeschlossene Sprechakte, die eine Aufforderung zur Reaktion beinhalten. Sie existieren also nur als Teil eines Dialoges. Die Abgeschlossenheit der Äußerung bestimmt sich auch dadurch, dass ein auktorialer Ausdruckswille erkennbar ist. Dieser existiert einerseits beim Autor, wird jedoch andererseits aufgrund der Kenntnis der verwendeten Sprache – Bakhtin spricht hier von »speech genres« – auch vom Gegenüber imaginiert. Diese vorwegnehmende Imagination einer Äußerung entspricht vorhandenen Erwartungen und Modellen, zu denen eine Äußerung bereits während der Rezeption in Beziehung gesetzt wird. In der Praxis werden bestimmte Charakteristika eines HipHop-Beats erwartet und sie beeinflussen das Erkennen des Beats immer mit. Der Dialog der Äußerungen ist damit kein einfaches Aktions-Reaktions-Schema, sondern entspricht einem Netz ohne Begrenzung und Zentrum. »Any speaker is himself respondent to a greater or lesser degree. He is not, after all, the first speaker, the one who disturbs the eternal silence of the universe« (ebd.: 69).

Da die Äußerung ein Sprechakt ist, ist sie immer auch mit einem bestimmten Klang verbunden, mit einer, wie Bakhtin sagt, »expressive intonation« (ebd.: 90), die unverrückbarer Teil der Äußerung ist. Dies unterscheidet die Äußerung als Sprechakt von semiotischen Ansätzen, die nicht das Sprechen (parole) sondern das abstrakte Regelsystem der Sprache (langue) und in der Konsequenz den Textbegriff in den Mittelpunkt des analytischen Interesses stellen. Ein Satz kann für Bakhtin (ebd.: 90) auf unterschiedliche Arten ausgesprochen werden, ohne dass der Text sich ändert. Bezogen auf die Analyse von Musik kann eine rhythmische oder melodische Phrase auf unterschiedliche Arten klingen, ohne dass dies im Notentext darstellbar ist. Im Rahmen des vorgestellten Konzepts der Beatvariation wird der Wichtigkeit klanglicher Veränderungen mittels der auditiven Variation Rechnung getragen.

Die Kombination von Klangsichten unterschiedlicher Gestalt und Herkunft zu einem Beat kann analog zu Bakhtins Verständnis der Novelle als geschichtetes Modell verschiedener einfacher und komplexer Äußerungen verstanden werden, das deshalb unterschiedliche soziale Sprachen beinhalten kann. Diese Schichtung unterschiedlicher Äußerungen bezeichnet Bakhtin (1983: 262f.) als »heteroglossia«. Der dialogische Charakter der Äußerung bedeutet jedoch auch,

dass andere komplexe Äußerungen in ihr widerhallen können oder sogar direkt zitiert oder parodiert werden. Dieses parallele Vorhandensein mehrerer sozialer Sprachen in einer Äußerung bezeichnet Bakhtin (1984: 185f.) als »double-voiced discourse«.³

Der Unterschied zwischen »heteroglossia« und »double-voiced discourse« in der Beat-Konstruktion soll im Rahmen einer Beat-Analyse methodisch nochmals betont werden und das bereits vorgestellte Funkprinzip der Beat-Konstruktion, das sich nur auf die innermusikalischen – insbesondere rhythmischen – Konstruktionsprinzipien von Beats bezieht, um eine weitere Analyseebene ergänzen. Ich schlage hierfür als provisorische Begrifflichkeit die Unterscheidung von Klangschichten in Kontextzitate, Klangzitate und Klangbausteine vor.

Klangschichten fungieren als Kontextzitate im Rahmen des »double-voiced discourse«, wenn die zitierte Quelle in der Rezeption des Beats erkannt werden soll. Das Kontextzitat spielt dementsprechend mit der Popularität und/oder Ob- skurität der verwendeten Quelle. Ein vom Rezipienten nicht erkanntes Kontext- zitat mutiert zum Klangzitat, das immer noch als Teil des »double-voiced discourse« auf das Genre der zitierten Musik verweist. Wird auch dieses nicht erkannt, erscheint die Klangschicht als einfacher Klangbaustein des Beats im Rahmen der »heteroglossia«. Im Ergebnis entsteht ein gedachtes Kontinuum mit den Endpunkten Kontextzitat und Klangbaustein, zwischen denen das Klangzitat steht. Das Wechselspiel von Produktion und Rezeption, von Erkennen und Nichtkennen, führt dazu, dass sich dieser Dialog der Äußerungen im Normalfall erheblich komplexer gestaltet, als eben dargestellt. Um diese Komplexität in das Modell einzubinden, soll die vorgeschlagene Terminologie um die Adjektive ›offensiv‹ und ›versteckt‹ erweitert werden, um das Kontinuum zwischen Kon- textzitat und Klangbaustein etwas genauer zu gliedern.

Zusammengefasst bestehen Beats damit aus vertikal geschichteten Klang- schichten, die additiv, subtraktiv, auditiv oder textgebunden variiert werden können. Aus der variierten Wiederholung mindestens eines derartigen Beats entsteht ein HipHop-Stück. Die den jeweiligen Beat charakterisierenden Klang- schichten können entweder als Kontextzitate, Klangzitate oder Klangbausteine fungieren, die ihrerseits jeweils wieder wahlweise ›offensiv‹ oder ›versteckt‹ angelegt sind.

3 Schon Richard Middleton (2000) sieht hier deutliche Parallelen zum Konzept des Signifyin(g) in der afroamerikanischen Kultur, das wiederum oft mit der Praxis des Sampling in Verbindung gebracht wird. Vgl. hierzu den Beitrag von Michael Rappe in diesem Jahrgang.

Die Grenzen der Genrehybridität

Das Spiel mit der Popularität eines Zitats kulminiert auch im HipHop in einer Art Coverversion eines bekannten Stückes. Allerdings wird nicht ein komplettes Stück nachgespielt, sondern nur ein bestimmter, leicht wiedererkennbarer Teil zitiert. Bereits die häufig als erster HipHop-Tonträger bezeichnete Single *Rapper's Delight* (1979) der Sugarhill Gang beruht in diesem Sinne auf dem Basslauf von Chics »Good Times« (1979) und versucht von der Popularität des zitierten Originals zu profitieren. Aber auch im Gegensatz zur Sugarhill Gang allgemein anerkannte Heroen des »Old School HipHop« wie Grandmaster Flash & The Furious Five nutzen die Popularität eines Zitats und produzieren mit *It's Nasty* (1981) ein auf der damaligen Nummer eins der US-Hot-Dance-Charts, »Genius Of Love« des Tom Tom Club (1981), basierendes Stück, das zumindest in Deutschland laut Hülle der Maxisingle als Coverversion vermarktet wird. In der Bachtinschen Terminologie hängt die Unterscheidung, ob es sich bei einem Zitat im handwerklichen Sinne um ein Sample handelt oder ob es von Studiomusikern nachgespielt wurde, von seiner »expressive intonation« ab. Ein Vergleich mit dem zitierten Original deutet in den beiden obigen Beispielen darauf hin, dass das Zitat von Studiomusikern eingespielt wurde, da bestimmte Klangschichten des Originals in der Bearbeitung fehlen bzw. der Klang des Zitats sich signifikant vom Original unterscheidet.

