

## TALKIN' ALL THAT JAZZ – EIN PLÄDOYER FÜR DIE ANALYSE DES SAMPLING IM HIPHOP

**Oliver Kautny**

### Sampling – »It's rap over music«<sup>1</sup>

Wie kaum ein anderes Genre der populären Musik generiert sich Rap-Musik durch die Bezugnahme auf andere musikalische, sprachliche oder visuelle Quellen.<sup>2</sup> Insbesondere in der Produktion der den Sprechgesang begleitenden Musik, den HipHop-Beats, hat sich ein bisweilen virtuoses Verfahren der Zusammenfügung vorgefundener auditiver Quellen etabliert, in dem Klänge zitiert, collagiert, montiert und technisch durch analoge wie digitale elektronische Speicher- und Verarbeitungsmedien transformiert werden. Dieses Verfahren wird als Sampling bezeichnet (Großmann 2005). Produzenten sammeln für ihre Audiomontagen Ausschnitte existierender Aufnahmen aller erdenklicher Musikgenres: von klassischer Musik über Soul, Funk, Rock, Electro-Pop bis hin zu elektronischer Tanzmusik. Aber auch Alltagsgeräusche oder sprachliche Quellen<sup>3</sup> sind beliebte Fundstücke, die von den Archäologen des Rap zu bisweilen komplex geschichteten Beats zusammengefügt werden. In Rap-Songs steht diese Praxis des Samplings im Kontext von Songtexten und nicht selten auch von Musikvideos, die ihrerseits eigene Verweisstrukturen auf bereits existierende textliche bzw. visuelle Quellen, auf bekannte Bücher, Filme, Comics, Videos oder Songtexte, zeitigen können. Und oft beziehen sich jene *innerhalb* eines Rap-Songs zusammengefügt sprachlichen, musikalischen und visuellen Verweise auf mannigfaltige Weise aufeinander (Rappe 2010).

---

1 Chuck D (Public Enemy), zit. n. McLeod 2002, o.S.

2 Vgl. etwa auch Sampling-Techniken im Drum'n'Bass oder House.

3 Vgl. »Fight The Power« (Public Enemy).

Hier eröffnet sich also ein faszinierender Kosmos an musikalischen, sprachlichen und visuellen Phänomenen, die – so könnte man meinen – zu einer wissenschaftlichen Analyse geradezu auffordern und angesichts der Vielzahl der mit HipHop befassten Publikationen auf ein entsprechendes Interesse stoßen müssten. In Wirklichkeit haben sich die HipHop-Studies jedoch bisher nur sehr rudimentär mit der Analyse des Samplings befasst. Diesem Desiderat widmet sich folglich der Themenschwerpunkt dieser Zeitschrift. Die hier versammelten Beiträge gehen aus der Internationalen Konferenz *Sampling in HipHop* hervor (Universität Wuppertal, 6.-9.3.2009)<sup>4</sup> und setzen das Bemühen der Herausgeber fort, sich einer Ästhetik des HipHop anzunähern (Krimms 2000, 2007; Kautny 2009a).

## Sampling als Gegenstand der Hip Hop Studies

Das mangelnde Interesse an den Entstehungsweisen und der Beschaffenheit des HipHop-Samplings mag nicht zuletzt darin begründet liegen, dass in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit populärer Musik musikalische, visuelle und literarische Phänomene oft nicht den gleichen Stellenwert haben wie der sie umgebende gesellschaftliche Kontext. Lothar Mikos (2003: 64) weist zu Recht darauf hin, dass in den »journalistischen, essayistischen wie akademischen Publikationen« den Gestaltungsweisen des HipHop bisher ganz grundsätzlich nur wenig Beachtung geschenkt wurde. Der Schwerpunkt der internationalen HipHop-Forschung lag bisher ganz eindeutig auf soziologischen Aspekten dieses mittlerweile seit fast vier Jahrzehnten existierenden Genres (vgl. exemplarisch Forman/Neal 2004; Bock/Meier/Süß 2007). Diese Tendenz spiegelt sich auch in der akademischen Literatur über Sampling wieder:

Auf großes Interesse stößt hier die Frage nach der sozialen Funktion des Samplings, das als Medium der Kommunikation sozialer Gemeinschaften eingehend untersucht wurde. So konnte Tricia Rose zeigen, wie HipHopper in den USA musikalisch, sprachlich und visuell aus dem reichen Schatz afro-amerikanischer Kultur schöpfen. Seien es Zitate aus der Black Music (Soul, Jazz, Funk), seien es sprachliche oder visuelle Anspielungen auf afroamerikanische Sportler (Boxer, Basketballspieler u.a.), literarische Figuren oder Politiker – sie alle ermöglichen es den Produzenten wie auch den Hörern von Rap-Songs, sich mit Hilfe der gesampelten Musik in die afroamerikanische Tradition zu stellen. Denn Geschichte wird durch die Kultur des Zitie-

---

4 Vgl. Homepage der Hip Hop Academy Wuppertal: <http://www.hiphop-academy.uni-wuppertal.de/index.php/konferenz-2009.html>.

rens hör- und erinnerbar, und in der Erinnerung kann kulturelle Gemeinschaft imaginär erlebt werden (Rose 1994; Bartlett 1994/2004). Kulturelle Vergemeinschaftung und Identitätsstiftung durch Sampling wird – gerade angesichts der Marginalisierung von (afroamerikanischen) Minderheiten – gelegentlich auch eine emanzipative Funktion zugeschrieben. Als publizistisches Echo auf die politisch aufgeladenen Raps insbesondere von Public Enemy (z.B. »Fight The Power«, 1990) wurde Sampling in den 1990er Jahren als Mittel des politischen Widerstands gedeutet (Dery 1990/2004, 408f.; Rose 1994). In den 2000er Jahren findet man eine Variante dieser Vergemeinschaftungsthese, allerdings losgelöst vom Aspekt ethnischer bzw. sozialer Zuschreibungen. So verweist Mikos (2003) auf die essentielle Rolle des Samplings bei der Herstellung einer szenespezifischen, kanonbildenden Erinnerungskultur, die sich global verbreitet und ausdifferenziert hat (hierzu auch Pelleter/Lepa 2007). Auch Joseph G. Schloss' (2004) bahnbrechende ethnologische Studie über die Sampling-Kultur geht letztlich der Frage nach dem sozialen Sinn ästhetischen Handelns nach. Er zeigt auf, dass DJs und Produzenten durch Sampling eine ästhetische, sehr stark wettbewerbsbezogene Kommunikation pflegen, um innerhalb der DJ- und Produzenten-Szene ihre »realness«, d.h. ihre Glaubwürdigkeit und Geltung unter Beweis zu stellen.

Neben diesem kommunikativen Aspekt interessiert die Forschung ein weiterer außermusikalischer Bereich, der hier kurz skizziert sei: Aufgrund der spektakulären Gerichtsprozesse, die seit dem Ende der 1980er Jahre gegen HipHop-Produzenten und ihre oftmals urheberrechtlich nicht genehmigten, nicht »geklärten«, Samples geführt wurden, beschäftigten sich einige Autoren mit der Frage nach dem Urheberrecht, dem Besitz(recht) und damit verbundenen wirtschaftlichen Implikationen (Schumacher 1995/2004; McLeod 2002).<sup>5</sup> Die juristische Verfolgung des HipHop-Samplings ließ tatsächlich viele Produzenten ab den 1990er Jahren davor zurückschrecken, sich Samples aus anderen Songs zu »borgen«. Dies läutete das Ende der so genannten Golden Era des HipHop (späte 1980er bis frühe 1990er Jahre) und ihres unbekümmerten, freizügigen Umgangs mit den »Steinbrüchen der Musikgeschichte« ein und veränderte die Praxis der Beat-Produktion nachhaltig, auch wenn der »Tod des Samplings« (Marshall 2006a), der um die Jahrtausendwende immer wieder verkündet wurde, nie wirklich eingetreten ist. Von einer Post Sampling-Phase kann, vor allem mit Blick auf weniger kommerzielle Bereiche, nicht die Rede sein.

---

5 Man denke – in jüngster Zeit – etwa an die Kontroverse zwischen Kraftwerk vs. Moses Pelham sowie an die Debatte um Bushidos »gestohlene Beats« (vgl. [ely/dpa/AFP 2008](#)).

Es wäre sicher völlig unzutreffend, zu behaupten, dass sich die HipHop-Studies bisher ausschließlich für den außermusikalischen Kontext des Samplings interessiert hätten. Bereits seit Ende der 1980er Jahre gibt es durchaus Bemühungen, über die technologische wie auch über die ästhetische Seite des Samplings nachzudenken. Auffällig ist jedoch, dass das Phänomen Sampling meist eher allgemein und nur sehr selten am konkreten, klingenden Beispiel ergründet wurde. 1988 widmet sich Andrew Goodwin (1988/1990) als einer der ersten den technischen und ästhetischen Möglichkeiten des Samplings mit Blick auf die Popmusik der 1980er Jahre. Im Mittelpunkt seines Essays, der die Sampling-Ästhetik des HipHop lediglich streift (ebd.: 271), steht dabei jedoch die Frage, ob es durch Sampling zu einem neuen Verständnis von Originalität und Authentizität kommt. Richard Shustermans Essay »The Fine Art of Rap« (1991) ist hier sicherlich als Meilenstein einer ästhetischen Reflexion zu betrachten. Sicher mag die Auffassung des Philosophen, der die collagierten Beats des Rap als postmoderne Kunstform betrachtet (Shusterman 1991), heute als überspitzt erscheinen.<sup>6</sup> Fraglos muss man Shustermann heute »historisch« lesen, als Kind seiner Zeit, auf dem Höhepunkt der Postmoderne-Debatte, inmitten einer hitzigen Debatte über die obszöne »Nicht-Musik« namens Rap. Vor diesem Hintergrund muss als es Leistung gewürdigt werden, der Ästhetik des Rap überhaupt das Wort geredet zu haben. Und es sollte nicht verwundern, dass dieser grundsätzlich lobenswerte, eher allgemeine ästhetische Ansatz eines Philosophen keine analytischen Details über das Sampling zu Tage gefördert hat. Ähnlich allgemein, wenig konkret und kaum detailliert auf Musik, Sprache und Bild bezogen, bemühen sich in den folgenden Jahren historische (Fernando 1994; George 1998/2004), feministische (partiell Rodgers 2003) oder medientheoretische Ansätze (Großmann 2005) um die Beschreibung von Sampling. Wenn – wie bei Schloss aus ethnologischer Perspektive – die ästhetische Praxis der Produzenten thematisiert wird, dann meist bewusst ohne einzelne Beats zu beleuchten (Schloss 2004). Und dort, wo die technologische Perspektive auf das Sampling dezidiert dargestellt wird, geschieht dies nicht HipHop-spezifisch (Russ 2009).

Großes Interesse an Sampling als konkret zu analysierendes Phänomen findet sich in der Soziolinguistik bzw. in der kulturwissenschaftlich geprägten Literaturwissenschaft. Hier wurden in den letzten Jahren erfreulicherweise analytische Zugänge entwickelt, um sprachliche Bezugnahmen von Rap-Texten auf andere mediale Quellen, insbesondere im Spannungsfeld zwischen Globalisierung und Lokalisierung, aufzuzeigen (Androutsopoulos

---

6 Man vergleiche hierzu die gegenüber der Postmoderne-Debatte kritische Position von Goodwin (1988/1990).

2003; Scholz 2004; Sokol 2004). Gerade die Preis- und Schmähsstrategien sowie die reich gestaltete, intertextuell verwobene Erzählkultur des Rap stellen einen interessanten Untersuchungsgegenstand dar. Ein Mangel vieler mit Songtexten befasster analytischer Ansätze ist jedoch, dass sie die musikalischen Gestaltungsweisen des Samplings nicht berücksichtigen (ebenso Shusterman 1992).

Aber auch in der Musikwissenschaft gibt es schon seit den 1990er Jahren vereinzelte Versuche, die musikalischen, sprachlichen und bildlichen Referenzen in Rap-Songs und -Videos ausfindig zu machen und zu interpretieren: Sie sind – neben den erwähnten sprach- und literaturwissenschaftlichen Ansätzen – zweifelsohne der wichtigste Bezugsrahmen für unser Vorhaben: Hier sind im englischsprachigen Diskurs Mark Costello/David Forster Wallace (1990), Tricia Rose (in Ansätzen 1994: 115-123)<sup>7</sup>, Kyra Gaunt (1993), Robert Walser (1995) und vor allem Adam Krims (2000) zu nennen, die sich allesamt mit der Analyse einzelner Songs – von Rakim über Public Enemy bis hin zu Ice Cube – befassten.<sup>8</sup> Im deutschsprachigen Diskurs ist exemplarisch auf Michael Rappe hinzuweisen (2007, 2008, 2010), der sich der intermediären Analyse des Samplings widmete. Die vorbildlichen Einzelanalysen von »Fight The Power« (Gaunt 1993; Walser 1995) oder »The Nigga Ya Love To Hate« (Krims 2000) können jedoch angesichts der Vielzahl gesampter HipHop-Songs nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Sampling im HipHop als weißer Fleck auf der wissenschaftlichen Landkarte der HipHop-Studies bezeichnet werden muss. Wer etwas über die von Produzenten verwendeten Quellen erfahren möchte, ist immer noch auf Internetseiten von HipHop-Fans wie *the-breaks.com* angewiesen oder gar auf *wikipedia.com*. Über die verwendete Technologie, über die kompositorische Praxis, über die songinterne Struktur montierter Samples, über die den einzelnen Song transzendierenden Verweise auf andere sprachliche, bildliche und musikalische Quellen, über die unterschiedliche Verwendung der gleichen Samples durch unterschiedliche Produzenten – über all dies wissen wir in über 99 Prozent aller HipHop-Songs so gut wie nichts. Das hat die Hip Hop Studies jedoch kurioserweise nicht davon abgehalten, diesen in seiner konkreten Gestalt weitgehend noch nicht beschriebenen Gegenstand zu theoretisieren. Müssten die Beschreibungsgrundlagen für eine weitere theoretische Auseinandersetzung nicht überhaupt erst gelegt werden, als notwendiges Pendant, ggf. als Kor-

---

7 Rose analysiert hier »Night Of The Living Baseheads« von Public Enemy.

8 Ferner Jason King; King veranstaltete im Jahre 2006 an der New York University die Konferenz *Making of Public Enemy's »It Takes a Nation of Millions To Hold Us Back«*, die Ergebnisse wurden leider nicht veröffentlicht. Vgl. Kings Homepage: <http://clivedavisdept.tisch.nyu.edu/object/kingj.html> (Zugriff: 12.3.2010):

rektiv der ästhetischen, medientheoretischen oder soziologischen Interpretationen?

Wie wichtig ein solcher an der Praxis und den Produkten des Samplings orientierter Ansatz ist, zeigt sich, wenn man die Ergebnisse von Schloss' ethnologischer Studie mit der These abgleicht, Sampling diene der Kommunikation eines großen Teils oder sogar potentiell der gesamten HipHop-Szene (Rose 1994: 89; Mikos 2003: 81). Sampling ist, so Schloss, in weiten Produzentenkreisen gerade nicht das offene Zeigen von Zitaten, sondern vielmehr das Maskieren und Verbergen von bekannten Songausschnitten oder aber auch das Verwenden betont unbekannter Quellen. Sampling dient also nicht immer der Verständigung einer großen HipHop-Community, sondern richtet sich bisweilen an einen ganz kleinen, exklusiven Kreis eingeweihter Produzenten (Schloss 2004: 155f.). Schloss hat also für die Forschung den richtigen Schritt in Richtung HipHop-Praxis gemacht. Diesen Weg wollen wir ebenfalls einschlagen, mit dem Unterschied jedoch, dass wir von der ethnologischen Beschreibung der »sampling ethics« der Produzenten hin zu einer Beschreibung der ästhetischen Gegenstände des Sampling gelangen möchten.

Unseres Erachtens ist also analytische Grundlagenforschung im Bereich des Samplings von Nöten, worum sich die Beiträge dieses Themenschwerpunktes bemühen und damit im Übrigen einer allgemeinen Forderung der Musikwissenschaft nachkommen, die »Technik von Collage und Montage in der Musik« verstärkt zu erforschen (Gligo 1998: 12).

## **Analyse zwischen Theorie und Praxis**

Wir wissen natürlich um die Schwierigkeiten, die dieses Unternehmen mit sich bringt: Zum einen gibt es ganz grundsätzliche Vorbehalte gegenüber einer Analyse populärer Musik (Wicke 2003). Die Herausgeber haben bereits – auf je unterschiedliche Weise – an anderer Stelle immer wieder deutlich gemacht, dass sie, ähnlich wie Peter Wicke, das Phänomen »Musik« in einer Dialektik von musikalischer Gestalt (»Wirkungspotential«; Kautny 2009a: 145ff.) und gesellschaftlichem Kontext begreifen. Musikalische Analyse ist demnach kein Selbstzweck, sondern ein, wenngleich wichtiger, Beitrag zu einem dialektischen Verständnis von Musik (Krimms 2000, 2007; Kautny 2009a/b; Hörner/Kautny 2009). In dieser Weise sind auch die Analysen dieses Themenschwerpunktes zu lesen, unabhängig davon, ob sie Fragen der Rezeption auch tatsächlich thematisieren (wie u.a. Rappe, Elflein, Hörner). In jedem Fall wünschen sich die Herausgeber, dass sich musikanalytische

und kulturwissenschaftliche bzw. soziologische Zugänge in den HipHop-Studies zukünftig stärker gegenseitig befruchten.

Zum anderen ist die analytische Sprachlosigkeit speziell gegenüber dem Sampling nicht zuletzt auf die so banale wie problematische Tatsache zurückzuführen, dass die Vertreterinnen und Vertreter der HipHop-Studies nur in seltenen Fällen über die Expertise verfügen, kompetent über Sampling sprechen zu können. Um von den »sampling ethics« hin zu einer Analyse der kompositorischen Praxis des Samplings zu gelangen, ist es unseres Erachtens notwendig, eine Brücke zwischen dem akademischen »Elfenbeinturm« und der Produktionspraxis des Samplings zu schlagen. So ist es ein Glücksfall für unser Projekt, dass gleich drei Beiträger über die Doppelqualifikation als DJ/Produzent und als Musikwissenschaftler verfügen (Katz, Rappe, Elflein). Andere Autoren haben sich in der Vorbereitung ihrer Beiträge in den Dialog mit Produzenten begeben (Hörner, Kramarz). Und schließlich konnten neben Hank Shocklee (The Bomb Squad) zwei renommierte deutsche Produzenten für die Konferenz in Wuppertal gewonnen werden, deren Praxisberichte hier abgedruckt sind (Detlef Rick aka Rick Ski/LSD; Sascha Klammt aka Quasi Modo/Kinderzimmer Productions).

Schließlich gibt es für die Analyse des Sampling ein weiteres, ganz fundamentales Problem, für das es keine einfache Lösung zu geben scheint: Es ist die Befürchtung, Wissenschaftler könnten durch ihre Analysen die HipHop-Produzenten und ihre möglicherweise illegal genutzten Quellen gegenüber den Copyright-Anwälten der Majorkonzerne »verraten« (Schloss 2004; Marshall 2006b). Insbesondere für die Aufdeckung bisher nicht bekannter Quellen des Samplings haben wir angesichts der derzeitigen Rechtslage noch keine ideale Lösung gefunden. Beide HipHop-Produzenten, die wir als Autoren für diesen Themenschwerpunkt gewinnen konnten, mussten aus juristischen Gründen ihre bei der HipHop-Academy Wuppertal gehaltenen Vorträge für die Publikation diesbezüglich abändern. Der juristischen Lage zum Trotz ist es unseres Erachtens jedoch vertretbar, mit jenem Quellenwissen zu arbeiten, das im Internet ohnehin für jedermann öffentlich zugänglich und verfügbar ist bzw. das von Rap-Produzenten zum Zwecke der Veröffentlichung preisgegeben wird. Genau das haben die Beiträger dieses Themenschwerpunktes getan. Sie haben dieses Quellenwissen höranalytisch nachvollzogen, ggf. korrigiert und behutsam erweitert, visualisiert, systematisiert, interpretiert, um auf diese Weise z.B. tiefer in die strukturelle Anordnung von Samples innerhalb eines Songs einzudringen. So ist es den Beiträgern unseres Erachtens gelungen, zumindest einige weiße Flecken besagter Landkarte zu tilgen.

## Literatur

- Androutsopoulos, Jannis (Hg.) (2003). *HipHop: Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: transcript.
- Bielefeldt, Christian / Dahmen, Udo / Grossmann, Rolf (Hg.) (2008). *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Bielefeld: transcript.
- Bartlett, Andrew (1994/2004). »Airshafts, Loudspeakers, and the Hip Hop Sample. Contexts and African American Musical Aesthetics.« In: *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. Hg. v. Murray Forman und Mark Anthony Neal. New York u.a.: Routledge, S. 393-406 (Wiederabdruck 2004; Original 1994).
- Bock, Karin / Meier, Stefan / Süß, Gunter (2007). *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens* (= Studien zur Populärmusik). Bielefeld: transcript.
- Costello, Mark / Forster Wallace, David (1990). *Signifying Rappers. Rap and Race in the Urban Present*. New York: Ecco Press.
- Dery, Mark (1990/2004). »Public Enemy: Confrontation.« In: *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. Hg. v. Murray Forman und Mark Anthony Neal. New York u.a.: Routledge, S. 407-420 (Wiederabdruck 2004; Original 1990).
- 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 u. Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 34). Bielefeld: transcript, S. 11-30. Online unter: [http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2010/7555/pdf/Populärmusikforschung\\_34\\_S11\\_30.pdf](http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2010/7555/pdf/Populärmusikforschung_34_S11_30.pdf) (Zugriff: 20.6.2010).
- Elflein, Dietmar (2008). »Mostly tha Voice? Zum Verhältnis von Beat, Sound und Stimme im HipHop.« In: *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermediären Phänomens*. Hg. v. Fernand Hörner und Oliver Kautny (= Studien zur Populärmusik). Bielefeld: transcript, S. 171-194.
- ely/dpa/AFP (2008). »Urheberrechtsstreit. Bundesgerichtshof erleichtert das »Sameln.« In: *Spiegel online* vom 20. November, <http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,591598,00.html> (Zugriff: 12.3.2010).
- Fernando, S. H. (1994). *The New Beats. Exploring the Music, Culture, and Attitudes of Hip-Hop* (= 1st Anchor Books ed.). New York: Anchor Books/Doubleday.
- Forman, Murray / Neal, Mark Anthony (Hg.) (2004). *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. New York u.a.: Routledge.
- Gaunt, Kyra D. (1993). »An' It Ain't Mozart. Hip-Hop, Polytextuality, and Reconstruction in the Music of Public Enemy.« Paper presented at the 38th Annual Meeting of the Society of Ethnomusicology. Oxford, Mississippi on October 29-31.
- George, Nelson (1998/2004). »Sample This.« In: *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. Hg. v. Murray Forman und Mark Anthony Neal. New York u.a.: Routledge, S. 437-441 (Wiederabdruck 2004, Original 1998).
- Gligo, Nikša (1998). »Text als Musik – Text als Literatur? Ansätze zu einer musikalischen »Intertextualität.« In: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993* Band 2. Hg. v. Hermann Danuser und Tobias Plebuch. Kassel u.a.: Bärenreiter 1998, S. 11-14.
- Goodwin, Andrew (1988/1990). »Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction.« In: *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Hg. v. Simon Frith und Andrew Goodwin. New York u.a.: Routledge, S. 258-273.

- Großmann, Rolf (2005). »Collage, Montage, Sampling. Ein Streifzug durch (medien-) materialbezogene ästhetische Strategien.« In: *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Hg. v. Harro Segeberg und Frank Schätzlein. Marburg: Schüren, S. 308-331.
- Hörner, Fernand / Kautny, Oliver (Hg.) (2009). *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens* (= Studien zur Populärmusik). Bielefeld: transcript.
- Kautny, Oliver (2009a). »Ridin' the Beat. Annäherungen an das Phänomen Flow.« In: *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Hg. v. Fernand Hörner und Oliver Kautny (= Studien zur Populärmusik). Bielefeld: transcript, S. 141-169.
- Kautny, Oliver (2009b). »Technoide Zeitparasiten. Die Überlistung der beschleunigten Welt.« In: *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, H. 40, S. 129-154.
- Krims, Adam (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krims, Adam (2007). *Music and Urban Geography*. New York u.a.: Routledge.
- Marshall, Wayne (2006a). »Giving Up Hip-Hop's Firstborn. A Quest for the Real after the Death of Sampling.« In: *Callaloo* 29, H. 3, S. 868-892. Online unter: [http://wayneandwax.com/academic/marshall\\_callaloo\\_quest.pdf](http://wayneandwax.com/academic/marshall_callaloo_quest.pdf) (Zugriff: 12.3.2010).
- Marshall, Wayne (2006b). »What Is Stolen? What Is Lost? Sharing Information in an Age of Litigation.« Paper presented at the Society for Ethnomusicology's 51st annual meeting, Honolulu, Hawaii on November 16. Online unter: [http://wayneandwax.com/academic/Marshall\\_SEM-06.pdf](http://wayneandwax.com/academic/Marshall_SEM-06.pdf) (Zugriff: 12.3.2010).
- McLeod, Kembrew (2002). »How Copyright Law Changed Hip Hop. An Interview with Public Enemy's Chuck D and Hank Shocklee.« In: *Stay Free!*, H. 20. Online unter: [http://www.ibiblio.org/pub/electronic-publications/stay-free/archives/20/public\\_enemy.html](http://www.ibiblio.org/pub/electronic-publications/stay-free/archives/20/public_enemy.html) (Zugriff: 26.5.2010).
- Mikos, Lothar (2003). »»Interpolation and sampling«: Kulturelles Gedächtnis und Intertextualität.« In: *HipHop: Globale Kultur – lokale Praktiken*. Hg. v. Jannis Androutopoulos. Bielefeld: transcript, S. 64-84.
- Pelleter, Malte / Lepa, Steffen (2007). »»Sampling« als kulturelle Praxis des Hip-Hop.« In: *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Hg. v. Karin Bock, Stefan Meier und Gunter Süß. Bielefeld: transcript, S. 199-213.
- Pfleiderer, Martin (2008): »Musikanalyse in der Popmusikforschung. Ziele, Ansätze, Methoden.« In: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Hg. v. Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Grossmann. Bielefeld: transcript, S. 153-171.
- Rappe, Michael (2007). »Rhythmus – Sound – Symbol: Struktur und Vermittlungsformen einer oral culture am Beispiel des Hip Hop.« In: *Express yourself! Europas kulturelle Kreativität zwischen Markt und Underground*. Hg. v. Eva Kimminich, Michael Rappe, Heinz Geuen und Stefan Pfänder. Bielefeld: transcript, S. 137-156.
- Rappe, Michael (2008). »Lesen – Aneignen – Bedeuten. Poptheorie als pragmatische Ästhetik populärer Musik. Der Videoclip *Esperanto* von Freundeskreis.« In: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Hg. v. Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Grossmann. Bielefeld: transcript, S. 172-183.
- Rappe, Michael (2010). *Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik* (= musicolonia, 6.1 und 6.2). Köln: Dohr Verlag.

- Rodgers, Tara (2003). »On the Process and Aesthetics of Sampling in Electronic Music Production.« In: *Organised Sound* 8, H. 3, S. 313-320.
- Rose, Tricia (1994). *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Russ, Martin (2009). *Sound Synthesis and Sampling*. Oxford u.a.: Focal Press (3. rev. Ausgabe; Erstaussage 1996).
- Schloss, Joseph G. (2004). *Making Beats. The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Middletown CT: Wesleyan University Press.
- Scholz, Arno (2004). »Kulturelle Hybridität und Strategien der Appropriation an Beispielen des romanischen Rap unter besonderer Berücksichtigung Frankreichs.« In: *Rap. More Than Words*. Hg. v. Eva Kimminich. Frankfurt/M.: Peter Lang, S. 45-65.
- Schumacher, Thomas G. (1995/2004). »»This Is a Sampling Sport«. Digital Sampling, Rap Music, and the Law in Cultural Production.« In: *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. Hg. v. Murray Forman und Mark Anthony Neal. New York u.a.: Routledge, S. 443-458 (Wiederabdruck 2004, Original 1995).
- Shusterman, Richard (1991). »The Fine Art of Rap.« In: *New Literary History* 22, S. 613-632.
- Shusterman, Richard (1992). »Challenging Conventions in the Fine Art of Rap.« In: *Rules and Conventions: Literature, Philosophy, Social Theory*. Hg. v. Mette Hjort. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, S. 186-214.
- Sokol, Monika (2004). »»Verbal Duelling«. Ein universeller Sprachspieltypus und seine Metamorphosen im US-amerikanischen, französischen und deutschen Rap.« In: *Rap. More than Words*. Hg. v. Eva Kimminich. Frankfurt/M.: Peter Lang, S. 113-160.
- Walser, Robert (1995). »Clamor and Community. Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy.« In: *Popular Music. Style and Identity. International Conference on Popular Music Studies (1993)*. Hg. v. Will Straw, Stacey Johnson, Rebecca Sullivan und Paul Friedlander. Montreal: The Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, S. 291-307.
- Wicke, Peter (2003). »Popmusik in der Analyse.« In: *Acta Musicologica* 75, S. 107-126. Online unter: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texts/Analyse.htm> (Zugriff: 26.5.2010).

## Internet

- Homepage der Hip Hop Academy Wuppertal, <http://www.hiphop-academy.uni-wuppertal.de/index.php/konferenz-2009.html> (Zugriff: 12.3.2010).
- Homepage von Prof. Dr. Jason King, New York University, <http://clivedavisdept.tisch.nyu.edu/object/kingj.html> (Zugriff: 12.3.2010).

## Diskographie

Public Enemy (1988). »Night Of The Living Baseheads.« Auf: *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back*. Def Jam, 527 358-2.

Public Enemy (1990). »Fight The Power.« Auf: *Fear Of A Black Planet*. Def Jam, 466281-2.

Ice Cube (1990). »The Nigga Ya Love To Hate.« Auf: *AmeriKKKa's Most Wanted*. 4th & Broadway, 261 045.

## SAMPLING IN SCHOLARSHIP

**Adam Krims**

In some ways, the history of interpreting hip-hop has mirrored the broader history of interpreting popular music overall. Early scholars of the genre tended to look at its deformations and reformations of language, and also tended to accentuate the art form's connection to other forms of (especially) African-American culture, much as popular-music studies, through most of the 1970s and 1980s, foregrounded the linguistic, literary, and more broadly social aspects of vernacular music (Negus 1996). Richard Shusterman's in many ways ground-breaking study (1991) focused on rap music as a properly postmodern phenomenon, foregrounding sampling as an example of »recycling appropriation rather than unique originative creation, the eclectic mixing of styles, the enthusiastic embracing of the new technology and mass culture, the challenging of modernist notions of aesthetic autonomy and artistic purity, and an emphasis on the localized and temporal rather than the putatively universal and eternal« (Shusterman 1991: 614).

One can easily see how sampling, especially the sampling of the late 1980s to early 1990s, would lend itself to such aesthetic and ideological priorities, though, much to his credit, Shusterman also cites the social grounding of sampling (and other aspects of rap music) in African-American history and aesthetics. Sampling, in this context, becomes a privileged aesthetic practice for its exemplification of certain philosophical principles (appropriately, since Shusterman is a philosopher), and though Shusterman does briefly explain cutting, scratching, and mixing, his exposition of sampling underlines its aesthetic alliances with his own brand of postmodern pragmatism. While those who, now, nearly twenty years later, slogged through endless debates about postmodernism may have little patience for arguments like Shusterman's, in a sense, the essay does us the favor precisely of underlining its own historical moment (in any way, of course, also consis-

tent with the aesthetic and philosophical principles that Shusterman is advocating).

Thus Tricia Rose's initial study (1994) underscored the entanglement of rap music with African-American priorities in a way that would shape discussions of the music, and of hip-hop culture generally, for many years to come (and arguably up to the present). Of course, in many ways, such a gesture paralleled the reception of rap music and hip-hop culture in American culture generally (especially at the time), as well as conforming to Rose's own disciplinary grounding in African-American studies. In this way, hip-hop music went from being postmodern to being African-American, in terms of its disciplinary framing, and it has never really left there.

Robert Walser's more musicologically-inclined article (1995) underlines, as its title implies, the rhythmic aspects of Public Enemy's »Fight the Power« (from Public Enemy 1989); while Walser is not always careful to disentangle the rhythmic aspects of Chuck D's MCing from those of the samples used in the song, and he greatly simplifies the latter (perhaps inevitably, given the Bomb Squad's production style), at least there was some serious attention given to the significance of the sample, and it played some role in the meanings being created in the song. My first book (2000) focused on both MCing styles and the effects of layered samples, depending on the analytical point being made; and while the most attention has been paid to my analysis of Ice Cube's »The Nigga Ya Love To Hate«, arguably sampling played at least an equal role in my analysis of the Goodie MOB's »Soul Food«, especially in its keying of a geographic identity for the group.<sup>1</sup> In particular, my identification of a sampling strategy that I labelled the »hip-hop sublime«, in that book, seemed to capture the attention of a number of other scholars, perhaps because of the proximity of sound to meaning, in that instance.

While my first book was the first music-theoretical (or, in Continental terms, »musicological«) book about sample-based rap music, Joe Schloss's monograph on sample-based hip-hop (2004) greatly advanced the discussion of sampling and altered many of its contours. Where I had done some ethnography with little-known producers (and other artists) in Canada and the Netherlands, Schloss based his method far more thoroughly on ethnography

---

1 One reviewer (Walker 2001) even went so far as to speculate that I might have written the Ice Cube chapter last; in fact, the opposite is the case. I revised that chapter from a chapter of my doctoral dissertation, the only material in the book that existed in some form before I set out to write the book. I do not normally respond to assertions in reviews of my work, but in this case, the point is salient, since my own later practice in discussing sampling more closely resembles that of other, later-originated parts of that book.

and many better-known artists. Equally, Schloss showed the existence of ethical strictures among hip-hop producers that vitally determine aspects of the art that they produce; in a sense, aesthetics and ethics become different aspects of the same thing, in Schloss's description, and practice and artistic ethos merge with remarkable clarity.

Wayne Marshall used some of these helpful contributions and some of his own to reframe the question of how ›authenticity‹ can be maintained in an era in which hip-hop (really in particular, rap music) production is increasingly turning away from expensive and complex sample-based sound to sound based more on new sources; as Schloss had also pointed out, the sample-based sound was key to an ethos of ›authenticity‹ among producers. My own re-entry to discussing hip-hop sampling and production (2007) was in the much-altered context of discussing music and urban change, and accordingly my focus was less on the composition and combination of the elements and their generic construction and signification, and more on what I saw as a broad aesthetic change in representation in the world of hip-hop media generally. In the meantime, virtually unseen to us in the Anglophone world, some German scholars were working their own mixture of musicological and cultural theory into discussions of sampling (Großmann 2005, Elflein 2006, Rappe 2007, Pelleter/Lepa 2007, Kautny 2008), in work that was both analytical and culturally informed, and that also availed itself of the theoretical work on culture, genre, authenticity, and technology developed in other areas of popular-music studies. It is that world which I encountered on attending the *Sampling in Hip-Hop* conference in Wuppertal, in which I was privileged to participate in 2009, and much of whose fruits can be seen in the present issue of this journal. Sampling, as Marshall's, Schloss's, Großmann's, Elflein's, Rappe's, Pelleter and Lepa's, Kautny's, and my work have all demonstrated is a particular way of construction a musical fabric, with results that are unique sonically, referentially, culturally, and socially; and, of course, its musical reach has broken through the bounds of rap music to inflect contemporary R&B, nu metal, turntablism, electronic dance music, and other emerging and developing music genres. Taken sampling seriously and examining it as a phenomenon in its own right (which is not to say in isolation from culture or social forces) allows scholars to understand more about the world of contemporary and recent music, which is to say a significant portion of the contemporary world. My thanks go to Oliver Kautny, for organizing the 2009 conference and asking me to keynote it, and for putting together this impressive collection of essays. Enjoy!

## Bibliography

- Elflein, Dietmar (2006). »Das Leben eines Gs – aktuelle Schnittmuster im deutschen Hip Hop.« In: *Cut and Paste – Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart*. Ed. by. Dietrich Helms and Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 34). Bielefeld: transcript, pp. 11-30 ([http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2010/7555/pdf/Populärmusikforschung\\_34\\_S11\\_30.pdf](http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2010/7555/pdf/Populärmusikforschung_34_S11_30.pdf), accessed 20 June, 2010).
- Großmann, Rolf (2005). »Collage, Montage, Sampling: Ein Streifzug durch (medien-)materialbezogene ästhetische Strategien.« In: *Sound: Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Ed. by Harro Segeberg and Frank Schätzlein. Marburg: Schüren, pp. 308-331.
- Kautny, Oliver (2008). »...when I'm not put on the list...: Kanonbildung im US-Hip-Hop am Beispiel Eminem.« In: »No time for losers«. *Kanonbildung in der Populären Musik*. Ed. by Dietrich Helms and Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 36). Bielefeld: transcript, pp. 145-160 ([http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2010/7572/pdf/Populärmusikforschung\\_36\\_S145\\_160.pdf](http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2010/7572/pdf/Populärmusikforschung_36_S145_160.pdf), accessed 20 June, 2010).
- Keyes, Cheryl (2002). *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana: University of Illinois Press.
- Krims, Adam (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krims, Adam (2007). *Music and Urban Geography*. New York: Routledge.
- Marshall, Wayne (2006). »Giving up Hip-Hop's First Born: A Quest for the Real after the Death of Sampling.« In: *Callaloo* 29, No. 3, pp. 868-892 ([http://wayneandwax.com/academic/marshall\\_callaloo\\_quest.pdf](http://wayneandwax.com/academic/marshall_callaloo_quest.pdf), accessed 20 June, 2010).
- Negus, Keith (1996). *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Pelleter, Malte and Steffen Lepa (2007). »Sampling« als kulturelle Praxis des Hip-Hop.« In: *HipHop meets Academia: Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Ed. by Karin Bock, Stefan Meier and Gunter Süß. Bielefeld: transcript, pp. 199-213.
- Rappe, Michael (2007). »Rhythmus-Sound-Symbol: Struktur und Vermittlungsformen einer oral culture am Beispiel des Hip Hop.« In: *Express yourself! Europas kulturelle Kreativität zwischen Markt und Underground*. Ed. by Heinz Geuen, Eva Kimminich, and Michael Rappe. Bielefeld: transcript, pp. 137-156.
- Rose, Tricia (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Schloss, Joseph G. (2004). *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Shusterman, Richard (1991). »The Fine Art of Rap.« In: *New Literary History* 22, pp. 613-632.
- Walker, Jonathan (2001). »Review of Adam Krims, Rap Music and the Poetics of Identity.« In: *Music Theory Online* 7, No. 4 (<http://mtosocietymusictheory.org/issues/mto.01.7.4/mto.01.7.4.walker.html>, accessed 4 June, 2010).
- Walser, Robert (1995). »Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy.« In: *Ethnomusicology* 39, pp. 193-217.