Schwieriger wird dieser Nachweis bei weniger populären Zitaten, die beispielsweise im Rahmen der regionalen Ausdifferenzierung des globalen HipHop den üblichen Bereich der aus der »mythischen« Plattenkiste des DJs abgeleiteten Genrehybridität verlassen. Die Berliner HipHop-Crew Islamic Force zitiert in ihrem Stück »Black Hair« (1993) laut Cover das Stück »Gulpembe« (1981) des türkischen Rockmusikers Baris Manco. Da ein Wissen über türkische (Rock-)Musik bei nicht türkischstämmigen HipHop-Rezipienten nicht vorausgesetzt werden kann, mutiert ein derartiges Kontextzitat in Berlin schnell zu einem in diesem Fall orientalistisch anmutenden Klangzitat. Islamic Force kontern dies, in dem sie ihre Quelle offenlegen und den gewünschten Charakter als Kontextzitat unterstreichen.

Gleichzeitig ist das Verschweigen der verwendeten Quellen jedoch Teil eines Wettbewerbs der Quellenidentifikation in der Beatproduktion im HipHop, den Joseph Schloss (2004) exemplarisch beschrieben hat. Das Erkennen einer Quelle ist mit einem Anwachsen des persönlichen kulturellen Kapitals verbunden, das aber gleichzeitig einem möglichst kleinen Kreis Eingeweihter vorbehalten bleiben soll. Damit entsteht grundsätzlich eine Dynamik, die das kulturelle Kapital der Kontextzitate entwertet, wenn diese zu häufig enttarnt werden. In diesem Wettbewerb liegt eine der Grundlagen für die Bandbreite der Genre-

hybridität im HipHop. Neue Zitatquellen dienen im Sinne von Kien (2006) der Aufrechterhaltung der Attraktivität der bestehenden Konventionen. Um die für HipHop grundlegende »Battle« (Elflein 2006: 18-29) nicht zu gefährden, muss dem verfügbaren Zitatpool immer neues Material zugeführt werden. Gleichzeitig sollte dieses neue Quellenmaterial bestimmten bekannten stilistischen Konventionen genügen, da der Bereich der Suche in der potentiell unendlichen Menge verfügbarer Quellen eingegrenzt werden muss, um einen Wettbewerb zu ermöglichen. Eine derartige Eingrenzung geschieht am einfachsten retrospektiv. Man definiert die Grenzen der Hybridität mit Hilfe des Materials, das quasi schon immer genutzt wurde. Die eingangs beschriebene Plattenkiste des DJs bildet damit nicht nur den Ausgangspunkt sondern auch den mythisch aufgeladenen Referenzpunkt der Hybridität. Im Ergebnis entsteht ein relativ statisches Gebilde mit hoher Redundanz und einem dementsprechend geringen Informationsgehalt. Innovationen führen in solch einem Denksystem zur Abspaltung und zur Ausbildung von Subgenres, die den beschriebenen Prozess mit einem veränderten Zitatpool wiederholen.

Die oben angeführte Offenlegung der Quelle durch Islamic Force kann als auf diese Dynamik reagierend interpretiert werden. Das Baris Manco-Zitat wird als den Zitatpool sprengend wahrgenommen und aus dem Wettbewerb der Kontextzitate entfernt. Gleichzeitig wird dem Zitatpool neues Quellenmaterial zugeführt, das auch die Möglichkeit einer identitätsstiftenden oder regionalen Aufwertung im Rahmen des globalen HipHop beinhaltet. In der Konsequenz kann ein neues Subgenre entstehen, Oriental HipHop.

An diesem Beispiel zeigt sich jedoch auch, dass eine bewusste Einschränkung der Genrehybridität nicht in das theoretische Konzept des »Funkprinzips« eingeschrieben ist. Innerhalb der HipHop-Geschichte dient der fließende Übergang vom versteckten (Kontext-)Zitat zum offensiven und versteckten Klangbaustein auch der Definition von Personalstilen und von Markenzeichen im Wettbewerb der einzelnen Beatproduzenten. Die Nachahmung von Personalstilen kulminiert in der Entwicklung von Sounddesign-Moden, die Zitate aus einem offensiv eingegrenzten Quellenbereich (Cool Jazz, Eurodance, Oriental, Soul-vocals etc.) bevorzugen und wiederum ganze Subgenres im HipHop herausbilden können. In diesem Zusammenhang kann der Wettbewerb des Erkennens von Kontextzitaten hinter den Wettbewerb um Markenzeichen zurücktreten. Die Quellen werden versteckt, aus Kontextzitaten werden Klangzitate und Klangbausteine. Dieser Prozess wird zusätzlich durch die juristische Problematik des Samplings und die damit verbundene Notwendigkeit finanzieller Ressourcen befördert. Wenn die Quellen aus rechtlichen Gründen offengelegt und teuer bezahlt werden müssen, ist der Wettbewerb um Kontextzitate beendet. Damit steht nicht mehr die Quellenidentifikation sondern die Einführung neuer Sounddesign-Moden bzw. der mehr oder weniger originelle Nachvollzug eines beste-

henden Sounddesigns im Mittelpunkt des Interesses. Aus Sounddesign-Ideen werden potentielle Kompositionsmodelle⁴ auf der weiter bestehenden Basis des »Funkprinzips«. In der Konsequenz steigt zwar die Bandbreite der Hybridität der versteckten Quellen, diese fungieren aber nur als Klangbausteine im Rahmen des Nachvollzugs eines vorgegebenen Modells.

Ich möchte diese Terminologie und Methodik der Beat-Analyse im Folgenden anhand von zwei konkreten Analysen überprüfen. Im ersten Fall sollen die Quellen offengelegt werden, der Grad ihrer Hybridität eingeschätzt werden und ihre jeweilige Nutzung in Bezug zum Wettbewerb der Quellenidentifikation gesetzt werden. Im zweiten Fall steht die Nutzung von Klangbausteinen mit dem Zweck des Nachvollzugs eines Kompositionsmodells im Mittelpunkt. Auch hier wird die Bandbreite der Hybridität eingeschätzt. Die verwendeten Zitate sind handwerklich betrachtet sowohl Samples, exklusiv hergestellte Tonaufnahmen, Harddisk-Daten als auch DJ-Cuts. Im ersten Fall war ein DJ-Cut als offensives Kontextzitat bereits Gegenstand kulturwissenschaftlicher Reflektion im Rahmen der Diskussion um die Möglichkeiten des Sampling.

Das Spiel mit Kontextziten – De La Souls »Say No Go«

»Say No Go« ist eine Auskopplung aus dem De La Soul-Debüt *3 Feet High & Rising* (1989). Der Rap kreist um die Drogenproblematik und weist den Track als »Anti-Drogen« bzw. »Anti-Crack«-Stück aus.

Die angesprochene kulturwissenschaftliche Reflektion des Stückes beruht auf Elizabeth Wheelers Analyse des titelgebenden »Say No Go«-Zitats in ihrem 1991 erschienenen Aufsatz »Most of My Heroes Don't Appear on No Stamps. The Dialogics of Rap Music«. Sie thematisiert die ihrer Meinung nach postmodern-ironische Verwendung des Zitats, da die Quelle – ihrer Meinung nach – im Hip-Hop-Kontext als kitschig (i.O.: »cheesy«) rezipiert werden muss und diese »Aura« der Quelle sozusagen zwangsläufig zitiert wird. »The mixes of De La Soul epitomize the art of ironic sampling. As the basis for »Say No Go«, the story of a crack baby, producer Prince Paul takes the cheesiest pop song imaginable« (Wheeler 1991: 200).

Schloss (2004: 148) greift diese Analyse auf und konfrontiert den Produzenten Prince Paul mit Wheelers Interpretation. Seine Intention ist es, Wheelers These des postmodern ironischen Zitatgebrauchs zu widerlegen. Prince Pauls Reaktion entspricht diesem Wunsch. »Joe: She assumes that you think that song is corny [...] Prince Paul: Nah that was a hot song« (ebd.).

4 Vgl. den Beitrag von Volkmar Kramarz in diesem Jahrgang.

Der direkte unironische Bezug des Zitats zum Inhalt des Raps, der in der Beat-Konstruktion eine übliche Form der textgebundenen Variation darstellt, wird jedoch auch von Schloss nicht thematisiert. Das Zitat »Say No Go« und noch deutlicher das einmalig verwendete, längere Zitat, »don't even think about it, say no go«, transportieren perfekt die gewünschte Anti-Drogen Botschaft des Stückes.

Als Quelle für »Say No Go« dient der 1981 erschienene Song »I Can't Go For That (No Can Do)« des US-amerikanischen Pop- oder »Blue-Eyed-Soul«-Duos Hall & Oates. »I Can't Go For That (No Can Do)« markiert ihren vierten Nummer Eins-Hit, der sowohl in den Billboard Hot 100, den R&B Charts als auch den Hot Dance 100 Charts die Spitzenposition belegte. In den Hot Dance 100 Charts löst »I Can't Go For That (No Can Do)« den Song »Genius Of Love« von Tom Tom Club ab, das – wie oben angeführt – als Quelle für den »Grandmaster Flash & The Furious Five«-Track »It's Nasty« dient. Damit ist eine postmodern ironische Verwendung des Zitats auch aus der Geschichte der Quelle heraus unwahrscheinlich. Vielmehr handelt es sich bei »Say No Go« um ein in mehrfacher Weise typisches offensives Kontextzitat, dessen »Aura« bei De La Soul am ehesten noch einen Verweis auf die goldenen Zeiten des Old School HipHop transportiert.

Jenseits der titelgebenden textgebundenen Variation zitieren De La Soul »I Can't Go For That (No Can Do)« auf mehrere unterschiedliche Weisen. Es existiert eine weitere textgebundene Variation mit dem Text »you've got the body now you want my soul«, die ebenfalls die inhaltliche Botschaft unterstützt. Da die Vokalzitate in der Quelle nicht a cappella erklingen, werden zwangsläufig auch der Schlagzeug-Beat, die Basslinie und ein gut hörbarer Orgelakkord zitiert. Letzterer erscheint immer im Zusammenhang mit den Textzitate und wird als einfacher Klangbaustein wahrgenommen. Schlagzeug-Beat und Basslinie werden jedoch auch unabhängig von den angeführten textgebundenen Variationen zitiert und bilden als mehr oder weniger versteckte Kontextzitate einen Teil der den Vers begleitenden Klangschichten des Beats. Diese zusätzliche Nutzung des Schlagzeugbeats und der Basslinie von »I Can't Go For That (No Can Do)« unterstreicht nochmals die dezidiert unironische Verwendung der Quelle. Gleichzeitig dienen diese zusätzlichen Kontextzitate eher dem Wettbewerb der Quellenidentifikation als dies bei den textgebundenen Variationen der Fall ist.

Laut der Website *the-breaks.com* nutzen De La Soul für »Say No Go« noch mindestens fünf weitere Quellen als musikalische Zitate bzw. Klangbausteine. Die von Blechbläserklängen dominierte Einleitung des Stückes, die auch als auf den Chorus folgende Bridge fungiert, entpuppt sich als Zitat aus dem 1975 erfolglos aus dem Album *High On You* ausgekoppelten Stück »Crossword Puzzle« von Sly Stone. Die einleitenden Takte dieses Sly Stone-Stückes – aus Schlagzeugbeat, Bass und Orgel bestehend – dienen De La Soul wiederum in

zwei Varianten als Klangschichten für die Begleitung des Chorus und eines Teils des Verses. Auch in der Nutzung der Quelle »Sly Stone« finden sich damit unterschiedlich deutliche Zitate, die im Rahmen des Wettbewerbs gewinnbringend eingesetzt werden können. Die prägnante Gitarrenfigur, die bei De La Soul auf die bei Sly Stone geborgte Einleitung folgt, eröffnet in langsamerem Tempo den recht erfolgreichen Song aus dem Jahre 1972 »Baby Let Me Take You (In My Arms) (You Want It, You Got It)« des männlichen Gesangstrios Detroit Emeralds.⁵ Der Old School HipHop-Klassiker »That's The Joint« (1981) von Funky Four + One dient als Quelle für eine dritte textgebundene Variation. Auch hier verwenden De La Soul zudem Teile des Schlagzeug-Beats. Der eigentliche Breakbeat, der von den Schlagzeugfiguren aus den Quellen von Hall & Oates, Sly Stone und den Funky Four + One unterstützt wird, stammt jedoch aus »I'm Chief Kawanawana (We're The Royal Macadamia Nuts)« (1968) der US-amerikanischen Band The Turtles. Dieses Stück ist die einzige Quelle, die keine Singleauskoppelung war. Ein kurzes Gesangszitat aus »Best Of My Love«, dem Nummer Eins-Hit von 1977⁶ der weiblichen Gesangsgruppe The Emotions dient als weiterer Klangbaustein. Das laut the-breaks.com ebenfalls als Quelle fungierende »Get Down With The Philly Sound« (1975) von MFSB konnte in der Analyse nicht verifiziert werden.