## Discography

Public Enemy (1989). *Do The Right Thing* [soundtrack]. Motown, 6272.

## SAMPLING BEFORE SAMPLING. THE LINK BETWEEN DJ AND PRODUCER

**Mark Katz**

In 1986, Run-D.M.C. released its biggest hit, »Walk this Way.« What was noteworthy about the song, and what helped make it so popular, was that it incorporated elements of Aerosmith's 1975 song of the same name. Run-D.M.C.'s version was hailed as bold and novel marriage of hip-hop and rock, two genres that at the time many people considered to be mutually exclusive. The song is even cited today as a historic moment when black and white music came together (Covach 2006: 493).

Run-D.M.C.'s use of rock—which struck most listeners as fresh and exciting at the time—was in fact old news to hip-hop DJs.<sup>1</sup> Jay had been playing the record since the early 1980s (cf. Thigpen 2003: 115f.), and he had likely been introduced to it by older DJs. In fact, we can trace the use of the Aerosmith song in hip-hop back to Afrika Bambaataa, who had been spinning the record at parties since the mid-1970s, when it was still new (Fricke/Ahearn 2002: 49). And this was hardly an isolated incident. The first generation of hip-hop DJs had been playing the broadest array of records—funk and soul, of course, but also rock, disco, and every other genre imaginable. And they were doing this well before the advent of the first digital sampler. The records they spun were dating from the late 1960s to the mid-1970s, and became the source of the beats that a later generation of hip-hop producers would mine with great success. Moreover, the earliest hip-hop producers, and many later ones, started out as DJs, such as Dr. Dre, Just Blaze, Marley Marl, Pete Rock, DJ Premier, Prince Paul, DJ Shadow,

---

1 Jam Master Jay, Run-D.M.C.'s DJ, originally planned to sample the record, but producer Rick Rubin had the idea to re-record the song with Aerosmith, and hired singer Steve Perry and guitarist Joe Perry to recreate their parts in the studio. Jay, however, cuts and scratches the original record as well (cf. Thigpen 2003: 117).

and Hank Shocklee. This connection between the hip-hop DJ and the hip-hop producer, between spinning records and sampling them digitally, remains underappreciated. It is this connection that I will explore here. I will begin in the early years of hip-hop and show how the practice of DJing influenced the practice of sampling in terms of technique, source material, aesthetics, and tradition. To conclude, I will discuss the ways in which producers value the art of the DJ, but I will let them have the last word on the matter.

In order to understand how hip-hop sampling evolved, we have to go back to the early and mid-1970s, before the days of the sampler. We need to return to the founders of hip-hop, the DJs. And if we want to understand the founding of hip-hop, we need to understand the break.

Hip-hop is all about the break. And to understand the break, we can hardly do better than to begin with James Brown. Though he is best known as the »Godfather of Soul«, his music has also served as one of the crucial building blocks of hip-hop; Grandmaster Flash only slightly exaggerates when he declares, »no James Brown, no hip-hop« (Flash/Ritz 2008: 241f.). So let us consider Brown's »Funky Drummer« (1970a).<sup>2</sup> About four-and-a-half minutes in, Brown calls out to his band of nine: »I want to give the drummer some of this funky soul we got here. When I count to four, I want everyone to lay out and let the drummer go. And when I count to four, I want you to come back in.« The groove continues for thirteen bars before Brown counts off, calling out to drummer Clyde Stubblefield to »hit it!«. To me, the clouds part, and a ray of pure funk shines down, a simple but slightly off-kilter call and response between the bass and snare drums, the hi-hat keeping time in sixteenth notes. Brown can only keep quiet for a few bars before he starts testifying to the funkiness of the beat. All too soon, he counts the rest of group back in, and the moment slips away. That moment—that short stretch of exposed drumming—was the break. Most typically, a break is a brief percussion solo found toward the end of a funk song, though, in fact, breaks may come from almost anywhere. The power of the break is in the way it moves us—literally; in the 1970s, the break was often called the »get-down part,« in other words, the most danceable part of a song. The break lays bare a short span of unadulterated rhythm, as the singer and other instrumentalists abruptly drop out. The effect, whether heard for the first or fiftieth time, is electrifying. As the DJ and break connoisseur Steven Stein, a.k.a. Steinski, explained, »It's like all of a sudden the song took its clothes off« (Steinski 2008).

---

2 »Funky Drummer« was recorded on November 1969 and released as a seven-inch single in March 1970.

In the New York City borough of the Bronx in the early 1970s, records that featured such moments of naked percussion were especially popular at certain dance parties. The break-heavy songs of James Brown—songs like »Funky Drummer,« »Get On The Good Foot« (1972), or »Give It Up Or Turn It A Loose« (1970b)—were hugely popular at these parties. And it is no coincidence that Brown is probably the most frequently sampled artist in hip-hop, appearing in countless later songs. But in 1970s New York, the DJs who played songs that took their clothes off, so to speak, incited another kind of exhibitionism among the dancers: although the breaks certainly generated »extra heat« among the couples on the floor, it was the solo dancers who made the breaks famous by bringing out their showiest moves during those percussive passages. These dancers called themselves b-boys and b-girls, their art later dubbed breakdancing by outsiders.<sup>3</sup> It is crucial to understand that the hip-hop art forms of DJing and b-boying could not have flourished without each other. The DJs spun breaks for the sake of the b-boys and b-girls, and the dancers needed the DJs to keep the breaks going so they could »get down.« The roots of hip-hop sampling, it should thus be understood, ultimately lay in the relationship between DJ and dancer. Although sampling is largely regarded as a way to provide instrumental accompaniment for MCs, the looping and chopping and flipping of songs had existed well before MCing even evolved into a separate element of hip-hop.

As I mentioned, the b-boys and b-girls could not have »done their thing« without the help of the DJs. This is for the simple reason that most breaks offer insufficient opportunity for getting down: they are just too brief. However, by laying hands on vinyl, a good DJ could breathe new life into the breaks through the skilled manipulation of turntable technology. It seemed to be implicitly understood that breaks not only were enhanced when repeated, but demanded to be repeated. The natural habitat of the break is the vinyl disc, where its brevity is dictated by the temporal limits of the sound recording. On the other hand, a band playing in a live setting faces no such restriction. It would make no sense to play an eight-second solo—if it is that funky, keep playing. Thus, in extending the breaks, the hip-hop DJs of the early and mid-1970s can be seen as realizing the potential of these recorded solos.

Let us consider how these early hip-hop DJs manipulated recordings to extract and extend breaks. In doing so, we will be able to see the precursors to many of the techniques that producers have used when digitally sampling records. At first, the manipulation of breaks was fairly straight-

---

3 The dancers themselves, however, at least in America, reject that term and refer to it as b-boying, or b-girling (Schloss 2009: 60-64).

forward: DJs might set the needle down right at the break, repeating it as desired. This technique, most notably developed by Grand Wizard Theodore around 1974 or 1975, was known as the needle drop. Though straightforward in conception, the needle drop is hardly simple in execution. The DJ must know the exact location of the break by sight and needs a steady hand so as not to unleash the vibe-killing screech of a skidding stylus. Holding the tonearm between thumb and forefinger like a surgeon wielding a scalpel, Theodore could set the needle down anywhere on a record and return to the exact spot over and over again. This meant that he could repeat not only breaks, but also single grooves with exquisite precision; moreover, he could reconfigure any song by playing phrases from different parts of the track in quick succession. »I used to hate to wait for the break to come around,« Theodore recalls.

»I used to skip to the break part with my thumb. You watch the grooves, the thickest grooves are where the break part comes in. I made sure that I picked up the needle at a certain point. I watch the record go round and round, and then bam! It comes right in. I got this down to a science. I used to astonish myself« (Grand Wizard Theodore in Fricke/Ahearn 2003: 63).

Theodore continues to astonish himself and others when he demonstrates the needle drop after all these years ([Grand Wizard Theodore 2008](#)). The needle drop never quite caught on, probably because it is so much harder than Theodore makes it look. Regardless, I would suggest that the needle drop could be considered the very first form of hip-hop sampling. It was analog, not digital, sampling, but it was sampling nonetheless.

At about the same time that Theodore was perfecting the needle drop, another South Bronx DJ was developing a different way to repeat breaks. His name was Grandmaster Flash.<sup>4</sup> Compared to the needle drop, Flash's method for repeating breaks was more complex, requiring two copies of a record on two turntables and employing a mixer to switch quickly and seamlessly between the two discs.

Flash was deeply influenced by Kool Herc and Afrika Bambaataa, but he felt that their often jumpy and jarring style of mixing was sometimes a liability. In his 2008 autobiography he explained the problem, as he saw it, with Herc's approach:

»There was something that bothered me about his style. He didn't care about keeping the actual beat locked in tight; he didn't make the switch from one

---

4 Flash and Theodore knew each other well—Flash was a friend of Theodore's older brother, a DJ named Mean Gene Livingston, and Flash even lived for a time in Theodore's apartment.

song to the next in a clean cut that matched the beats, bars, and phrases of the two jams. [...] If you looked at the crowd in that moment between songs, everybody fell off the beat for a few seconds. They'd get back on it again, but in those few seconds you could see the energy and the magic start to fade from the crowd« (Flash/Ritz 2008: 53-55).

Flash felt that the transition between songs was just as important as the tunes themselves, and he set out to develop a method of DJing that emphasized cohesion over fragmentation.

In the summer of 1975, Flash sequestered himself for days on end, determined to harness the power of his equipment in the quest for a seamless mix. His central insight, arrived at through much trial and error, is reducible to a simple dictum: to control the sound, you must touch the records. But this dictum violated a taboo as old as the phonograph. For many (then and now), to touch a record is to defile it. Yet Flash realized that the best way to manipulate a break was to put »your greasy fingertips on the record. [...] This was a major no-no,« he points out. »You *never* touched the record with your fingers. [...] I found a way to start the first record with my hand physically on the vinyl itself,« he explains. »The platter would turn but the music wouldn't play because the needle wouldn't be travelling through the groove. However, when I took my hand off the record ... BAM! The music started right where I wanted it« (Flash/Ritz 2008: 76, 79). This was a technique called slip-cueing, one that had already been known to club and radio DJs.

But Flash did not stop with slip-cueing. Simply holding a record in place was not enough, because Flash also needed to know exactly where the break started and stopped. Taking a grease pencil, he drew one line from the center hole to the edge of the label to indicate the beginning of the break, and another to show where it ended. And from this, he developed what he called the »clock theory« (ibid.: 78f.), and with the label facing up, he treated the cardinal points of the record as twelve, three, six, and nine o'clock. His pencil marks were like hour hands, and he could see at a glance that a break, say, started at two o'clock and ended at ten o'clock. It is a simple and effective system, and most hip-hop DJs to this day learn how to mix using some form of the clock theory.

Flash now had the means to repeat, or loop, a break seamlessly and indefinitely by switching from one turntable to the other using the crossfader, a slider on the mixer, which sits between the turntables. While one record is playing, he manually rotates the other record (this being called »back-spinning«) until he gets to the right spot. When done well, it looks and sounds graceful and easy (cf. e.g. [DJ X2K 2009b](#)). And although it is not the most difficult DJ technique, it is not as easy as it appears. Looping, as de-

veloped and perfected by Flash and others in the mid- and late-1970s, became the standard way to extract and repeat recorded sounds for hip-hop DJs. And when samplers started to become popular in hip-hop in the late 1980s, looping became the standard way to use the technology.

But before the era of sampling, DJ techniques continued to develop, and these techniques also carried over into the sampling era. Punch-phrasing occurs when the DJ plays a quick stab of sound on one record over the sound of another record; in other words, one record is playing continuously and a second record is cut in periodically. Phasing occurs when two copies of the same record are just a fraction of a second apart—that is, out of phase—to create a distinctive whooshing sound. Doubling occurs when the DJ takes two copies of the same record and plays a sound on one—say, a snare or a kick—and then immediately plays the same sound on the other record; the effect is to double the sound, and one hears two snare hits in quick succession, instead of one. Sounds can even be tripled or quadrupled (cf. e.g. **DJ X2K 2009a**).<sup>5</sup>

Beat juggling takes doubling to the next level: instead of simply repeating a sound, the DJ uses two records (usually of the same song) and completely reconfigures the beats to create wholly new patterns. It is essentially the same thing as what producers call »chopping a sample«. Beat juggling is claimed to have been developed by DJ Steve Dee. As he explained to me in a 2007 interview, he came up with the idea—which he first called »the funk«—while hiding out in his Harlem apartment in the summer of 1987, trying to stay clear of an angry drug dealer.

»Well, to me, what was different about it was that, say, if you wanted to add another snare into the loop, you could do it, as opposed to just letting it loop, you understand? I can add three kicks, or two kicks, where they don't even exist; if there's a word that comes in, I can chop that word up, and half the word, so that it'll play in place of the snares, so I can add the word where the kick was, I can add the snare wherever the hi-hat was and you can come up with a rhythmic pattern, and it'll sound like you're remixing the record right before everybody's eyes« (DJ Steve Dee 2007).<sup>6</sup>

---

5 »Doubling & Echoing«, a brief video that shows a DJ doubling, can be seen on *youtube*: <http://www.youtube.com/watch?v=GzSCDKWhzl&NR=1>. It can also be seen at »The Scratcher's Journal«: <http://www.x2k.co.uk/beat-juggling-tutorials>.

6 Steve Dee's battle routine at the 1991 DMC U.S. finals (cf. [DJ Steve Dee 2006](#)) offers a virtuosic display of beat juggling. In the first part of the routine, he reconfigures Eric B. and Rakim's 1988 song »I Know You Got Soul« (which itself samples the Jackson 5, Kool and the Gang, Bobby Byrd, The J.B.'s, and James

All of the techniques that I have mentioned directly or indirectly made their way into the work of producers and strongly shaped the sound of hip-hop for years to come. To some this might seem to be an inconsequential observation: after all, what else would one do with a sampler if not make loops and new beats? »Pretty much anything« is the answer. Musicians of all kinds have used samplers—from rock groups to avant-garde classical musicians—and the results typically do not even remotely sound like hip-hop. In fact, there was nothing about early sampling technology that necessarily led to the kind of chopping and looping that we hear in hip-hop. How one uses a technology is not simply dictated by the capabilities and limitations of the technology itself, but also by the history and aesthetics of the user or community of users. When hip-hop producers first got their hands on samplers, they did not approach the technology as if it were a blank slate: there was already more than a decade's worth of DJ techniques upon which to draw. Moreover, the songs that they sampled were often the same ones that DJs had been spinning for years. Finally, and most broadly, we can see an aesthetic and practical continuity between DJing and sampling. Aesthetically speaking, as a group, the songs that both old-school hip-hop DJs and the first generation of sampling producers favored shared certain musical characteristics. These included a heavy kick drum and a tight snare, and rhythms that were usually anchored by a strong downbeat—sometimes known as »the one«—but included forward-leaning syncopations that seemed to propel themselves back to »the one.« And these musical preferences are all tied to a central function—to get bodies moving. This reminds us that hip-hop arose out of the relationship between DJs and dancers, and that hip-hop sampling has its roots in that relationship.

For producers, the connection between DJing and sampling is as important as it is evident and natural. I have chosen statements from four producers that represent four main points of contact between these two hip-hop practices. Hank Shocklee, who, as a member of Public Enemy's production team, The Bomb Squad, had a hand in the creation of some of hip-hop's best known tracks. He touches on the aesthetics of producing and DJing, and how he as a producer seeks to create a continuity between the two in his own work:

»because I'm a DJ, I want to make the DJ a part of the instrumentation. So, if you listen to all the records, a lot of the stuff that you are hearing is cut in

---

Brown.) It is an astonishing performance and demonstrates Steve's point that he is essentially remixing the record in real time.

with turntables. So you might hear a bassline just being cut in instead of sampling that bassline, because we didn't want that feel. There is a feeling when something is cut in as opposed to when something is played through the sample and it's another feeling when something is played out live. I always wanted to make everybody feel the element of a DJ always being involved« (Shocklee 2005).

Shocklee uses the word »feel« several times to explain why DJing is crucial to him as a producer. As he points out, there is an important difference between inserting a sound in a mix using a sampler and inserting it using turntables. There is a distinctive quality to that sound of cutting in using turntables that he wants listeners to be able to hear. Although he does not say this explicitly, his choice of words suggests that it is also important for producers literally to feel the connection to DJing by physically handling records and turntables. In conjunction with this, I want to mention scratching as a technique shared by DJs and producers. It is the one DJ technique that many producers do not imitate through sampling, but instead use in its original form. When producers want to incorporate scratching into their beats, they often scratch records themselves or bring in a DJ to do it. This again reaffirms the continuity between DJing and producing, but it also reinforces Shocklee's point, for there is a distinctive sound *and* feel when scratching is brought into the mix using real turntables and a real DJ.

The second producer, Prince Paul, started his career as a DJ, too. He then went on to produce albums for Stetsasonic, De La Soul, Big Daddy Kane, and many others. His words point out the important continuity between DJs and producers in terms of the music that they share:

»People might know me as a producer for the most part. But DJing was always my first passion. I come from a DJ era and DJs play records. As a DJ I played [Billy Squier's] »Big Beat,« [and] I sampled it. I played [The Honey Drippers'] »Impeach The President« and I sampled it. A lot of us don't play instruments. But as far as hip-hop is concerned, it's based on two turntables and a microphone and that's it« (Prince Paul 2003).

The songs that he mentioned are firmly part of the DJ and producer canon. Squier's rock song »Big Beat« (1980) was being spun at parties in the Bronx by Grandmaster Flash and others, and then was later sampled on songs by dozens of artists, from Queen Latifah and Run-D.M.C. to Jay-Z and Dizzee Rascal. »Impeach the President« (1973) has been sampled even more widely, on well over a hundred songs according to the website *the-breaks.com*. There are many other songs that fit into this category. Consider just a few of the breaks most frequently played by DJs in the age be-

fore sampling: James Brown's »Funky Drummer« (1970), »Apache« (1973) by The Incredible Bongo Band, and »It's Just Begun« (1972) by the Jimmy Castor Bunch. Collectively, these three breaks have been sampled on literally hundreds of songs. Clearly, there is a significant overlap between the songs that DJs used to spin, and the songs that producers later sampled. This also helps to explain an apparent anomaly in which so many producers sampled songs that were popular in many cases before they were born. They were, in fact, sampling songs that were popular among the first generation of hip-hop DJs, and those DJs then passed the songs (along with the aesthetic priorities) on to the later generations.

Ivan »Doc« Rodriguez started out DJing in the Hell's Kitchen section of Manhattan in 1975 and was a party DJ for many years before he moved into the studio. As engineer and producer, he worked on dozens of important albums, including Boogie Down Productions' *Criminal Minded* (1987), Eric B. & Rakim's *Paid in Full* (1987), and all of EPMD's records. He points out the continuity between DJing and sampling in terms of musical knowledge and technique:

»You DJ long enough you start to learn the structure of a song. You hear it, you start to learn how a song is put together. I've played millions of songs in my life. By DJing I learned how to count, I learned how to distinguish different instruments, it helped me learn how to mix records. DJing really helped prep me for engineering, for programming of drum [machines] and all that. Put it this way. If I didn't DJ I maybe would not even be doing this. And even if I did it would be different. I might be synthetic, I might be bubble gum, I don't know. I know that most of my background comes from the fact that I put a needle to a record« (Rodriguez 2008).

As Rodriguez explains, for him and many producers, DJing constituted their main musical education, where they familiarized themselves with a huge range of music and learned how to disassemble and reassemble songs. Furthermore, the construction of authenticity via DJing becomes obvious: if he had not been a DJ, he claims, and somehow still managed to become a producer, he might have turned out to be »synthetic« or »bubblegum.« Rodriguez and others, however, are quick to point out that it is not absolutely necessary to have been a DJ to be a producer, and even a good one.<sup>7</sup> Still, for those producers who had been DJs, that history is tremendously important to their own work and self-worth as a producer.

---

7 Cut Chemist, for example, was once asked whether he was bothered by the fact that a producer could now have a career without ever having DJed. »Nah,« he replied. »If he makes something dope, it's all good« (Cut Chemist 2006).

In the final quotation, DJ Premier—longtime DJ and producer, and half of the group Gang Starr—talks about the importance of tradition:

»My DJ mentality is what made me and still makes me stay hot—and stay relevant to hip-hop the way I know it. The stuff that's on the radio now, anything that's current, top ten, I know what it is, I just don't do that style. Don't have to. I do traditional style. Somebody's got to do tradition; just like country music: you have to have the Hank Williams of the world, the Patsy Clines and all that« (DJ Premier n.d.).

Premier is making explicit what Rodriguez suggested in his quote: being aware of and staying true to tradition is a central value in hip-hop. It is a way to »keep it real«, to connect oneself to the handed down founders of hip-hop and all that they represented. And given that Kool Herc, Afrika Bambaata, Grandmaster Flash, and others were DJs, the clearest way for a producer to be part of that lineage is actually to be a DJ. In the course of interviewing dozens of DJs, I have been struck by how often DJs talk about the importance of knowing the history of hip-hop. If we truly want to understand hip-hop sampling in all of its richness, we need to understand its history, and its history is DJing. As one of the DJs that I interviewed explained to me, »How can you know where you are if you don't know where you've been?« (DJ Bro Rabb 2007).

## Bibliography

- Cut Chemist (2006). »Interview with Agent B.« In: *ohword.com*, <http://archive.ohword.com/features/543/cut-chemist-interview> (version: 13.12.2006; accessed 1.8.2009).
- Covach, John (2006). *What's that Sound: An Introduction to Rock and its History*. New York: Norton.
- DJ Bro Rabb (2007). »Interview with author.« Chapel Hill, NC, 21. February.
- DJ Premier (no date). »Interview with DJ Monk One, [post-2006].« In: *scion.com*, <http://www.scion.com/broadband/index.html?ch=0&sh=1&ep=18> (accessed 2.8.2009).
- DJ Steve Dee (2006). »Steve-D Throwback.« In: *youtube.com*, <http://www.youtube.com/watch?v=v8sUBhB9wwA>, July 2006 (accessed 3.8.2009).
- DJ Steve Dee (2007). »Interview with author.« Harlem, NY, 17. July.
- DJ X2K (2009a). »Doubling and Echoing.« In: *The Scratchers Journal by DJ X2K*, <http://www.x2k.co.uk/beat-juggling-tutorials> (accessed 3.8.2009).
- DJ X2K (2009b). »Looping.« In: *The Scratchers Journal by DJ X2K*, <http://www.x2k.co.uk/beat-juggling-tutorials> (accessed 3.8.2009).
- Fricke, Jim / Ahearn, Charlie (2002). *Yes Yes Y'all: The Experience Music Project Oral History of Hip-Hop's First Decade*. New York: Da Capo.
- Grandmaster Flash / Ritz, David (2008). *The Adventures of Grandmaster Flash: My Life, My Beats*. New York: Broadway Books.

- Grand Wizard Theodore [Theodore Livingston] (2008). »Grand wizard theodore needle drop.« In: youtube.com, <http://www.youtube.com/watch?v=ajtLTJbWCHM> (version: Mai 2008, accessed 3.8.2009).
- Prince Paul (2003). »Interview at the Red Bull Music Academy, Cape Town.« In: *redbullmusicacademy.com*, [http://www.redbullmusicacademy.com/video-archive/transcript/prince\\_paul\\_prince\\_of\\_thieves/transcript](http://www.redbullmusicacademy.com/video-archive/transcript/prince_paul_prince_of_thieves/transcript) (accessed 1.8.2009).
- Rodriguez, Ivan »Doc.« (2009). »Telephone interview with author.« 9. March.
- Schloss, Joe (2004). *Making Beats. The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Schloss, Joe (2009). *Foundation: B-Boys, B-Girls, and Hip-Hop Culture in New York*. New York: Oxford University Press.
- Shocklee, Hank (2005). »Interview at the Red Bull Music Academy, Seattle.« In: *redbullmusicacademy.com*, [http://www.redbullmusicacademy.com/video-archive/transcript/hank\\_shocklee\\_art\\_brut/transcript](http://www.redbullmusicacademy.com/video-archive/transcript/hank_shocklee_art_brut/transcript) (accessed 3.8.2009).
- Steinski (2008). »Telephone interview with author.« 28. February.
- Thigpen, David E. (2003). *Jam Master Jay: The Heart of Hip Hop*. New York: Pocket Star Books.

## Discography

- Aerosmith (1975). »Walk This Way.« On: *Toys in the Attic*. Columbia Records, PC 33479.
- Boogie Down Productions (1987). *Criminal Minded*. B-Boy Records, BB 4787.
- Brown, James (1970a). »Funky Drummer (Part 1) / Funky Drummer (Part 2).« King Records, 45-6290.
- Brown, James (1970b). »Give It Up Or Turn It A Loose.« On: *It's A New Day – Let The Man Come In*. Polydor PD 1095.
- Brown, James (1972). »Get On The Good Foot (Part 1) / Get On The Good Foot (Part 2).« Polydor, PD 14139.
- Eric B. & Rakim (1987). *Paid In Full*. 4th & Broadway, BWAY 4005.
- The Honey Drippers (1973). »Impeach The President / Roy C.'s Theme Song.« Alaga Records, AL-1017.
- Incredible Bongo Band (1973). »Apache.« On: *Bongo Rock*. Pride Records, PRD 0028.
- Jimmy Castor Bunch (1972). »It's Just Begun.« On: *It's Just Begun*. RCA-Victor Records, LSP-4640.
- Run-D.M.C. (1986). »Walk this Way.« On: *Raising Hell*. Profile Records, PRO-1217.
- Squier, Billy (1980). »The Big Beat.« On: *The Tale Of The Tape*. Capitol, ST-12062.

## DAS SAMPLE – EINE EINZIGARTIGE MOMENTAUFNAHME ALS BASIS FÜR EINE NEUE KOMPOSITION

Sascha Klammt aka Quasi Modo<sup>1</sup>

### 1. Der ›Missbrauch‹ des Samplers

#### 1.1. Die Entstehung des Begriffs ›Loop‹ im HipHop-Kontext durch DJ-Technik

Es ist das Jahr 1982. Die Breakdance-Szene in Deutschland wächst. Eine Verbreitung dieses Tanzstils wird durch die ZDF-Premiere des Films *Wild Style* von Charlie Ahearn befördert (s. auch Ahearn 2007). Der Film zeigt aber nicht nur die in New York florierende Tanzszene, sondern beleuchtet den gesamten HipHop-Kontext in seiner ›Dreifaltigkeit‹: Breakdance, Graffiti und Rap. Die instrumentale Basis des Rap wird in einer legendären Szene mit Fab 5 Freddy und Grandmaster Flash in dessen Küche gezeigt: Man sieht zwei Plattenspieler, auf denen zwei identische Platten (»God Make Me Funky« von den Headhunters) aufgelegt sind. Grandmaster Flash spielt auf dem ersten Plattenteller das Intro (Drums) des Titels ab. An einer bestimmten Stelle startet er den zweiten Teller, der genau die gleiche Sequenz abspielt, und stoppt zeitgleich die Wiedergabe des ersten Tellers. Während diese Sequenz läuft, wird die erste Platte wieder auf den Anfang zurückgedreht. Die Sequenz steht also wieder bereit, sobald sie auf dem zweiten Teller zum Ende kommt, und kann dann nahtlos wieder anschließen. Diese Technik wird als Backspin bezeichnet und ist eine aus heutiger Sicht recht simple Methode, einen bestimmten musikalischen Inhalt zu loopen. Die Technik hat den entscheidenden Nachteil, dass zur selben Zeit immer nur

---

1 Ich danke Diana Dehner für das Lektorat dieses Artikels.

eine Sequenz geloopt werden kann, da man pro Loop zwei Plattenspieler präzise bedienen muss.

## 1.2. Die Idee des Samplers

Zeitsprung: 1989 werden die ersten gebrauchten professionellen Sampler (auch für einen Schüler) erschwinglich: Der Akai S 900 konnte für 850 DM erstanden werden. Doch was kann das Gerät? Wofür wurde es konzipiert?

Von außen betrachtet wirkt die graue, 19 Zoll breite Kiste ziemlich klobig (ca. 11 kg). Es gibt ein zweireihiges, 40 Zeichen breites, grün beleuchtetes Display, einen numerischen Tastenblock und diverse Funktionstasten. Das Bearbeiten von musikalischen Inhalten mit Hilfe einer Visualisierung ist nicht möglich. Darüber hinaus stehen mehrere Ein- und Ausgänge und drei analoge Pegel-Regler zur Verfügung. Letztere dienen dazu, die analoge Klangwelt zu verlassen und das digitale Terrain zu betreten, sprich Klänge jeglicher Art aufzuzeichnen. Die technischen Daten:

- 12 Bit Quantisierung
- monophones Sampling
- 750 kByte Arbeitsspeicher (insgesamt ca. 12s Sampling bei höchster Auflösung)
- Floppy Drive (2DD) zum dauerhaften Konservieren des Speicherinhalts



Abbildung 1: Der Akai S900 © Foto: S. Klammt

Der Zweck des Samplers ist das nahezu latenzfreie Abspielen von digitalisierten Klängen (Samples) mit Hilfe einer angeschlossenen Tastatur, die das MIDI-Protokoll (Musical Instrument Digital Interface) zur Datenübermittlung nutzt. Die Klänge werden einem bestimmten Notenwert zugeordnet. Am Beispiel eines gesampelten Pianos bedeutet dies, dass das mittlere C dem Wert C3 zugeordnet wird und beim Spielen von tieferen und höheren Tönen über die Tastatur in »Echtzeit« angepasst wird. Das Drücken einer höheren Taste beschleunigt die analoge Ausgabe der digitalen Klang-Werte also, eine

tieferer Taste verlangsamt sie. Dies geschieht immer in Relation zum zugeordneten Notenwert eines Samples.

Aufgrund der kurzen Sampling-Zeit wurde die Loop-Funktion entwickelt: Der Klang eines Instruments muss nicht vollständig digitalisiert werden — vielmehr kann die Tondauer durch diese Funktion endlos verlängert werden. Dabei entspricht die Loop-Länge meist einem Vielfachen der Periodendauer der Grundfrequenz, um das Einsetzen der künstlichen Tonverlängerung nicht wahrzunehmen. Einen möglichst authentischen Tonverlauf erreicht man durch das Aufzwingen einer künstlichen Hüllkurve, in der Attack-, Decay-, Sustain- und Release-Phasen (ADSR) zeitlich exakt eingestellt werden.

So hatte der Sampler zusammengefasst also den Zweck, das Spielen unterschiedlicher Instrumente mit nur einem Gerät und mit hoher Klangqualität möglich zu machen. Da die Ergebnisse deutlich besser sind als das Nachstellen von Instrumenten durch einen Synthesizer, was bis dato üblich war, verdrängt der Sampler nach und nach die synthetische Methode.

### **1.3. Die Brücke zwischen HipHop-Loop und Sampler**

Um die Brücke zu Grandmaster Flash in seiner *Wild Style*-Darbietung zu schlagen: Was passiert, wenn das Interesse nicht dem Reproduzieren von traditionellen Instrumenten, sondern vielmehr der Erweiterung von DJ-Techniken gilt? Ein Sampler kann eine Vielzahl von Klängen verwalten, die auf Abruf sofort bereit stehen. Das entspricht der Möglichkeit, auf Knopfdruck eine große Anzahl von Plattenspielern zu starten und sie nach Ablauf einer musikalischen Sequenz direkt zu wiederholen. Darüber hinaus können die Klänge in Echtzeit in ihrer Geschwindigkeit weitaus stärker verändert werden als mit einem Plattenspieler. Samples können editiert, also genau beschnitten und dauerhaft gespeichert werden. Kurz gesagt: Jedes Sample entspricht einer optimierten Schallplatte, die keinen Plattenspieler benötigt und sofort zur Verfügung steht. Im Sinne der ursprünglichen Idee des Samplers kann dies als eine Art kreativer ›Missbrauch‹ gedeutet werden.

## **2. Die Steuerung des Samplers**

Das Steuern der Samples über eine Tastatur ist zunächst denkbar einfach. Durch das Drücken einer Taste auf einer angeschlossenen Klaviatur wird der Notenwert an den Sampler übertragen, der das zugeordnete Sample (digitalisierte Schallplatte) triggert, also abspielt. Der Klang wird über die analogen Ausgänge hörbar. Eine Verzögerung zwischen Tastendruck und der Wie-

dergabe der gesampleten Musiksequenz ist praktisch nicht festzustellen. Um eine Musiksequenz zu loopen, muss lediglich nach dem Abspielen die Taste erneut betätigt werden. Auch unterschiedliche Sequenzen können nahtlos aneinander gekettet werden, indem eine andere Taste gedrückt wird. Da dieses Vorgehen nicht mit dem klassischen Spielen eines Instrument vergleichbar und musikalisch eher stumpfsinnig ist, stellt sich die Frage, ob man dies nicht einem weiteren technischen Gerät überlässt, um sich während des Ablaufs der Loops um Musikbezogeneres kümmern zu können – zum Beispiel, um dazu zu scratchen. Perfekt geeignet für diese Aufgabe ist ein Sequenzer.

## 2.1. Der Commodore 64

In den 1980ern ist der Commodore 64-Computer, kurz C 64, der wohl populärste Rechner und bereits für 60 DM gebraucht zu bekommen. Der braune Kasten ist im Prinzip eine dicke Tastatur, in der alle wichtigen Schnittstellen sowie Arbeitsspeicher (64 kByte) und Prozessor untergebracht sind. Für die graphische Ausgabe wird ein Fernseher benötigt, über dessen Antennenbuchse der Computer angeschlossen wird. Ein dauerhaftes Speichern von Daten ist mit einem externen 5,25 Zoll Diskettenlaufwerk möglich. Das Entscheidende bei diesem Computer ist die Möglichkeit, ihn mit einem MIDI-Protokoll und dessen Anschlüssen zu erweitern. Hinzu kommt, dass auf dem System auch eine Sequenzer-Software läuft. Die Firma C-LAB bietet sowohl die Schnittstelle, als auch die Software *Supertrack* an. Die Software selbst wird später immer wieder erweitert und durchläuft diverse Firmenwechsel. Heute (2009) ist das Programm in einem Software-Paket unter dem Namen *Logic Studio* von der Firma Apple erhältlich.

## 2.2. Die Software *Supertrack*

Die Software *Supertrack* von der Firma C-LAB ermöglicht das Aufzeichnen von Notenwerten und deren Steuermerkmalen, zum Beispiel die Lautstärke, und gibt diese beim Abspielen über die MIDI-Out-Buchse an einen Klang-erzeuger (Sampler) aus. Dabei werden die eingehenden Informationen über eine MIDI-Klaviersatur oder über die direkte Eingabe mit Hilfe der C 64-Tastatur innerhalb der Software einem bestimmten Zeitwert zugeordnet und gespeichert. Die in *Supertrack* eingestellte Geschwindigkeit (BPM) dient als Raster und bestimmt die zeitliche Quantisierung der eingegebenen Noten- und Steuerinformationen. An dieser Stelle sei der MIDI-Controller 7 erwähnt. Die damit verbundene Steuerinformation bestimmt die Lautstärke eines

Samples, die mit einem Fader (Lautstärkeregler) in einem DJ-Mixer vergleichbar ist. Eine laufende Musiksequenz kann an einer bestimmten Stelle auf lautlos geschaltet und vor ihrem Ende wieder laut werden. Es entsteht ein klassischer HipHop-Break, der mit einem Auftakt die neue Loop-Sequenz einleitet. Bis zu diesem Zeitpunkt ging es lediglich um das Loopen von musikalischen Zeitabschnitten, wie es noch heute (2009) in unterschiedlichsten kommerziellen Produktionen zu finden ist. Der Grund für die Popularität liegt vermutlich in der ›Eigenheit‹ solcher Samples, die den Produktionen eine zusätzliche ›Seele‹ verleiht. Die Steuerung der Samples durch einen Sequenzer macht schnell klar, dass damit wesentlich Komplexeres möglich ist als das einfache Loopen von Musik: Es ist der Beginn einer Verarbeitung von gesampletem Material und damit die Entstehung einer neuen Form der Komposition auf Basis einer musikalischen Momentaufnahme.

### **3. Das Sample – eine einzigartige Momentaufnahme**

Wodurch zeichnet sich ein Sample aus? Im Kern ist es die oben erwähnte Eigenheit eines Samples: Ein Sample ist immer ein Teil eines konservierten Klangs, der durch verschiedenste Aspekte individuell geprägt wird: Angefangen bei der ursprünglichen Komposition (oder Nicht-Komposition) des Materials, dem Spielen der Komposition (oft fehlerhaft und ungenau) über die für die Aufnahme benutzten Räume, die Mikrofone und deren Platzierung bei der Aufzeichnung bis hin zu den benutzten Geräten sowie dem Aufzeichnungsmedium. Am Ende der Produktionskette prägen die Mischung, das Mastering und die Art des Tonträgers, der in den Handel kommt, das Erscheinungsbild eines Musiktitels. Dieser ganze Prozess wird in jeder Instanz von Menschen gesteuert, die dabei dankenswerter Weise ihre Spuren hinterlassen. Letztlich bedeutet das, dass am Tag der Veröffentlichung eines Musikstücks neues Material zum Sampling bereit steht. Auffällig ist, dass eine Vielzahl von bekannten Samples, vielleicht sogar der überwiegende Teil, zwischen dem Ende der 1960er und dem Anfang der 1980er Jahre ihren Ursprung haben. Das könnte daran liegen, dass die in dieser Zeit benutzten Geräte sehr unterschiedlich (und aus heutiger nachrichtentechnischer Sicht in ihrer Übertragung meistens schlecht) waren und man viel damit experimentiert hat. Entstanden sind in dieser Zeit die unterschiedlichsten und extremsten Produktionen, was zur ursprünglichen HipHop-Kultur passt. Um auf die Verarbeitung von Samples zurück zu kommen: Wie kann so eine Verarbeitung aussehen?