Die Bandbreite der verwendeten Quellen reicht damit von Nummer Eins-Hits über erfolglose Auskopplungen bis zu reinen Albumtracks und bietet damit eine Vielzahl unterschiedliche Möglichkeiten des offensiven und versteckten Umgangs mit möglichen Kontext- und Klangzitate, und damit unterschiedliche Schwierigkeitsgrade der Quellenidentifikation.

Die Bläser- und Gitarrenzitate von Sly Stone und den Detroit Emeralds werden offensiv präsentiert und laden zum Versuch der Quellenidentifikation als Kontextzitat ein. Die textgebundenen Variationen (Hall & Oates, Funky Four + One) dienen ebenfalls als Kontextzitate, von deren Identifikation durch die Rezipienten ausgegangen werden kann. Der Breakbeat dürfte zumindest von DJs ebenfalls als Kontextzitat wahrgenommen werden, für weniger geschulte Hörer fungiert er durch seine rhythmische Struktur als klassischer Breakbeat; auf jeden Fall aber als Klangzitat, das »Say No Go« bereits vor Beginn des Raps als HipHop-Stück kennzeichnet. Dagegen werden die zusätzlichen Beats, die beiden Basslinien und die Orgelschichten versteckter präsentiert. Deren Rezeption ist damit je nach Wissen des Rezipienten als Kontextzitat, Klangzitat oder Klangbaustein möglich. Das extrem kurze Gesangszitat der Emotions bietet sich kaum zur Wiedererkennung an und fungiert deshalb vor allem als Klangbaustein.

5 Platz 24 der Billboard Hot 100.

6 Billboard Hot 100.

Die Klangschichten werden im Rahmen des formalen Aufbaus des Stücks gemäß dem Funkprinzip der Beat-Konstruktion verzahnt und variierend eingesetzt – wie ein Blick auf die Grafik des formalen Aufbaus zeigt (Abbildung 1). Perkussive Klangschichten sind orange markiert, Bässe rot, die Gitarre gelb, die Orgeln grün und das Bläserzitat violett. Textgebundene Variationen sind dagegen blau und Scratches des DJs schwarz hinterlegt.

»Say No Go« hat folgenden Aufbau:

- Intro 1 (= Bridge)
- Intro 2 (= Vers instrumental)
- Vers – Interlude – Chorus – Bridge
- Vers – Chorus – Bridge
- Vers – Bridge – Chorus
- Playout

Die verzahnte Anordnung der einzelnen Zitate unterstützt einerseits die formale Struktur des Stückes und konterkariert sie andererseits. Beispielsweise wird der Funky Four + One Beat unabhängig von der Vers-Chorus-Struktur über die ganze Stücklänge variierend eingesetzt und steht exemplarisch für die im HipHop häufig anzutreffende Verschränkung der reihenden Struktur der Beatvariation mit einer periodischen Vers-Chorus-Struktur. Grundsätzlich wird das vorhandene musikalische Material jedoch auf die beiden formalen Blöcke Vers und Chorus inklusive Bridge verteilt. Im Vers wechseln sich die Rapper ab, im Chorus kommt die Zeit des DJs, der das titelgebende Zitat einbringt – ein typischer Aufbau für ein HipHop-Stück. Die drei Choruse ähneln sich im Aufbau der verwendeten Klangschichten (Sly Stone und Emotions), weisen aber jeweils unterschiedliche Taktlängen auf. Die beiden vom titelgebenden »Say No Go« abweichenden Hall & Oates-Vokalzitate werden als einleitende oder abschließende Chorusvariation eingesetzt. Die auch als Stückanfang fungierende Bridge erklingt wahlweise als pures Sly Stone-Zitat oder auch mit zusätzlichem Beat. Sie folgt jeweils auf den Chorus und markiert deshalb auch den Anfang des Playouts. Zusätzlich findet sie vor dem dritten Chorus Verwendung. Die Verse basieren auf dem alternierenden Wechsel der Klangschichten Gitarre und Orgel (Detroit Emeralds und Sly Stone). Die Addition bzw. Subtraktion einer der beiden Klangschichten kongruiert jeweils mit einem Wechsel des Rappers (Vers a, b und c) und wird in jedem Vers unterschiedlich gestaltet. Der erste Vers ist von der Addition und Subtraktion der Orgel bestimmt, im zweiten Vers dominiert die Variation der Gitarre, während im abschließenden dritten Vers beide Klangschichten zu Gehör gebracht werden.