## 4. Die Verarbeitung eines Samples – ein Beispiel

Durch die einfache Steuerung von Samples durch einen Sequenzer ist es möglich, komplexere Strukturen aus einer Musiksequenz zu bauen. Das heißt, dass man eine gesamplete Sequenz, die man beispielsweise aufgrund ihres Raumklangs und ihrer Klangfarben besonders gut findet, in ihrer zeitlichen Struktur aufbricht und einen eigenen Loop daraus entwickelt. Man schafft aus dem Original-Sample mehrere kleine rhythmische Einheiten, die einzeln betrachtet weniger komplex sind als das Sample selbst. Diese Einheiten werden mit Hilfe des Sequenzers neu hintereinander gesetzt und bieten auf Grund ihrer Einfachheit Platz, zusätzliche Elemente aus dem Sample selbst darüber zu legen. Zur Veranschaulichung dieses Vorgangs habe ich den rhythmisch neuen Grundloop (Beat) der DJ Premier-Produktion »Come Clean« von Jeru The Damaja (1993) aus dem Original-Song »Kool Is Back« von Funk, Inc. (1971) mit modernen Mitteln nachgestellt, die eine Visualisierung des damals Entstandenen zulassen. Ich habe diesen Titel gewählt, weil er meines Wissens die erste Veröffentlichung eines Songs war, dem eine derartige Verarbeitung eines Samples zugrunde liegt. Die Nachstellung erhebt nicht den Anspruch der identischen Visualisierung des ursprünglichen Vorgangs, jedoch ist ein Unterschied im Ergebnis subjektiv nicht hörbar. DJ Premier hat bei dieser Bearbeitung das Original um ca. drei Halbtöne nach unten transponiert, der Grund dafür ist nicht bekannt. Fest steht, dass durch die Transponierung ein tieferer, schwererer Charakter entsteht. Durch die fehlenden oberen Frequenzen wird Platz für eine spätere Stimme geschaffen, die das Spektrum wieder ausgleicht und verständlich bleibt.

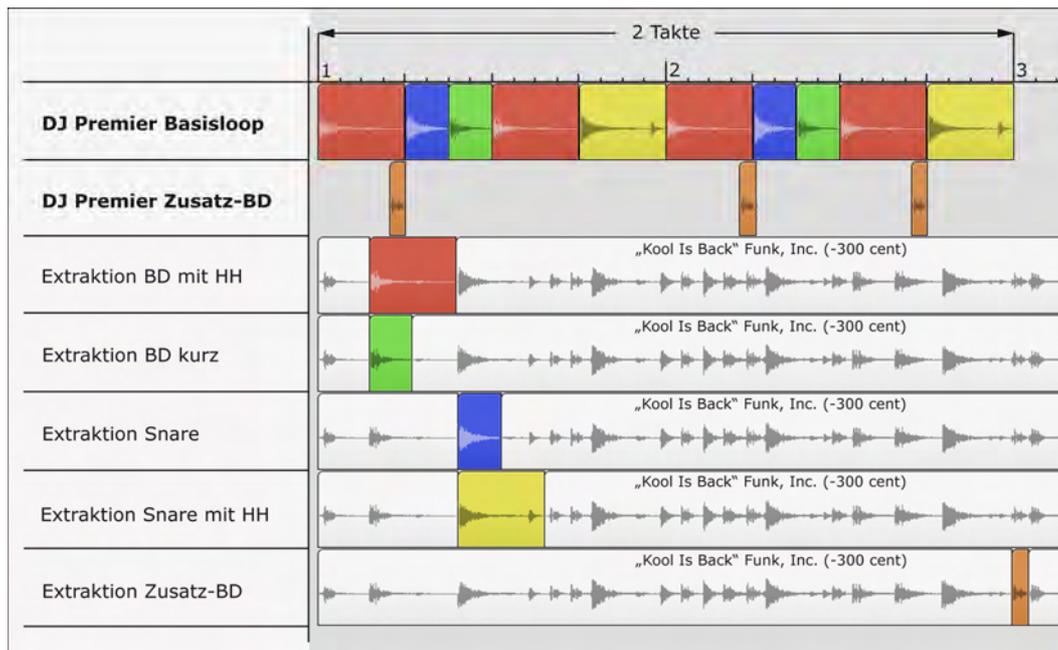


Abbildung 2: Die Visualisierung des Drumloop-Nachbaus von »Come Clean« von Jeru The Damaja; BD = Bass Drum; HH = Hi-Hat © Infografik: S. Klammt

Die Abbildung 2 zeigt auf den ersten beiden Spuren – sie werden synchron abgespielt – den neuen zweitaktigen Basis-Loop der DJ Premier-Produktion. Die Elemente dafür sind aus der originalen und transponierten Musiksequenz der unteren fünf Spuren (eine fünffache Kopie seines Ausgangsmaterials) gewonnen. Dabei ist jedes unterschiedliche Element seines Loops in der gleichen Farbe markiert wie das Element seines Ausgangsmaterials: Bass Drum mit Hi-Hat (rot), Bass Drum kurz (grün), Snare (blau), Snare mit Hi-Hat (gelb), Zusatz-Bass Drum (orange). Das typische DJ Premier-Feeling wird erreicht, indem man die zu einem Shuffle-Rhythmus führende Zusatz-Bass Drum ein kleines bisschen nach hinten verschiebt – also anders, als die Swing-Quantisierung (16E) des Computers vorschlägt. Der so entstandene neue Drumloop bekommt eine unverwechselbare Handschrift und er wirkt, als habe der Drummer der Original-Aufnahme es schon immer so gespielt, da der ursprüngliche Klangraum zu keinem Zeitpunkt der Bearbeitung verlassen wurde. Interessant an dieser Stelle: Die Rekonstruktion dieser Verarbeitung scheint auf den ersten Blick leicht zu sein, tatsächlich musste einiges an Zeit investiert werden, um sie möglichst exakt zu realisieren. Das liegt vermutlich daran, dass man sich heute zu sehr von der visualisierten Darstellung beeinflussen lässt und deswegen zu technisch editiert. Man muss sich vielmehr auf das konzentrieren, was man hört, wie es zumindest in meinem Fall – als Produzent von Kinderzimmer Productions – damals ohnehin nur möglich war.

## 5. Vom verarbeiteten Sample zu einer neuen Gesamtkomposition

Der entstandene neue Drumloop ist eine erste rhythmische Ebene. Man kann sich jetzt vorstellen, dass diese Verarbeitung auch mit völlig anderen Samples möglich ist, wie beispielsweise mit Bass- und Gitarrenfiguren, Piano-Sounds, Streichersätzen, Percussion-Patterns, usw. Wenn die Verarbeitung der anderen Samples (jedes mit seiner oben beschriebenen Eigenheit) auf die gleiche Geschwindigkeit Bezug nimmt wie die der rhythmischen Ebene, ist es ein Leichtes, die neu entstandenen Loops übereinander zu legen. Was dabei sowohl rhythmisch als auch tonal erlaubt ist, entscheidet allein der Schöpfer. Klar ist aber, dass jedes gestapelte Sample zu einem neuen Klangkosmos beiträgt, der vermutlich in Hinblick auf die dabei neu entstehenden Farben und Räume (Interferenzen, nicht-harmonische Frequenzkombinationen und sonstige nahezu unvorhersagbaren Effekte) schwer oder gar nicht mit Hilfe der klassischen Notenschrift darstellbar ist.

Der Song erhält eine Dramaturgie, indem im zeitlichen Ablauf des sich immer wiederholenden kompletten Loop-Konstrukts unterschiedliche Ebenen ein- und ausgeblendet werden. Ein Abschalten aller Ebenen erzeugt einen harten Bruch (Break), was einer darüber aufgenommenen Rap-Passage noch mehr Wichtigkeit verleiht. Ein Hook (Refrain) kann so gestaltet sein, dass im Gegensatz zu den Strophen zusätzliche Loop-Ebenen eingeschaltet werden, die das Spektrum an dieser Stelle verdichten und die anschließend wieder verschwinden. Auch zusätzlich aufgenommene Scratch-Techniken mit Sounds oder gesprochenen Inhalten können einen Hook auszeichnen.<sup>2</sup>

---

2 Vgl. hierzu den Beitrag von Dietmar Elflein im vorliegenden Jahrgang.

## Literatur

Ahearn, Charlie (2007). *Wild Style: The Sampler*. New York: PowerHouse Books.

## Diskographie

Funk, Inc. (1971). »Kool Is Back.« Auf: *Funk, Inc.* Prestige Records. Re-release 1995: *Funk Inc/Chicken Lickin'*. Prestige Records, UPC 025218515627.

The Headhunters (1975). »God Make Me Funky.« Auf: *Survival Of The Fittest*. Arista Records, AL-4038

Jeru The Damaja (1993). »Come Clean.« Payday, 697-120002-1.

## Filme

Ahearn, Charlie (1982). *Wild Style*. Re-release 2009: *Wild Style!* ZYX-Music, ZYX477775.

## DIE ENTSTEHUNG DES ALBUMS *WATCH OUT FOR THE THIRD RAIL* DER BAND LSD

### **Detlef Rick aka DJ Rick Ski (LSD)**

#### Die Anfänge

Alle Mitglieder der Band LSD stammen aus der nördlichen Eifel im Bundesland Nordrhein Westfalen. Diese ländliche Region wird dominiert von kleinen und mittelständischen Betrieben sowie natürlich von der Landwirtschaft. Das Nachtleben hat hier nicht viel zu bieten, außer der Dorfdisco im nächst größeren Ort. Ansonsten bleibt Jugendlichen als Freizeitbeschäftigung nur der örtliche Fußball- oder Schützenverein übrig. Kein idealer Ort für eine HipHop-Band, sollte man meinen.

Gelangweilt vom Dorfleben entdeckten mein Bruder Michael »Future Rock« Rick und ich Anfang der 1980er Jahre im heimischen Fernseher endlich einen Ausweg aus unserem doch recht tristen Alltag. Dokumentationen wie *Breakout* (WDR) und Filme wie *Stylewars* oder *Wild Style* (ZDF-Co-Produktion) zeigten erstmalig die New Yorker HipHop-Kultur. Die akrobatischen Tänze der B-Boys, die bunten Bilder der Graffiti-Writer, die brachial funkigen Beats der DJs und die schnellen Reime der MCs wirkten auf uns unheimlich anziehend. Zunächst versuchten wir uns an den Elementen B-Boying und Graffiti. Schließlich landeten wir bei der Musik. Ohne jegliches Hintergrundwissen begannen wir, erste Demos aufzunehmen. Vom Schneiden von Breakbeat-Loops über die diversen Scratch-Techniken bis zum Arrangement von Songs brachten wir uns alles selbst bei. Zu dieser Zeit gab es weder das Internet, noch irgendwelche anderen Informationsquellen, die offenlegten, wie der angestrebte HipHop-Sound denn nun entstehen sollte. Mit Hilfe von umgebauten Plattenspielern, alten Tonbandgeräten vom Flohmarkt und Vierspur-Kassettenrecordern begannen wir, die ersten Demos

aufzunehmen. Wichtige Hintergrundinformationen bezüglich Sample-Originalen entnahmen wir hauptsächlich englischen Dance-Magazinen. Der damalige ›Rare Groove‹-Trend kam uns dabei sehr zur Hilfe, da viele der Sampling-Originale aus dem Rap-Genre auch gleichzeitig Hits dieser Szene waren.

In unserem Umfeld waren wir als HipHop- und Funk-Liebhaber absolute Exoten und Außenseiter. Doch im Sommer 1988 trafen wir dann vor einer Diskothek in der Kleinstadt Euskirchen zwei Gleichgesinnte. Der Rapper Patrick ›Ko Lute‹ Steffen und der DJ Philipp ›DJ Defcon‹ Wohlleben hatten auf ähnliche Weise zur HipHop-Musik gefunden wie wir und stammten ebenfalls aus der Nordeifel.

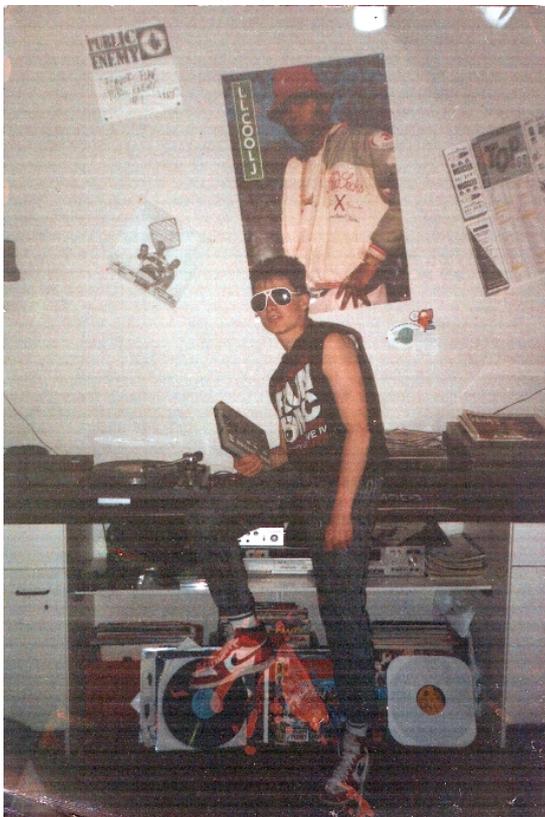


Abbildung 1: Future Rock ca. 1987  
Foto: unbekannt



Abbildung 2: Rick Ski ca. 1987  
Foto: unbekannt

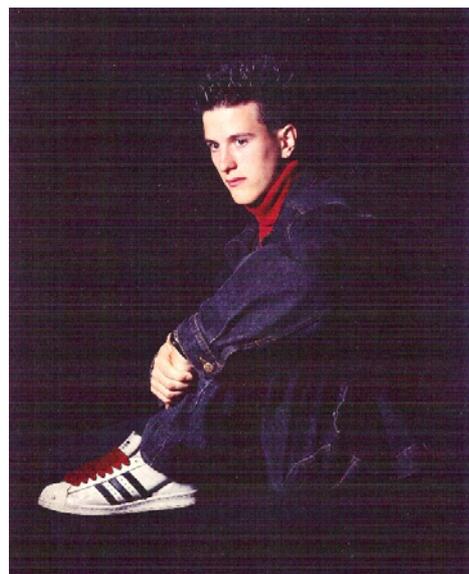


Abbildung 3: Fotosession – DJ Defcon (1988)  
Foto: Stephan Schuh

Wir begannen im Troop TNT Studio, das sich in unserem ehemaligen Kinderzimmer befand, gemeinsame Demo-Songs aufzunehmen. Während die meisten US-amerikanischen und englischen Künstler noch fleißig den gesamten James-Brown-Katalog »abfeierten«, waren wir bereits einen Schritt weiter gegangen. Durch diverse Fehlkäufe, intensives Studieren der Credits auf »brauchbaren« Platten und Insiderinformationen aus Londoner Plattenläden tauchten wir schnell und tief in die Welt der Sample-Quellen ab. So beinhalteten unsere Plattensammlungen bald alle erdenklichen Stilrichtungen, von Jazz über Rock bis zu Disco.

Produktionstechnisch erzielten wir mit dem Erwerb unseres ersten professionellen Samplers einen Quantensprung. Mein Bruder Michael hatte Geld gespart und belohnte sich für sein bestandenes Abitur im Sommer 1989 mit dem Kauf eines Yamaha TX 16 W. Dieser hatte damals immerhin bereits eine Stereo-Sample-Funktion und eine Auflösung von 12 Bit. Schnell klangen unsere Demos nicht minder fett als die Songs unserer US-amerikanischen Vorbilder: die Produzenten 45 King, The Bomb Squad und Bands wie Ultramagnetic MCs, Main Source, The Chosen Ones u.v.a. Unser damaliges Troop TNT Heimstudio, in dem später auch das Album *Watch Out For The Third Rail* entstand, hatte folgende Ausstattung:

#### Hardware:

- Yamaha TX 16 W Sampler (s. Abb. 4)
  - 1,5 MB, auf 4,5 MB ausgebaut (bis auf 6 MB erweiterbar)
  - Stereo Sampling
  - max. 10 Einzelausgänge
  - max. Audioauflösung 12Bit/33khz
- Commodore C 64 Computer (s. Abb. 5)
- SW Camping-Fernseher als Monitor
- Yamaha Umhängekeyboard SHS 10 (s. Abb. 6)
  - Midi
  - nicht anschlagsdynamisch
- Technics 1200 Mk2 Plattenspieler
- Gemini MX 2200 Mixer
- C-Lab Midi Interface

#### Software:

- Supertrack Midi Sequenzer (s. Abb. 7)



Abbildung 4: Yamaha TX 16 W Sampler



Abbildung 5:  
Commodore C64 Computer



Abbildung 6:  
Yamaha Umhänge-Keyboard SHS 10

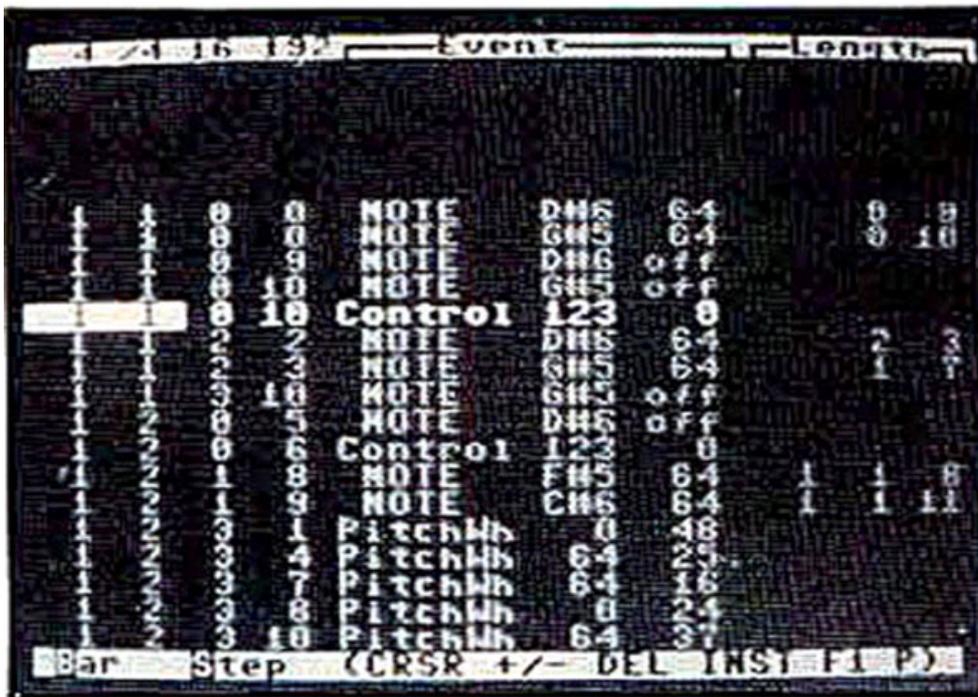


Abbildung 7: Screenshot, C-Lab Supertrack Software

## Der Vertrag mit Rhythm Attack

Naiv und voller Selbstbewusstsein machte sich mein Bruder Michael auf den Weg nach Köln, um dem Label Rhythm Attack einen Besuch abzustatten. Dieses Label hatten wir uns ausgesucht, da es damals Lizenzverträge mit all unseren New Yorker Lieblings-Rap-Labels wie Fresh Records, B-Boy Records usw. hatte. So wurde der Labelchef, Stephan Meyner, mit unserem vier Songs umfassenden Demotape konfrontiert. Es gefiel ihm offensichtlich, denn er machte uns das Angebot, einen Song auf einer Compilation mit ansonsten ausschließlich US-amerikanischen Künstlern zu veröffentlichen. Statt mit dem Budget aber wie geplant nur einen Song aufzunehmen, nahmen wir genügend Songs für eine EP auf. Wir baten den Labelinhaber, zusätzlich zu unserem Compilation-Beitrag eine EP unserer Band zu veröffentlichen. Nachdem er sich mit diversen Kölner Musikjournalisten beraten hatte, wurde tatsächlich das Release unserer EP *Competent* in Angriff genommen, die dann im Oktober 1989 erschien. Zwei Monate später folgte die *New School*-Compilation mit unserem Song »Competent« und dem parallel angefertigten Remix des Songs »Strong Island« der New Yorker Band JVC Force.

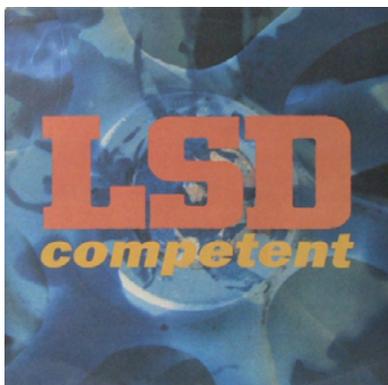


Abbildung 8:  
Cover der EP *Competent* (1989)



Abbildung 9:  
Private Fotosession in DJ Defcons Wohnung (1989)

BASIC KNOW  
COMPETENT

quasi-  
general

28

- 1 BASIC KNOWLEDGE - THAT'S WHAT EVERY OR ANYONE SHOULD COULD HAVE HIS
- 2 FOUR MEN - IRRESISTABLE GROWN
- 3 DON'T - VOTE - FOR - BLACK OR WHITE OR ANY ~~OTHER~~ COLOUR
- 4 NATIONALITIES AND <sup>OTHER</sup> ARBITRARY DRAWN BORDERS
- 5 ~~SO~~ NO DON'T SAY WE ARE COMMUNISTS OR <sup>THAT WE</sup> MOST WANNA MAKE DOLLARS
- 6 ~~HERE~~ SOME ADDITIONAL CHANCE FOR ~~ALL~~ - MY TEAMS LAST ORDER
- 7 FOR YOU YES YOU SO COME ON WOULD YOU PLEASE LISTEN TO MY TRACK
- 8 LET IT LIVE ON <sup>ON THE</sup> TURNS OR MAYBE YOUR TPE DECKS
- 9 INTERCEDE FOR YOUR ~~IDEALS~~ I, D. E. A. L. S BUT NEVER THE LESS
- 10 ~~CONFRONTING~~ ~~THESE~~ INTELLECTUAL WORLDS ONE GONNA SAY YES
- 11 I'M CONSCIOUS OF - SOME WILL SAY IT'S UTOPIAN
- 12 CORRESPONDING TO POLITICAL FASHION IN R.A.P BUT SEE
- 13 I SAY WHAT I MEAN WHAT I SAY - BUT THEY ~~WILL~~
- 14 MY PERSONS - HERE TO LAY DOWN ON THIS GROUND <sup>WITHOUT</sup> ~~NO~~ ~~FEEL~~
- 15 BY THIS TOPIC ~~IT'S~~ PROVED -
- 16 THAT WE ARE COMPETENT

---

1. SOME MORE ~~WISDOM~~ TO PUT ~~IN~~ INTO THE MIC.
- 2 ~~SCANTY~~ LOT BUT LUXURIOUS TO FILL ~~THE~~ ~~64~~ MEASURES
- 3 THIS IS MY FATE WHAT THEY DO TO ME
- 4 EXPECT THEIR KOLUTE TO-SAVE LYRICAL TREASURES
- 5 IF RHYMES HIT MY MIND THERE GOTTA BE MORE ~~AND~~ LOT <sup>BUT</sup>
- 6 FLOWS OUT MY PEN VICTORIOUS FROM LINE TO LIVE
- 7 TAKEN IN BY <sup>MY</sup> EYE HURLED BACK TOWARD SOLID DYNES
- 8 FURTHER MORE 2 DJ'S SOLEMNIZE THEIR DUTY OF HARDCORE
- 9 NAMED BLACK VINYL MASTER CUT CONTROLLED DISASTER
- 10 DJ DEFCON ADDITIONAL TURBULENT MASTER

Abbildung 10: Original-Textblatt des Songs »Competent« (1989)

## Die Medien

Unsere erste Veröffentlichung erzeugte ein großes Medienecho. Rezensionen überboten sich gegenseitig mit Lob, verwundert darüber, dass wir – im positiven Sinne – überhaupt nicht ›deutsch‹ klingen würden. Wir wurden als Interviewgäste in diverse Radio- und Fernsehsendungen eingeladen. Unser Song »Competent« wurde monatelang jeden Tag zur besten Sendezeit beim Radiosender WDR Eins (heute: Eins live) gespielt und auch der Fernsehsender Tele 5 spielte regelmäßig unser amateurhaftes Video in der Sendung *Tanzhaus*. Heutzutage wäre das für eine Rap-Schallplatte aus Deutschland auf einem Independent-Label absolut undenkbar.



Abbildung 11: LSD-Artikel im *Stern* (15. November 1990), Original-Foto: Jim Rakete



Abbildung 12: Future Rock live (1990)  
Foto: Rudolf Wohlleben



Abbildung 13: Ko Lute live (1990)  
Foto: Rudolf Wohlleben

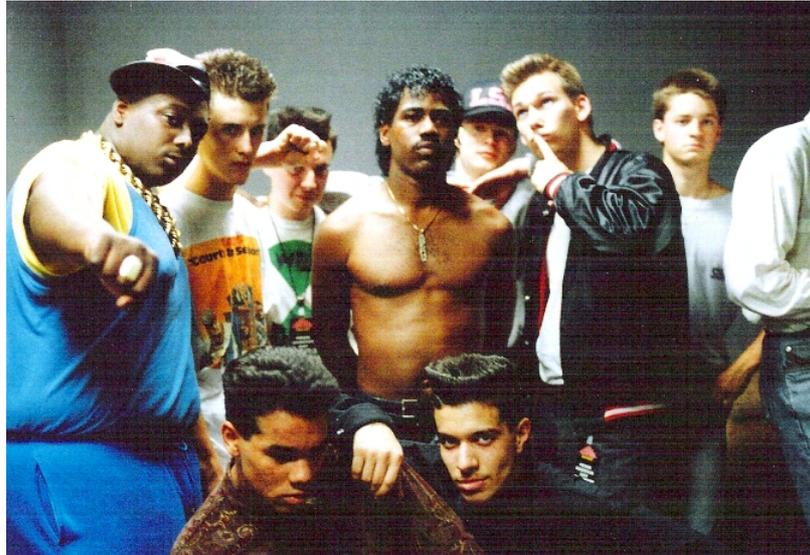


Abbildung 14: LSD im Vorprogramm von Kurtis Blow, Köln 1990,  
Foto: Rudolf Wohlleben

## **Produktion des Albums** ***Watch Out For The Third Rail***

Angespornt vom Erfolg unserer *Competent*-EP, begannen wir im Dezember 1989 mit der Produktion unseres Albums. Die Dauer der Produktion betrug fast genau ein Jahr und endete im Dezember 1990. In dieser Zeit arbeiteten wir ohne nennenswerte Pause täglich an der Produktion. Unser Ziel war es, ein HipHop-Album von bisher nicht dagewesener Komplexität zu produzieren und dabei trotzdem nichts an Musikalität und Funkyness zu verlieren. Wir betrachteten das Musizieren damals sehr sportlich und wollten einfach alle HipHop-Bands weltweit toppen. Jeder Song wurde akribisch ausgearbeitet und mit möglichst vielen, teilweise versteckten Details versehen. Um solch ein aufwendiges Projekt überhaupt stemmen zu können, mussten wir strukturiert an die Sache rangehen. Es gab eine Produktionsmappe mit einer genauen schriftlichen Dokumentation der einzelnen Songs. Außerdem wurde dort auch die Spur-Belegung der einzelnen Songs auf dem 16-Spur Band festgehalten. Unsere akribische Arbeitsweise ging soweit, dass wir unsere komplette Schallplattensammlung durchhörten und sämtliche Stellen, die wir für sample- und scratch-würdig hielten, ebenfalls in der Produktionsmappe schriftlich dokumentierten.

X • 23

SONGNr.: 7

SONGTITEL - a) Disk: JAZZY MOVE

b) Text: JAZZY MOVE 4

B.P.N.: 104 (104,5189)

SONGSTRUKTUR (Rap):

Laenge: ~~2:33~~ 2:44

RAP (Art): 8/12 / 12

MIX (Besonderheiten): BD (HAWK) ETWAS BÄSSE WEG

EFFEKTE - a) Scratches: "JAZZY MOVE" COMPETENT  
 "Movin' the Grand" Adlow  
 "Jazz" - Self Destruction  
 "JAZZ" RUTHLESS RAP ASS. "THE CREW FROM THE NORTH" (3/4!)  
 "JAZZY MUSIC" ...  
 "Keep you movin'" Eric B Follow ...  
 "Body Slam" "Move to this" (Gosun Onas (Lustar))  
 "Best keep movin'" "Gosun Onas (Lustar)"  
 "Move on an' on" "Nes Oundo (Mackin)"  
 b) Zusatzsamples: Chucky D Loba ✓

SUMME 1	SUMME 2
UNDER-DB'S...	PELL. TRAK
TR (Klarnete)	BD JAZZY
TR 2	BD Loba
F.O	TR BRK

SONSTIGES: E-Piano in Refrain Part  
 leichte & TAKE CASERN  
 ? Scratch per se mit abstoppen

TRACKS: ,Minzel

									Summe
1	2	3	4	5	6	7	8		
SQ/L	SQ/R	BRK	BD 1	HAWK	SN	SAX	<del>JAZZY MOVE</del>	<del>PELL. TRAK</del>	PELL. TRAK
		1,2,3...					BD/Loba	TRAK	TRAK (RAMMAD)
							HAWK	808	808
							BD Loba	BASE	BASE

Abbildung 15: Produktionsnotiz – Song »Jazzy Muv«

Roof Ten Studio 30

Group: LSD	Date: 1.9.90
Song: <del>Rhythm Attack</del>	Start: 24:20
Tape No.:	End: 27:10
Length: 2:46	

Channel	Instrument	Position/Counter	Notes	DBX
1	Vipera	SQ 1L		
2	Arbeitspau	SQ 1R		
3	Rap		ab. 25:25	
4	Rap		+26:13	
5	R.A. ("ROCK DA MOST")			
6	SCRATCHES / RHYTHM ATTACK			
7	SCRATCHES / JUSTICE			
8	STRACHZUK			
9	"ARE YOU READY"			
10				
11				
12				
13				
14				
15				
16	Spur			X

Notes:

26.13

1. RAP PART      ① VOW 4 ② LETZTER PART VOW 3

2. RAP PART      ① VOW 2 ② VOW 4 AB "AS WE TALK"

                         ③ VOW 4 MITTEL PART

46 Track - Digital Master - 96 Track Midi - Creator - SMPTE

Abbildung 16: Spurbelegung des Songs »Rhythm Attack«

Der Produktionsablauf sah folgendermaßen aus: Zunächst produzierten wir diverse Beat-Layouts, aus denen dann später die Songs entstehen sollten. Dann wurden aus diesem Material einzelne Beats herausgesucht und mit einem Arbeitstitel versehen. Parallel arbeitete Rapper Ko Lute an den Texten und wir als DJs (Rick Ski und DJ Defcon) an den Scratches der Songs, die wir in unserem Troop TNT Heimstudio auf einem Vierspur-Recorder aufnehmen, anschließend in den Sampler überspielen und per Midi-Sequencer wieder im Song platzierten. Digitale Harddisk Recording-Systeme waren auf dem Markt noch nicht erhältlich und so kreierte wir auf diese Weise unser eigenes System. Anders wäre dieses Album auch nicht zu finanzieren gewesen, denn Studiozeit ist ja bekanntlich bares Geld. Alle Songs wurden also komplett in unserem Troop TNT Heimstudio vorproduziert, im professionellen Studio dann lediglich die Vocals und zusätzlichen Instrumente wie Saxofon oder Percussions aufgenommen. Alle Aufnahmen und Mischungen für das Album fanden im Rooftone Tonstudio statt – im ausgebauten Dachboden eines Mehrfamilienhauses in der Kleinstadt Zülpich, wo bis dahin ausschließlich Country-Bands ihre Musik aufgenommen hatten. Einzig der Song »Watch This Event« wurde in einem anderen Studio produziert: Den Saxofon-Part spielte Maceo Parker im Ligosa Studio in Cincinnati (USA) ein, die Aufnahme der Vocals und der Mixdown erfolgte dann im CU Later Studio in Köln.

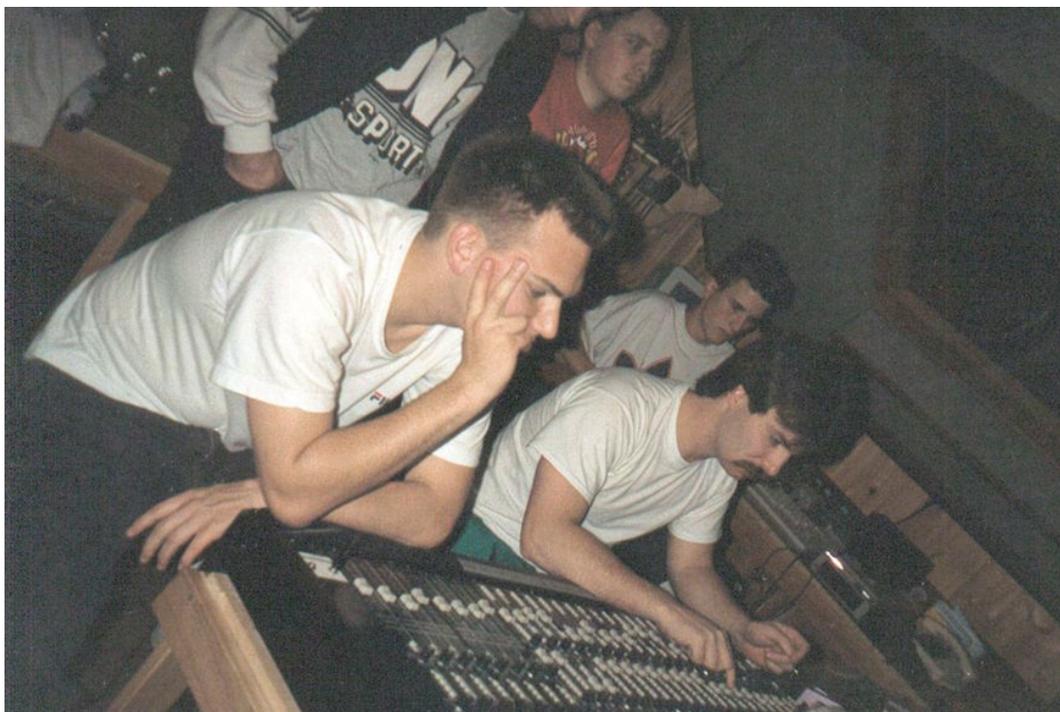


Abbildung 17: LSD im Rooftone Studio – ca. 1990 (Ko Lute, Martin Adrian, Randy Roof, Rick Ski, DJ Defcon), Foto: unbekannt



Abbildung 18: LSD im Rooftone Studio – ca. 1990 (Future Rock, unbekannt, Ko Lute), Foto: unbekannt

Die meisten unserer Songs waren derart aufwändig und sample-lastig, dass der 4,5MB große Speicher des Samplers nicht ausreichte. So wurde das Song-Arrangement aufgeteilt und der Speicher des Samplers pro Song bis zu dreimal vollständig ausgelastet bzw. geladen. Neben den Vocals wurden auch einzelne Spuren des Samplers auf die Bandmaschine überspielt. Parallel dazu liefen beim Mixdown die Spuren, die direkt vom Sampler in das analoge Mischpult gingen. Synchronisiert wurde die Bandmaschine mit dem Midisequencer, wie damals üblich über einen SMPTE-Timecode. Wir hatten anfangs absolut kein Hintergrundwissen darüber, wie man Songs im Tonstudio aufnimmt und abmischt. So war die gesamte Produktion ein ›Learning by Doing‹-Prozess, bei dem uns unser Vorwissen aus dem Homerecording-Bereich sehr zu Hilfe kam.

Das Rooftone Studio in Zülpich hatte folgende technische Ausstattung:

- 16 Spur / 2 Zoll Bandmaschine von Tascam (Abb. 19)
- analoges Mischpult
- diverse Effekte
- Beta Video / Digital Audio Recorder (DAT Vorläufer)
- Atari Computer mit Timecode-Interface für die Synchronisation von Midi & Tape



Abbildung 19: 16-Spur Bandmaschine von Tascam, wie sie im Rooftone Studio zum Einsatz kam

## Die Veröffentlichung des Albums

Nach der Fertigstellung der Musik wurde das Artwork des Covers in Angriff genommen. Zu diesem Zweck hatten wir bereits 1990 ein Fotoshooting mit einem befreundeten Fotografen organisiert. Da diese Fotos dem Labelinhaber aber nicht professionell genug waren, wurde im Frühjahr 1991 ein weiteres Foto-Shooting angesetzt, an dem Bandmitglied DJ Defcon aus terminlichen Gründen nicht teilnehmen konnte. Daher ist er nur auf der Rückseite des Original Covers zu sehen.



Abbildung 20: LSD 1990, erste Album-Fotosession, Foto: Stephan Schuh



Abbildung 21: *Watch Out For The Third Rail* – Album-Cover (1991)



Abbildung 22: LSD 1990, erste Album-Fotosession, Foto: Stephan Schuh

Im März 1991 wurde dann das Album auf dem Label Rhythm Attack Productions aus Köln veröffentlicht. Es war als Vinyl und CD erhältlich, hatte eine Spielzeit von ca. 60 Minuten und beinhaltete 27 Songs sowie 8 unbetitelte Skits. Wieder war das Interesse der Medien groß, wenn auch nicht so überwältigend wie bei unserem ersten Release. In der Szene war unser Album eine kleine Sensation. Immerhin war es eines der ersten Rap-Alben aus Deutschland und bewies, dass man auch in Deutschland Rap-Musik auf internationalem Niveau machen konnte. Zwar veröffentlichte der Frankfurter Rapper Moses P bereits 1989 das Album *Raining Rhymes*, doch wurde dieses damals als ein Produkt amerikanischer Herkunft vermarktet. Und obwohl uns Moses P aka Moses Pelham zuvor kam, war *Watch Out For The Third Rail* daher in der öffentlichen Wahrnehmung das erste Rap-Album aus Deutschland.

### **Analyse des Songs »Brand New Style«**

Der Song »Brand New Style« ist trotz seiner Länge von nur einer Minute und 47 Sekunden einer der aufwendigeren Songs des *Watch Out For The Third Rail*-Albums. Um bei den Vocals einen möglichst brachialen Sound zu er-

halten, wurden auch diese genau wie die Scratches auf einem Vierspur-Recorder aufgenommen. Diese Spuren wurden dann mit unserer bereits erwähnten Harddisk Recording-Variante im Song platziert. Der Song »Brand New Style« ist der einzige Song des Albums, bei dem auch mit den Vocals so verfahren wurde.