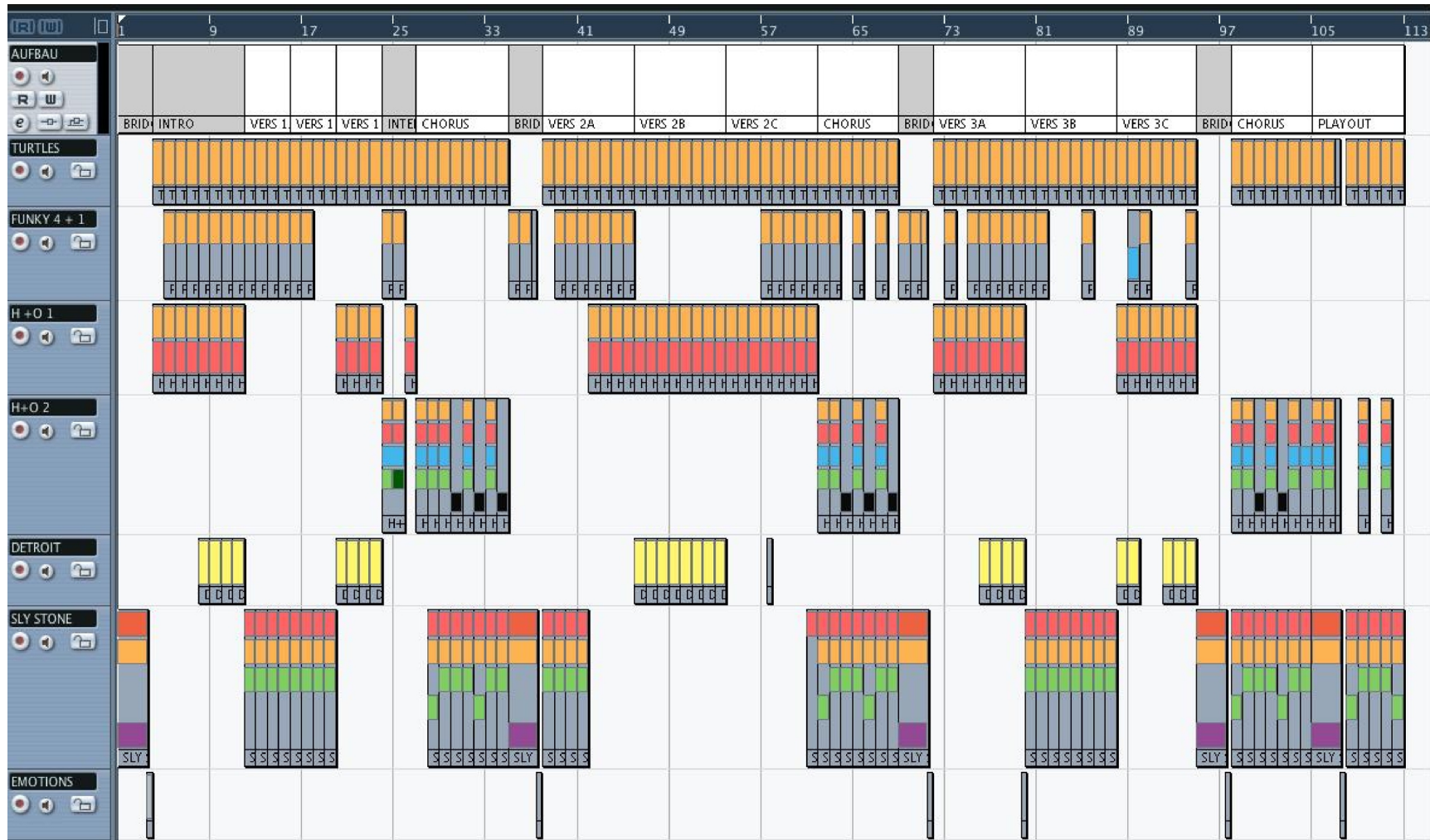


Abbildung 1: Formale Struktur von De La Souls »Say No Go« – Sequencer-Screenshot einer vom Verfasser reproduzierten Version

Damit ergibt sich als Ergebnis der formalen Analyse, dass kein Formteil im Stückablauf unverändert wiederholt wird. De La Soul erzeugen auf der Basis der von ihnen genutzten Klangschichten eine maximale Variationsbreite des Beats, die die verzahnende Struktur des »Funkprinzips« nachvollzieht. Dabei werden – mit Ausnahme der Scratch-Techniken des DJs – alle tragenden Klangschichten des Beats bereits vor Beginn des Raps vorgestellt und anschließend wie besprochen variiert.

Die Art des Quellengebrauchs verortet »Say No Go« eindeutig im Rahmen des von Schloss (2004) beschriebenen Wettbewerbs der Beatproduzenten um Quellenidentifikation. Bezogen auf die Hybridität der Quellen reicht die Bandbreite der Zitate von Funk und Soul über ähnliche Tanzmusikstile bis hin zu Pop/Rock und Novelty Records und entspricht damit der Bandbreite der HipHop konstituierenden Breakbeats aus der Plattenkiste des DJs. Damit reduziert sich der musikalische Informationsgehalt des Stückes und der Vortrag bzw. Inhalt des Raps wird betont. Der Schwerpunkt auf Zitaten aus Funk und Soul entspricht zudem dem damaligen HipHop-Zeitgeist und bildet diesen auf der klanglichen und formalen Ebene als Verankerung in Black-Music-Traditionen mit Bezug zu Popmusik ab. Der Umgang mit den ausgewählten Zitaten ist zumindest formal virtuos und entspricht dem Funkprinzip. Textgebundene Variationen werden prominent eingesetzt und sollen auch identifiziert werden, andere Zitate werden versteckter eingesetzt und laden – in verschiedenen Schwierigkeitsgraden – zur Quellenidentifikation ein.

Ein Kompositionsmodell: Klangbausteine des East-Coast-Gangsta-Rap

Um das Kompositionsmodell zu verdeutlichen, möchte ich drei Beats vergleichen: Mobb Deep's »Drop A Gem On 'Em« (1996), »Engel« (2005) von Bushido und »Candy Shop« (2005) von 50 Cent.

Die Rap-Crew Mobb Deep gilt als wichtige Vertreterin des New Yorker Hardcore-HipHop oder auch East Coast Gangsta-Rap. Anhand des Beats des von Havoc, einem der beiden Mitglieder von Mobb Deep, produzierten »Drop A Gem On 'Em« lässt sich zeigen, dass für ihr Kompositionsmodell ein sparsamer Einsatz unterschiedlicher Klangschichten, vorzugsweise in Moll, ein vergleichsweise langsames Tempo und die Dominanz einer reihenden Struktur über periodische Strukturen – mithin eine bewusst reduzierte Art der Beat-Konstruktion – wichtig sind. Das von Bushido selbst produzierte »Engel« und das von Scott Storch für 50 Cent produzierte »Candy Shop« sind nahezu gleichzeitig erschienen und bedienen sich auf unterschiedliche Art des von Mobb Deep mitentworfenen