Hörbeispiel 1: LSD – »Brand New Style« [1:47 Min]

Der Song besteht trotz seiner Länge von nur 1 Minute und 47 Sekunden aus 60 einzelnen Samples (genauer: 49 Samples und elf Sample-basierten Scratch-Effekten). Dies ergibt eine Sample-Dichte von einem Sample je 1,78 Sekunden. Es wurde in der Öffentlichkeit oft darüber spekuliert, aus wie vielen Samples das *Watch Out For The Third Rail*-Album nun besteht. Wir wissen es ehrlich gesagt selber nicht. Zur Veranschaulichung hier aber eine lose Schätzung. Bei einem geschätzten Durchschnittswert von 40 Samples pro Song müsste das Album mit seinen 27 Songs demnach aus 1080 einzelnen Samples bestehen. Und dies beinhaltet noch nicht die acht unbetitelten Skits. Damit dürfte klar sein, dass unser Album sample-technisch eines der aufwändigsten Rap-Alben weltweit ist (s. Tabellen 1 und 2 sowie die Hörbeispiele 2, 3 und 4 im Anhang).

## Die Wiederveröffentlichung des Albums

Im April 2008 wurde das Album *Watch Out For The Third Rail* als »Dope Beat Edition« auf dem Kölner Label Melting Pot Music wiederveröffentlicht. Die Doppel-CD beinhaltet sowohl die Vocal- als auch die Instrumental-Versionen des Albums, die Doppel-Vinyl-Variante des Albums ausschließlich die Instrumental-Versionen der Album-Songs. Beide Formate wurden mit diversen Bonus-Songs versehen.

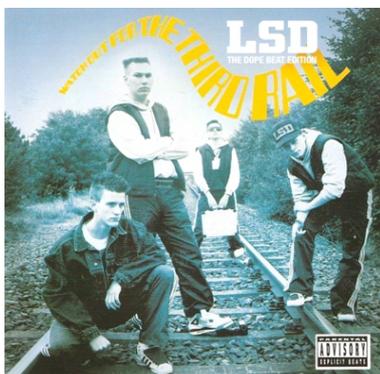


Abbildung 25: Cover von *Watch Out For The Third Rail*. The Dope Beat Edition (2008)

## Diskographie

- LSD (1989). *Competent* [EP]. Rhythm Attack, RAP 18-3.  
 LSD (1991). *Watch Out For The Third Rail*. Rhythm Attack, RAP 20-1 / RAP202.  
 LSD (1991). *I Don't Care A Rap* [EP]. Rhythm Attack, RAP 21-3.  
 LSD/CUS (1991). *Mind Expansion* [7 Inch]. Blitz Vinyl, 91339.  
 LSD (2007). *Competent / Accompagnato* [12" Re-Release]. Melting Pot Music, MPM-039.  
 LSD (2008). *Watch Out For The Third Rail. The Dope Beat Edition*, Melting Pot Music, MPM 055LP.  
 Moses P (1989). *Raining Rhymes*. Logic Records, 210287.  
 V. A. (1989). *New School Album*. Rhythm Attack, RAP 17-1, RAP 17-2.  
 V. A. (1991). *Krauts With Attitude*. Boombastic, 212 039/ 262 039.

## Anhang

#	Sound	Original	Song/Instrument	Genre	Land	Jahr
1	Rhythm-Loop	XXX*	XXX*	Funk	USA	?
2	Backspin	XXX*	XXX*	Pop	Germany	1984
3	Closed Hi-Hat		Roland 808			
4	Open Hi-Hat		Roland 808			
5	Soundeffekt	XXX*	XXX*	Elektro-Funk	USA	1983
6	Drumloop	XXX*	XXX*	Jazzfunk	USA	1971
7	Drumloop	XXX*	XXX*	Jazzfunk	USA	1971
8	Rhythmloop (Reverse)	XXX*	XXX*	Funk	USA	?
9	Kick	XXX*	XXX*	Easy Listening	Italien	?
10	Loop	?	?	?	?	?
11	Snare	XXX*	XXX*	Rap	USA	1986
12	Snare 2	XXX*	XXX*	Rap	USA	1986
13	Guitar	XXX*	XXX*	Pop	USA	1984
14	Drum-Break	XXX*	XXX*	Funk	USA	1976
15	Horns	XXX*	XXX*	Funk-Rock	USA	?
16	Loop (Horns/ Organ)	XXX*	XXX*	Funk-Rock	USA	?
17	Vocal-Sample	Exponential Enjoyment	Live-Aufnahme/ WDR	Rap	Germany	1990
18	Horn-Break	XXX*	XXX*	Funk	USA	1974
19	Vocal-Sample	XXX*	XXX*	Latin-Freestyle	USA	1988
20	Vocal-Sample	?	?	?	?	?
21	Vocal-Sample	?	?	?	?	?
22	Percussion-Loop	?	?	?	?	?

WATCH OUT FOR THE THIRD RAIL

23	Organ-Loop	XXX*	XXX*	Soul	USA	1972
24	Vocal-/ Drum-Break	?	?	?	?	?
25	Vocal-Sample	?	?	?	?	?
26	Vocal-Break	?	?	?	?	?
27	Guitar	?	?	?	?	?
28	Vocal-Sample	?	?	?	?	?
29	Vocal-Sample	?	?	?	?	?
30	Stab	XXX*	?	Soul	USA	?
31	Drum-Loop	XXX*	?	Easy Listening	USA/ Canada	?
32	Horns (Reverse)	XXX*	XXX*	Funk	USA	1974
33	Organ-High Pitch	?	?	?	?	?
34	Horns	XXX*	XXX*	Funk	USA	1974
35	Guitar-Sample	?	?	?	?	?
36	Vocal-Sample	XXX*	XXX*	Funk/ Soul	USA	1972
37	Horn-Break	XXX*	XXX*	Funk-Rock	USA	?
38	Loop	XXX*	XXX*	Funk-Rock	USA	?
39	Horns	?	?	?	?	?
40	Loop (chopped)	XXX*	XXX*	Funk	USA	1969
41	Loop (chopped)	XXX*	XXX*	Funk	USA	1969
42	Loop (chopped)	XXX*	XXX*	Funk	USA	1969
43	Loop (chopped)	XXX*	XXX*	Funk	USA	1969
44	Vocal-Sample	XXX*	?	Soul/Disco	USA	?
45	Kick (Long)		Roland 808			
46	Vocal-Sample	Exponential Enjoyment	Live-Aufnahme/ WDR	Rap	Germany	1990
47	Vocal-Sample	Spielfilm XXX*	Dialog XXX*	Spielfilm	USA	1983
48	Vocal-Sample	XXX*	XXX*	Comedy	USA	1975
49	Vocal-Sample	?	?	?	?	?

Abbildung 23: Musik-Samples des Songs »Brand New Style«; ?= Hierzu ließen sich keine Angaben mehr rekonstruieren; XXX\*= Diese Quellen können hier aus urheberrechtlichen Gründen nicht genannt werden.



Hörbeispiel 2: LSD – »Brand New Style«, alle Musik-Samples

#	Sound	Original	Song/Instrument	Genre	Land	Jahr
1	Vocal Stab	Soundtrack XXX*	XXX*	Rap	USA	1983
2	Vocals & Drums	XXX*	XXX*	Rap	USA	1988
3	Vocal Stab	XXX*	?	Rap	UK	?
4	Vocal Scream	XXX*	XXX*	Rap	USA	1988
5	Vocal (Crowd)	?	?	?	?	?
6	Snare	?	?	?	?	?
7	Drum Break	XXX*	XXX*	Funk/Disco	USA	1977
8	Vocal Sample	XXX*	Rhythm Is The Master	Rap	USA	1989
9	Vocal Sample	XXX*	The New Thing	Rap	USA	1987
10	Vocal Sample	XXX*	Master Move	Rap	USA	1988
11	Vocal Sample	XXX*	No More!!!	Rap	USA	1989

Abbildung 24: Alle Scratch-Effekte des Songs »Brand New Style«; ?= Hierzu ließen sich keine Angaben mehr rekonstruieren; XXX\*= Diese Quellen können aus urheberrechtlichen Gründen hier nicht genannt werden.



Hörbeispiel 3: LSD – »Brand New Style«, Scratch-Effekte



Hörbeispiel 4: LSD – »Brand New Style«, alle Vocal-Spuren/-Samples

## DIE FUNKTION DES SAMPLING IN DER MUSIK MISSY ELLIOTTS. EINE ANALYSE DER KOMPOSITION »WORK IT«<sup>1</sup>

Michael Rappe

### Einführung

Die Produzentin, Komponistin und Performerin Missy Elliott gehört zu den erfolgreichsten Frauen des HipHop- und R&B-Genres weltweit. Dabei ist es bemerkenswert, wie Missy Elliott, besonders zu Beginn ihrer Karriere Ende der 1990er Jahre, erfolgreich mit wechselnden Körper- und Weiblichkeitsinszenierungen spielt. Diese reichen von Tomboy-Darstellungen<sup>2</sup> bis hin zur Kreation afrofuturistischer Wesen. Diese visuellen Inszenierungen finden ihre Entsprechung in den artifiziell und minimalistisch gestalteten Beats von Missy Elliott und ihres kongenialen Partners, dem Produzenten Timbaland.

Mit der Veröffentlichung des Albums *Under Construction* im Jahr 2002 erweitert und verschiebt sich die thematische Gewichtung im Werk von Missy Elliott. Unter dem Eindruck des Verlusts geliebter Freundinnen (Aaliyah und Lisa »Left Eye« Lopez) und geschätzter Kollegen (Tupac Shakur, Notorious B.I.G. oder Jam Master Jay) beschäftigt sie sich seither mit der Frage, wie Auswüchse von Hass und Gewalt in der HipHop-Szene vermieden werden können. Eine Lösung sieht die Musikerin in der Rückbesinnung auf den »Ursprung« und die »wahren« Werte des HipHop. In diesem Sinne äußerte sie sich auch in diversen Interviews oder den Interludes des Albums:

»Mein neues Album zollt den alten Hip Hop-Heads Respekt. [...] Damals fühlte sich alles so warm und familiär an. Alle wollten nur tanzen und Spaß

---

1 Der Text basiert auf der Dissertation des Autors (Rappe 2010).

2 Im Englischen bezeichnet tomboy ein Mädchen, das sich wie ein Junge verhält und kleidet. Im Kontext der Gender- bzw. Queer-Studies steht dieser Begriff für die performative Inszenierung einer female masculinity (Halberstamm 1998; Meinecke 1999).

haben, zu den Partys gehen und eine gute Zeit haben. Es ging alles nur um die Musik. Heutzutage muss man eigentlich fast immer mit einer kugelsicheren Weste auf die Straße gehen, weil alle irgendein Problem haben und die Stimmung so angespannt ist. Mit diesem Album wollte ich den Spaß und die Wärme im Hip Hop zurückbringen« (Elliott 2002).

Dieser Rückbezug auf den Ursprung des HipHop findet sich auch auf der visuellen Ebene, z.B. durch ein an die Old-School angelehntes Art-Work des CD-Covers und durch die Videoclips. Es ist besonders auffällig, dass in den Clips nicht nur die Songtexte visualisiert werden, sondern darüber hinaus die latent oder offensichtlich ausgesprochenen Auseinandersetzungen mit Rassismus, verbal duelling (boastin' und dissin'), Sexualität oder afroamerikanischer Geschichte durch die Bilder eine intensive Erweiterung erfahren (Rappe 2003: 12-19; Rappe 2007: 137-156; Keazor/Wübbena 2005: 79-109).

Dieses Spiel mit Referenzen findet sich auch in der Musik von *Under Construction*, und hier ganz besonders in dem Song »Work It«, dem zentralen Stück dieses Albums. Was nämlich bereits nach dem ersten Hören von »Work It« in Erinnerung bleibt, sind einzelne, auffällige Soundereignisse, wie z.B. der komplette Wechsel in einen anderen Rhythmus zum Ende des Stücks, der als der *Take-Me-To-The-Mardi-Gras-Breakbeat*, im Original von Bob James (1975), zu identifizieren ist. Daneben sind Scratch-Samples sowie der Gebrauch analoger Drumcomputer-Sounds auszumachen, die eine Old-School-Anmutung assoziieren. So wird mit den Samples und der Art, wie sie in »Work It« montiert wurden, eine Geschichte erzählt, in der es vor allem um den Ursprung des HipHop geht.

Um dies zu belegen, beschreibe ich zunächst exemplarisch einzelne Soundquellen, aus denen »Work It« montiert ist. Im Anschluss daran werde ich darstellen, wie durch musikdramaturgische Gestaltungsprinzipien auf der Ebene der Produktion einerseits und dem referenziellen Charakter der benutzten Sounds andererseits eine Geschichte der Rückbesinnung auf die »wahren« Werte des HipHop erzählt wird.

## **Das musikalische Material der Komposition: Samples, Sounds & Breakbeats**

In dem Stück »Work It« werden insgesamt dreizehn Soundquellen benutzt, die im weiteren Verlauf *Samples* genannt werden. Ein Sample bedeutet in diesem Kontext ein von anderen Klängen abgrenzbares, als eigenständig identifizierbares Soundereignis, das für »Work It« kreiert oder von einer be-

reits bestehende Soundquelle gesampelt und weiterbearbeitet wurde. Eine erste Übersicht aller in »Work It« benutzten Samples und deren Herkunft:

Sample	Teil	Zeit	Takt	
1	Auftakt	0:00	0	<i>Request-Line-Scratch</i>
2	Intro	0:02	1	<i>Request-Line-Jingle</i>
3		0:10	4	<i>Peter-Piper-Scratch I</i>
4		0:11	5	Groove
5		0:11	5	<i>Heart-Of-Glass-Sound (Groove)</i>
6		0:21	9	<i>Portamento-Sound</i>
7	1. Refrain	0:40	17	<i>Elefanten-Sound</i>
8	2. Refrain	1:44	44	<i>Peter-Piper-Scratch II</i>
9	Bridge	3:25	87	<i>Peter-Piper-Scratch III</i>
10	Outro	4:00	102	<i>Peter-Piper-Scratch IV</i>
11		4:02	103	<i>Peter-Piper-Breakbeat I</i>
12		4:11	107	<i>Peter-Piper-Breakbeat II</i>
13		4:20	110	<i>Peter-Piper-Scratch V</i>

Tabelle 1: Die Herkunft der Samples in »Work It«

Die Namensgebung der 13 Samples verweist sowohl auf ihre direkte Ursprungsquelle (z.B. Songtitel oder instrumentale Technik) als auch auf ihre unterschiedliche Charakteristik (z.B. Scratch oder Sound). Scratches, Sounds und Breakbeats werden im weiteren Verlauf wie folgt unterschieden:

1. Samples mit der Bezeichnung *Scratch* sind Sounds, die beim Hören als Scratches, d.h. als rhythmische Bewegungen des Plattentellers bei aufliegendem Tonarm, identifiziert werden können. Im Kontext von »Work It« finden sich zwei unterschiedliche Scratch-Figuren:
  - Scratch-Figuren, die für »Work It« neu eingespielt wurden.
  - Scratch-Figuren, die aus anderen Stücken stammen und wiederum unterschieden werden können in:
    - Scratch-Figuren, die aus anderen Soundquellen vollständig übernommen wurden.
    - Scratch-Figuren, die aus verschiedenen Soundquellen neu montiert wurden.
2. Samples mit der Bezeichnung Sound sind Sound- oder Rhythmus-elemente aus anderen Soundquellen, wie z.B. Musikstücken, Synthesizern oder Samplern.

3. Samples mit der Bezeichnung *Breakbeat* sind Sounds, die beim Hören als Breakbeats identifiziert werden: Es handelt sich dabei um Rhythmussequenzen aus anderen Quellen, die komplett und im Sinne des Breakbeatings geloopt, d.h. digital aufgenommen, bearbeitet und wiederholt abgespielt werden.

Es würde nun den Rahmen dieses Artikels sprengen, alle 13 Samples, deren Ursprünge und ihre (Re-)Kontextualisierung innerhalb von »Work It« zu beschreiben. Aus diesem Grund sollen hier exemplarisch die Samples 1-5 sowie das Sample 9 genauer betrachtet werden. Zur besseren Orientierung ist zu Beginn jeder Sample-Beschreibung eine Tabelle vorangestellt. Dort finden sich Informationen zu Takt- und Zeitangaben. Daneben gibt es (bis zu drei) weitere Spalten mit den Bezeichnungen »Work It«, Quelle I und ggf. Quelle II. In der Spalte »Work It« ist eines der jeweils dreizehn Samples aufgelistet. In der Spalte *Quelle I* wird die jeweilige Herkunft, das heißt die direkte Quelle des jeweiligen *Work It*-Samples aufgelistet. In der Spalte *Quelle II* schließlich wird der jeweilige Ursprung des in *Quelle I* beschriebenen Breaks und Scratches genannt.

### Sample 1

Sample	»Work It«	Zeit	Takt	Quelle I	Zeit	Takt
1	<i>Request-Line-Scratch</i>	0:00	0/Auftakt	Rock Master Scott & The Dynamic Three: »Request Line« (1984)	0:00	1

Zu Beginn von »Work It« hören wir als Auftakt einen Scratch. Der *Request-Line-Scratch* ist eine Scratch-Figur mit dem Wort »DJ« des im Anschluss daran laufenden *Request-Line*-Jingle:

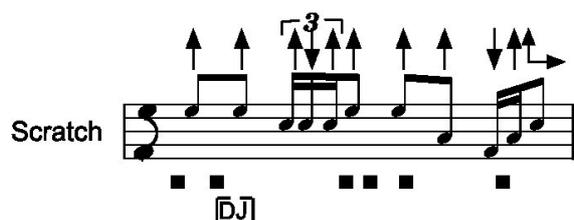


Abb. 1: Sample 1 – *Request-Line*-Scratch (Auftakt) in »Work It«<sup>3</sup>

3 Die Darstellung der Scratches erfolgt mit traditioneller Notation, die einen rein deskriptiven Charakter hat und leicht modifiziert wurde. Kennlich gemacht wird die Scratch-Notation durch ein stilisiertes »S«. Zum besseren Verständnis einige Anmerkungen zu den vorgenommenen Modifikationen: Die Tonhöhen in der Scratch-Notation sind relational auf den jeweiligen Scratch bezogen und sagen eher etwas über die Geschwindigkeit der Bewegungen aus; schnelle Scratches werden mit hohen und langsame Scratches mit tiefen Noten markiert. Die

Der Scratch beginnt auf der Zählzeit 1 des Auftaktes mit zwei als Achtel ausgeführten Forward Stabs<sup>4</sup>, gefolgt von einem sehr schnellen Baby Scratch<sup>5</sup> bzw. Drill, ausgeführt als Sechzehnteltriole auf der 2 sowie zwei weiteren Stabs auf der 2+ und auf der 3. Daran schließen sich ein Forward Drag auf der 3+ und ein Reverse Drag<sup>6</sup> auf der 4 an. Die Figur schließt mit einem Stab auf der zweiten Sechzehntelnote der Zählzeit und dem Release des gescratchten Wortes »DJ« auf 4+ ab. Auffällig ist, dass dieser Scratch nicht mit dem Crossfader, sondern mit dem Switcher (Unterbrecher, Kipp-schalter) des Mischpultes ausgeführt wurde. Dies ist an den leisen Unterbre-cher-Geräuschen zu hören, die durch den Kippschalter entstehen, wenn der Kanal ein- bzw. ausgeschaltet wird. Bemerkenswert an dem Scratch ist wei-terhin, dass er der einzige für »Work It« neu eingespielte Scratch ist. Alle weiteren Scratches sind nachweisbar anderen Stücken entnommen.

### Sample 2

Sample	»Work It«	Zeit	Takt	Quelle I	Zeit	Takt
2	<i>Request-Line-Jingle</i>	0:02	1-3	Rock Master Scott & The Dynamic Three: »Request Line«	0:00	1

Der *Request-Line*-Scratch führt direkt in den oben erwähnten *Request-Line*-Jingle in Takt 1 von »Work It«. Bei dem *Request-Line*-Jingle handelt es sich um die teilweise Übernahme der ersten vier Takte des Intros von Rock Master Scotts »Request Line« (1984). Dieses Intro besteht im Original aus einer dreistimmigen zweitaktigen Gesangslinie, deren Sound und Harmonik durch den Einsatz von nicht näher bestimmbar Frequenzfiltern, Vocoder- und Flangereffekten stark verfremdet wurde, sowie Snareschlägen auf der 2 und der 4 im dritten und vierten Takt:

---

Pfeile über den Noten beschreiben die Bewegung, mit der ein Sound produziert wird. Ein Pfeil nach oben wird mit einer Vorwärtsbewegung, ein Pfeil nach unten wird mit einer Rückwärtsbewegung der Platten-Hand ausgeführt. Pfeile, die über dem System nach rechts zeigen, machen wiederum kenntlich, dass die Platten-Hand die Platte loslässt und der Groove oder ein Teil des Grooves abge-spielt wird. Ein Viereck unter dem System beschreibt, dass der Ton/Sound mit dem Kippschalter am Mischpult ausgeführt wird. Die Bezeichnungen in den eckigen Klammern beschreiben das Wort/Geräusch oder den Ton/Sound, mit dem der Scratch ausgeführt wird.

- 4 Bei einem Forward Stab Scratch werden mit hohem Attack schnelle Tonfolgen vorwärts gescratcht.
- 5 Beim Baby Scratch (Drills) wird die Platte bei offenem Fader rhythmisch vor- und zurückgezogen.
- 6 Drag Scratches sind langsam ausgeführte Forward oder Reverse Scratches.

Abb. 2: Sample 3 – *Request-Line*-Jingle (T. 1-4) in »Work It«

»Request Line« ist ein Old-School-Stück, das entsprechend seiner Entstehungszeit, bis auf einige Scratches, mit analogen Synthesizern und Drumcomputern komponiert wurde.

Im Kontext von »Work It« werden die komplette zweitaktige Gesangslinie von »Request Line« sowie die anschließenden Snareschläge auf der 2 und der 4 des dritten Taktes und auf der 2 des vierten Taktes übernommen, lediglich der letzte Snareschlag des Originals auf der 4 wird weggelassen. Dafür startet im vierten Takt des Intros der *Peter-Piper*-Scratch I.

### Sample 3

Sample	»Work It«	Zeit	Takt	Quelle I	Zeit	Takt	Quelle II	Zeit	Takt
3	<i>Peter Piper</i> -Scratch I	0:10	4	Run-DMC: »Peter Piper« (1986) <i>Take-Me-To-The-Mardi-Gras</i> -Scratch VII	1:28	39	Bob James: »Take Me To The Mardi Gras« (1975) Snare und Tom vom Auftakt zum Intro	0:00	0

Im Fall des *Peter-Piper*-Scratch I (Abb. 2, Takt 4) handelt es sich um einen ursprünglich belassenen Scratch, der in »Peter Piper« (1986) von Run-DMC in der dritten Strophe in Takt 39 (1:28) stattfindet: Er beginnt mit Baby Scratches, jeweils vier Sechzehntel auf der 1 und der 2, gefolgt von zwei Achteln auf der 3 und der 3+, alle ausgeführt mit einem Snaresound. Der Scratch schließt mit einem Baby Scratch auf den ersten beiden Sechzehnteln der 4 sowie einem Release<sup>7</sup> auf der 4+, die alle mit einem Tomsound ausgeführt

<sup>7</sup> Bei einem Release Scratch wird die Platte an die zu spielende Stelle gedreht, der Fader geöffnet, die Platte losgelassen und der Sound/Effekt in der normalen Geschwindigkeit abgespielt. Anschließend wird die Platte bei geschlossenem Fader zur Ausgangsstellung zurückgezogen und erneut abgespielt.

werden. Im »Peter Piper«-Kontext handelt es sich bei diesem Scratch um den *Take-Me-To-The-Mardi-Gras*-Scratch VII. Die Bezeichnung verweist auf die Quelle der verwendeten Snare- und Tomsounds. Es handelt sich dabei um Bob James' »Take Me To The Mardi Gras« (1975). Der *Take-Me-To-The-Mardi-Gras*-Scratch VII wird mit der Snare und der Tom des Auftaktes zum Intro (0:00) von »Take Me To The Mardi Gras« ausgeführt:



Abb. 3: Ausschnitt aus dem Intro von »Take Me To The Mardi Gras« (T. 1-4)

Der *Peter-Piper*-Scratch I leitet als Auftakt den Hauptgroove ab Takt 5 ein, der aus zwei voneinander zu unterscheidenden Samples (Samples 4 und 5) komponiert ist.

#### Sample 4

Sample	»Work It«	Zeit	Takt
4	Groove: Bassdrum, Snare und eintaktige Bass-Figur (Synthesizersound)	0:11	5

Auffällig am Hauptgroove (Abb. 4) ist zunächst das durchgehende rhythmische Motiv eines Synthesizersounds: Dieses Motiv beginnt mit einer Achtel: Ein c" auf der Zählzeit 1, das auf der 1+ und auf der letzten Sechzehntel der gleichen Zählzeit wiederholt wird. Das letzte c" ist an die erste Sechzehntel (ebenfalls ein c") übergebunden und wird anschließend nochmals auf der zweiten Sechzehntel der 2 und der 2+ gespielt. Die Synthesizer-Figur schließt mit einem Oktavsprung nach c' auf der 3+ ab. Der Synthesizersound stammt ursprünglich von einer analogen Soundquelle und wird bis auf einige Stopps und Breaks (unter anderem in Takt 28, 35, 45/46 oder 77/78) das ganze Stück über ohne Variationen gespielt. Aus diesem Grund spricht einiges dafür, diese Figur als die mit einem Synthesizersound eingespielte Bass-Figur und damit als die grundlegende rhythmische Einheit des Stücks aufzufassen. Im HipHop, der sich des Musikmaterials von Soul, Disco, aber vor allem von Funk der 1970er Jahre bedient, hat sich die Bedeutung, die der Bass als musikalische Grundlage hat, erhalten. Der Bass ist das Fundament der Musik und über diesem Fundament verzahnen sich einzelne Groove-Patterns. Melodie und Harmonik sind untergeordnet bzw. auf ein Minimum reduziert (Brackett 1995; Vincent 1996; Easlea 2004).

Abb. 4: Sample 4 und 5 – Groove (ab T. 5) in »Work It«

Über dieser Bass-Figur läuft ein einfacher Drumgroove. Dieser besteht aus einer Bassdrum-Figur, die die wichtigsten Akzente der Bass-Figur doppelt. Hinzu kommt eine stark hochgepitchte Snare, die auf der 2 und auf der 4 den Backbeat durchschlägt. Die Bassdrum ist darüber hinaus leicht angezerrt, sodass sie etwas übersteuert aufgenommen klingt. Dieser Rhythmus bleibt konstant während des gesamten Stücks. Er erfährt nur durch gelegentliche Breaks, dem Weglassen der Bassdrum (Kickbass) auf der 3+ in den Takten 11, 43, 53, 69 und 85 und einer sparsam eingesetzten eintaktigen Variation der Bassdrum-Figur in den Takten 12, 20, 28, 36, 44, 54, 59, 70, 86 und 98 eine Erweiterung (für letztgenannte Variationen vgl. Abb. 5).

Abb. 5: Bassdrum-Variation in »Work It«

Interessant ist auch, dass sich sowohl die mit dem Synthesizersound eingespielte Bass-Figur als auch die Bassdrum-Figur des Drumgrooves von einem rhythmischen Pattern des Sample 5 ableiten lassen, das zeitgleich mit dem Groove startet.

### Sample 5

Sample	»Work It«	Zeit	Takt	Quelle I	Zeit	Takt
5	<i>Heart-Of-Glass-Sound</i>	0:11	5	Blondie: »Heart Of Glass« (1978)	0:00	1

Dieses Sample ist das rhythmisch komplexeste Ereignis innerhalb der Musik von »Work It«. Es handelt sich dabei um einen Drumcomputer-Rhythmus,

der mit dem CR-78 der Firma Roland hergestellt wurde. Mit ihm war es zum ersten Mal möglich, eigene Rhythmuspatterns zu kreieren.<sup>8</sup> Insbesondere HipHop-DJs wie Afrika Bambaataa oder Grandmaster Flash erkannten sehr früh die Möglichkeiten, die dieses Gerät oder auch andere rhythm boxes boten. Sie setzten ab Anfang der 1980er Jahre solche Drumcomputer in ihrer Liveperformance als Erweiterung des Breakbeating ein.

Das hier vorliegende Sample in »Work It« ist jedoch nicht, wie bei dem oben beschriebenen Synthesizer-Sound, ein mit analogen Originalsounds programmiertes Pattern, sondern die vollständige Übernahme einer eintaktigen polyrhythmischen Figur aus dem Intro des Stücks »Heart Of Glass« (1978) der New Wave-Gruppe Blondie:



Abb. 6: Originalfigur des *Heart-Of-Glass*-Samples

Diese Original-Rhythmusfigur besteht aus insgesamt sechs Einzelpatterns, die mit dem Roland CR-78 programmiert wurden:

6. Stimme: Hi Hat Closed

5. Stimme(n): Woodblock / Conga High

4. Stimme: Conga Mid

3. Stimme: Clave

2. Stimme: Conga Low

1. Stimme: Kick Bass

Abb. 7: Die Einzelstimmen der Originalfigur des *Heart-Of-Glass*-Samples

8 Vgl. [http://www.sequencer.de/moogulatorium/roland\\_drummachine\\_TR.html](http://www.sequencer.de/moogulatorium/roland_drummachine_TR.html) (Zugriff: 09.05.04); <http://www.rolandmusik.de/home/index.php> (Zugriff: 09.05.04); <http://www.synthmuseum.com/roland/rolcr7801.html> (Zugriff: 09.05.04).

Die dritte Stimme ist die auffälligste und am besten zu identifizierende der sechs Stimmen: Mit dem Clave-Sound wurde eine afrokubanische 3/2-Clave programmiert. Diese Stimme ist gleichzeitig der oben erwähnte Ursprungsrhythmus der Bass- und Bassdrum-Figur von »Work It«: Beide übernehmen die rhythmische Figur der Clave, die vierte Stimme doppelt die ersten zwei Schläge der Clave sowie die ersten drei Schläge der Kickbass-Figur.

Die fünfte Stimme besteht aus den beiden Sounds der etwas tiefer klingenden Conga High und den etwas höher klingenden Woodblocks. Bei genauerem Hinhören ist dieses Pattern ebenfalls als afrokubanischer Rhythmus identifizierbar. Es handelt sich dabei um einen Tumbao-Rhythmus, der in afrokubanischer Musik von der Conga gespielt wird:

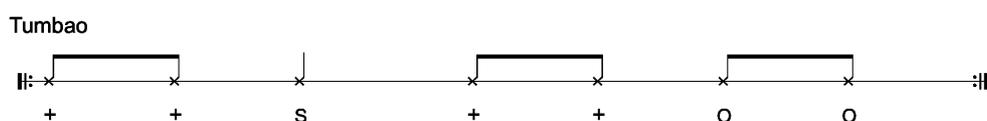


Abb. 8: Tumbao-Rhythmus

Ursprünglich werden beim Tumbao-Rhythmus die ersten beiden Schläge abgedämpft in der so genannten Wippe gespielt, der dritte Schlag ist ein gedämpfter Slap mit der rechten Hand. Darauf folgen wieder zwei Schläge mit der Wippe der linken Hand und als Abschluss zwei offene Schläge mit der rechten Hand. Der Tumbao-Rhythmus ist an dieser Stelle deshalb nicht so schnell zu identifizieren, weil die verwendeten Sounds verhältnismäßig hoch sind. Erst durch die Addition dieses Patterns mit dem Pattern der *Conga Low* (2. Stimme) entsteht das typische Tumbao-Feeling.

Das *Heart-Of-Glass*-Sample wird in »Work It« nicht vollständig übernommen, sondern ist so bearbeitet, dass die jeweils ersten Sechzehntelnoten auf der 2 und auf der 4 nicht hörbar sind:



Abb. 9: Modifizierte Form des *Heart-Of-Glass*-Samples in »Work It«

Dadurch ist gewährleistet, dass der von der hoch klingenden Snare gespielte Backbeat des Groove (Sample 4, s. Abb. 4) seine volle Wirkung entfalten kann: Liefe das Sample an dieser Stelle durch, würde diese Stelle als unsauber wahrgenommen werden und viel von ihrer Wirkung verlieren. Zusätzlich entsteht durch die Unterbrechung der musikalischen Struktur des Originals ein soundtechnisch sehr reizvoller Effekt, denn es ist kaum noch möglich,

die einzelnen Stimmen getrennt zu hören. Dies ist besonders bei der vierten und fünften Stimme der Fall: Beide Stimmen verschmelzen mal mehr, mal weniger zu einer einzigen Stimme. Dadurch verändert sich ständig die Auffassung von der rhythmisch-melodischen Bewegung der wahrgenommenen Percussion-Stimmen, die man mal nach oben, dann wieder nach unten geführt hört. Durch diese individuelle psychoakustische Re-Kreation des Samples entsteht der Höreindruck eines sich ständig im Wandel befindlichen polyrhythmischen Soundereignisses, das wie mit einer Art Zufallsgenerator programmiert zu sein scheint.

Damit ist die musikalische Grundstruktur von »Work It« im Großen und Ganzen vervollständigt – alle weiteren Samples sind rhythmisch-melodische Erweiterungen in Form von Scratches und Breakbeats. Eine solche rhythmisch-melodische Erweiterung möchte ich zum Schluss dieser Material-Beschreibung mit dem Sample 9 vorstellen. Bei diesem Sample, dem *Peter Piper*-Scratch III, handelt es sich um eine Scratch-Figur, die aus verschiedenen Soundquellen neu montiert wurde.

### Sample 9

Sample	»Work It«	Zeit	Takt	Quelle I	Zeit	Takt	Quelle II	Zeit	Takt
9	<i>Peter Piper</i> -Scratch III	3:25	87	Run-DMC: »Peter Piper«	2:04	55	<i>Quelle</i> unbekannt Bläser- oder Stringsound		
				<i>Old-School</i> -Scratch III,					
				<i>Take-Me-To-The-Mardi-Gras</i> -Scratch X,	2:06	56	Bob James: »Take Me To The Mardi Gras« (1975) Glockensound auf der 1	0:01	1
				<i>Take-Me-To-The-Mardi-Gras</i> -Scratch VII	1:28	39	Bob James: »Take Me To The Mardi Gras« (1975) Snare vom Auftakt zum Intro des Songs	0:00	0

Zuerst hören wir den Release Scratch eines Bläser-Akkords auf der 1 von Takt 87. Darüber liegen jeweils durchgehend gespielte Baby Scratches, die als Sechzehntel über einen Takt mit einem Glockensound ausgeführt werden. Diese Figur wird zu einem viertaktigen Riff geloopt, das dann im vierten Takt mit sechs Baby Scratches, beginnend auf der Zählzeit 3+ und ausgeführt mit einem Snaresound, abgeschlossen wird:

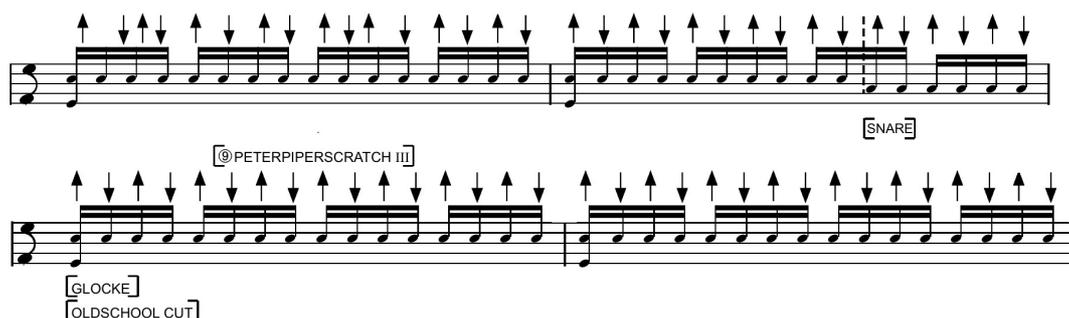


Abb. 10: Sample 9 – *Peter-Piper*-Scratch III (T. 87-90) in »Work It«

Dieser Scratch ist die Montage dreier verschiedener Scratches aus »Peter Piper«, die in diesem Kontext wiederum von zwei verschiedenen Quellen stammen. Der Release stammt von dem *Old-School*-Scratch III (Old-School-Bläser-Kick). Es handelt sich dabei um den Release Scratch eines Bläseriffs aus einem nicht näher identifizierbaren Soul- oder Funkstück der 1960er oder 1970er Jahre. Der *Old-School*-Scratch III beginnt mit insgesamt fünf Release Scratches, vier auf den Zählzeiten von Takt 55 (2:04) und dem fünften auf der 1 in Takt 56 (2:06):

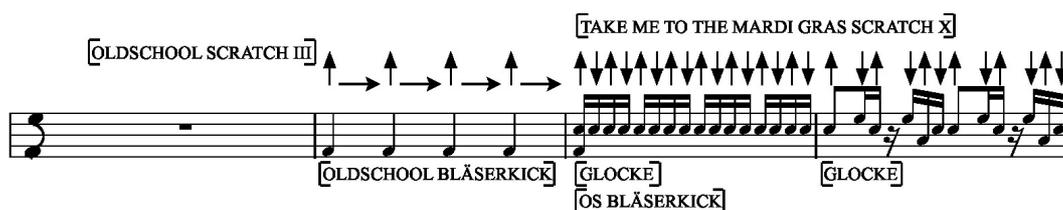


Abb. 11: *Old-School*-Scratch III und *Take-Me-To-The-Mardi-Gras*-Scratch X in »Peter Piper« (T. 54-57)

Der zweite Teil der Scratch-Figur, die durchgehend als Sechzehntel gespielten Baby Scratches auf den vier Zählzeiten, stammt von dem *Take-Me-To-The-Mardi-Gras*-Scratch X. Die Baby Scratches beginnen dort gemeinsam mit dem letzten Release des Bläser-Riffs in Takt 56 (2:06) und finden ihren Abschluss in Takt 57 mit einer Scratch-Figur, bestehend aus einem Forward Push<sup>9</sup> auf der 1, einem Reverse Stab auf der 1+ und einem Forward Stab auf der letzten Sechzehntel der 1. Daran schließt sich ein Reverse Push auf dem zweiten, ein Forward Drag auf dem dritten und ein Reverse Push auf der vierten Sechzehntel der 2 an. Diese rhythmische Figur, ausgeführt mit einem Glockensound, wird auf der 3 und der 4 wiederholt. Dieser Sound

<sup>9</sup> Pushes sind Scratches, bei denen die Plattengeschwindigkeit von der Plattenhand bestimmt wird. Im Gegensatz zu den Stab Scratches werden die Pushes langsamer ausgeführt.

stammt aus Takt 1 (0:01) von »Take Me To The Mardi Gras« und ist dort die auf die 1 gespielte Agogo-Glocke des Intros (Abb. 3). Der Abschluss dieses Scratches – die Baby Scratches mit dem Snaresound – stammt aus dem *Take-Me-To-The-Mardi-Gras-Scratch VII* von Takt 38 (1:28) (siehe *Peter-Piper-Scratch I*, Abb. 3, T. 4).

## Die Studioproduktion

»Work It« klingt nahezu live eingespielt. Das Stück erinnert beim Hören an eine Produktionsart, die als Live-Recording bezeichnet wird und sich vor allem in Jamaika entwickelt hat (Bradley 2003: 275). Die einzelnen musikalischen Teile eines Stückes werden bei diesen Produktionen nicht mittels einer Musiksoftware wie Logic oder Digital Performer zusammengesetzt, sondern im Studio live eingespielt. Diese Praxis hat ihren Ursprung im Dub: Während des Live-Recordings liegen die einzelnen Rhythmus-, Instrumental- und Gesangsstimmen des Originalstücks sowie die diversen Effekte separat auf jeweils einzelnen Spuren des Studiomischpultes. Bei laufendem Aufnahmegerät werden nun verschiedene Versionen produziert, indem live unterschiedliche Rhythmus-, Effekt- und Rap-Spuren hinzugefügt (overdub) bzw. einzelne Instrumentalstimmen des Originals weggelassen (dub) werden.

Ob das Live-Recording bei der Produktion von »Work It« von Missy Elliott und Timbaland angewendet wurde, ist nicht zu klären, da es keine Quellen über das konkrete Produktionsverfahren gibt.<sup>10</sup> Es ist aber eher unwahrscheinlich angesichts der digitalen Möglichkeiten, die heutige Softwareprogramme bieten. Das Prinzip ist allerdings hörend nachvollziehbar. »Work It«

---

<sup>10</sup> Berichte über die Produktionsweise von Timbaland beziehen sich zumeist auf sein Equipment. Unterschiedliche Quellen berichten übereinstimmend, dass Timbaland 2003 Sounds von den Workstations (um Sequencing und Sampleeinheiten erweiterte Keyboards) Triton der Firma Korg und Motif 7 der Firma Yamaha sowie die Monitorboxen NS10, ebenfalls von der Firma Yamaha, benutzte. Als Sampler verwendete er den Ensoniq ASR-10. Für den Gesang benutzte er ein Neumann U 87 Mikrophon und verwendete zusätzlich den Neve 1076 Vorverstärker sowie den Urei 1176 Compressor. Darüber hinaus benutzte Timbaland Pro Tools von digidesign und Software-Synthesizer, wie z.B. den Crystal VST. Vgl. hierzu <http://musicthing.blogspot.com/2004/09/friday-is-timbaland-day-pt-2-how-tim.html> (Zugriff: 08.12.2005) und Swenson 2003. Einen Eindruck zum Umgang mit seinem Equipment erhält man auf der Videoclip-Plattform [www.youtube.com](http://www.youtube.com). Dort finden sich kurze Videoeinträge unterschiedlicher Studio-Sessions. Vgl. u. a. [http://www.youtube.com/watch?v=owcsYJpm\\_JM](http://www.youtube.com/watch?v=owcsYJpm_JM) (Zugriff: 24.10.2007); <http://www.youtube.com/watch?v=x1qwMDpvgkw> (Zugriff: 24.10.2007).

klings so, als seien die vorproduzierten musikalischen Elemente – die Samples und Breakbeats aus »Take Me To The Mardi Gras«, das *Heart-Of-Glass*-Sample usw. – wie bei einer Dub-Produktion auf einzelne Kanäle eines Studiopults gelegt, mit der Möglichkeit, diese jeweils live ein- oder auszublenden.

Besonders deutlich wahrnehmbar ist dies u.a. bei den Stopps des Groove (z.B. in den Takten 12, 24, 35, 55 oder 58):



Abb. 12: Stopp des Groove (Takt 58) in »Work It«

Dabei handelt es sich um typische Stopps, wie sie von DJs live während eines Rap-Vortrags beim Mixing gestaltet werden: Zur Markierung eines *response*-Teils innerhalb einer *call&response* zwischen Rapper/DJ und Publikum oder zur rhythmischen Akzentuierung des Raptextes, blendet der DJ die Musik für einen halben oder ganzen Takt komplett aus. Für einen Moment ist der Rap a cappella zu hören und erhält eine besondere Aufmerksamkeit.

Ein weiterer wesentlicher Anhaltspunkt, der ebenfalls für das Prinzip des Live-Recordings bei »Work It« spricht, ist das nicht exakte Ein- oder Ausblenden aller Stopps für einen halben Takt. In Takt 50 z.B. wird der Stopp auf der 2+ ausgeblendet und in Takt 58 wird die Musik bereits auf der 4+ wieder eingeblendet (Abb. 12). Dieses »unsaubere« (*sloppy*) Stoppen des Grooves führt dazu, dass das Stück nicht gleichförmig und wie mit einem Sequenzer gestaltet klingt, sondern den Charakter einer Livesituation erhält. Somit haben wir es auf der Ebene der Produktion mit einem Stück zu tun, dass mit der musikalischen Tradition des Dub (Live-Recording) Instrumentaltechniken des HipHop (Live-Mixing) repräsentiert.

Neben dem Stoppen des gesamten Rhythmus wird in »Work It« eine weitere DJ-Technik präsentiert, das sogenannte Beat Mixing oder Plattenmischen. Hier werden mittels Mischpult und Tempoangleichung unterschiedliche Musikstücke live über Stunden zu einem Nonstop-Mix verbunden. Darüber hinaus wird diese DJ-Technik dazu verwendet, mehrere unter-

schiedliche Stücke über einen längeren Zeitraum gleichzeitig hörbar abzuspielen. Im Kontext von »Work It« wird das oben erwähnte *Heart-Of-Glass*-Sample im Sinne des Beat Mixing eingesetzt: Über das gesamte Stück hinweg »läuft« der eintaktige Loop aus dem Intro des Blondie-Stücks als eine Art »zweite« Platte. Dies geschieht aber nicht nur mit dem Blondie-Sample, sondern darüber hinaus mit weiteren Samples. Diese werden in »Work It« hineingemixt und so entsteht (möglicherweise mit den Mitteln des Live-Recordings) der Eindruck eines spontanen Plattenmischens. Dadurch mutet »Work It« wie die Inszenierung eines imaginären DJs an, der im Rahmen seines Sets mit sorgsam ausgewähltem musikalischem Material einen bestimmten Zeitabschnitt ausgestaltet. Allein die Eröffnung des Stücks durch den *Request Line*-Scratch (Sample 1) wirkt wie der fulminante Auftakt eines solchen DJ-Sets. Technisch präzise ausgeführt und verhältnismäßig laut in den Vordergrund gemischt, zieht dieses Soundereignis sofort die Aufmerksamkeit der Zuhörenden auf sich. Der DJ setzt mit seinen *skills* ein Zeichen, das die gleiche Funktion wie der Ausruf »Yo!« der Rapper erfüllt: Ein gewichtiger Ausruf, der im Sinne von »Jetzt rede ich!« verstanden werden will (Forman 2009). Aus diesem Scratch entwickelt sich, als Release-Scratch ausgeführt, der *Request Line*-Jingle (Sample 2): »DJ please pick up your phone I'm on the request line.« Das Interesse der Zuhörer, geweckt durch die rhythmische Gestalt des Scratches, wird durch den Inhalt des abgespielten Releases aufrechterhalten: Der Jingle erscheint wie eine Antwort auf den Scratch, wie ein Wunsch, eine Begehrlichkeit, geweckt durch den Scratch: »DJ! Nimm uns wahr, erfülle unsere Wünsche!«

Im Anschluss daran führt uns ein weiterer Scratch in das Intro des Stücks. Befanden wir uns zu Beginn noch bei Rock Master Scott & The Dynamic Three, so hören wir nun eine neue Platte auf dem imaginären Plattenteller: Run-DMCs »Peter Piper«, aber nur für die Dauer eines Scratches (Sample 3). In Windeseile wechselt der DJ in einen neuen Rhythmus und hat auf dem imaginären anderen Plattenspieler einen Breakbeat (Sample 4) gestartet, zu dem er – wieder von einem anderen Plattenspieler – Blondies »Heart Of Glass« (Sample 4) hinzuzumischen scheint. Diese schnellen Wechsel aus Plattenmischen (Mixing von verschiedenen Rhythmussamples wie Groove und Breakbeats) und Scratching (vor allem Release, Stabs und Baby Scratches von »Peter Piper«) werden dabei während der Gesamtdauer des imaginären DJ-Sets von »Work It« beibehalten.

Über den Groove läuft nun eine weitere Introduction, diesmal nicht auf musikalischer, sondern verbaler Ebene. Wir hören die Selbstpräsentation

des DJs bzw. MCs<sup>11</sup> Elliott, die nun ihren eigenen Auftritt als Rapperin ankündigt und anschließend zu rappen beginnt: »This is a Missy Elliott one time exclusive« (Takt 9-12). Die Musik übernimmt ab diesem Augenblick die Begleitfunktion. Dabei bleibt es – wie im Old-School-DJing – die Aufgabe des imaginären DJs, für einen kontinuierlichen Groove zu sorgen (Breakbeat), verschiedene Platten miteinander zu mischen (Mixing) und durch gescratchte Sounds die Raps rhythmisch zu unterstützen und inhaltlich zu akzentuieren. Die Live-Atmosphäre und die scheinbare Reaktivität der Musik sind besonders auffällig am Ende des Stücks. An zwei Stellen – einmal für die Dauer von zwei Takten (Takte 103 und 104) und ein weiteres Mal für die Dauer von vier Takten (Takte 107-110) – wird ein komplett anderer Rhythmus – der *Peter-Piper*-Breakbeat I und II – eingeblendet:

Abb. 13: Sample 12 und 13 – *Peter-Piper*-Breakbeat II und *Peter-Piper*-Scratch V (T. 107-110) in »Work It«

11 Der Begriff MC, d.h. Master of Ceremony, der inzwischen ein Synonym für Rapper geworden ist, bedeutet im HipHop-Kontext, gleichzeitig als Rapper und Entertainer zu fungieren. Seinen Ursprung hatte das MCing in den Ansagen der DJs, die sich von reinen Plattenauflegern zu Zeremonienmeistern entwickelten. Erst später, mit der Ausdifferenzierung der DJ-Techniken und der immer stärker werdenden Konzentration auf den Rap-Text und dessen Aussagen, teilte sich die Personalunion in den DJ und den rappenden MC auf.

Hier haben wir es wieder mit scheinbaren Eingriffen eines DJs während des Auflegens zu tun: Es wird hörbar die Technik des Plattenmischens imaginiert. Mit der Inszenierung eines Live-DJings im Kontext eines Live-Sets endet »Work It« dann auch. Mit dem *Peter Piper*-Scratch V als Schlussakzent erhält das Ende des Stückes einen offenen Charakter – es reißt förmlich ab (Abb. 13, Takt 110). Dies liegt nicht zuletzt daran, dass es sich hierbei um eine Scratch-Figur handelt, die im Kontext des Breakbeatings häufig beim Wechsel auf den jeweils anderen Plattenspieler gespielt wird und einen rhythmisch eleganteren Übergang gewährleisten soll. Als Abschlussbreak eines Stückes verleiht er ihm Offenheit und Flexibilität, die auch Signal eines nicht abgeschlossenen Prozesses sein könnte.

Missy Elliotts »Work It« präsentiert sich als Mikrokosmos des DJings, generiert mit den Mitteln und Techniken eines Studios. Wir hören eine Musik, die scheinbar unaufhörlich auf den Text reagiert (vgl. ausführlicher dazu Rappe 2010), in Kommunikation mit ihm tritt, ihn unterstützt und kommentiert. Zudem spielt diese Live-Inszenierung mit der Erwartungshaltung der Hörer: Wie wird gemixt, welche Platte folgt als nächste und welche Rolle übernimmt sie in der Musik? Wie werden im DJ-Mix die einzelnen Tracks miteinander kombiniert, welche Sounds, Scratches und Releases heischen um Aufmerksamkeit und konkurrieren mit den Raps? Oder das genaue Gegenteil: Wie unterstützt der DJ durch eine geschickte Auswahl und Manipulation des vorhandenen Materials die Aussagen der Rapperin und kommentiert und erweitert sie so auf der musikalischen Ebene? Oder anders gesagt: »Work It« stellt somit ein gezieltes Arbeiten an einem sich ständig verändernden Aufmerksamkeitshorizont dar.

### **›Back in the days!‹ – zur Bedeutung der Musik bei »Work It«**

In der Form, wie auf der musikalischen Ebene ein Rückbezug auf den Ursprung des HipHop (MCing, DJing usw.) wahrnehmbar ist, findet meiner Ansicht nach auf der Ebene der Samplewahl ebenfalls ein referenzielles Agieren statt. »Work It« gestaltet sich auch durch die Geschichte und die Energie der benutzten Sounds, da sie jeweils auf unterschiedliche Phasen des HipHop verweisen bzw. zentrale soundspezifische Aspekte dieses Genres repräsentieren. Die einzelnen Sounds wirken dabei wie Spuren, die sich in bestimmten Phasen seiner Entwicklungsgeschichte verorten lassen und in einem neuen Kontext aktualisiert werden. Missy Elliott und Timbaland versuchen, diese verschiedenen Stränge zu einer vielschichtigen Erzählung zu

bündeln. Dabei gehen sie in geradezu idealtypischer Weise vor, die Tricia Rose (1994) als eine Form von Kulturarchäologie beschrieben hat. Missy Elliott und Timbaland durchsuchen die (schwarze) Musikgeschichte nach bedeutsamen Sounds, übertragen (»flippen«) diese in die musikalische Gegenwart und nutzen ihr semantisches Potenzial für ihre eigenen Aussagen (Rose 1994: 79 u. 89; Poschardt 1995: 228). Die Auswahl der Sounds in »Work It« konzentriert sich auf bedeutsame Ereignisse in der Geschichte des HipHop: von seinen Anfängen in der Old-School bis zu seiner Entwicklung zur New-School. Überblicksartig seien hier die vielfältigen Referenzen dargestellt:

Der *Take-Me-To-The-Mardi-Gras*-Breakbeat verbindet die Zuhörenden mit den musikalischen Anfängen des HipHop (Breakbeat) und dem Ort, an dem er entstand (Block Party). Durch seine doppelte Gestalt wiederum – er wird als *Take-Me-To-The-Mardi-Gras*-Breakbeat wahrgenommen, stammt aber eigentlich von »Peter Piper« – symbolisiert er aber auch die Verbundenheit mit der Tradition des *flipping* bzw. des *versioning* (Quan 2002).

»Request Line« ist stellvertretend für die Phase des Übergangs von der Old-School (Mitte der 1970er Jahre bis Mitte der 1980er Jahre) zur New-School (ab Mitte der 1980er Jahre) zu betrachten, die durch ihre technischen Weiterentwicklungen die Produktionsstandards im HipHop veränderte. Gleichzeitig verweist das Zitat auf einen der Urheber des Stücks, den Rapper Slick Rick. Er übernimmt in dieser transitorischen Phase zwischen Old-School und New-School eine Schlüsselrolle, da er mit seinen innovativen Raps den Vortragsstil des *storytellings* und das *role model* des Pimps in den HipHop etablierte (Kulkarni 2005: 128-129).

Das *Blondie*-Zitat erinnert wiederum an die erste Phase der Popularisierung des HipHop in den Clubs von New York (George 2000).

Mit »Peter Piper« wird schließlich die Transformation von der Old-School zur New-School auf der Ebene des Sounds untermauert. In diesem Stück kommen zum einen die instrumentalen Techniken der Old-School (Plattenspieler, Mixer und Drumcomputer) und deren Aufführungspraxis (Live-Mixing, Breakbeating und Scratching) zur Anwendung. Zum anderen werden aber auch die neuen Techniken der New-School (Sampling und Looping) und deren Möglichkeiten hinzugezogen, jedes nur erdenkliche Geräusch musikalisch zu bearbeiten (Toop 1992: 188).

Dieses Netzwerk von Referenzen wird auf der Ebene der musikalischen Handlungen gedoppelt. Mit der oben beschriebenen Inszenierung eines Live-DJings entsteht ein Referenzsystem, das parallel zum Bedeutungsraum der Soundreferenzen eine (Technik-)Geschichte des HipHop erzählt. In »Work It« werden die Stationen der produktionstechnischen Entwicklung erfahrbar gestaltet: Wir hören das Live-Breakbeating (»Peter Piper«), den Einsatz der

ersten Drumcomputer (»Request Line«) bzw. deren Weiterentwicklung (»Peter Piper«) und den Einsatz des Samplers (»Peter Piper«), sowohl als digitale Fortsetzung des Breakbeatings als auch zur Bearbeitung jedes nur erdenklichen Geräuschs (»Peter Piper«) im Kontext heutiger Studioteknik (»Work It«). Seine stärksten Momente hat das Stück genau in den Augenblicken, in denen die semantisierende Wirkung der Sounds und musikalisches bzw. instrumentaltechnisches Handeln im Studiokontext in enger Verbindung zueinander stehen. Stellvertretend sei hier das Ende des Stücks beschrieben: In den letzten Takten (Takte 102-110) prallen im *call&response*-Modus die »Zeiten« aufeinander und treten miteinander in Kontakt: Wenn Missy Elliott mit den *calls* »to ma ladies« und »to ma fellas« die alten Zeiten beschwört, antworten jedoch weder die Ladies noch die Fellows. Aus der musikalischen Tiefe des Raums respondiert das Sample eines der ältesten und meist benutzten Breakbeats: der *Take-Me-To-The-Mardi-Gras*-Breakbeat in der geflippten Version von Run-DMC (Abb. 13). Der Old-School-Ruf Elliotts wird durch eine wichtige musikalische Urzelle des HipHop gespiegelt und potenziert. Missy Elliott ruft nach ihrer Gruppe, ihren »Leuten« und es antworten ihr die »Vergangenheit« bzw. der Ursprung des HipHop sowie die Tradition und die Werte, die damit (re-)aktiviert werden. Für einen Augenblick befinden sich Gegenwart und Vergangenheit in dem musikalischen Raum »Work It« und kommunizieren miteinander: Missy Elliott ruft und Run-DMC antworten. Und mit ihnen alle DJs und Producer, die »Take Me To The Mardi Gras« benutzt haben – ein *call&response* in Raum und Zeit.

Durch diese multimediale Thematisierung entsteht in »Work It« eine doppelte Einschreibung von Historizität und Tradition, und zwar auf der Ebene der Produktion und der Ebene der Rezeption.

## **Historizität und Tradition auf der Ebene der Produktion**

Auf der Ebene der Produktion repräsentiert das Stück »Work It« durch seine Gestaltung die Verbundenheit Missy Elliotts und Timbalands mit der HipHop-Community der Produzenten, d.h. sie orientieren sich innerhalb der Komposition an einem Verhaltenskodex, den Schloss (2004) unter dem Begriff der *sampling ethics* beschrieben hat.<sup>12</sup> Seinen Ursprung hat dieser Wertekanon

---

12 Die *sampling ethics* bestehen aus insgesamt sechs Regeln. Sie sind jedoch nicht als geschlossener, stets für alle samplenden Produzenten geltender Verhaltenskodex aufzufassen: »1. No biting: no one can't sample material that has been recently used by someone else. 2. Records are the only legitimate source for

in den Anfängen des HipHop: Die *sampling ethics* leiten sich unmittelbar aus den sozialen und den musikalischen Praktiken des DJings und des Producing ab (ebd.: 79-100).

Von großer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang der Vorgang des *digging in the crates*.<sup>13</sup> Dieser beschreibt zunächst den Akt des Suchens und Sammelns rarer Musikstücke oder interessanter Soundfiles zur Weiterverarbeitung beim DJing und Producing. Das *digging* steht für die Virtuosität im Umgang mit dem eigenen Musikarchiv bzw. der Musikgeschichte als Grundlage eigener Kompositionen und ist so gesehen der Vorgang, sich durch das Sammeln, Austauschen und Sampeln von Soundfiles mit der Musikgeschichte auseinanderzusetzen. Mit dem *digging* entsteht so ein Wissen um die eigene (musikalische) Tradition, das ständig aktualisiert wird. Gleichzeitig konstituiert das *digging* auch die soziale Gemeinschaft der Produzenten. *Digging* ist ein soziales Ereignis. Es bedeutet, an Orte zu fahren, Platten zu suchen und sich mit anderen DJs austauschen. Unausgesprochen bedeutet es aber auch, Wissen in bestimmten Situationen für sich zu behalten, seltene oder schwer zu erwerbende Platten nicht mit anderen DJs zu teilen und sich und der eigenen Crew so innerhalb der durch den starken Wettbewerbscharakter geprägten Wertegemeinschaft des HipHop einen Vorteil zu verschaffen. So gesehen handelt es sich dabei um ein *verbal duelling* (Sokol 2004) auf musikalischer und musiktechnologischer Ebene. Die *crates*, die »Kisten«, sind als Metapher für Wissen, Kompetenz und Kontrolle zu verstehen und analog zum Mikrophon oder zur Spraydose als Mittel der Selbstermächtigung und Zeichen der Zugehörigkeit zur HipHop-Community zu betrachten. Genau dies beweisen Missy Elliott/Timbaland durch den zielgerichteten Einsatz und Umgang mit dem eigenen Musikarchiv einerseits und der Musikgeschichte andererseits.

Darüber hinaus arbeiten Missy Elliott und Timbaland innerhalb dieses Wertesystems an ihrem individuellen Stil. Dieses Handeln kann sehr gut mit der rhetorischen Figur des musikalischen *Signifyin' (Call-Response)* dargestellt werden, wie sie von Samuel A. Floyd (1991, 1995) für die afroamerikanische Musik beschrieben wurde. *Call-Response* ist analog zur rhetorischen Meta-Figur des *Signifyin' Monkeys* zu verstehen, die nach Henry Louis Gates (1988: 51) als Wiederholung formaler Strukturen in ihrer jeweiligen Differenz beschrieben werden kann.<sup>14</sup>

---

sampled material. 3. One cannot sample from other hip-hop records. 4. One can't sample records one respects. 5. One can't sample from reissues. 6. One can't sample more than one part of a given record« (Schloss 2004: 101-134).

13 Vgl. den Beitrag von Dietmar Elflein in dieser Ausgabe.

14 Der Begriff *Call-Response* verweist auf den dynamischen Prozess von Bedeutungsbildung: Der *Call* bezeichnet die individuelle Stimme, die eine Melodie

Innerhalb der Produktion nehmen Missy Elliott/Timbaland bereits vorhandene musikalische Formen (*Calls*) in Form von Samples auf und wiederholen diese in ihrer Differenz (*Response*). Durch das paraphrasierende Wiederholen kreieren sie innerhalb der neuen musikalischen Realität »Work It« ihren eigenen *Call* als Ausdruck ihres individuellen Stils und agieren damit, übergeordnet betrachtet, ganz im Sinne eines afroamerikanischen Musikhandelns. So erhält z.B. der Groove in »Work It« erst seine polyrhythmische Gestalt und Wirkung, wenn der 1980er *Heart-Of-Glass*-Sound (Sample 5) hinzukommt, d.h. der neue Groove besteht zwar zu einem großen Teil aus einem alten Sound, in der Montage der einzelnen Klänge jedoch entsteht das Neue. Als Beispiel für dieses Handeln steht hier der oben beschriebene *Peter-Piper*-Scratch III (Sample 9), der aus drei unterschiedlichen Run-D.M.C.-Scratches zusammengesetzt und geloopt wird. Wir hören also in den Takten 87-90 von »Work It« eine musikalische Realität, die zwar das Alte als Bedeutung in sich trägt, durch die Verknüpfung dieser verschiedenen Sound-Orte in ihrer abrupten, digitalisierten Wiederholung aber eine neue Wirkung entfaltet, deren Reiz eben nicht nur in der Wiedererkennbarkeit besteht, sondern in einem neuen Sound, der durch diese Mischung und die Konstruktion erst entstehen kann.

## Historizität und Tradition auf der Ebene der Rezeption

Auf der Ebene der Rezeption schließlich erfüllt »Work It« die Aufgabe, für eine Aktualisierung des kulturellen Gedächtnisses zu sorgen. Jan Assmann beschreibt das kulturelle Gedächtnis als eine Instanz, die ihr Selbstbild als Gemeinschaft über kulturelle Handlungen herstellt. Dabei richtet sich das kulturelle Gedächtnis »auf Fixpunkte in der Vergangenheit« (Assmann 1992: 52), d.h. es gibt eine Art von Urmythos, der durch kodierte, festgelegte Symbole und Rituale immer wieder aktualisiert wird und so für die Identität einer Gemeinschaft sorgt (ebd.: 56).

---

singt und/oder einen Rhythmus schlägt. *Response* meint die Aufnahme und Wiederholung dieser Stimme in (s)einer Differenz. *Response* verweist zugleich auf den Ursprung und auf die Variationen des *Calls*. Gleichzeitig ist dies kontextabhängig, denn mit der paraphrasierenden Aufnahme findet auch eine erneute Individualisierung statt. Aus dem *Response* wird in einem neuen Kontext ein neuer (individualisierter) *Call*, der beantwortet werden kann (Floyd 1991: 276-278). Dazu Floyd: »Call-Response, the master trope, the musical trope of tropes, implies the presence within it of Signifyin(g) figures (calls) and Signifyin(g) revisions (responses, in various guises) that can be one or the other, depending on their context« (Floyd 1995: 95).

Darüber hinaus nimmt Assmann eine weitere Differenzierung vor, indem er eine untergeordnete Kategorie einführt und diese als kommunikatives Gedächtnis bezeichnet. Darunter fallen für ihn alle »Erinnerungen, die sich auf die rezente Vergangenheit beziehen. Es sind dies die Erinnerungen, die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt« (ebd.: 50). Diese entstehen informell durch die alltägliche Kommunikation und umschließen eine Spanne von drei bis vier Generationen (ebd.: 56).

Mikos wiederum übernimmt das Konzept Assmanns und wendet es auf den HipHop, insbesondere auf die Bedeutung des Samplings an, wenn er vermerkt, dass das Sampling das

»kulturelle und kommunikative Gedächtnis lebendig [hält] und auf diese Weise zur Reproduktion von Kultur bei[trägt]. Dazu tragen nicht nur die Raps, sondern vor allem die Samples bei, zielen sie doch vor allem auf die emotionale und körperliche Einbindung des Publikums in das gemeinsame kulturelle Gedächtnis von Erlebnisritualen. Das vollzieht sich nicht nur bewusst über aktive Verstehensprozesse, sondern eben vor allem über die musikalische, rhythmische Struktur des *funky beat* auf einer sinnlich-symbolischen Ebene. Das musikalische kulturelle und kommunikative Gedächtnis ist gewissermaßen als kulturelles Hintergrundrauschen im HipHop präsent. Im konkreten Erleben eines HipHop-Tracks kann dies den Hörern manchmal Probleme bereiten. Das Sample wird zwar bemerkt, als bekannt erkannt, kann aber nicht benannt werden, oder mit anderen Worten: Man kennt den gesampelten Song, weiß aber nicht mehr, von wem er ist. Da bleibt dann nur der kommunikative Austausch mit anderen, und dieser Austausch verweist die Hörer auf das gemeinsame kulturelle Gedächtnis und trägt so zu ihrer kulturellen Selbstvergewisserung bei« (Mikos 2003: 81-82).

In diesem Sinne erfüllt »Work It« auf der Ebene der Rezeption als ein organisiertes Wissensfeld die Aufgabe, durch eine Rückbindung an wichtige identitätsstiftende Ereignisse, Orte, Mythen und Personen des HipHop für eine Aktualisierung des kulturellen und kommunikativen Gedächtnisses zu sorgen. Dies geschieht durch die semantische Aufladung des Materials, die durch den diskursiven und performativen Akt des *representing* im HipHop zustande kommt: einerseits auf der Handlungsebene im Rahmen eines durch ästhetische Prinzipien empirisch geformten Handwerks, andererseits auf der (Zeichen-)Ebene referenziellen (metaphorischen) Interagierens.

»Work It« »fragt«, was in der HipHop-Szene »falsch läuft«, und bietet als Alternative, als eine Art klingenden Gegenentwurf die Auseinandersetzung mit der Tradition und die Rückbesinnung auf die Wurzeln des HipHop an. Dabei ist die Musik (von »Work It« und des gesamten Albums) kein moralisches Lehrstück in Sachen afroamerikanischer Geschichte oder gar *political*

*correctness*. Und Missy Elliott ist keineswegs eine moralisierende Predigerin. Im Gegenteil, die Ernsthaftigkeit der Musik als erzieherisches Mittel und die Geschichtsverbundenheit der Inszenierung werden durch Texte, in denen es um Spaß, Rassismus, ökonomische und sexuelle Potenz sowie um die hohe Kunst des *verbal duellings* geht, erweitert. In diesem Sinne signifiziert Missy Elliott ihre Aussagen selbst, indem sie auf den unterschiedlichen Ebenen verschiedene Statements zusammenführt und so ein vielschichtiges Ereignis gestaltet. Dabei ist die Musik traditionsbewusst und modern, verbindet politische Aussagen mit Spaß und Party, verhandelt Liebe und sexuelles Begehren und ist gleichzeitig Ausdruck persönlicher Befindlichkeit und generalisierter Angriff in bester MC-Tradition. Die Musik Missy Elliotts ist damit ein multimediales Ereignis, ein vielschichtig verknottetes Referenzsystem von musikalisch-rhythmischen, soundhaften, sozialen, historischen und ökonomischen Beziehungen.

## Literatur

- Ahearn, Charlie / Fricke, Jim (2002). *Yes Yes Y'all – Oral History of Hip Hop's First Decade*. Cambridge: Da Capo Press.
- Assmann, Jan (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Bader, Staßer (1988). *Worte wie Feuer*. Neustadt: Buchverlag Michael Schwinn.
- Brackett, David (1995). *Interpreting Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press (Reprint Berkeley: University of California Press 2000).
- Bradley, Lloyd (2003). *Bass Culture – der Siegeszug des Reggae*. Höfen: Hannibal.
- Chang, Jeff (2005). *Can't Stop, Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press.
- Easlea, Daryl (2004). *Chic and the Politics of Disco*. London: Helter Skelter.
- Elliott, Missy (Hg.) (2002). »Interview mit Missy Elliott.« Online unter: <http://www.missyelliott.de/> (Zugriff: 30.11.2002).
- Floyd, Samuel A., Jr. (1991). »Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies, and Black Music Inquiry.« In: *Black Music Research Journal* 11, Nr. 2 (Fall), S. 265-288.
- Floyd, Samuel A., Jr. (1995). *The Power of Black Music. Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Forman, Murray (2009). »Machtvolle Konstruktionen: Stimme und Autorität im Hip-Hop.« In: *Die Stimme im HipHop: Untersuchungen eines intermediären Phänomens*. Hg. v. Oliver Kautny und Fernand Hörner. Bielefeld: transcript, S. 23-50.
- Gates, Henry Louis, Jr. (1988). *The Signifying Monkey – A Theory of African-American Literary Criticism*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Keazor, Henry / Wübbena, Thorsten (2005). *Video Thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*. Bielefeld: transcript.
- Halberstam, Judith (1998). *Female Masculinity*. Durham, London: Duke University Press.

- Kulkarni, Neil (2005). *Hip Hop Tribute. Die Story der großen Sprechgesänge*. Schlüchtern: Rockbuch.
- Meinecke, Thomas (1999). *Tomboy*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Mikos, Lothar (2003). »Interpolation and sampling: Kulturelles Gedächtnis und Intertextualität im HipHop.« In: *Hip Hop – Globale Kultur – lokale Praktiken*. Hg. v. Jannis Androutsopoulos. Bielefeld: transcript, S. 64-84.
- Poschardt, Ulf (1995). *DJ-Culture*. Hamburg: Rogner & Bernhard.
- Quan, Jay (2002). »Grandmaster Flash Interview.« Online unter: <http://www.jayquan.com/flint.htm> (Zugriff: 20.3.2006).
- Rappe, Michael (2003). »Work It – warum Videogucken kreativ ist oder die Kunst des Eigensinns.« In: *AfS-Magazin*, Nr. 16 (November), S. 12-19.
- Rappe, Michael (2005). »Ich rappe, also bin ich! Hip Hop als Grundlage einer Pädagogik der actionality.« In: *Musik//Politik. Texte und Projekte zur Musik im politischen Kontext*. Hg. v. Ute Canaris. Bochum: Kamp, S. 122-138.
- Rappe, Michael (2007). »Rhythmus-Sound-Symbol: Struktur und Vermittlungsformen einer ›oral culture‹ am Beispiel des Hip Hop.« In: *Express Yourself. Europas kulturelle Kreativität zwischen Markt und Underground*. Hg. von Eva Kimminich, Michael Rappe, Heinz Geuen u. Stefan Pfander. Bielefeld: transcript, S. 137-156.
- Rappe, Michael (2010). *Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik* (= musicolonia, 6.1 und 6.2). Köln: Dohr Verlag.
- Rose, Tricia (1994). *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Schloss, Joseph G. (2004). *Making Beats: the Art of Sample-Based Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Sidran, Ben (1985). *Black Talk*. Hofheim: Wolke.
- Smitherman, Geneva (1999). *Talkin that Talk. Language, Culture and Education in African American*. London, New York: Routledge.
- Sokol, Monika (2004). »Verbal Duelling: Ein universeller Sprachspieltypus und seine Metamorphosen im US-amerikanischen, französischen und deutschen Rap.« In: *Rap: More Than Words*. Hg. v. Eva Kimminich (= Welt – Körper – Sprache – Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen 4). Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang, S. 113-160.
- Stuckey Sterling (1987). *Slave Culture: Nationalist Theory and the Foundation of Black America*. New York: Oxford University Press.
- Swenson, Kylee (2003). »Wide-Open Spaces.« In: *remixmag*. Onlineausgabe vom 1. Dezember, [http://remixmag.com/artists/remix\\_wideopen\\_spaces](http://remixmag.com/artists/remix_wideopen_spaces) (Zugriff: 23.3.2008).
- Toop, David (1992). *Rap Attack 3. African Jive bis Global HipHop*. Höfen: Hannibal (3. erw. Aufl.).
- Vincent, Rickey (1996). *Funk. The Music, the People, and the Rhythm of the One*. New York: St. Martin's Griffin.

## Internet

- <http://www.sequencer.de>  
<http://www.rolandmusik.de/hauptseite.shtml>  
<http://www.synthmuseum.com>  
<http://musicthing.blogspot.com>  
<http://www.youtube.com>

## Diskographie

- Blondie (1978). »Heart Of Glass.« Auf: *Parallel Lines*. Chrysalis. 7243533599-2-8.
- Elliott, Missy (2002). »Work It.« Auf: *Under Construction*. Elektra/Time Warner. Elektra 7559-62813-2.
- Elliott, Missy (2003). »Pass That Dutch.« Auf: *This Is Not a Test*. Elektra/Time Warner. Elektra 7559-62905-2.
- James, Bob (1975). »Take Me To The Mardi Gras.« Auf: *Two*. 1975. Wiederveröffentlicht auf: *One, Two, Three & BJ4 – The Legendary Albums*. (2003) Tappan Zee Records/Chappel North America, Union Square Music. METRCDC515.
- Rock Master Scott & The Dynamic Three (1984). *Request Line/The Roof Is In Fire*. 12" Vinyl. ARS/Channel Records. Channel 12/41.
- Run-D.M.C. (1986). »Peter Piper.« Auf: *Raising Hell*. Arista Records/BMG, Profile. 07822-16408-2.

## Film

- George, Nelson (2000). *A Great Day in Hip Hop. A Documentary About a Harlem Photo Shoot Sponsored by XXL Magazine*. Nelson George (Regie). USA. Online unter: [http://www.nelsongeorge.com/films/great\\_day.html](http://www.nelsongeorge.com/films/great_day.html) (Zugriff: 10.7.2006).

## 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 Nutzbarmachung 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 Hybridität<sup>1</sup> 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 Klangschiicht wird zu den bestehenden hinzugefügt.
- Subtraktive Variation: Mindestens eine bereits bestehende Klangschiicht wird entfernt.
- Auditive Variation: Bereits bestehende Klangschiichten werden durch rhythmisch identische Klangschiichten ersetzt oder ergänzt.
- Textgebundene Variation: Eine unmittelbare Art der klanglichen Reaktion auf den Inhalt des Raps.

Ein Beat besteht damit aus unterschiedlichen variierbaren Klangschiichten. Als Material einer Klangschiicht 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 Klangschiicht 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-ins<sup>2</sup> 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 Klangschichten: Kontextzitat, Klangzitat, Klangbaustein**

Die Klangschichten, 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 Klangschichten 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«.<sup>3</sup>

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 Kontextzitate hinter den Wettbewerb um Markenzeichen zurücktreten. Die Quellen werden versteckt, aus Kontextzitate 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 Kompositionsmodelle<sup>4</sup> 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 Kontextzitaten – 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 Textzitat 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.<sup>5</sup> 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 Kawanawanalea (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 1977<sup>6</sup> 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 Chorusse 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.