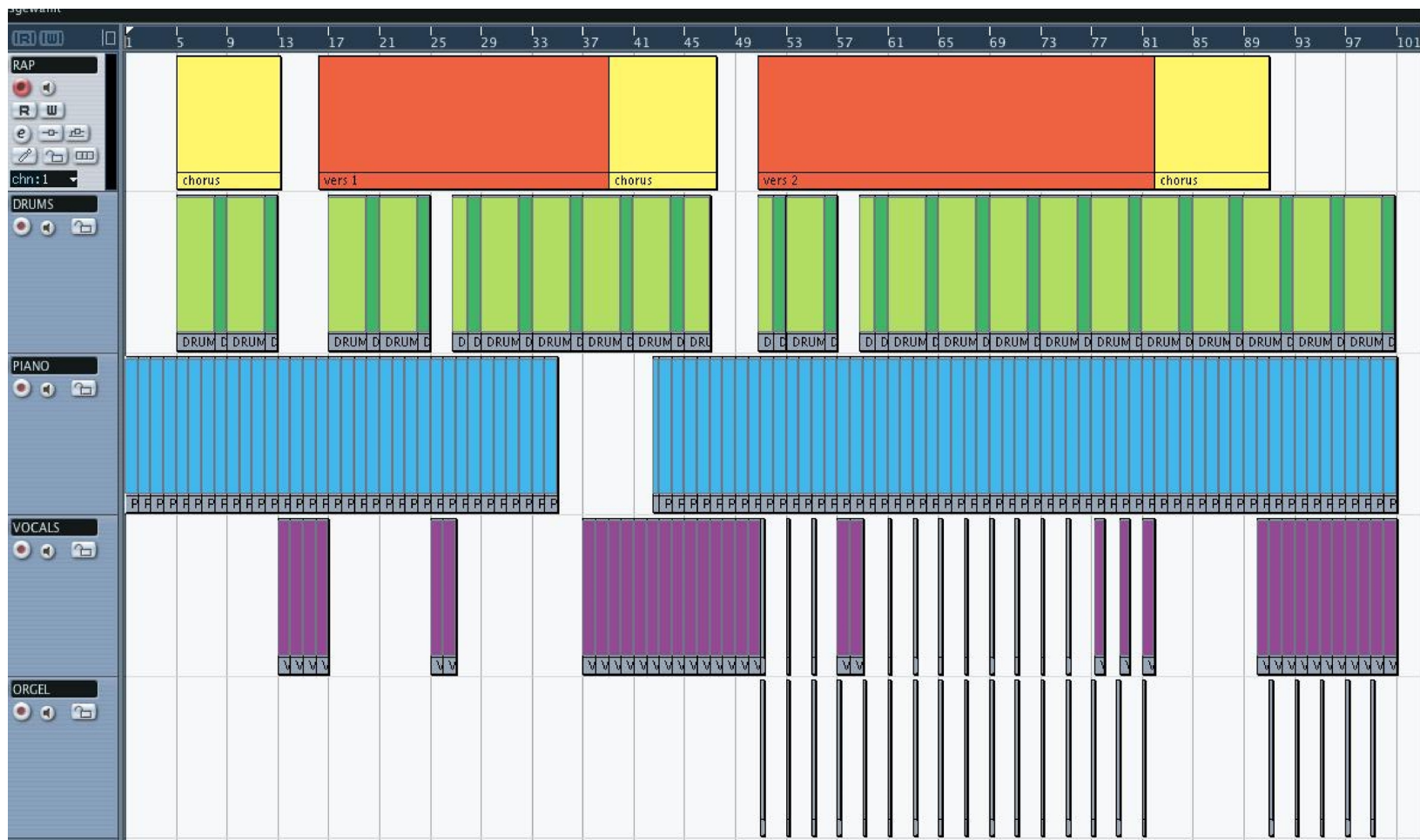


Abbildung 3: Formale Struktur: Mobb Deep »Drop A Gem On 'Em« – Sequencer-Screenshot einer vom Verfasser reproduzierten Version

Die das Stück fast durchgehend tragende Klangschicht des Pianos nutzt als Quelle das R&B-Stück »Can't Help But Love You«, das 1972 ein recht erfolgreicher Song war,⁷ und beruft sich damit auf eine für HipHop typische R&B-, Funk- und/oder Soul-Quelle. Die Genrehybridität unterscheidet sich damit nicht von der bei De La Soul analysierten.⁸ Mindestens genauso wichtig wie die Quelle ist für die klangliche Ästhetik des Stückes jedoch das deutliche Vinylknistern, das zusammen mit dem starken Hall auf der weiblichen Stimme und der ungebrochenen Reihung der perkussiven Klangschichten eine unwirkliche, ahistorische Stoik hervorzurufen scheint: »Nichts am durchaus beklagenswerten Ist-Zustand wird sich jemals ändern.«

Bushido setzt neben Bass Drum, Snare und Hi-Hat ebenfalls auf die Klangschichten Piano (inklusive einer durch einen Synthesizer generierten Fläche) und weibliche Stimme. Allerdings dient als Quelle für das Piano die – ohne Vinylknistern zitierte – Einleitung des Stückes »Alt lys er svunnet hen« (1996) der norwegischen Black-Metal-Band Dimmu Borgir. Nun sind derartige quasi ›lyrische‹ Einleitungen im Heavy Metal zwar durchaus üblich, eine Assoziation als Kontext- oder Klangzitat ist bei einem derartigen Zitat jedoch eher unwahrscheinlich. Das Dimmu Borgir-Zitat dient als offensiver Klangbaustein im Rahmen des unter anderem von Mobb Deep vorgegebenen Kompositionsmodells.

Auch bei Bushido hat der Rap eine Vers-Chorus-Struktur, die stark an den Aufbau von »Drop A Gem On 'Em« erinnert:

- Intro
- Vers – Interlude – Chorus
- Vers – Interlude – Chorus
- Chorus
- Outro

Der Chorus folgt bei Bushido jedoch dem Vers, während Mobb Deep ihn dem Vers voranstellt. Die bei beiden identische Aufteilung in zwei Verse und drei Chorusse führt bei Bushido deshalb zu einer abschließenden Wiederholung des Chorus. Da die Vers-Chorus-Struktur bei »Engel« vom Arrangement der Klangschichten zumindest teilweise nachvollzogen wird, nähert sich der formale Aufbau erheblich stärker als bei Mobb Deep an Pop Song-Strukturen an. Bushido addiert im Chorus die weibliche Stimme und variiert das den Vers tragende Piano sowohl auditiv als auch subtraktiv und unterstützt so die Vers-Chorus-Struktur des Raps im Arrangement der Klangschichten. Die

7 Platz 35 der R&B Charts.

8 Für die Klangschichten weibliche Stimme und Orgelton mit Echo konnten keine Quellen identifiziert werden.

rhythmische Verzahnung der Klangschichten entspricht in allen Formteilen in typischer Art und Weise dem Funkprinzip.

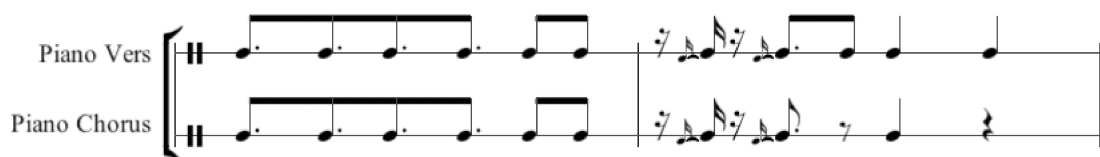


Abbildung 4: Bushido: »Engel« – Piano Variation

Die weibliche Stimme kann als untermalender Hintergrundgesang beschrieben werden, der sich durch lange Notenwerte auf der Silbe ›ah‹ charakterisiert.

Die Bass Drum wird dagegen, wie von Mobb Deep bekannt, in zwei Varianten dargeboten, die nur bedingt die durch den Rap vorgegebene formale Struktur unterstützen.