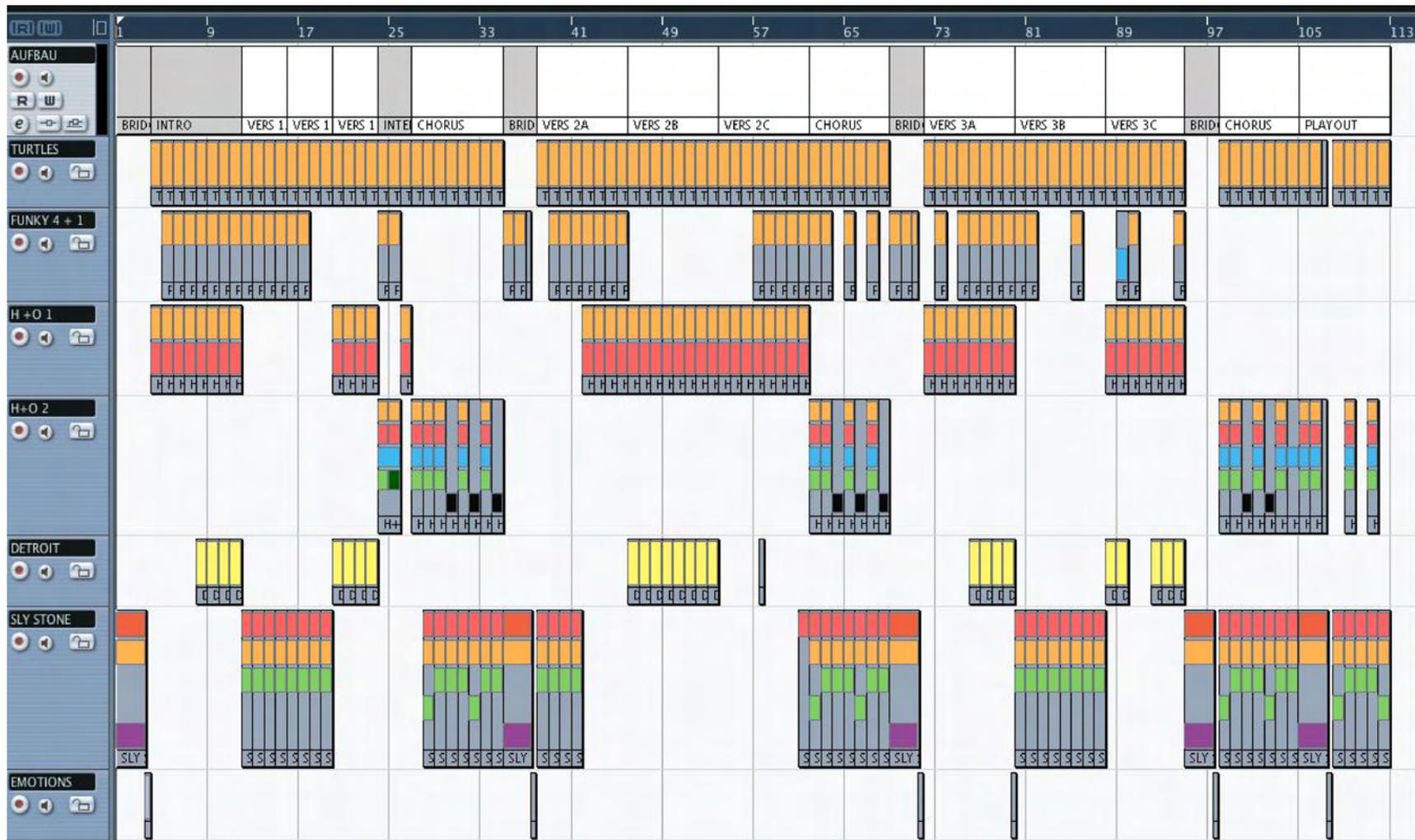


Abbildung 1: Formale Struktur von De La Souls »Say No Go« — Sequencer-Screenshot einer vom Verfasser reproduzierten Version

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

Kompositionsmodells. Beide verschränken die ursprünglich reihende Struktur von HipHop-Stücken stärker als Mobb Deep mit periodischen Pop Song-Strukturen.

Der Beat von »Drop A Gem On 'Em« besteht aus den Klangschichten Snare, Hi-Hat, Bass Drum, Piano, weibliche Stimme und Orgelton mit Echo. Das Tempo ist mit 95 bpm deutlich langsamer als bei De La Soul (110 bpm). Über eine Addition eines Bass Drum-Impulses bei gleichzeitiger Subtraktion eines anderen entstehen zwei eintaktige Varianten »a« und »b« der Klangschicht Bass Drum, deren Abfolge als »aaab« das ganze Stück unverändert durchgehalten wird.



Abbildung 2: Mobb Deep »Drop A Gem On 'Em« – Bass Drum-Variation

Diese Variation in der vierten Wiederholung ist ein typisches Element der Beat-Konstruktion im HipHop (Elflein 2009: 178f.). Eine Subtraktion der perkussiven Klangschichten greift bei Mobb Deep nicht in diese Abfolge ein. Die erneute Addition der Klangschichten startet die Abfolge »aaab« nicht neu, sondern die Variation in der vierten Wiederholung bleibt durchgehend strukturbildend und ist entweder hörbar oder auch nicht. Im Sequencer-Screenshot (Abbildung 3), der die formale Struktur verdeutlicht, ist diese Struktur durch die zwei unterschiedlichen Farbtöne (hell- und dunkelgrün) gekennzeichnet.

Der Rap etabliert über die gelegentliche Wiederholung identischer Textblöcke eine Vers-Chorus-Struktur, die zur formalen Abfolge folgender Einheiten führt:

- Intro
- Chorus – Bridge – Vers
- Chorus – Bridge – Vers
- Chorus
- Outro

Wie der formale Ablauf des Stückes in Abbildung 3 zeigt, unterstützt das Arrangement der unterschiedlichen Klangschichten des Beats diese Periodik jedoch an keiner Stelle, sodass insgesamt die reihende Struktur des Beats auf der Klangschichten verzahnenden Basis des Funkprinzips dominant bleibt. Das Arrangement der Klangschichten verdichtet sich zwar im zweiten Vers, sodass der dritte Chorus als finale Auflösung gehört werden könnte. Das alle Klangschichten nochmals bündelnde Outro steht dieser Rezeption jedoch entgegen und betont wiederum die potentielle Endlosigkeit der Reihung.

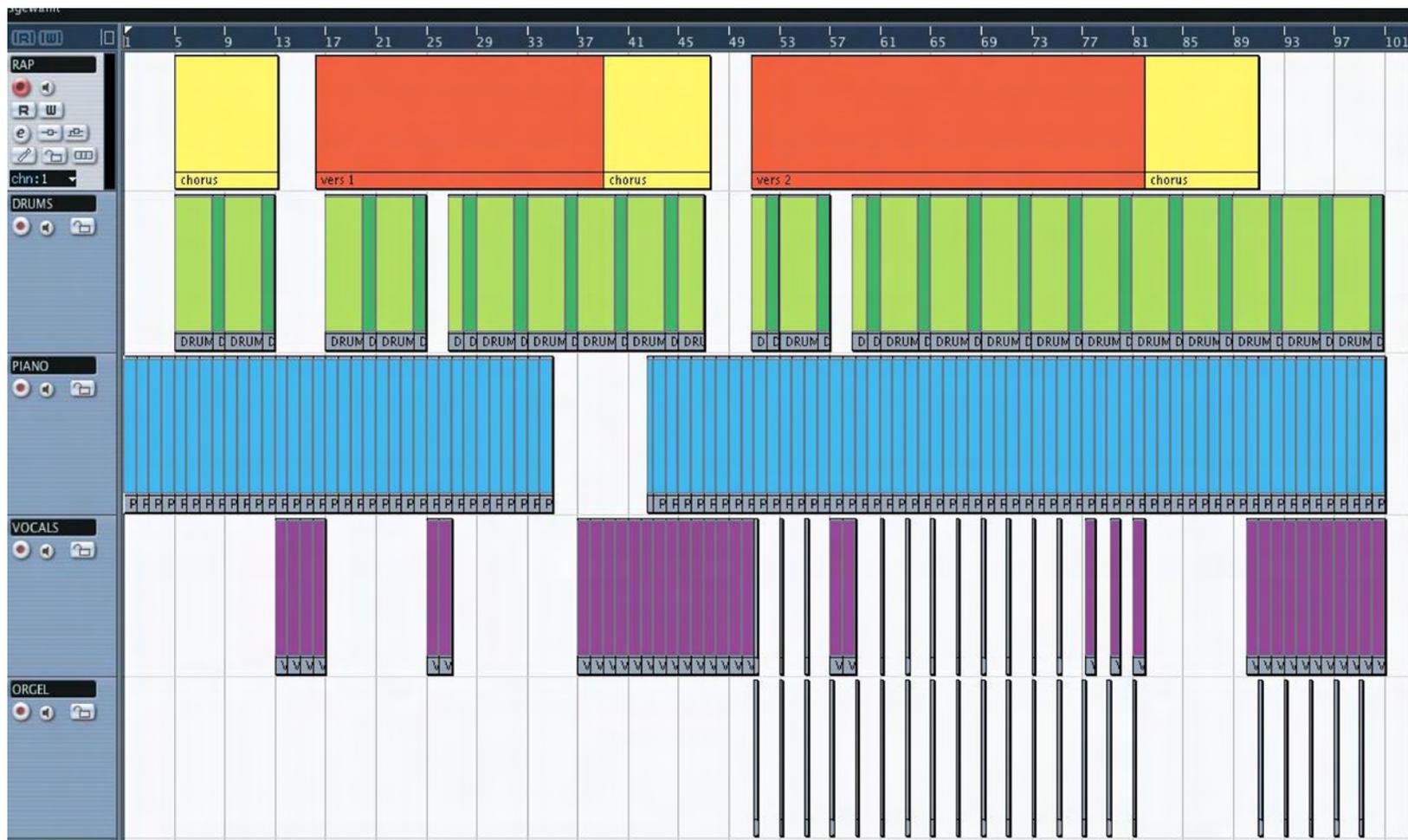


Abbildung 3: Formale Struktur: Mobb Deep »Drop A Gem On 'Em« – Sequencer-Screenshot einer vom Verfasser reproduzierten Version

Die das Stück fast durchgehend tragende Klangschiicht des Pianos nutzt als Quelle das R&B-Stück »Can't Help But Love You«, das 1972 ein recht erfolgreicher Song war,<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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 Klangschiichten 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 Klangschiichten 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 Klangschiichten 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 Klangschiichten. Die

---

7 Platz 35 der R&B Charts.

8 Für die Klangschiichten 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.

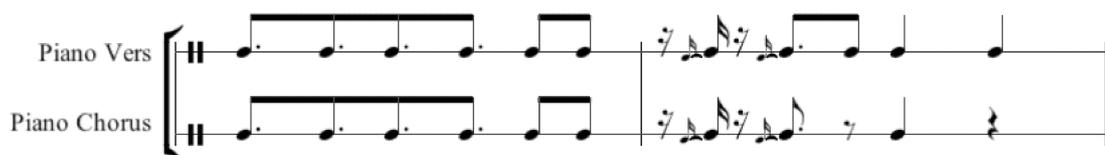


Abbildung 4: Bushido: »Engel« – Piano Variation

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.

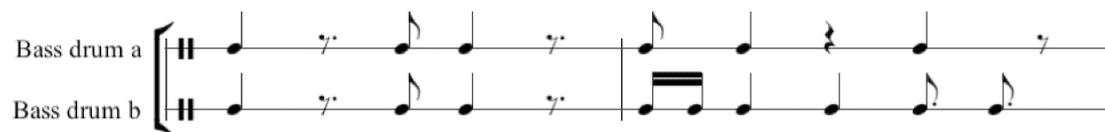


Abbildung 5: Bushido: »Engel« – Bass Drum-Variation

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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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.

## »ICH WEIß NOCH GENAU, WIE DAS ALLES BEGANN.« SAMPLING ALS KULTURELLE TEILHABE

**Fernand Hörner**

Sampling ist im HipHop ein Gestaltungsmittel, das nicht nur musikalische Elemente eines anderen Songs übernimmt und verfremdet, sondern oftmals auch den Text des gesampleten Songs. Ich möchte mich dieser Zitierpraxis widmen und fragen, wie durch Sampling kulturelle Teilhabe unterstützt, gestaltet oder konterkariert werden kann. Der Begriff »kulturelle Teilhabe« ist zu einem weit verbreiteten Schlagwort geworden, oftmals verbunden mit Fragen nach Identität und Integration. So heißt es in einem Dossier der Bundeszentrale für politische Bildung: »Kulturelle Teilhabe bedeutet Partizipation am künstlerisch kulturellen Geschehen einer Gesellschaft im Besonderen und an ihren Lebens- und Handlungsvollzügen im Allgemeinen« (Ermert 2009). Anders als Ermert möchte ich kulturelle Teilhabe nicht auf das Konzept der Integration innerhalb einer Nation beschränken, sondern diese Teilhabe vielmehr als einen bewusst und frei gewählten Rückgriff auf ein global verfügbares Repertoire von Identifikationsmöglichkeiten verstehen<sup>1</sup> bzw. konkret als Teilhabe an verschiedenen ausdifferenzierten HipHop-Kulturen, die sich nicht nur national (US-Rap/Deutsch-Rap), sondern auch regional (eastcoast/westcoast) oder inhaltlich (Old-School-Rap/Gangsta-Rap) eingrenzen lassen. Anhand einiger Beispiele werde ich zeigen, wie Sampling es einem Rapper ermöglicht, kulturelle Teilhabe erstens zu bekräftigen, zweitens in Frage zu stellen, drittens verschiedene Arten der Teilhabe an unterschiedlichen Kulturen miteinander zu kombinieren und (darauf aufbauend) viertens mit kultureller Teilhabe so kreativ umzugehen, dass eine neue Identität entsteht. Von einer rein zitierenden Funktion nähern wir uns also Schritt für Schritt einer immer kreativeren Funktion des

---

1 Ich würde deswegen auch nicht wie Lothar Mikos (2003: 69ff.) vom kulturellen Gedächtnis sprechen, das durch Sampling gepflegt werde.

Samplings, anders gesagt: von der rein illustrativen Verwendung des Samplings, bei der kulturelle Teilhabe nur evoziert wird, geht es zu immer stärker interpretativen Verwendungen, bei denen die Kultur, auf die sich bezogen wird, umgedeutet und umgeschrieben wird.

Im Folgenden werden Text-Samples im Mittelpunkt stehen. Ich beschäftige mich also nicht mit geloopten Musiksamples, die für die Beatproduktion verwendet werden, sondern mit Textbausteinen, die aus anderen Songs entliehen werden, um sie in einen (neuen) Songtext zu montieren. Ich möchte Sampling folglich als Element betrachten, das nicht nur bloß der musikalischen, sondern auch der textlich-narrativen Gestaltung dient. Wenn Tara Rodgers (2003: 313) Sampling als einen postmodernen Prozess des Pastiche beschreibt, der nicht nur in Bezug auf seine musikalische Qualität, sondern auch auf seine kulturellen Referenzen hin untersucht werden sollte, so möchte ich an diese Forderung in zweierlei Hinsicht anknüpfen: Zum einen spricht Rodgers, die ich hier stellvertretend für andere musikwissenschaftliche Untersuchungen zitiere, welche sich mit der Produktionsästhetik des Samplings befassen (bspw. Landy 2007), ausschließlich von der ›ernsten<sup>2</sup> elektronischen Musik.<sup>3</sup> Wenn ich Rodgers These also auf den HipHop übertrage, so soll dies auch zeigen, dass Sampling im HipHop eine nicht weniger ernst zu nehmende Sache ist. Zum anderen bezieht sich Rodgers hier ausschließlich auf musikalische Elemente, wohingegen ich die Suche nach den kulturellen Referenzen des Samplings auch auf die wiedererkennbaren Wörter und Sätze in Samples ausdehnen möchte.<sup>4</sup>

Diese Analyse des Zusammenspiels von eigenen und gesampelten Botschaften begreift HipHop als ein intertextuelles Phänomen, wobei der Begriff ›Text‹ in einem erweiterten Sinn zu verstehen ist. Erweitert bedeutet in diesem Zusammenhang allerdings nicht oder zumindest nicht primär den Bezug auf den erweiterten Textbegriff Julia Kristevas (1983), welche den Terminus der Intertextualität zuerst geprägt hat und auch kulturelle und soziale Systeme als Text betrachtet und einer semiotischen Analyse unterwirft. Vielmehr möchte ich den Begriff ›Text‹ in seinen unterschiedlichen medialen Ausprägungen verstanden wissen, da es im HipHop um Sprache in artikulierter und medialisierter sowie ggf. auch transkribierter Form handelt. Als Intertextualität wird hier die Beziehung dieser Song-Texte zu anderen Song-Intertexten verstanden, welche in Form von Samples in einem Song

---

2 Der Begriff wird in Anführungsstrichen verwendet, da eine Problematisierung der Kategorisierung von sog. E- und U-Musik hier zu weit führen würde.

3 Hier konkret die von John Oswald begründete Plunderphonics, eine Musik, die nur aus Samples besteht. Vgl. für einen ersten Höreindruck: <http://www.plunderphonics.com/> (Zugriff: 1.6.2009).

4 Vgl. dazu das Plädoyer in Bezug auf französischen Rap von Vicherath 2001.

vorhanden sein können.<sup>5</sup> Sampling eröffnet also neben dem musikalischen auch einen neuen intertextuellen Hintergrund, der den Leser/Zuhörer einlädt, die Referenzen zu erkennen und Bezüge herzustellen. Ein solches intertextuelles Sampling besitzt daneben aber ohne diese Rezeptionsleistung des Lesers/Zuhörers ebenfalls einen eigenen ästhetischen und semantischen Wert.<sup>6</sup>

Diese doppelte Funktion von Samples – einerseits als intertextuelle Verweise, andererseits als intermediales Klangbild – zeigt sich besonders am Refrain des Stückes »Ragtime« der Band RAG, eine Band aus der Ruhrgebietsstadt Bochum, die in den 1990er Jahren tätig war und deren Musik im Folgenden exemplarisch auf die Frage hin untersucht wird, wie sich intertextuelle, interkulturelle und intermediale Referenzen im Sampling miteinander verbinden: »This is ragtime, hey little brother, this one's for you. Actual facts lead to factual acts. Ich weiß noch genau, wie das alles begann. Time keeps on slippin' right away. Rhyme after rhyme after rhyme this is ragtime.«

Der Refrain präsentiert sich als eine eingängige und »stimmige« Melodie-  
linie, welche die melancholische Grundstimmung des ganzen Songs (der später noch genauer untersucht wird) unterstreicht. Auch der deutsch-englische Text evoziert nostalgische Momente, indem er auf die Vergangenheit (»Ich weiß noch genau, wie das alles begann«) und auf die Vergänglichkeit (»Time keeps on slippin'«) verweist.<sup>7</sup> Durch die Apostrophe an einen kleinen Bruder (»hey little brother«) bekommt das lyrische Ich eine abgeklärte und »erwachsene« Position zugeordnet, insofern als es sich an einen jüngeren Gesprächspartner zu richten scheint, der die Erfahrung von Vergangenheit und Vergänglichkeit noch nicht gemacht hat.

Um den Refrain zu zitieren und ihn mit den Werkzeugen eines Literaturwissenschaftlers als in sich geschlossenen Text zu analysieren, habe ich zunächst die Transkriptionsart gewählt, welche einzelne Satzteile durch Interpunktion zu (mehr oder weniger) kohärenten, aber jedenfalls assoziativen Sätzen zusammenklammert, die Raum für Interpretationen (in soeben angedeuteter oder auch anderer Lesart) liefern. Öffnet man den Blick für die Intertextualität dieses Refrains, präsentiert sich der Text in den Worten Kristevas (1985: 146) in der Tat als ein »Mosaik aus Zitaten«, denn er besteht ganz ausschließlich aus fremden Textstellen, »fremden Stimmen«, wie

---

5 Zum medialen Transfer beim Sampling (hier vor allem in Bezug auf Sampling von Videoaufnahmen) vgl. Hörner 2009.

6 Vgl. zur Differenzierung zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik der Intertextualität Stierle 1996.

7 Auf »Time keeps on slipping« nimmt im Übrigen auch der deutsche Rapper Illmatic in seinem Stück »Trauma« Bezug.

der von Kristeva im eben erwähnten Artikel angeführte Autor Michael Bachtin in diesem Zusammenhang schreibt (Bachtin 1971: 205). Dieser Eklektizismus des Refrains wird dem Zuhörer allerdings erst auf der Ebene der intermedialen Bezüge bewusst. Denn das geschulte Ohr hört sofort heraus, dass es sich hier nicht um einen kohärenten Textfluss, sondern um eine Aneinanderreihung von Samples handelt, klar erkennbar an den unterschiedlichen Rap- und Gesangsstimmen. Vor diesem Hintergrund müsste der Refrain etwa wie folgt transkribiert werden:

»into the future / this is ragtime / hey little brother / this buds for you / actual facts lead to factual acts / ich weiss noch genau wie das alles begann / time keeps on slippin' / right away / rhyme after rhyme after rhyme this is ragtime«

Das an Musik-Samplings interessierte (und geschulte) Ohr hört den Refrain also anders als ein Zuhörer, der sich auf den Text konzentriert. Denn der Refrain besteht nicht nur aus Zitaten, sondern im Wortsinn aus »fremden Stimmen«, also ganz im Sinne der Plunderphonics ausschließlich aus fremden Samples, deren Herkunft sich durchaus rekonstruieren lässt:

- »Into the future« aus Steve Miller Band: »Fly Like An Eagle« (1976)
- »This is ragtime« aus Sadat X: »Stages And Lights« (1996)
- »Hey little brother« aus Jimmie Walker: »Dyn-o-mite« (1975)
- »This buds for you« aus EPMD: »It's My Thang« (1988)
- »Ich weiß noch genau, wie das alles begann« aus Advanced Chemistry: »Kapitel 1« (1995)
- »Time keeps on slipping« aus Steve Miller Band: »Fly Like An Eagle« (1976)
- »Right away« aus Macy Gray: »I've Committed Murder« (2000)
- »Actual facts lead to factual acts« aus Da Bush Babees: »God Complex« (1996)
- »Rhyme after rhyme after rhyme ... This is Ragtime« aus Sadat X: »Stages And Lights« (1996)

Um diese Unterschiede zwischen beiden Sicht- bzw. Hörweisen hervorzuheben, arbeite ich im Folgenden mit einer Rezeptionstypologie, die heuristisch die intertextuelle von der intermedialen Herangehens- und Hörweise trennt, auch wenn es in der Praxis beim jeweiligen individuellen Rezipienten natürlich auch Kombinationen beider Blickwinkel gibt, etwa wenn man beim Musikhören gleichzeitig das Booklet liest.

Meines Erachtens sind zwei klare inhaltliche Differenzen beider Rezeptionsweisen zu formulieren: Denn während der am Text orientierte Hörer am Anfang »this one's for you« hört (statt richtigerweise: »This buds for you«), wie sich auch an den im Internet verfügbaren Transkriptionen zeigt, die sich alle auf diese Version geeinigt haben,<sup>8</sup> erkennt der intermediale, auf die Musik konzentrierte Hörer darin möglicherweise ein gesampletes HipHop-Stück und möglicherweise sogar das tatsächlich verwandte Sample von EMPD wieder, in dem es heißt: »this buds for you«.<sup>9</sup> Der textorientierte Hörer bezieht zunächst das »this« aus »this is ragtime« auf das Stück selbst, nimmt den Refrain folglich als selbstreferentielle Beschreibung wahr und hört so auch »this one« heraus, das er als ähnlichen deiktischen Hinweis versteht. Auch das Sample »into the future« wurde von den Internet-Usern (obwohl die sonstigen Transkriptionen weitgehend fehlerfrei sind)<sup>10</sup> nicht transkribiert, da es vor Beginn des eigentlichen Refrains zusammen mit Scratch-Geräuschen zu hören ist; es wird also von den Usern offensichtlich ausschließlich als Teil der Musik und nicht des Textes angesehen. Ihm wird deswegen semantisch offenbar nicht so viel Bedeutung beigemessen. In textlicher Hinsicht bildet das Sample »this is ragtime« in der Tat einen Rahmen, der am Anfang und am Ende des Refrains steht. Der Textrezipient tendiert also dazu, textliche Inkohärenzen zugunsten eines eindeutigen Bedeutungszusammenhangs zu ignorieren, oder, wie im Fall »into the future«, fehlende Teile apperzeptiv zu ergänzen (Bühler 1978: 24ff.), oder Wörter falsch zu verstehen, damit sie im neuen Kontext Sinn ergeben. Neben »this one's for you« illustriert dies auf besonders augenfällige Weise in einem anderen Fall auch der Song »Michi Beck In Hell« der Fantastischen Vier. In diesem eher humorvollen Song, der ähnlich wie der Plot des Klamauk-Klassikers *Bill & Ted's Bogus Journey* die mythologische Geschichte des Kampfes mit dem Tod persifliert, tritt der Rapper Michi Beck in der Hölle gegen den Tod

- 
- 8 So etwa die User »flojoe« (auf <http://www.mzee.com/forum/showthread.php?t=7903&page=4>, Zugriff: 1.6.2009), »sulfan 81« (auf [http://www.lyrix.at/de/text\\_show/62f5eff530df9ee397309ad6de4ca8c1-RAG\\_-\\_RAG-TIME](http://www.lyrix.at/de/text_show/62f5eff530df9ee397309ad6de4ca8c1-RAG_-_RAG-TIME), Zugriff: 1.6.2009), »mcs2002« (auf <http://www.hiphop.de/community/post.php?type=thread-reply&bwthreadid=30255&postingid=679102&quote=true>, Zugriff: 1.6.2009), vgl. anonym auf [http://www.lyrics.de/songtext/ruhrpottag/ragtime\\_7a626.html](http://www.lyrics.de/songtext/ruhrpottag/ragtime_7a626.html) (Zugriff: 1.6.2009). Es bleibt indes die Frage, ob angesichts der großen Übereinstimmung nicht möglicherweise voneinander abgeschrieben wurde.
- 9 EPMD bedienen sich in einem anderen Song auf dem Album *Strictly Business*, »You're A Customer«, wiederum bei »Fly Like An Eagle« der Steve Miller Band.
- 10 Einzige Ausnahme ist das, zugegebenermaßen schwierig zu erkennende Bush-Babees-Sample »Actual facts lead to factual acts«, das zu »factual acts come to actual facts« gemacht wurde; vgl. die unter Fußnote 8 angegebenen Quellen.

in einem Rap-Wettbewerb an, besiegt ihn und darf ins Leben zurückkehren. Der Refrain »Michi Beck in hell« ist aus dem Song »Da Story« von Noreaga gesamplet, in dem es heißt, »meet you back in hell«<sup>11</sup>. Allerdings ist der Zuhörer durch die Narration des Tracks bereits so auf Michi Beck eingestimmt, dass er statt – ausgesprochen – »meet cha back in hell« – tatsächlich »Michi Beck in hell« heraushört, eine Art *trompe l'oreille*, das unterstreicht, wie stark die textliche Aussage eines Stückes die auditive Wahrnehmung des Samples steuern kann.

Sampling kann aus den gesampleten Originalsongs also nicht nur in musikalischer Hinsicht etwas Neues gestalten, sondern kann auch in der textuellen Gestaltung die Originalaussagen bis zur Unkenntlichkeit verfremden und für andere Zwecke verwenden. Diese Form der Intertextualität eines Samples ließe sich in den Kategorien von Gérard Genette (1982: 8) als Plagiat im Sinne einer nicht deklarierten Anleihe bezeichnen, wobei es in Genettes Intertextualitätsmodell keine Kategorie für Anleihen gibt, die durch kreative Missverständnisse neue Bedeutung erhalten.

Von größerem Stellenwert für die Gestaltung kultureller Teilhabe sind indes Samples, die als Zitate im Sinne Genettes fungieren, d.h. vom Zuhörer »richtig« verstanden und auch in ihren ursprünglichen Kontext eingeordnet werden. Im Refrain von RAG fällt diesbezüglich das Sample »Ich weiß noch genau, wie das alles begann« ins Auge, bezeichnenderweise das einzige Sample in deutscher Sprache. Es stammt aus dem Track »Kapitel 1« von Advanced Chemistry, gerappt von Torch und erschienen 1996 auf dem Album *Advanced Chemistry*.

## **Sampling bestätigt kulturelle Teilhabe**

Der erste Aspekt der Gestaltung kultureller Teilhabe durch Sampling ist affirmativen Charakters. Sampling hat hier die Funktion sich in eine bestimmte Tradition einzuschreiben und tatsächlich bringt uns das Sample von Torch auf die Spur weitere Samples, die bis zu den Anfängen des HipHop zurückreichen. Im Track »Kapitel 1« schildert Torch seine frühen Begegnungen mit HipHop und behauptet sich als deutscher Rapper der allerersten Stunde – im doppelten Wortsinn von »behaupten« (Hörner 2008: 33): Er spricht über sich und behauptet sich gleichzeitig, er inszeniert sich als für den deutschen HipHop wegweisender Rapper. Dabei benutzt er neben dem Verweis auf Melle Mel ein Sample des US-amerikanischen Old-School-HipHop-Songs »Straight Out The Jungle«. Torch samplet die Textzeile »You see, they call

---

11 Vgl. <http://www.diefantastischen4.de/samples.htm> (Zugriff: 1.6.2009).

me a star but that's not what I am«, um zu verdeutlichen, dass er zwar Starqualitäten hat, ihm aber der HipHop wichtiger ist als kommerzieller Erfolg: In »Straight Out The Jungle« von den Jungle Brothers, erschienen 1988 auf dem gleichnamigen Album, heißt es im Originalkontext: »Educated man, from the motherland / You see, they call me a star but that's not what I am / I'm a jungle brother, a true, blue brother«. Im ganzen Stück verweisen die Jungle Brothers durchweg auf die Doppeldeutigkeit des Wortes »jungle«, der ja auch Teil ihres Eigennamens ist. Einerseits spielen sie dabei auf die afrikanische Herkunft ihrer Vorfahren an (»aus dem Dschungel«), andererseits wird der Dschungel auch als Metapher für die unübersichtliche Großstadt verwendet, in dem sich die Jungle Brothers behaupten. Im Refrain verwenden die von Torch gesampelten Jungle Brothers dann wiederum ein Sample aus dem Klassiker des US-amerikanischen HipHop schlechthin: »The Message« (1982) von Grandmaster Flash and The Furious Five: »It's like a jungle sometimes it makes me wonder how I keep from going under.« Diese Sampling-Kette – von Torch über die Jungle Brothers zurück zu Grandmaster Flash and The Furious Five – weist auf zwei verschiedene Varianten der Bestätigung kultureller Teilhabe hin: nationale (inneramerikanische) und internationale Teilhabe. Die Jungle Brothers sampeln »The Message«, um ihre Verbindung zu den Wurzeln des HipHop zu unterstreichen, und bezeugen eine inneramerikanische kulturelle Teilhabe. Torch selbst hingegen sampelt die Jungle Brothers, um seine Zugehörigkeit zur US-amerikanischen Old-School-HipHop-Kultur zu betonen und sich von kommerziellen deutschen HipHop-Acts abzugrenzen. Auch im Songtext betont er etwa den Einfluss von Melle Mel, dem Rapper von Grandmaster Flash: »Ich weiß noch genau, wie das alles begann. The Message von Melle Mel war für mich wie ein Telegramm! Und obwohl ich kein einziges Wort verstehen konnte, erkannte ich, welches Feuer in seinen Worten brannte! Die Fackel in mir wurde sofort entfacht, in einer Nacht über ein ganzes Leben nachgedacht!« Das Sample bekräftigt so kulturelle Teilhabe, die sich über Ländergrenzen, vor allem aber über Sprachgrenzen hinwegsetzen kann und zeigt: Torch fühlt sich dem US-amerikanischen HipHop trotz der räumlichen Distanz emotional näher als einigen seiner deutschen Kollegen.

Neben den internationalen und inneramerikanischen Teilhaben sind auch Samplings zu beachten, welche eine innerdeutsche Teilhabe bezeugen und die sich nicht (nur) auf den Ursprung des US-amerikanischen HipHop rückbeziehen lassen, sondern (auch) eine eigenständige deutsche Variante des HipHop zu festigen versuchen. So ist gerade Torchs Song »Kapitel 1« wiederum selbst zu einem viel gesampelten Track und der Ausspruch »Ich weiß noch genau, wie das alles begann« zu einem Allgemeinplatz im deutschen

HipHop geworden. Denn dieser Satz wurde nicht nur bei RAG gesampelt oder zitiert, sondern auch zum Beispiel in »God Is A Music« von den Beginnern (auf *Blast Action Heroes*, 2003). Zwei weitere Songs, die Torch sampelt, möchte ich hier herausgreifen, da sie verschiedene Möglichkeiten kultureller Teilhabe durch Sampling verdeutlichen.

Im Song »Wie alles begann« von Spax (auf *Engel und Ratten*, 2004) wird das Torch-Zitat neben ein Sample aus Akbar's Song »Hot Ya Hot« gestellt (»back in the days we used to breathe and live this«), um Spax' kulturelle Teilhabe an der Old-School zu betonen: Es erzeugt eine nostalgische Rückbesinnung an glorreiche Tage des deutschen HipHop. Mit leicht ironischem Unterton wird das Stück zunächst mit einem kurzen Skit eingeleitet, in dem Spax zu hören ist: »Naja, irgendwie war alles früher besser«. Dieser Einleitung folgt das Torch-Zitat, wobei es sich allerdings nicht um das Original-Sample handelt. Vielmehr haben die Rapper von Advanced Chemistry, Torch, Toni-L und Boulevard Bou, den im Original nur von Torch gerappten Text für Spax noch einmal gemeinsam aufgenommen, sodass nun jeder der Rapper diesen Satz rappt und Spax alle drei Stimmen sampeln kann. So wird der Spax' Song von den deutschen Old-Schoolern ausdrücklich unterstützt. Indem sie durch ihre aktive Mitarbeit Spax neue Möglichkeiten für sein Sampling-Vorhaben zur Verfügung stellen, untergraben sie allerdings gleichzeitig den Sampling-Charakter dieses Parts, da es streng genommen gar kein Sampling mehr ist, sondern eine Neuaufnahme.

Dieser Freundschaftsbeweis, der gleichzeitig das Sample zu einem Nicht-Sample macht, hat natürlich die Intention, ein gemeinsames Statement für den deutschen Old-School-Rap abzugeben. Auch im weiteren Textverlauf beschwören Advanced Chemistry und Spax den Beginn des deutschen HipHop mit Jams, Open Mikes und Battles und erwähnen die Namen der HipHop-Bands der ersten Stunde, wie zum Beispiel LSD. Gleichzeitig klagen sie darüber, dass es heutzutage nur noch schlechte Kopien derselben gibt. »Ich weiß noch genau, wie das alles begann, HipHop war die Ausnahme im täglichen Fernsehprogramm. Man kam auf Jams zusammen und jamte zusammen«, heißt es bei Spax. Seine Teilhabe an der globalen und deutschen HipHop-Kultur legitimiert Spax also dadurch, dass er mithilfe des (Nicht-)Samples betont, er sei von Anfang an und aus voller Überzeugung dabei gewesen.

## Sampling überwindet kulturelle Teilhabe

Während das Sample hier die Zugehörigkeit zu einer Tradition zementieren will, indem es auf eine zurückliegende Zeit verweist, stellt das gleiche Sample im nächsten Beispiel dar, wie man sich von dieser Tradition distanzieren kann. In Blumentopfs Track »Ich erinnere mich« auf dem Album *Kein Zufall* (1997) wird ebenfalls Torchs »Ich weiß noch genau, wie das alles begann« gesampelt. Doch geschieht dies hier, um das Hohelied auf den Old-School-HipHop, das Torch und Spax anstimmen, ironisch zu brechen. Blumentopf treffen Aussagen, die sich zunächst an Torchs nostalgisches Selbstlob anlehnen, um dieses anschließend semantisch zu konterkarieren.

»Ich weiß noch genau, wie das alles begann [4x].  
Ja, beim HipHoppen bin ich schon ewig dabei,  
als ich angefangen hab erstmal überlegen,  
da war ich etwa drei... Jahre jünger als heute,  
und das Breaken in der Fußgängerzone  
war gar nicht ohne... aber ohne mich also verschone mich  
mit dem Geschwätz, und wenn ich manchmal  
von Rap zu viel hab dann versetz ich mich  
ein Stück zurück als ich noch klein war  
ich klaute Lollies vom Spar, Captain Future war mein Star«

Der Verweis auf Torch ist hier ambivalent. Einerseits zeigen Blumentopf mit dem Sample, dass sie seine Musik gut kennen (und vielleicht auch schätzen), andererseits machen sie aber auch deutlich, dass sie dessen Anspruch, Rapper der ersten Stunde zu sein, nicht teilen können, aber auch nicht teilen wollen. Stattdessen zählen sie andere Arten kultureller Teilhabe auf, indem sie auf den ursprünglich US-amerikanischen Helden der im Deutschland der 1980er Jahre ausgestrahlten japanischen Zeichentrickserie Captain Future oder auch den deutschen Spar-Supermarkt verweisen. Sampling kann also kulturelle Teilhabe zum Ausdruck bringen und gleichzeitig versuchen, sie zu überwinden. Ähnlich wie die *kenosis*, eine Form der Einflussangst bei Harold Bloom (1973: 14), dient hier das Sampling dazu, sich selbst zu erniedrigen, um den gesampelten Autor zu kritisieren. Auch wenn dieses Beispiel von Blumentopf ein besonderer Fall ist, kann doch im Allgemeinen festgehalten werden, dass das Sample durchaus auch dazu eingesetzt werden kann, um die Aussagen des gesampelten Originals zu verändern, in Frage zu stellen, zu übertreffen usw.