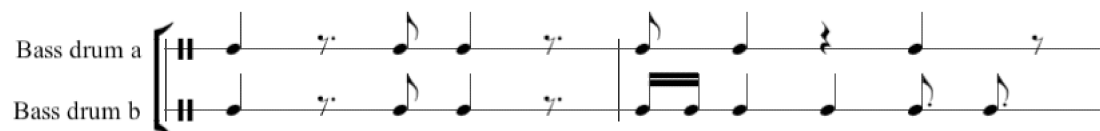


Abbildung 5: Bushido: »Engel« – Bass Drum-Variation

Im Vers wird die Reihung ›abab aaba‹ durchgehalten. Im Chorus wird die erste Hälfte der Reihung des Verses ›abab‹ wiederholt. Der letzte Chorus weist zwei weitere (nicht transkribierte) Varianten auf und reiht die Formteile ›abcd‹, während das Outro auf die zweite Hälfte der Reihung des Verses ›aaba‹ zurückgreift. Ähnlich wie bei Mobb Deep wird die Vers-Chorus-Struktur damit durch die strukturbildenden Variationen der Bass Drum nicht nachvollzogen, allerdings nähert sich das Arrangement einer Periodik erheblich stärker an als bei Mobb Deep.

Auch 50 Cent arbeitet mit einer Vers-Chorus-Struktur, die den Chorus vom Vers durch die Addition einer weiblichen Stimme sowie durch eine auditive Variation einer anderen Klangschicht unterscheidet. Allerdings handelt es sich hierbei nicht um Klavier-, sondern um Streicherklänge, die dem Stück »Ooh I Love It« (1983) des Salsoul Orchestra entstammen. Im Gegensatz zu Bushido und im Gleichklang mit Mobb Deep nutzt 50 Cents Produzent Scott Storch ein Zitat im Rahmen der üblichen Bandbreite der Genrehybridität. Während Bushido einer unüblichen Quelle ein dem Kompositionsmodell entsprechendes Zitat entnimmt, zitiert Scott Storch aus einer üblichen Quelle eine unübliche Äußerung, deren Melodik und Klang mit orientalischem anmutenden Klischees spielt. Die auditive Variation dieses das Stück klanglich prägenden Streichermotivs addiert im Chorus Klänge in höheren Lagen.

Sie begleitet zusätzlich auch die jeweils dritte Verszeile und verortet damit den quasi exotischen Klangcharakter direkt in aus dem Blues abgeleiteten formalen Strukturen.⁹ Im Gegensatz zu Mobb Deep und Bushido übernimmt die weibliche Stimme, die R&B-Sängerin Olivia Longott, von 50 Cent einen Teil des Textes des Chorus, der sich damit als Duett präsentiert. Der strukturelle Charakter des Einsatzes einer weiblichen Stimme ist aber in allen drei Beispielen identisch. Neben diesen beiden Klangschichten verwendet auch Scott Storch nur perkussive Elemente.

Formal betrachtet realisiert sich die Vers-Chorus-Struktur bei »Candy Shop« wie folgt:

- Intro 1
- Intro 2 (Vers instrumental)
- Chorus – Vers
- Chorus – Bridge – Vers
- Chorus
- Chorus (veränderter Beat)
- Outro (Chorus instrumental)

Die Bridge entspricht einem halben Chorus mit verändertem Text. Unverändert bleibt hingegen der Wechsel zwischen Männer- und Frauenstimme. Der analog zu Bushido veränderte Beat des letzten Chorus variiert nicht die Bass Drum sondern die Streicher. Die den Chorus sonst prägende auditive Variation wird durch die Addition zusätzlicher Streicher ersetzt. »Candy Shop« verschmilzt die formale Struktur von Mobb Deep und Bushido und nähert sich über die Einführung eines Bridge-artigen Formteils nach dem zweiten Chorus am stärksten an die Struktur eines Standard Pop-Songs an.¹⁰

Die perkussiven Klangschichten, die Scott Storch umfangreicher anlegt als die Produzenten der beiden vorherigen Beispiele, ignorieren auch bei »Candy Shop« im Prinzip die Vers-Chorus-Struktur und beruhen auf der verzahnenden Struktur des Funkprinzips. Allerdings findet sich im zweiten und dritten Chorus sowie in der Bridge die variierende Reihung ›aba'b'‹, die

9 Im Rahmen des Klischees des 12-taktigen Bluesschemas ist die dritte Zeile die abschließende, die auf der Dominante beginnt. Im Rahmen der Erweiterung der Form von 12 auf 16 Takte werden die Takte 9 und 10 des 12er Bluesschemas zweimal wiederholt und so die dritte Zeile gebildet, die weiterhin durch die Dominante bestimmt ist. In einer weiteren Vereinfachung in der »weißen« Rockmusik wird die vierte Zeile des 16-taktigen Schemas auf die Tonika reduziert, so dass die dritte Zeile als einzige keine Tonika mehr enthält. Die nächste Komplexitätsreduktion eliminiert die Subdominante in der zweiten Zeile, so dass nur noch die dritte Zeile von der Tonika zu unterscheiden ist.

10 »Candy Shop« weist damit auch formale Ähnlichkeiten mit dem von Dr. Dre produzierten »My Name Is« von Eminem auf (Elflein 2009: 183-186).

durch eine auditive Variation und einen abschließenden Tom-Lauf (über zwei Viertel) aus der Reihung ›abab‹ gewonnen wird. Beide Variationen haben jedoch eher verzierenden Charakter und ändern an der durchgehenden Stoik des Beats nichts Grundlegendes.

Damit lehnt Scott Storch sich an den Minimalismus und die Stoik des Kompositionsmodells von Mobb Deep an, um »Candy Shop« der formalen Hinwendung zu Pop-Elementen zum Trotz im East Coast Gangsta-Rap zu verorten. Bushido nutzt dagegen die Quellen seiner Klangschichten als Klangbausteine dazu, ein Kompositionsmodell umzusetzen, das er ebenfalls stärker mit Vers-Chorus-Strukturen verschmilzt und damit ›Pop-kompatibler‹ macht. In allen drei Beispielen wird die gewünschte Stoik mit minimalen Mitteln sehr geschickt und effektiv erzeugt und auf der Basis des Funkprinzips variiert.