## Sampling flickt kulturelle Teilhabe zusammen

Die Verwendung desselben Torch-Samples durch RAG zeigt schließlich eine dritte Sampling-Strategie auf. So sampeln RAG Torch nicht nur, um sich in die Tradition des deutschen, sondern auch des US-amerikanischen Old-School-HipHop einzuschreiben. Besonders aussagekräftig ist hier die zweite Strophe (eigene Transkription, Bezüge auf deutsche Kontexte sind kursiv und auf US-amerikanische fett hervorgehoben):

»Hier ist mein Rückblick auf ein verträumtes Jahrzehnt, in dem ich eigentlich gern tanzen wollte wie **Leroy für Fame**, gehör nämlich zu denen, die konnten **Beatstreet** im Kino sehen, grad mit zehn, besser konnt man mir's nicht in die Wiege legen, HipHop macht mich an seit den frühen 80-ern, nicht der Aerobicstulpen *Eisi Gulp* vom Ferienprogramm, ich mein so'n Breakdancelehrer für die Eighties-Ära, das wär ja gegangen, zumindest *Mister Robot* war erwartungsgemäß da mein Mann, abgesehen von Tanzeinlagen in den Einkaufsstraßen zur Taschengeldaufbesserung, so war's an heißen Tagen, der Disco im *Rollerdrome* und den *Eislaufphasen* war Highlight, dass **Flash und die Furious Five** bei *Formel Eins* auftraten, das war *Illmann* und hatte nichts zu tun mit Rennwagen, die kannte man wenn, dann gerade als Bilder auf Quartettkarten, von Fußball träumte ich, obwohl im *Rummenigge-Bettlaken* nicht mehr so häufig, das änderte sich auch bis heut nicht, deutlich anders also lief's mit der Liebe zur Musik, die mich nie wieder verließ, seitdem man den Discjockey **DJ** rief, saß wochenlang zuhause mit 'nem Tape auf Rec und Pause, doch außer *Hilwasum drie* hatte mein Radio nie Rap im Auge.«

Mit Bezügen etwa zum Film *Beatstreet* oder zu Grandmaster Flash and The Furious Five rufen RAG in Erinnerung, dass auch sie durch US-amerikanische Vorbilder zum HipHop geführt wurden. Neben dieser Kombination aus Teilhabe am deutschen und US-amerikanischen Old-School-HipHop werden aber noch weitere Formen der Teilhabe an der deutschen Kultur und ihren Teilkulturen bezeugt. Denn RAG spielen neben den HipHop-Vorbildern auf andere (mehr oder weniger ernst gemeinte) Einflüsse aus Deutschland an: Auf den Comedian Eisi Gulp, den Breakdancer Mr. Robot, den Fußballstürmer Karl-Heinz Rummenigge, die Musiksendung *Formel 1* und sogar das Lied »Hilversum III« des holländischen Liedermachers Hermann van Veen. Hinzu kommen weitere Bezüge zum US-amerikanischen Kulturgut außerhalb von HipHop. Insbesondere am Sample »this is ragtime« lässt sich zeigen, wie sich Referenzen auf US-amerikanische und deutsche Kontexte überlagern können. Denn Ragtime, die US-amerikanische Musik, spielt ebenso auf den eigenen Namen der HipHop-Crew an: Ruhrpott AG, kurz RAG. Und die drei

Buchstaben stehen ursprünglich für die Revierkohle AG, einer der größten Arbeitgeber im Ruhrgebiet in Zeiten des intensiven Kohleabbaus, welcher der Region den Spitznamen ›Kohlenpott‹ gab. Die Abkürzung RAG ist insofern auch als Hommage an die Industriekultur der Region zu sehen, ein Echo auf den Strukturwandel im ehemaligen ›Kohlenpott‹.<sup>12</sup> Das Sample »this is ragtime« bestätigt in seinem doppelten intertextuellen Bezug auf US-amerikanische und westdeutsche Teilhabe auf den ersten Blick somit die Diagnose von Wolfgang Welsch (1997: 72), wir befänden uns in einem Stadium der Transkulturalität, in dem Nationalkulturen – oder auch das Nebeneinander von Kulturen nach dem Modell des Multikulturalismus – einem neuen Zustand gewichen sind, in dem sich kulturelle Identität aus Stückwerken fremder Kulturen ohne einen Kern von Eigenkultur zusammensetzt. Welsch, der hier allerdings – wie er selbst auch unumwunden zugibt – stark überspitzt formuliert, verdeckt so die Sicht darauf, dass trotz transkultureller Befindlichkeit feste kulturelle Größen bestehen bleiben.<sup>13</sup> Auch im konkreten Fall des HipHop zeigt sich, dass eine kulturelle Kategorie wie »US-amerikanischer« HipHop sehr wohl noch als Bezugspunkt für den gesamten HipHop fungiert. Grundsätzlich ließe sich sogar im Allgemeinen festhalten, dass der HipHop weltweit, außerhalb der USA, immer (mindestens) zwei feste kulturelle Bezugspunkte hat: den globalen Referenzrahmen »US-amerikanischer HipHop« und den lokalen Referenzrahmen der nationalen oder regionalen Identität. Anstatt also von einer barrierelosen Transkulturalität zu sprechen, scheint mir für die Untersuchung des Samplings der Verweis auf den französischen Moralisten Michel de Montaigne pertinenter, den Welsch mit den Worten zitiert: »Wir sind alle aus lauter Flicken und Fetzen und so kunterbunt unförmlich zusammengestückt, dass jeder Lappen jeden Augenblick sein eigenes Spiel treibt« (ebd.: 86).<sup>14</sup> Das Bild der zusammengeflickten Fetzen unterstreicht nicht nur, dass es trotz heterogener Zusammensetzung

---

12 Es handelt sich auf sprachlicher Ebene im Übrigen um ein ähnliches Phänomen wie bei der Umfunktionierungen ehemaliger Orte der Industrie in Orte der Kultur, wie etwa bei der Bochumer Jahrhunderthalle (ein ehemaliges Stahlwerk) oder dem Oberhausener Gasometer (eine ehemalige Gasspeicheranlage).

13 Dies zeigt sich auf einer allgemeinen Ebene bereits in seiner eigenen Argumentation. Denn wenn er schreibt, ein Autor fühle sich keiner Nation mehr zugehörig, sondern sei durch die Literatur verschiedener Bezugsländer, wie etwa die deutsche, französische oder italienische Literatur, geprägt, so greift er selbst auf Kategorien kultureller Entitäten (wie hier: die Nation) zurück.

14 Vgl. im Original: »Nous sommes tous des lopins, et d'une contexture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque momant fait son jeu.« (Montaigne 2007: 357). Welsch verschweigt indes, dass sich dieser Kommentar Montaignes auf die geistige Verfassung seiner Mitmenschen im 17. Jahrhundert bezieht, welche sich seiner Meinung nach durch konkurrierende Wünsche und Vorstellungen und inkonsistente Handlungen auszeichneten.

doch noch vereinzelt größere Bezugs-Einheiten gibt, sondern erlaubt auch, RAGs Wortspiel mit *ragtime* einen weiteren Aspekt hinzuzufügen. Denn *rag* ist ebenso die englische Übersetzung für Fetzen und eben diese Zusammensetzung der Identität aus Fetzen, von der Montaigne spricht, zeigt sich ja nicht nur in textlicher, sondern auch in musikalischer Hinsicht: HipHop setzt sich grundsätzlich aus unterschiedlichen Fetzen bzw. Song-Fetzen zusammen. In den Worten Montaignes bedienen sich RAG also gesamelter Fetzen, um eine ›zusammengeflickte‹ kulturelle Teilhabe zu manifestieren.

Das Zitat »das war ill, Mann« ist ein Beispiel par excellence für dieses Rag-Phänomen. Denn wenn der RAG-Rapper Aphroe meint, es war ein »Highlight, dass Flash und die Furious Five bei Formel Eins auftraten, das war ill, Mann und hatte nichts zu tun mit Rennwagen«, verbindet er auf für ihn typische kunstvolle Weise beide Formen kultureller Teilhabe durch semantische Doppeldeutigkeit. Denn erstens kann man dies, wie hier transkribiert (»das war ill, Mann«), so verstehen, dass Aphroe, wie oft im deutschen HipHop, typische Begriffe für den US-amerikanischen HipHop (man denke an Beastie Boys' *Licensed To Ill*) in den Text einbaut. Andererseits war Peter Illmann aber auch der Moderator der von RAG im gleichen Satz erwähnten TV-Musiksendung *Formel Eins*. Um im Bild des Fetzens oder *rag* zu bleiben, zeigt das Zitat von Illmanns Namen also, wie durch Sampling nicht nur zwei Fetzen aneinandergesetzt werden, sondern sogar übereinander genäht werden, sodass ein einziges Sample die kulturelle Teilhabe an zwei unterschiedlichen Kulturen ermöglicht.

## Sampling imaginiert kulturelle Teilhabe

Wie Sampling kulturelle Teilhabe an unterschiedlichen Kulturen nicht nur zusammenflicken, sondern auch selbst erfinden kann, zeigt sich vor allem auf dem Track »Metropolis«, der sich auf der B-Seite von RAGs Maxi-Single *ragtime* befindet.<sup>15</sup> Der Verweis des Songs auf »urbanes Ethos« (Krimms 2007: 7), das ja schon im Titel »Metropolis« zum Ausdruck kommt, nimmt so auch das von ihrer Heimatstadt Bochum handelnde Stücke »Ragtime« wieder auf. Dies wird insbesondere im Video deutlich, das in der Hustadt zu spielen scheint, einem Trabanten-Viertel im Stadtteil Querenburg, das mit Entste-

---

15 Wie Torch und Spax beklagen auch RAG hier übrigens die Kommerzialisierung des HipHop: »Viele Kiddies ham' jetzt Bock bekommen und wollen uns rocken kommen. Und nach der Show tauschen sie ihre doppelten Pokemon. Man sieht die Trotteln morgens schon bei [www.rotten.com](http://www.rotten.com). HipHop hat mehr Touristen als der Ferienclub Robinson.«

hen der Ruhr Universität Bochum in den 1960er-Jahren aufgebaut wurde und in dem gleichermaßen Sozialwohnungen und Wohnungen für die Beschäftigten der Universität entstanden. Jeder der drei Rapper situiert sich dabei anders: Pahel vor und auf Hochhäusern, Aphroe in einer Schule und Galla in einem U-Bahnschacht. Damit werden drei zentrale Orte ihrer Jugend, die sie in dem Rap beschreiben, repräsentiert. Diese Inszenierung der regionalen Verwurzelung zeigt sich auch im Text, wobei die Thematisierung ihrer kleinstädtischen Herkunft in Spannung mit dem Titel des Songs »Metropolis« gerät, welcher den Anspruch zum Ausdruck bringt, ein Bewohner eines wichtigen urbanen Knotenpunktes zu sein. Denn ursprünglich bezeichnete das griechische μητρόπολις die Mutterstadt, also eine Stadt, die als Ausgangspunkt für andere Städte oder Kolonien diente. Mithilfe von Sampling wird also von einem wenig urbanen Viertel einer relativ kleinen und unbedeutenden Stadt wie Bochum behauptet, eine Metropole zu sein. Dies zeigt exemplarisch, wie Sampling dazu beitragen kann, die Teilhabe an einer Kultur, zu der die Protagonisten eigentlich keinen Zugang haben, imaginieren zu lassen. Im Titel »Metropolis« verbindet sich die provinzielle Realität des Ruhrgebiets mit dem urbanen Mythos HipHop und seinen Ursprüngen in New York. Sampling inszeniert also nicht nur Teilhabe an realitätsgetreu evozierten Kulturen, sondern benutzt diese auch, um eine eigene Kultur, hier das »urbane Ethos von Bochum« zu erfinden.

Das Sample, das RAG am Ende des Tracks und in der Mitte als eine Art Chorus verwenden, bezieht sich auf die Stadt New York und steht so auf den ersten Blick im krassen Gegensatz zu Bochum. Es stammt aus dem Track »Danger II« von Blahzay Blahzay aus deren einzigem Album *Blah Blah Blah* (1996) und lautet »When we roll is like we got the key to the city«. Damit verdeutlicht der Rapper Out Loud seine Kontrolle über seine Stadt, beziehungsweise sein Viertel Brooklyn. »To have the key to the city« wird so zum Sinnbild urbanen Verhaltens in der Großstadt New York und dem Viertel Brooklyn, das ja mitten in New York liegt. Gleichzeitig wird ihr Stadtviertel auch gepriesen, um die Überlegenheit des Ostküsten-HipHop über den der Westküste zu betonen. Der Refrain lautet: »When the East is in the house, Oh my God! DANGER!« Hier wird New York also im wahren Wortsinne als Metropole, also als Mutterstadt des HipHop inszeniert.

RAG nehmen dieses Sample, das mit New York nun eine tatsächliche Metropole (nicht nur in Bezug auf HipHop) beschreibt, und geben dem Zitat einen neuen Kontext. Denn anstatt Bochum als Zentrum zu inszenieren, betonen sie ihre Mobilität und ihre ortsübergreifende Vernetzung. Anders als Blahzay Blahzay, die ihren Zugang zur Stadt unterstreichen, stellen RAG alles dar, was über die Stadt hinausweist. Folgerichtig besteht der Track aus

den Beiträgen von dreizehn verschiedenen Rappern und vereint nahezu alle Rapper jener Zeit aus Bochums Umgebung.<sup>16</sup>

Anstelle einer Metropole setzen sie also eine ganze Region ein – und in der Tat ist der Ruhrpott de facto ein durchgehendes Wohngebiet, in dem Stadt an Stadt grenzt. Auch im Text betonen RAG und ihre gefeatureten Kollegen immer wieder die Mobilität zwischen den Städten, um so den Eindruck einer städteübergreifenden Metropole zu erzeugen. Pahel rappt etwa vom »Plan für Busse, U- und S-Bahnen, unsere Nester vernetzt durch die B 1 und die Bogestra.« So wird Bochum zumindest als Verkehrsknotenpunkt zwischen Bundesstraße 1 und den örtlichen Verkehrsbetrieben inszeniert. Die Formulierung Ruhrpott-Street-Shit weist, ähnlich wie »Illmann«, eine interessante Kombination unterschiedlicher Flicker auf: Der regionalen Verankerung im Ruhrpott werden so der globale und urbane US-amerikanische HipHop mit seiner Inszenierung von *street credibility* und dem Gebrauch obszöner Wörter (wie *shit*) aufgenäht.

Auch im Text werden Bezüge zum US-amerikanischen HipHop mit Referenzen an deutsche Musik und Kultur nach Prinzip des *rag*-Phänomens zusammengeflickt. Denn RAG sampeln nicht nur Blahzay Blahzay, sondern binden auch Verweise auf deutsche Musikkultur ein. Neben einem Zitat von BAP in der neunten Strophe (»Verdamp lang her«), spielt etwa »ich spür' jetzt Düsenjets in meinem Bauch« auf den Bochumer Sänger Grönemeyer an. Erst diese doppelten Teilhabe, erstens am globalen US-amerikanischen HipHop, zweitens an der Region Ruhrgebiet und an der regionalen Rapszene führt dazu, dass RAG für das Lob ihrer Stadt Bochum die gesampelten Aussage über Brooklyn für sich beanspruchen können. Dass es möglich ist, trotz Oszillation zwischen unterschiedlichen kulturellen Zugehörigkeiten, die wenig gemeinsam haben, eine kohärente kulturelle Teilhabe zu inszenieren, liegt darin begründet, dass das evozierte New York soweit uminterpretiert wird, dass es mit dem Ruhrpott in punkto Urbanität und Metropolen-Charakter kompatibel wird.

Das Video »Düsseldorf's Finest« von den Düsseldorfer Lokalmathadoren Killa Calles und Nimzwai (Icklack Squad), in dem exakt das gleiche Sample von Blahzay Blahzay »We got the key to the city« verwendet wird, soll abschließend in der kontrastierenden Gegenüberstellung zu RAG zeigen, wie

---

16 Zunächst einmal die Rapper, die aus dem Umfeld des Wittener Kollektivs Bunkerwelt kommen: Neben Lakman und Flipstar von Creutzfeld und Jakob auch Daniel Marre (aka Terence Chill), Paul Damerau (aka BIG P) von OnanOn sowie Dike, der mit beiden früher die Combo Reimwärtz bildete und dann unter eigenem Namen auftrat. Ferner Ercan und Steve Austin von der Band ABS aus Wesel, Backdraft, der MC von 2Seiten, zu der noch der DJ Salicious ehemals von ABS gehört, sowie Doze von der Dortmunder Band Too Strong.

unterschiedlich sich kulturelle Teilhabe anhand des gleichen Sample-Materials gestalten lässt, indem es musikalisch und textlich anders eingebettet wird. »Düsseldorf's Finest« beginnt mit einer dramatischen Musik, die an die Titelmusik von *Star Wars* erinnert. Die Kamera unterstreicht die Anspielung an den Film, indem sie drei Sterne zeigt, die aus dem Weltall zu kommen scheinen und am Rhein, dem Fernsehturm und den berühmten, von Frank Owen Gehry gebauten »schiefen« Häusern am Hafen vorbeifliegen. Diese Sterne verwandeln sich dann in die Rapper, was suggerieren soll, dass diese tatsächlich als »stars« anzusehen sind. Der Topos der unendlichen Weite des Weltalls wird also mit dem Himmel über Düsseldorf verknüpft, die universelle Star-Symbolik im Hollywoodstil mit dem architektonischen Wahrzeichen Düsseldorfs verbunden. Dadurch entsteht im Übrigen die genau gegenteilige Aussage zu Torchs Sample »you see they call me a star but that's not what I am« aus dem Track der Jungle Brothers. Während dort jegliches Star-Image abgelehnt und dementiert wird, stilisieren sich die weithin unbekannteren Düsseldorfer Rapper mit den Symbolen des Startums, und zwar im krassen Gegensatz zu ihrem kommerziellen Status: Sie können bis dato auf keine einzige offizielle Platten-Veröffentlichung verweisen. Anders als RAG, die ihre »Metropole« als Knotenpunkt im Ruhrgebiet inszenieren, versuchen diese Rapper mit dem Intro zu belegen, dass Düsseldorf längst eine Metropole ist.

Das Sample »We got the key to the city« von Blahzay Blahzay wird jedoch durch ein Zitat, das zuvor zu hören ist, in einen neuen Kontext gesetzt: Dieses weitere Sample stammt aus dem Song »Wärst du doch in Düsseldorf geblieben« der Düsseldorfer Schlagersängerin Dorthé, einem Karnevalslied, dessen Tonhöhe verändert wurde. Der Song handelt von einem Düsseldorfer, der Urlaub in Texas macht, aber sich mit seinem großstädtischen Verhalten – er wird als Playboy bezeichnet – auf der Pferderanch in Texas nicht im Sattel halten kann. Während im Video das Sample eingespielt wird, sieht man den Rapper Calles reglos am Bahnhof herumlungern ohne einen Zug nehmen zu wollen. Die Botschaft ist: Der urbane Held Calles hat es richtig gemacht und ist gar nicht erst nach Amerika gegangen, sondern in Düsseldorf geblieben. Indem visuell ein Bezug zwischen Calles und dem Song dargestellt wird, wird er mit der Urbanität des Playboys verknüpft. Dabei unterstreicht das Sample der Düsseldorferin Dorthé die Urbanität Düsseldorfs mithilfe der Abgrenzung zum ländlichen Amerika. Und wie zur ironischen Bestätigung trägt Calles in den nächsten Einstellungen eine Baseball-Cap und dann einen texanischen Cowboy-Hut. Das Video behauptet also, dass für Amerika gar nicht die Metropole New York, sondern die ländlichen Cowboys typisch sind und dass es in Düsseldorf viel urbaner zugehe. Und

diese mehrdeutige Behauptung wird anhand eines Samples realisiert, das gerade die Urbanität von New York inszeniert.

Das Sample von Blahzay Blahzay, das sich in einer unumstrittenen Metropole und einem wichtigen Knotenpunkt für die Geschichte des HipHop ansiedelt, wird also von RAG und der Icklack Squad um Killa Calles und Nimzwei mit zwei verschiedenen Strategien verwendet, um nicht zu sagen zweckentfremdet: Zum einen für ein Video, welches in einer verhältnismäßig kleinen Stadt spielt, deren Status als Metropole behauptet wird. Zum anderen in einem Video, das Düsseldorf als wahre Metropole gegenüber dem ländlichen Amerika zu inszenieren versucht. Beides aber funktioniert mit der *rag*-Strategie, der Fetzen-Strategie, die kulturelle Teilhabe an deutscher und US-amerikanischer Kultur im Allgemeinen und an deutscher und US-amerikanischer HipHop-Kultur im Besonderen verbindet. Der Unterschied besteht darin, dass im Fall von RAG, um im Bild zu bleiben, die Fetzen eher aufeinander genäht werden und im Fall von Killa Calles und Co. die beiden Fetzen aneinander genäht werden. In beiden Beispielen wird dabei der US-amerikanische Liedfetzen umgestrickt und kreativ neu gestaltet. Beide Bands inszenieren so (teilweise ironisch) nicht nur ihre Teilhabe an der globalen HipHop-Community, sondern auch an ihrem regionalen Kontext.

Das Sample setzt so globale und lokale Zugehörigkeit in ein produktives Spannungsfeld und bestätigt die These von Roland Robertson: Das Zeitalter der Globalisierung, oder Glokalisierung, wie Robertson (1998: 201ff.) schreibt, bedeutet nicht das Ende von lokalen Strukturen, sondern ermöglicht erst, dass lokale Repräsentationen in globalen Ausdrucksformen stattfinden können. Der globalisierte HipHop ist hierfür ein prominentes Beispiel in dem Maße, in dem er sich zwischen Inspiration beim US-amerikanischen Vorbild und den unterschiedlichsten regionalen Interpretationen und Ausformungen in aller Welt bewegt. RAG und Icklack Squad sind dafür wiederum ein besonderes Exempel, weil sie zeigen, wie ein Lob auf das Viertel Brooklyn durch Sampling auf die beiden »Metropolen« Bochum und Düsseldorf übertragen werden kann. So zeigt sich, dass Sampling nicht nur dazu dient, Teilhabe an einer Kultur zu bekräftigen, sondern auch dazu benutzt werden kann, Teilhabe an mehreren kulturellen Kontexten miteinander zu kombinieren, mit ihnen zu spielen oder aber anhand von bestehenden Vorbildern neue Identitäten zu imaginieren. Die vielfältigen Verwendungen von Samples führen dabei vor Augen, dass Sampling durch seine Inszenierung kultureller Teilhabe ein reziprokes Netz von Verweisen aufbaut, ebenso wie sich literarische Texte in das allgemeine Textgewebe der Literatur einbetten, indem sie gegenseitig aufeinander verweisen.

## Literatur

- Anon. (2009). »RAGtime Songtext – Ruhrpott AG.« In: *Lyrics.de*; [http://www.lyrics.de/songtext/ruhrpottag/ragtime\\_7a626.html](http://www.lyrics.de/songtext/ruhrpottag/ragtime_7a626.html) (Zugriff: 1.6.2009).
- Bachtin, Michail (1971). *Probleme der Poetik Dostojewskis*. München: Carl Hanser.
- Bloom, Harold (1973). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. London: Oxford University Press.
- Bühler, Karl (1978). *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Berlin: Ullstein.
- Die Fantastischen Vier (Hg.) (2009). »f4.samples.« In: *Diefantastischen4.de*; <http://www.diefantastischen4.de/samples.htm> (Zugriff: 1.6.2009).
- Ermert, Karl (2009). »Was ist kulturelle Bildung?« In: *Homepage der Bundeszentrale für politische Bildung*, [http://www.bpb.de/themen/JUB24B,0,Was\\_ist\\_kulturelle\\_Bildung.html](http://www.bpb.de/themen/JUB24B,0,Was_ist_kulturelle_Bildung.html) (Zugriff: 8.3.2010).
- »Flojoe« (2009). »RAG: ragtime.« In: *Mzee.com*, <http://www.mzee.com/forum/showthread.php?t=7903&page=4> (Zugriff: 1.6.2009).
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Hörner, Fernand (2008). *Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie*. Bielefeld: Transcript.
- Hörner, Fernand (2009). »Splendeurs et Misères de Zidane. »El Zid« dans le web.« In: *Le cyberspace francophone – perspectives culturelles et médiatiques*. Hg. v. Monika Haberer und Christoph Vatter. Tübingen: Gunter Narr/Éditions Lendemains (im Druck).
- Krims, Adam (2007). *Music and Urban Geography*. New York: Routledge.
- Kristeva, Julia (1985). »Le mot, le dialogue et le roman.« [1969] In: Dies., *Σημειωτική. Recherches pour une Sémanalyse*. Paris: Seuil, S. 143-173.
- Landy, Leigh (2007). *Understanding the Art of Sound Organization*. London: MIT Press.
- Luhmann, Niklas (2008). »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst.« In: Ders., *Schriften zur Literatur*. Hg. v. Niels Werber. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 139-188.
- »mcs2002« (2009). »RAG: ragtime.« In: *HipHop.de*, <http://www.hiphop.de/community/post.php?type=threadreply&bwthreadid=30255&postingid=679102&qvote=true> (Zugriff: 1.6.2009).
- Mikos, Lothar (2003). »»Interpolation and sampling«. Kulturelles Gedächtnis und Intertextualität im HipHop.« In: *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*. Hg. v. Jannis Androutsopoulos (= Cultural Studies 3). Bielefeld: Transcript, S. 64-84.
- Montaigne, Michel Eyquem de (2007). *Les essais*. Hg. v. Jean Balsamo und Alain Legros. Paris: Gallimard.
- Rodgers, Tara (2003). »On the Process and Aesthetics of Sampling in Electronic Music Production.« In: *Organized Sound*, Bd.8, H. 3, S. 313-320.
- Robertson, Roland (1998). »Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit.« In: *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Hg. v. Ulrich Beck. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 192-217.
- Stierle, Karl-Heinz (1996). »Werk und Intertextualität.« [1983] In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Hg. v. Dorothee Kimmich, Bernd Stiegler und Rolf G. Renner. Stuttgart: Reclam, S. 349-360.
- »sulfan 81« (2009). »RAG: ragtime.« In: *Lyrics.at*, [http://www.lyrix.at/de/text\\_show/62f5eff530df9ee397309ad6de4ca8c1-RAG\\_RAG-TIME](http://www.lyrix.at/de/text_show/62f5eff530df9ee397309ad6de4ca8c1-RAG_RAG-TIME) (Zugriff: 1.6.2009).

Vicherath, Mathias (2001). *Pour une analyse textuelle du rap français*. Paris: L'Harmattan.

Welsch, Wolfgang (1998). »Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen.« In: *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*. Hg. v. Irmela Schneider und Christian W. Thomsen. Köln: Wienand, S. 67-90.

## Diskographie

Advanced Chemistry (1996). »Kapitel 1.« Auf: *Advanced Chemistry*. 360°, IRS 974.990.

Akbar (2001). »Hot Ya Hot.« Auf: *Big Bang Boogie*. Ill Boogie Records, ILL72036-2.

BAP (1981). »Verdamp lang her.« Auf: *Für Usszeschnigge!* Musikant, CDP 564 7 46227 2.

Beastie Boys (1986). *Licensed To Ill*. Def Jam, DEF 4609492.

Beginner (2003). »God Is A Music.« Auf: *Blast Action Heroes*. Motor, 986 555-8.

Blahzay Blahzay (1996). »Danger II.« Auf *Blah Blah Blah*. Fader, 697 124 093-2.

Blumentopf (1997). »Ich erinnere' mich.« Auf: *Kein Zufall*. Four Music, FOR 488244 2.

Da Bush Babees (1996). »God Complex.« Auf: *Gravity*. Warner Bros, 9362 46446-2.

Die Fantastischen Vier (1999). »Michi Beck In Hell.« Auf: *4.99*. Columbia, 494238 6.

EPMD (1998). »It's My Thang.« Auf: *Strictly Business*. BCM, B.C. 50-2157-44.

EPMD (1998). »You're A Customer.« Auf: *Strictly Business*. BCM, B.C. 50-2157-44.

Grandmaster Flash & The Furious Five (1982). »The Message.« Sugar Hill Records, SHR 584.

Illmatic (1999). *Still Ill*. 3 P (Sony BMG), ASIN: B000028E2M

Jimmie Walker (1975). »Dyn-o-mite.« Auf: *Dyn-o-mite*. Buddah, BDS 5635.

Jungle Brothers (1988). »Straight Out The Jungle.« Auf: *Straight Out The Jungle*. ZYX, ZYX 20.122.

Macy Gray (2000). »I've Committed Murder.« Auf: *Lyricist Lounge*. Rawkus, P2 26131.

Noreaga (1998). »Da Story.« Auf: *N.O.R.E.* Penalty, PENCD 3077 2.

RAG (2001). »Metropolis.« Auf: *Ragtime*. Put Da Needle To Da Records, PDNTDR 10184, 587 125-2.

RAG (2001). »Ragtime.« Auf: *Ragtime*. Put Da Needle To Da Records, PDNTDR 10184, 587 125-2.

Sadat X (1996). »Stages And Lights.« Auf: *Wild Cowboys*. Loud Records, 07863-66922-2.

Spax (2003). »Wie alles begann.« Auf: *Engel und Ratten*. Universal, 986 536-9.

Steve Miller Band (1976). »Fly Like An Eagle.« Auf: *Fly Like An Eagle/Jungle Love*. Collectables, COL 6354.

## Filme und Videos

*Bill & Teds Bogus Journey*, Regie Peter Hewitt, 1991.

Killa Calles & Nim Zwai (2001). »Düsseldorf's Finest.« Online unter: [http://www.killacalles.com/cms/index.php?option=com\\_content&task=view&id=67&Itemid=92](http://www.killacalles.com/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=67&Itemid=92) (Zugriff: 1.6.2009).

RAG (2001). »Ragtime.« Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=pnm6uX-8bSI> (Zugriff: 1.6.2009).

## »DIS WO ICH HERKOMM« – VER(UN)SICHERUNGEN NATIONALER IDENTITÄT IN TEXTEN AKTUELLER DEUTSCHSPRACHIGER POPMUSIK

**Merle-Marie Kruse**

### 1. Gegenwärtige Verschränkungen von Pop und Nation

»Wir müssen was für unser Land tun, für unser Ego« rappt Samy Deluxe und startete im Juni 2009 eine vom ZDF begleitete Deutschlandreise mit sechs Jugendlichen, die zuvor einen Video-Wettbewerb zum Thema »Dis wo ich herkomm« – gleichzeitig Titel des aktuellen Albums des Rappers und eines darauf enthaltenen Songs – gewonnen hatten.<sup>1</sup> Ziel der Reise sollte sein, »mehr über Deutschland zu erfahren [...]. Vom Schrebergarten bis zu den Bayreuther Festspielen, vom Norden bis in den tiefsten Süden wurden verschiedene Aspekte deutscher Geschichte und Kultur erforscht« (Deluxe, zit. nach Crossover e.V. 2010). Dieses Beispiel illustriert, auf welche Weise Pop und Nation aktuell miteinander verwoben werden und schließt sich einer Reihe unterschiedlicher popkultureller Debatten und Ereignisse an, die mit einer »Normalisierung der deutschen Nation« (Keil 2009: 29) verschlagwortet werden können. Ausgelöst durch Diskussionen über neue Absatzmärkte für die kriselnde Musikindustrie wurde der »Popstandort Deutschland«<sup>2</sup> (wieder)entdeckt: Davon zeugen u.a. die ab dem Jahr 2003 wiederbelebte und medienwirksam geführte Debatte um eine nationale Radioquote in

---

1 Die fünf Folgen der »Deutschlandreise« sowie der im Anschluss geführte »Talk« mit Samy Deluxe sind in der ZDF-Mediathek abrufbar: <http://www.zdf.de/ZDFmediathek/hauptnavigation/startseite#/suche/%22dis%20wo%20ich%20herkomm%22> (Zugriff am 19.04.2010).

2 Für einen Überblick über die Diskussion um Popmusik als nationalen Wirtschaftsfaktor sowie über die Radioquoten-Debatte siehe Nieland (2009: 326-369; vgl. auch Büsler 2009: 207ff.).

Deutschland<sup>3</sup>, der in diesem Zusammenhang initiierte Zusammenschluss »Musiker in eigener Sache«, die Gründung des – mittlerweile nicht mehr existierenden – Joint Venture GermanSounds als gemeinschaftliche Initiative der deutschen Musikwirtschaft und des Deutschen Musikrats im Jahr 2003 und schließlich, dies verweist auf die Aktualität der Thematik, der im vergangenen Jahr 2009 zum ersten Mal von der GEMA verliehene Deutsche Musikautorenpreis. Dass sich die neuerlich verstärkte Bezugnahme auf »die Nation« in Deutschland keinesfalls ausschließlich über die populärkulturelle Ebene erstreckt, wird deutlich beispielweise anhand der politischen Debatte um eine »deutsche Leitkultur« (vgl. z.B. Pautz 2005: 69ff.), der prominenten Social Marketing-Kampagne *Du bist Deutschland*, die auf die Stärkung eines Nationalgefühls zielte, das mit neoliberalen Appellen an individuelle Leistungsbereitschaft und Selbstverantwortung verknüpft wird (vgl. z.B. Caborn 2009: 98ff.; Speth 2009: 226ff.) sowie dem sorglosen und allgegenwärtigen Zurschaustellen der Nationalflagge während der letzten Fußball-Welt- und Europameisterschaften der Männer.

Angesichts dieser Feststellungen macht sich der vorliegende Beitrag zum Ziel, die diskursiven Logiken und Widersprüchlichkeiten sowie das Nicht-Sagbare gegenwärtiger Konstruktionen nationaler Identität in deutschsprachigen popmusikalischen Angeboten<sup>4</sup> herauszuarbeiten. Hierzu wird zu-

---

3 Martin Büsser (2001: 64) schreibt bereits der ersten Radioquoten-Debatte aus den Mittneunziger-Jahren eine Schlüsselstellung zu. Diese sei Weg bereitend gewesen für musikalische Phänomene, die unter dem Begriff »neue deutsche Härte« gefasst werden und sich – häufig aus Kontexten des Rechtsrock hervorgehend – »in Form von »gemäßigter« Deutschtümelei« (Büsser 2000: 82) im kommerziellen Pop hätten etablieren können. Im Unterschied zur »neuen deutschen Härte« lassen sich die Bands der in diesem Beitrag im Fokus stehenden neuen Phase der Bezugnahme auf nationale Identität jedoch nicht im rechten Spektrum verorten, sondern positionieren sich größtenteils eher kritisch-alternativ.

4 Diese musikalischen Angebote sollen hier unter dem Begriff der »deutschsprachigen Popmusik« zusammengefasst werden, insbesondere um die von mir analysierten – durchaus heterogenen, aus mehreren Genres und musikalischen Umfeldern (Pop, Rock, HipHop; jedoch nicht Schlager und Volksmusik) stammenden – Musiktexthe, die häufig auch als »Deutschpop« bezeichnet werden, vom Genre des Rechtsrock abgrenzen zu können. Der bedeutendste Unterschied zwischen diesen beiden Genres liegt wohl in der (Selbst-)Positionierung der Bandmitglieder sowie darin, dass es sich beim Rechtsrock um explizit rassistische, neonazistische und -faschistische und somit verfassungswidrige Inhalte handelt und die Vertriebskanäle sich somit deutlich von denen des hörfunktauglichen Deutschpop unterscheiden. Dass in diesem Beitrag gerade nicht die extremen, explizit rassistischen und neonazistischen Formen eines Nationalismus im Vordergrund stehen, sondern (Re-) Produktionsprozesse nationaler Identität in populärkulturellen Angeboten fokussiert werden, soll nicht darüber

nächst theoretisch fundiert die untrennbare Verwobenheit der Kategorie nationale Identität mit Macht/Wissen-Komplexen auf dem Feld der Populärkultur beleuchtet (Abschnitte 2 und 3). Anschließend wird anhand exemplarischer Beispiele die diskursive (Re-)Produktion und Verhandlung nationaler Identität in Texten deutschsprachiger Popmusik seit der jüngsten großen Debatte um eine nationale Radioquote 2003 analysiert (Abschnitte 4 und 5).<sup>5</sup>

Die Wichtigkeit populärkultureller Diskurse für die (Re-)Produktion nationaler Identität wurde bisher weder in der Nationalismus- noch in der Populärkulturforschung umfassend genug thematisiert. Daraus ergeben sich zwei Forschungsdesiderate, denen im Folgenden begegnet werden soll: Erstens besteht – zumal im deutschsprachigen Raum – Nachholbedarf hinsichtlich empirischer Studien, die alltags- und populärkulturelle Angebote allgemein und insbesondere Popmusik hinsichtlich Offerten zur Aushandlung nationaler Identität analysieren.<sup>6</sup> Die Beschäftigung mit dem fortlaufenden Erinnern nationaler Identität in populärkulturellen Deutungsangeboten ist deshalb von so großer Bedeutung, weil diese Art des Erinnerns sich häufig unreflektiert vollzieht und daher symptomatisch für das Vergessen des Konstruktionscharakters nationaler Identität steht (vgl. Billig 1995: 8; Özkırımlı 2000: 195). Damit verknüpft ist zweitens die Forderung danach, die Forschungslücke der Beschäftigung mit gegenwärtigen Prozessen der (Re-)Produktion nationaler Identität zu schließen.

---

hinwegtäuschen, dass eine permanente kritische Beobachtung und Erforschung rechtsradikaler Tendenzen (nicht nur) in Deutschland dringend notwendig ist.

5 Hierbei handelt es sich um Teilergebnisse der im Rahmen meiner Magisterarbeit (vgl. Kruse 2010) mithilfe des Instrumentariums der Wissenssoziologischen Diskursanalyse nach Reiner Keller (vgl. Keller 2006; 2007; 2008b) durchgeführten Analysen zur Konstruktion nationaler Identität in aktuellen deutschsprachigen Popmusiktexten.

6 Ausnahmen bilden für den deutschsprachigen Raum u.a. die Arbeit von Tanja Thomas (2003) zur Konstruktion nationaler Identität im Fernsehtalk sowie die Beiträge in den Sammelbänden der Gruppe kittkritik (2007) und der Projektgruppe Nationalismuskritik (2009). Als englischsprachige Beiträge wären vor allem die Publikationen von Michael Billig (1995) zum Begriff des »banal nationalism«, von Tim Edensor (2002) zu nationaler Identität, Populärkultur und Alltag, von Umut Özkırımlı (2005) zu aktuellen Debatten um Nationalismus sowie von Sanna Inthorn (2007) zu Konstruktionen nationaler Identität im deutschen (Unterhaltungs-)Fernsehen zu nennen. Außerdem hat sich in den letzten Jahren hinsichtlich einer produktiven Verknüpfung der Erforschung von Erinnerungs- und Populärkultur einiges bewegt, vgl. hierzu z.B. das von Christoph Jacke und Martin Zierold editierte *Medien und Zeit*-Themenheft *Populäre Erinnerungskulturen – Erinnern und Vergessen in der Medienkultur* (Jacke/Zierold 2009a, 2009b).

Es sollte deutlich geworden sein, dass populäre Musik für diesen Beitrag also insbesondere als politische Kategorie relevant ist, d.h. in ihrer Dimension als Schauplatz gesellschaftlicher Auseinandersetzungen und diskursiver Identitätsverhandlungen. Insofern geht es im Folgenden nicht um eine theoretische Diskussion des Populären oder eine ästhetische Bestimmung von Popmusik. Auch muss in diesem Rahmen die außermusikalische Positionierung der Künstlersubjekte zur Nation – beispielsweise die Eigenpositionierung in Interviews, politische Statements durch Auftritte bei Veranstaltungen wie dem Alternativgipfel zum Treffen der G8 in Heiligendamm 2008 oder aber bei der »Fan-Meile« der WM 2006 vor dem Brandenburger Tor<sup>7</sup> – weitgehend ausgeblendet werden, da mir vorrangig an einer Analyse der diskursiven Artikulationen übersubjektiver, gesellschaftlicher Wissensvorräte hinsichtlich nationaler Identität in den Musiktexten gelegen ist.