Fazit

Die Bandbreite der Genrehybridität im globalen HipHop ist nur potentiell endlos. In der Praxis werden die verwendeten Klangschichten grundsätzlich dem Funkprinzip unterworfen. Die Verschmelzung der grundsätzlich reihenden Struktur des Funkprinzips mit periodischen Elementen aus dem Formelkatalog der Popmusik erscheint jeweils unterschiedlich stark. Im Prinzip werden die Klangschichten jedoch unabhängig von ihrer Funktion als Klangbaustein oder Kontextzitat und unabhängig von ihrer Quelle genutzt als seien sie Klangschichten eines Funk-Stückes. Die Genrehybridität im HipHop dient damit insgesamt als verzierendes Element im Rahmen des beherrschenden Funkprinzips und führt maximal zu Sounddesign-Moden, die wahlweise Subgenres oder Personalstile im Rahmen des HipHop inhärenten Wettbewerbs definieren und zu einer Modernisierung des Genres im Sinne des einleitenden Zitats von Kien Nghi Ha (2006: 1) führen. In diesem Rahmen nimmt der Grad der Hybridität der verwendeten Quellen mit ihrer Verwendung als Klangbausteine im Rahmen eines Kompositionsmodells potentiell zu. Offensive Kontextzitate beschränken sich dagegen eher auf den Grad an Hybridität, den die historische Bandbreite der das Genre konstituierenden Breakbeats aus den Plattenkisten des DJs vorgibt.

Literatur

- Bakhtin, Mikhail (1983). *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Hg. v. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis, London: Minnesota University Press.
- Bakhtin, Mikhail (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Hg. v. Carl Emerson und Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Elflein, Dietmar (2009). »Mostly tha Voice? Zum Verhältnis von Beat, Sound und Stimme im HipHop.« In: *Die Stimme im HipHop*. Hg. v. Fernand Hörner und Oliver Kautny. Bielefeld: transcript, S. 171-194.
- Elflein, Dietmar (2006). »Das Leben eines Gs – aktuelle Schnittmuster im deutschen Hip Hop.« In: *Cut and Paste – Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 34), Bielefeld: transcript, S. 11-30.
- Kien Nghi Ha (2006). »Die Grenzen überqueren? Hybridität als spätkapitalistische Logik der kulturellen Übersetzung und der nationalen Modernisierung.« In: *translate.eipcp.net*; Online unter: <http://translate.eipcp.net/transversal/1206/ha/de> (Zugriff am 16.7.2009).
- Kien Nghi Ha (2005). *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und post-moderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Bielefeld: transcript.
- Middleton, Richard (2000). »Work-in-(g) Practice: Configuration of the Popular Music Intertext.« In: *The Musical Work*. Hg. v. Michael Talbot. Liverpool University Press, S. 59-87.
- Pfleiderer, Martin (2006). *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: transcript.
- Schloss, Joseph (2004). *Making Beats. The Art of Sample-based Hip-hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Schneider, Irmela (1997). »Von der Vielsprachigkeit zur ›Kunst der Hybridation‹. Diskurse des Hybriden.« In: *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*. Hg. v. Irmela Schneider und Christian W. Thomsen. Köln: Wienand, S. 13-66.
- Toynbee, Jason (2002). »Mainstreaming, from Hegemonic Centre to Global Networks.« In: *Popular Music Studies*. Hg. v. David Hesmondhalgh und Keith Negus. London: Arnold, S. 149-164.
- Wheeler, Elizabeth A (1991). »›Most of My Heroes Don't Appear on No Stamps‹: The Dialogics of Rap Music.« In: *Black Music Research Journal* 2, Nr. 2, S. 193-215.

Diskographie

- 50 Cent (2005). »Candy Shop.« Auf: *The Massacre*. Aftermath Entertainment / Shady Records / Interscope Records, 0602498851272.
- Afrika Bambaata (1982). *Planet Rock* (12"). 21 Records / Metronome, 0930.087.
- Beck, Jeff (1976). »Come Dancing.« Auf: *Wired*. Epic Records, CDEPC86012.
- Brown, James (1970). »Funky Drummer.« Auf: *Into The Jungle Groove* (1986). Polydor, 829 624-2.
- Bushido (2005). »Engel.« Auf: *Staatsfeind Nr.1*. Ersguterjunge Urban, BU062 CD8745430.

- Chic (1979). »Good Times.« Auf: *Risqué*. WEA, 794342.
- De La Soul (1989). »Say No Go.« Auf: *3 Feet High & Rising*. BCM Records, 50195.
- Detroit Emeralds (1972) »Baby Let Me Take You (In My Arms).« Auf: *You Want It, You Got It*. Westbound Records, SEW011 (Reissue 1989).
- Dimmu Borgir (1996). »Alt lys er svunnet hen.« Auf: *Stormblast*. Century Media, 78752.
- The Emotions (1977). »Best Of My Love.« Auf: *Rejoice*. CBS Records, CBS82065.
- Funky Four + One (1981). »That's The Joint.« Auf. V.A.: *Greatest Rap Hits*. Sugarhill Records / Teldec, 6.25102 AP.
- Grandmaster Flash & The Furious Five (1981). »It's Nasty« (12"). Sugarhill Records / Teldec, 6.20139 AE.
- Hall & Oates (1981). »I Can't Go For That (No Can Do).« Auf: *Private Eyes*. RCA Records, 6001.
- Islamic Force (1993). »Black Hair.« Auf: *The Whole World Is Your Home*. Juiceful Records / EFA MS, 11902.
- Kraftwerk (1981). »Nummern.« Auf: *Computerwelt*. Kling Klang / EMI, 1C 064-46 311.
- Manco, Baris (1981) »Gulpembe.« Auf: *Sözüm Meclisten Disari*. Turkuola, TR-ST 206.
- MFSB (1975). »Get Down With The Philly Sound.« Auf: *Philadelphia Freedom*. Philadelphia International Records, PIR69208.
- Mobb Deep (1996). »Drop A Gem On 'Em.« Auf: *Hell On Earth*. Loud Records, 4976682.
- Salsoul Orchestra (1983). *Ooh I Love It (Love Break)* (12"). Rams Horn Records, RAMSH123181.
- Squier, Billy (1980). »Big Beat.« Auf: *Tale Of The Tape*. Capitol Records, 06486139.
- Stone, Sly (1975). »Crossword Puzzle.« Auf: *High On You*. Epic Records, PE 33835.
- Sugarhill Gang (1979). *Rapper's Delight* (12"). Sugarhill Records / Metronome, 0930.002.
- Tom Tom Club (1981). »Genius Of Love.« Auf: *Tom Tom Club*. Island Records, 204102.
- Turtles, The (1968). »I'm Chief Kawanawanalea (We're The Royal Macadamia Nuts).« Auf: *The Turtles Present The Battle Of The Bands*. White Whale Records, WWS7118.
- Whispers, The (1972). »Can't Help But Love You.« Auf: *The Whispers' Love Story*. Janus Records, JLS 3041.