## 2. Nationale Identität als Macht/Wissen-Komplex

Die von Mark Terkessidis (1998: 78) geprägte Bezeichnung von Rassismus als »Macht/Wissen-Komplex« – diesen Begriff übernimmt er von Michel Foucault (vgl. z.B. Foucault 1977: 39) – soll hier auf nationale Identität übertragen werden, um zu unterstreichen, dass deren Konstruktionsprozesse in komplexe Machtstrukturen und Wissenspolitiken der gesellschaftlichen Legitimation von Inklusion und Exklusion eingebunden sind. Innerhalb konstruktivistischer Ansätze nimmt die Annahme, dass nationale Identität eine außerordentlich wichtige Bezugsgröße für Mechanismen der (Re-)Produktion von Erwartungs- und Handlungssicherheiten darstellt, neben der Betonung ihres Konstruktionscharakters eine zentrale Position ein.

Beispielhaft für die Analyse des imaginierten Charakters nationaler Identität steht nach wie vor Benedict Andersons Werk *Die Erfindung der Nation*, das für viele jüngere Arbeiten zu nationaler Identität den theoretischen Rahmen liefert. Der Autor sucht nach den sozio-historischen Bedingungen für die Herausbildung einer nationalen Identität: Die Entstehung neuartiger, sich als national definierender Gemeinschaftsformen wurde laut Anderson (1988: 49) möglich »durch eine eher zufällige, doch explosive Interaktion« zwischen den veränderten Produktionsbeziehungen im Kapitalismus, der neuen Kommunikationstechnologie des Buchdrucks und dem Bestreben, die

---

7 Vgl. zu solchen Diskussionen beispielsweise die Beiträge von Eric Peters und Dierck Wittenberg (2007) zum Verhältnis von Pop, Nation und Künstlersubjekt in aktuellen Reartikulationen nationaler Identität in Deutschland und von Torsten Nagel (2007) zur »Verschmelzung von Pop und Nation zum Mainstream«.

bis dahin existierenden, heterogen ausdifferenzierten Sprachen und Dialekte zu vereinheitlichen. Anderson hebt mit seiner Definition der Nation als »vorgestellte politische Gemeinschaft« (ebd.: 15, Hervorheb. MK) die Notwendigkeit des aktiven Imaginierens der Mitglieder einer Nation als Gemeinschaft hervor und legt daher nahe, nationale Identitäten in einer Reihe mit anderen gemeinschaftsbildenden Vorstellungen wie Verwandtschaft und Religion zu denken. Eine nationale Identität kann mit Anderson deshalb als vorgestellt begriffen werden, »weil die Mitglieder selbst der kleinsten Nation die meisten anderen niemals kennen, ihnen begegnen oder auch nur von ihnen hören werden, aber im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert« (ebd.).

Die Betonung des Konstruktionscharakters und des Imaginierens von Nationen hat zweifelsohne zur Dekonstruktion essentialistischer Nationsbegriffe beigetragen und somit den Blick geschärft für Analysen kultureller Praktiken und diskursiv produzierter Wissensvorräte. Mit Nora Rätzkel (1997: 41) kann jedoch angemerkt werden, dass erst ein Aspekt nationaler Identität beschrieben sei,

»wenn man nachweist, daß Nationen in Wirklichkeit [...] eine junge und diskontinuierliche Geschichte haben, nicht aus einer einheitlichen ethnischen Gruppe bestehen und nicht auf einen einzigen Ursprung zurückzuführen sind«.

Ein weiterer bestünde in der Beschäftigung mit den Wirkungsweisen und dem anhaltenden Erfolg des nationalistischen Weltbildes und nationaler Identitäten (vgl. ebd.: 41). So kann mit Hall konstatiert werden, dass sich eine produktive Analyse nationaler Identitätskonstruktionen gerade durch das Zusammendenken der imaginierten Komponenten und der realen, politischen Effektivität dieses Prozesses auszeichnet (vgl. Hall 2004: 171). Hall betont, dass die diskursive Konstruktion nationaler Identität häufig mit »Politiken des Ausschlusses« (ebd.: 168) einhergeht. Da eine nationale Identität eben nicht natürlich, bruchlos und einheitlich sei, erfordere deren (Re-)Produktion Diskursarbeit, die häufig durch Abgrenzung gekennzeichnet sei. Diskursive Praktiken der Differenzsetzung, beispielsweise durch »das Ziehen und Markieren symbolischer Grenzen« (ebd.: 169) zwischen dem Eigenen und dem Anderen, das Hall auch als »konstitutives Außen« (vgl. zu diesem Begriff Abschnitt 5.2.) bezeichnet, können somit als wesentliche Elemente

der Konstruktion nationaler Identität ausgemacht werden, die zu einer – immer nur vorübergehenden – identitären Schließung führen.<sup>8</sup>

Prozesse der Konstitution nationaler Identität können somit als veränderlich und potentiell unabschließbar gedacht werden. Étienne Balibar (1990: 113) spricht von der Nationalisierung einer Gesellschaft als »permanente Aufgabe« und konstatiert: »Um die Gründe für die relative Stabilität der nationalen Formation vollständig zu erfassen, genügt es folglich nicht, sich mit der ersten Entstehungsphase zu beschäftigen« (ebd.: 114). Um daher die gegenwärtigen Konstruktionsmechanismen nationaler Identität ins Blickfeld zu rücken, soll hier der von Michael Billig eingeführte Begriff des »banal nationalism« (Billig 1995: 6) aufgegriffen werden, mit dem er vor allem diejenigen, in den Alltag integrierten, vermeintlich banalen<sup>9</sup> Sprechweisen, Gewohnheiten und kulturellen Praktiken verstanden wissen will, die die Reproduktion nationaler Identität in bereits etablierten, westlichen<sup>10</sup> Nationen ermöglichen. Ziel der begrifflichen Einführung des »banal nationalism« ist die Dekonstruktion der Auffassung, in »unseren westlichen« Nationen sei Nationalismus eine temporäre Stimmung, die nur in bestimmten (Extrem-)Situationen unter außergewöhnlichen Bedingungen hervortritt, um gleich danach wieder zu verschwinden. Der Begriff des »banal nationalism« geht in Abgrenzung zu dieser Sichtweise davon aus, dass die Aufrechterhaltung nationaler Identität sowie bestimmter Denkmuster, Einstellungen und Wissensvorräte, die die Welt als »world of nations« (ebd.: 60) – d.h. als national organisierte Welt – affirmieren, sich oft unspektakulär und in alltäglichen Diskursen vollzieht und untrennbar mit Alltagshandlungen verwoben ist.

---

8 Vgl. zur Gleichzeitigkeit von Ein- und Ausschlussmechanismen bei der Konstitution einer nationalen Identität auch Thomas (2003: 45) sowie Jansen/Borggräfe (2007: 105ff.).

9 Mit Billig sei darauf hingewiesen, dass »banal« nicht gleichzusetzen ist mit »harmlos« (vgl. Billig 1995: 7), wie z.B. mit den Ausführungen bezüglich Ausschlussmechanismen bereits gezeigt wurde. Er nennt als weiteres Argument das Mobilisierungspotenzial nationaler Identität insbesondere für Kriege im Namen der Nation. In dem Sinne kann »banal nationalism« als eine Einübung in die Bereitschaft, das eigene Leben für »die Nation« zu opfern, gelesen werden (vgl. ebd.: 125).

10 Sicherlich ist die Verwendung des Begriffs »westlicher Nationen« nicht unproblematisch, wird dadurch doch eine gewisse Dichotomie zwischen »dem Westen« und dem »Rest« (Hall 1994: 214) aufrechterhalten. Dennoch kann diese analytische Bezeichnung hilfreich sein, um den Blick auf »eigene« Reproduktionsmechanismen nationaler Identität zu richten und nicht ausschließlich Nationalismen der »Anderen« zu untersuchen.

### 3. Kämpfe um nationale Identität in der Populärkultur – Diskurse und kulturelle Hegemonie

Wird Kultur als diskursives Feld verstanden, auf dem gesellschaftliche Bedeutung, kollektive Wissensbestände und Subjektpositionen ausgehandelt werden, so kann nationale Identität als das – zwangsläufig instabile – Resultat dieser diskursiven Artikulationen begriffen werden (vgl. Marchart 2008: 180). Hall schlägt daher vor, nationale Identität als diskursiv hergestellt zu begreifen: »Eine nationale Kultur ist ein *Diskurs* – eine Weise, Bedeutungen zu konstruieren, die sowohl unsere Handlungen als auch unsere Auffassungen von uns selbst beeinflusst und organisiert« (Hall 1994: 201, Hervorheb. i.O.). Der Diskursbegriff bietet demnach den Vorteil, nationale Identität als spezifischen Referenzrahmen, durch den gesellschaftliche Wirklichkeit und soziales Handeln mit Bedeutung versehen werden, zu denken.

Für Analysen der diskursiven Konstruktionsprozesse nationaler Identität in popmusikalischen Angeboten erweist sich zudem der von Antonio Gramsci geprägte Begriff der »kulturellen Hegemonie« (vgl. Gramsci 1991-1999: 729) als produktiv. Als »Konsens oder breite Zustimmung für bestimmte Herrschaftsverhältnisse« (Langemeyer 2009: 76) ist Hegemonie nicht bloß als (kognitive) Einstellung zu denken, sondern als eine »Kultur/Lebensweise« (ebd.: 77), d.h. als eine sich in kulturellen Praktiken und Diskursen manifestierende, inkorporierte Haltung gegenüber den eigenen Lebensbedingungen. Die zentrale – auf das Forschungsfeld Populärkultur zugeschnittene – These lautet, dass ein hegemoniales Prinzip, d.h. eine spezifische Version gesellschaftlichen Konsenses, ihre Vorherrschaft nur auf Dauer stellen kann, wenn sie sich neben dem auf politischer Ebene ausgeübten Zwang auch auf die freiwillige Zustimmung seitens der Zivilgesellschaft stützen kann (vgl. Marchart 2008: 79). Die Konstruktion nationaler Identität – denn diese kann durchaus als ein solches hegemoniales Prinzip betrachtet werden (vgl. z.B. Geier 1997: 27) – kann demzufolge nur erfolgreich sein und somit zumindest temporär zu einer hegemonialen Formation fixiert werden, wenn sie nicht nur gewaltsam-repressiv durchgesetzt wird, sondern vor allem auf Anerkennung in der Zivilgesellschaft zielt: »Die Gesellschaftsmitglieder müssen das Konstrukt ›Nation‹ als das Allgemeininteresse verkörpernd begreifen und sich damit identifizieren« (ebd.: 128). Bezüglich der machtvollen Konstruktionsprozesse nationaler Identität bedeutet dies, neben staatlich-repressiven Maßnahmen – der von Foucault so genannten »neinsagenden Gewalt«

(vgl. Foucault 1978: 35) – auch die Produktivität bestimmter populärkultureller Offerten zur Aushandlung von Subjektpositionen in den Blick zu nehmen.

Der Kampf um gesellschaftliche Zustimmung findet im Wesentlichen auf der »kulturellen Ebene des Alltagsverstandes bzw. *um* den Alltagsverstand statt« (Marchart 2008: 81, Hervorheb. i.O.). Da immer unterschiedliche Deutungsangebote um den Alltagsverstand, d.h. um übersubjektiv als legitim betrachtete Wissensvorräte, zur Interpretation gesellschaftlicher Verhältnisse kämpfen, handelt es sich bei einer hegemonialen Formation um einen instabilen, veränderlichen und nur vorübergehend fixierten kulturellen Konsens.

Popmusiktexte sind an der Produktion neuer Wissensvorräte des Alltagsverstandes beteiligt, greifen aber auch in schematisierender Weise auf bereits etablierte kollektive Wissensbestände zurück. Somit stellen sie eine Schnittstelle zu historisch spezifischen, hegemonialen Sinn- und Ordnungsmustern her. Mit Len Ang kann daher gefolgert werden, dass Hegemonie und Populärkultur einander nicht äußerlich sind: »Das Hegemoniale ist mit der Textur des Populären verwoben« (Ang 1999: 327; vgl. auch Procter 2004: 28). An diese Einsicht schließt auch Halls Überzeugung an, populärkulturelle Angebote als Arenen der Austragung gesellschaftlicher Deutungskämpfe z.B. um nationale Identität und somit als legitime kulturwissenschaftliche Forschungsgegenstände und Wissensobjekte ernst zu nehmen<sup>11</sup>:

»Popular culture is one of the sites where this struggle for and against a culture of the powerful is engaged: it is also the stake to be won or lost *in* that struggle. It is the arena of consent and resistance. It is partly where hegemony arises, and where it is secured. [...] That is why ›popular culture‹ matters« (Hall 1981: 239, Hervorheb. i.O.; vgl. auch Storey 1996: 2).

#### **4. Methodische Überlegungen zur Analyse von Popmusiktexten**

Texte populärer musikalischer Angebote werden hier mit Holger Herma (2003: 144) als fiktionale Dokumente sozialer Wirklichkeit gefasst, d.h. »Realität in Texten populärer Musik wird auf der Ebene einer inszenierten Alltagswirklichkeit hergestellt« (ebd.). Abstand genommen wird mit dieser

---

11 Vgl. zur Forderung, die Ernsthaftigkeit populärkultureller Angebote – in diesem Fall bezüglich des gesellschaftlichen Erinnerungsdiskurses – anzuerkennen auch Jacke/Zierold/Schwarzenegger (2009: 2).

Auffassung also von Abbildungsthesen, die davon ausgehen, dass Musiktex-te Realverhältnisse widerspiegeln. Trotz oder gerade aufgrund ihres Insze-nierungscharakters wird populärer Musik und ihren Texten jedoch eine große Bedeutung für die Konstitution sozialer Identitäten beigemessen, ins-besondere durch die habituelle Einbettung populärer Musik in die alltägliche Lebensführung sowie in die Ausgestaltung von Sozialbeziehungen (vgl. Weiß 2003: 25ff.). So stellt Popmusik laut Herma (2003: 144f.) eine Sozialisati-onsinstanz besonders für Jugendliche dar und fungiert als Archiv und Verar-beitungsforum für individuelle sowie kollektive Erfahrungen. Texte populä-erer Musik weisen zudem eine hohe Anschlussfähigkeit an Alltagsdiskurse auf (vgl. Waldschmidt et al. 2007: 16).

Der Präsentations-Stil (vgl. Keller 2007: 96) von Popmusiktexten kann als in hohem Maße verdichtet, häufig plakativ, manchmal assoziativ, meist emotionalisierend und oft polemisch umschrieben werden. Im Anschluss an John Fiskes Überlegungen kann bezüglich der Charakteristika populärer Texte überdies auf die potentielle Polysemie von Popmusiktexten verwiesen werden, welche sich auf sprachlicher Ebene beispielweise durch Ironie, (Selbst-)Parodie, Metaphorik, Widersprüchlichkeit und Wortspiele aus-drückt. Ein erweiterter Textbegriff im Sinne »produzierbarer« Texte (Fiske 2008: 41) ermöglicht es, populäre Texte nicht als geschlossene Formen, sondern in ihrer strukturellen Offenheit, die die interpretatorische Involviertheit der Rezipierenden verlangt, als Teile gesellschaftlicher Dis-kurse aufzufassen. Popmusiktexte sind dann zwar als diskrete Werke identi-fizierbar, entfalten jedoch ihre Popularität erst, wenn sie sich über ver-gnügliche Aneignungsprozesse seitens der Rezipienten und Rezipientinnen in die »soziale Zirkulation von Bedeutung [...] einklinken können« (Mikos 2009: 156f.). Hierbei sind der Interpretationsvariabilität jedoch durch die Veror-tung populärer Texte im Feld sozialer Auseinandersetzungen und hegemo-nialer Sinnfixierungen Grenzen gesetzt (vgl. ebd.: 158). Hinsichtlich der Vieldeutigkeit von Popmusik-Texten darf zudem die ökonomische Perspek-tive nicht unbeachtet bleiben: So kann mit Oliver Marchart (2008: 157) kon-statiert werden, dass die Polysemie auch und insbesondere »den struktu-rellen Bedürfnissen der Medienindustrie geschuldet sein mag, die ja auf größtmögliche Anschlussfähigkeit ihrer Produkte zielt«.

## 5. Artikulationen nationaler Identität in aktuellen deutschsprachigen Popmusiktexten

Die Auswahl der analysierten Texte deutschsprachiger Popmusik orientiert sich zeitlich an der ab dem Jahr 2003 geführten Radioquoten-Debatte, in deren Folge der Anteil »deutscher« Musik in den Charts 2003 um 30 Prozent bei den Alben und um etwa 55 Prozent bei den Singles anstieg (vgl. Mühl-Benninghaus 2005: 25).<sup>12</sup> Da popmusikalische Aushandlungsprozesse nationaler Identität auch aktuell eine Rolle spielen, wurde das analytische Zeitfenster bis zum Jahr 2009 ausgedehnt.

Die Darstellung exemplarischer Analyseerkenntnisse verläuft entlang zweier Diskursaspekte (*Macht/Wissen-Figurationen* und *konstitutives Außen*), die hier knapp skizziert werden sollen. Erstens geht Foucaults Begriff der Macht/Wissen-Komplexe davon aus, dass »Macht und Wissen einander unmittelbar einschließen« (Foucault 1977: 39) und unauflösbar miteinander verknüpft sind. Diese Idee legt nahe, Wissen als übersubjektiv geteilte Interpretationsordnungen zur Deutung und Klassifikation gesellschaftlicher Verhältnisse zu verstehen. Wissen »als unumgänglich kontingentes Ergebnis von Kräfteverhältnissen und in sich selbst machthaltiger Zugriff auf die Welt« (Keller 2008a: 84) kann somit nicht außerhalb gesellschaftlicher Formationen gedacht werden, sondern wird einerseits durch soziale Aushandlungsprozesse konstituiert, legitimiert und verfestigt. Andererseits durchdringt dieses gesellschaftlich produzierte Wissen alle Lebensbereiche und wirkt in Form von »wahren«, d.h. als legitim befundenen Diskursen auf individuelle wie kollektive Prozesse der Subjektkonstitution (vgl. ebd.: 88; Keller 2008b: 139).

Zweitens fokussiert der für die Diskurstheorie Ernesto Laclaus und Chantal Mouffes<sup>13</sup> zentrale Begriff des konstitutiven Außens die diskursive Konstruktion einer gemeinsamen (nationalen) Identität über das Motivieren eines systematisch ausgeschlossenen »Anderen«. Mithilfe des Prozesses der Artikulation (vgl. Hall 2000: 65) kann »ein positiv besetztes »Wir« einem negativen, zu besiegenden oder abzusetzenden »Sie«, also einem Gegner« (Keller 2008b: 164) gegenübergestellt und somit eine bestimmte symboli-

---

12 Leider bleibt bei Mühl-Benninghaus unklar, was genau unter »deutscher Musik« zu verstehen ist: Zählt dazu nur deutschsprachige Musik? Oder sind darunter beispielsweise auch in Deutschland produzierte, englischsprachige Titel zu fassen?

13 Vgl. zum Diskursbegriff Laclaus/Mouffes z.B. auch Stephan Moebius (2009: 158); Martin Nonhoff (2007: 9); Andreas Reckwitz (2006); Urs Stäheli (2000: 38).

sche Ordnung bzw. bestimmte normative Vorstellungen von Gesellschaft vorübergehend verfestigt werden (vgl. Laclau 2007: 545).

## 5.1. Macht/Wissen-Figurationen

Zur Generierung der folgenden Kategorien gesellschaftlich geteilter Wissensvorräte stand die Frage im Vordergrund, mithilfe welcher Aussagen und Interpretationsschemata die Konstruktion ›wahren‹ Wissens, d.h. des Sagbaren und des Nicht-Sagbaren bezüglich nationaler Identität auf dem diskursiven Feld der Popmusiktexte strukturiert wird und wie insofern bestimmte Subjektivierungsangebote sowie übersubjektive Wissensbestände und geteilte Deutungsschemata (re-)produziert werden.

### Nationalgeschichte als ›nationales Wissen‹ und als ›Grund‹ für fehlenden Nationalstolz

Die Bezugnahme auf kollektive Wissensvorräte in der Konstruktion einer gemeinsamen Nationalgeschichte wird am deutlichsten dort, wo historische Ereignisse und öffentliche Debatten als selbstverständliches nationales Wissen vorausgesetzt und deshalb nicht expliziert werden. In den ausgewählten Musiktexten finden sich mehrere solcher Beispiele des Rekurrerens auf eine gemeinsame Nationalgeschichte als geteilten Deutungshorizont. So verweist das narrative Ich in »Dis wo ich herkomm« von Samy Deluxe auf verschiedene Ereignisse, die eine gemeinsame Nationalgeschichte implizieren und – so das Deutungsmuster – die eigene nationale Identität prägen, wie beispielsweise die zwei Weltkriege, die Zeit des Nationalsozialismus, der Mauerfall, die Einführung des Euros sowie die Fußballweltmeisterschaft der Männer 2006. Am deutlichsten wird das Voraussetzen eines nationalen Geschichtswissens in der Zeile, die die Gegenwart im Bezug zum Zweiten Weltkrieg und dem Mauerfall situiert: »64 Jahre nach dem Krieg, 20 nach der Wende« – es wird also als selbstverständlich angesehen, von »dem Krieg« zu sprechen und davon ausgehen zu können, dass klar ist, welcher Krieg gemeint ist. Aus einer nationalistischen Logik kommen nur für die eigene Nation relevante Kriege in Frage.

In einer ähnlichen Logik konstruieren die Sportfreunde Stiller in »54, 74, 90, 2006« eine nationale Fußball-Geschichte, indem einschlägige Daten, namentlich die WM-Siege der deutschen Fußballnationalmannschaft der Herren aneinandergereiht werden: »54, 74, 90, 2006 / Ja so stimmen wir alle ein / Mit dem Herz in der Hand und der Leidenschaft im Bein / Werden wir Weltmeister sein«. Die Aufzählung dieser Siegesdaten wird nicht weiter er-

läutert, somit erscheint das Wissen um die vermeintliche nationale Wichtigkeit dieser Daten als selbstverständlich.

In Xavier Naidoos »Raus aus dem Reichstag« und in dem Titel »NDW 2005« von Fler vollzieht sich die Konstruktion eines nationalen Wissens über die Bezugnahme auf aktuelle öffentliche Debatten. Angedeutet wird bei Xavier Naidoo z.B. die CDU-Spendenaffäre: »Schreiber kommt zurück und verkauft eure Ärsche mit gutem Recht« und »natürlich war die Regierung Kohl käuflich [...] / Schreiber bricht euch allen das Rückgrat und wir schauen zu«. Des Weiteren wird indirekt auf die sogenannte Finanzkrise Bezug genommen, indem das narrative Ich wichtige Vertreter der internationalen Finanzwelt aufzählt. So werden beispielsweise die Namen des Chefs der Notenbank, des EZB-Präsidenten und des Gouverneurs der Bank of England genannt – und ihnen sowie insbesondere den »deutschen Bankern« die finanziellen Verluste »gegönnt«: »Noch dümmmer als Bernanke, Trichet und King / deutsche Banker, unser Schandfleck, lieben jedes krumme Ding / [...] / haben die, die Geld verloren haben, es nicht anders verdient«. Bei Fler wird ein Bezug zu der bereits thematisierten Debatte um eine nationale Radioquote und das Scheitern der gesetzlichen Verankerung einer solchen hergestellt, wenn das narrative Ich bemerkt: »Die Deutschquote ist im Arsch und es ist nichts passiert«.

Durch das Aufgreifen solcher öffentlicher Debatten von »nationalem« Interesse wird ein Bezugsrahmen für die (Re-)Produktion von als national gekennzeichneten geteilten Wissensbeständen hergestellt. Dabei kann aufgrund der Besonderheit popmusikalischer Sprechweisen und ihrer formalen Struktur – wie weiter oben ausgeführt, handelt es sich hierbei um hochgradig verdichtete, häufig plakative Aussagen – eine popmusikalische Vereinfachung gesellschaftlicher Antagonismen konstatiert werden. So werden weder unterschiedliche Positionen gegeneinander abgewogen noch wird den strukturellen Hintergründen bestimmter gesellschaftlicher Zustände nachgegangen. Tatsächlich handelt es sich vor allem lediglich um das Erwähnen einzelner Debatten. Beispielsweise wird bei Xavier Naidoo so zwar auf die Finanzkrise eingegangen, deren Geworden-Sein bleibt jedoch – mit Ausnahme des Bezugnehmens auf bestimmte Personen als vermeintliche Verursacher derselben – unbeachtet.

Im Deutungsmuster der nationalen Vergangenheit als Grund für fehlenden Nationalstolz wird ein kausales Ursache-Wirkungs-Verhältnis zwischen den Naziverbrechen während der Zeit des Nationalsozialismus und der heutigen negativ konnotierten Verfasstheit der nationalen Identität der Deutschen konstruiert, wodurch diese eine Essentialisierung erfährt. In einem normativ

aufgeladenen Duktus wird in Samy Deluxes »Dis wo ich herkomm« das Kausalverhältnis zwischen NS-Zeit und fehlendem Nationalstolz formuliert, wenn das narrative Ich fordert, mit der wegen »der Nazizeit« problematischen nationalen Identität abzuschließen. Es wird konstatiert: »Die Nazizeit hat unsre Zukunft versaut« und »wir haben keinen Nationalstolz und das alles bloß wegen Adolf / ja toll, schöne Scheiße der Typ war doch eigentlich 'n Österreicher«, wobei argumentationsstrategisch sowohl bezüglich des Begriffs »Nazizeit« euphemisierend »Zeit« als Lückenfüller für menschliche Taten und grausame Auswirkungen derselben steht, als auch Hitlers Nationalität als Legitimationsmittel zur Abgrenzung von den Naziverbrechen eingesetzt wird. In dieser diskursiven Logik wird bemängelt, dass »wir Deutschen« aufgrund des Schuldig-Seins nicht stolz auf unsere Nation sein können, obwohl Hitler doch gar kein Deutscher war. Mit dieser personifizierten Schuldzuweisung wird somit die (Mit-)Täterschaft vieler Deutscher verkannt und in den Bereich des Nicht-Sagbaren verbannt. Hier wird vielmehr diskursiv an der These festgehalten, das deutsche Volk sei von Hitler verführt worden und könne daher nicht für die Verbrechen der NS-Zeit verantwortlich gemacht werden. Die an das Ursache-Wirkungs-Verhältnis zwischen »Nazizeit« und einer problematischen nationalen Identität anschließende Forderung zielt folglich auf einen Neuanfang: »ich sehe ein, dass die Vergangenheit nicht einfach ist / doch wir können nicht steh'n bleiben«, und »wir fangen gern von vorne an, Schluss mit den alten Zeiten«. Mit der Verkündung »dies ist das neue Deutschland« ist die Konstruktion eines neuen Deutschseins verknüpft, das sich, losgelöst von der Schuld der Vergangenheit, ganz auf die nationale Zukunft konzentrieren kann: »Wir müssen was für unser Land tun für unser Ego«. Die unnachgiebige Rhetorik des narrativen Ichs (»ich glaub ich kann meinen Standpunkt vertreten / obwohl mich viele hier anschau'n wie von 'nem anderen Planeten«) unterstreicht dabei die Wichtigkeit, die diesem Neuanfang beigemessen wird.

Ein nationaler Neuanfang wird auch im Titel »Was es ist« der Band Mia gefordert, an dem sich seit der Veröffentlichung im Jahr 2004 diverse Debatten entfacht haben. Der Song thematisiert das unverkrampfte, positive Verhältnis einer neuen, jungen Generation zur eigenen Nation, wobei – wie der intertextuelle Verweis des Titels auf das berühmte Gedicht Erich Fried schon andeutet – sich dieses neue Nationalgefühl insbesondere als eine subjektive, private Angelegenheit darstellt und mögliche gesellschaftliche Folgen der Affirmation eines neuen Nationalstolzes ausgeblendet bleiben.

## Normative Implikationen nationalen Zusammenhalts

In diesem Deutungsmuster fungiert die Konstruktion ›schwerer Zeiten‹ der kollektiven Verunsicherung und Bedrohung als Ausgangspunkt für die Forderung nach nationaler Selbstversicherung und Zusammenhalt sowie nach neoliberaler Selbstaktivierung zum Wohle der Nation. Im Fall des Titels »In Zeiten wie diesen« von Silbermond ist die Konstruktion ›schwerer Zeiten‹ beispielsweise gekennzeichnet durch Krieg (»Wir erschießen uns für schwarzes Gold«), Mord und Hass: »Sind wir hier um uns abzuknallen / um uns mit Blut zu beschmieren«. Zudem werden als weitere Auslöser der gegenwärtigen Krise Gier (»Sind wie hier um unsere Seelen gegen Geld zu tauschen«), Egoismus und Neid genannt: »Sind wir hier um Egoist zu sein / bis der Neid eskaliert«. Als zusätzliches gesellschaftliches Problem wird der zunehmende Neonazismus herausgestellt: »Sind wir hier um Nazi zu sein / um nicht aus Fehlern zu lernen«. Diese Bedrohungen gehen einher mit einer kollektiven Verunsicherung, die in der Frage nach dem Sinn ›unserer‹ Existenz kulminiert: »Warum sind wir hier«. Dabei fungiert die Konstruktion des Bösen, Bedrohlichen als Abgrenzungsfolie für das Subjektangebot einer guten nationalen Identität. Das Zusammenhalten als Pakt für das Gemeinwohl erscheint in diesem Deutungsmuster wiederum als Notwendigkeit, um einen Ausweg aus der jetzigen, negativ bewerteten Situation bewerkstelligen zu können: »In Zeiten wie diesen ist es Zeit neu anzufangen / Denn aus Zeiten wie diesen gibt es keinen Notausgang / [...] / Lasst es uns beschließen / in Zeiten wie diesen«. Dabei werden zwei Strategien der Motivation für einen Neuanfang im Sinne eines Auswegs aus der nationalen Krise herangezogen: erstens das diskursive Erinnern kollektiver Errungenschaften (»Wir haben längst schon bewiesen, dass wir die Kraft haben Mauern zu Fall zu bringen«) und zweitens Durchhalteparolen wie: »In Zeiten wie diesen stirbt die Hoffnung zuletzt« und »in Zeiten wie diesen halten wir an uns fest«. Diese Parolen sollen die vermeintliche Notwendigkeit der kollektiven (Rück-)Versicherung unterstreichen.

Das Einfordern nationalen Zusammenhalts findet sich auch im Titel »Wir sind Wir« von Paul van Dyk und Peter Heppner, in dem das narrative Ich eine gegenwärtige Verunsicherung nationaler Identität beschreibt: »Doch ich frag, ich frag mich wer wir sind«. Diese Identitätskrise wird charakteristischerweise als »schlechter Lauf« bezeichnet, der zwar mit einem momentanen kollektiven Zweifel einhergehe, jedoch das nationale Kollektiv in seinen Grundfesten nicht erschüttern könne: »Das ist doch nur ein schlechter Lauf / So schnell geben wir doch jetzt nicht auf«. Denn die Antwort auf die

Fragen nach der nationalen Identität (»wer wir sind«) erfolgt im anschließenden Refrain und kann als Strategie der Fortschreibung eines nationalen ›Wir‹ bewertet werden, wenn das narrative Ich in tautologischer Manier proklamiert: »Wir sind wir! Wir stehen hier!« und dadurch das nationale Kollektiv als wesenhaft, unauslöschlich und durch diverse Krisen hindurch bestehend beschworen wird: »Aufgeteilt, besiegt und doch / Schließlich gibt es uns ja immer noch«. <sup>14</sup>

Der wichtigste Auslöser für eine nationale Besserung ist in der Logik des Deutungsmusters normativer Implikationen nationalen Zusammenhalts in jedem Mitglied der Nation selbst zu finden. So wird in Silbermonds »In Zeiten wie diesen« jede und jeder Einzelne zur unbedingten Bereitschaft, sich für das Wohl der Nation einzusetzen, auf- und als neoliberales nationales Subjekt angerufen: »In Zeiten wie diesen gibt es keinen Notausgang / in Zeiten wie diesen fängt alles bei *mir* an« (Hervorheb. MK). Durch die diskursive Strategie der Individualisierung von Verantwortung wird das Interpretationsmuster nahegelegt, die bessere nationale Zukunft hänge von der Bereitschaft einer und eines Jeden ab, sich für die eigene Nation zu engagieren. In dieser personalisierten Anrufung eines (national) verantwortlichen Subjektes und der rhetorischen Verschiebung von einem nationalen ›Wir‹ hin zu einem nationalen ›Du‹ (vgl. Keil 2009: 37) kann eine Parallele zur *Du bist Deutschland*-Kampagne gezogen werden, welche – so hat u.a. Joannah Caborn (2009: 99) analysiert – diskursiv eine Identität im eigentlichen Sinne des Begriffs, d.h. eine Einheit zwischen der Nation und dem bzw. der Einzelnen herstellt.

In den Aussagen dieses Interpretationsschemas können mehrere nicht-sagbare Aspekte herausgearbeitet werden: So wird im Titel »In Zeiten wie diesen« erstens nicht thematisiert, dass die »Zeiten wie diese«, d.h. der als negativ empfundene gesellschaftliche Status Quo, keine unabänderliche, über uns gekommene Katastrophe ist, sondern Ausdruck bestimmter struktureller Machtverhältnisse. Als angebotene Subjektposition wird also eine Anrufung als Opfer des Schicksals und äußerer Umstände impliziert. Zudem stellt die Nicht-Identifikation mit der eigenen Nation in diesem Deutungsmuster keine Subjektivierungsmöglichkeit dar. Zweitens wird im herausgearbeiteten diskursiven Interpretationsangebot der Beschwörung eines nationalen Kollektivs im Titel »Wir sind Wir« nicht in Frage gestellt, dass so

---

14 Durch das Konstatieren, Deutschland sei im bzw. nach dem Zweiten Weltkrieg »besiegt« – nicht etwa befreit – und »aufgeteilt« worden, entsteht die Geschichtsdeutung eines bösen Schicksals, das ›über uns gekommen‹ ist, was als Ausdruck einer Enthistorisierung und Entpolitisierung interpretiert werden kann (vgl. Jaecker 2004).

etwas wie ein deutsches Wesen und eine über die nationale Zugehörigkeit definierte Gemeinschaft überhaupt existieren. Ein systematisches Hinterfragen der Vorstellung von einer quasi-natürlichen, vorpolitischen nationalen Identität verbleibt somit im Bereich des Nicht-Sagbaren.

## 5.2. Identitätskonstruktionen über ein konstitutives Außen

Wird davon ausgegangen, dass eine nationale Identität keine wesenhafte Essenz einer Gruppe von Menschen darstellt, sondern als kontingentes, instabiles Ergebnis diskursiver Abgrenzung von einem jeweils konstitutiven Außen gedacht wird, ergeben sich an das Untersuchungsmaterial folgende diskursanalytische Fragestellungen: Wovon wird sich abgegrenzt und mit welchen diskursiven Mitteln und rhetorischen Formen der Grenzziehung? Welche Begriffe des ›Eigenen‹ und des oder der ›Anderen‹ kommen dabei zum Tragen? Wer oder was wird der ›eigenen‹ nationalen Identität jeweils als konstitutives Außen gegenübergestellt? Hierbei handelt es sich also um die Frage nach Selbst- und Fremdzuschreibungen und den in den Musiktexten angebotenen Subjektpositionen. Welche Widersprüche zeigen sich dabei?

### ›Die Mächtigen‹ als konstitutives Außen

Als allgemeines Element dieses Deutungsmusters kann herausgearbeitet werden, dass eine binäre Opposition zwischen einem nationalen ›Wir‹ und unterschiedlichen Machtinstanzen bzw. Machthabern, wie beispielsweise ›den Bankern‹ und ›den Managern‹ sowie ›dem Staat‹ und ›den Politikern‹ konstruiert wird. Insbesondere bezüglich der diskursiven Identitätskonstruktion in Abgrenzung vom Staat, der als konstitutives Außen fungiert und somit als »störendes Element zwischen sich und der Nation« (Witte 2009: 247) wahrgenommen wird, erscheint nationale Identität also als eine mythologisch-vorpolitische, unabhängig von Staatsform oder gesellschaftlichen Machtverhältnissen bestehende Größe. In Xavier Naidoos »Raus aus dem Reichstag« fungiert die Abgrenzung von ›den Mächtigen‹ als Konstruktionsgrundlage einer auf ›dem deutschen Volk‹ und ›den einfachen Bürgerinnen und Bürgern‹ beruhenden nationalen Identität. Hier dominiert die Schuldzuweisung an Politiker und Politikerinnen und Personen in wirtschaftlich relevanten Positionen, gegen die das narrative Ich sich durch Anschuldigungen wehren will: »Ich habe Lust bekommen, mich gegen euch zu wehren« und »ein Mannheimer Bürger klagt euch an«. Somit wird eine Eigenpositionierung als ›Stimme des Volkes‹ und der ›einfachen Bürgerinnen und Bürger‹ vorgenommen, wobei die Anklage als Bürgerpflicht und als Einsatz für ein

besseres, gerechteres Deutschland ausgelegt sowie mit vermeintlich christlichen Werten verknüpft wird: »Ich kann nichts Christliches erkennen in dem was ihr tut«. Daher wird in populistischer Weise an ein gegenwärtiges gesellschaftliches Ressentiment gegenüber den Sphären der Politik, des Bankenwesens und der Wirtschaft angeknüpft.

Die Anklage des narrativen Ichs besteht insbesondere aus persönlichen Angriffen und Beleidigungen bestimmter Politiker und Politikerinnen und anderer Personen insbesondere aus der Wirtschaft. Dazu werden parodistische Stilmittel und Wortspiele wie beispielsweise Verballhornungen verwendet, ohne dass der Duktus des Textes jedoch ironisierend wäre – er kommt vielmehr ernsthaft beleidigend daher. Beispiele solcher Verleumdungen sind das Verwenden von Begriffen wie »\*\*\*söhne« [in der Aufnahme mit einem »Beep« übertönt], »Rassisten«, »große Schaumschläger« und »ekelhafte Blender« sowie Verballhornungen wie »Keinherzbank« statt Commerzbank und »Baron Totschild« statt Rothschild. Des Weiteren werden beleidigende Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge konstatiert, wie im Deutungsmuster von Politik als »Rache am Volk«: »In der Schule wart ihr doch die Mauerblümchen / die Streber, die Psychos, die Mamasöhnchen / und dann geht's ab in die Politik / klar, dass ihr'n Hass aufs Volk schiebt«. Eine weitere Abwertungsstrategie besteht in der Infantilisierung der Banker und dem Ausschlichten antisemitischer Vorurteile: »Wie die Jungs von der Keinherzbank, die mit unserer Kohle zocken / ihr wart sehr, sehr böse und steht bepisst in euren Socken / Baron Totschild gibt den Ton an und er schießt auf euch Gockel«. In diesem Interpretationsangebot werden die Banker als kleine Jungen bezeichnet, die sich aufgrund der Finanzkrise vor Schreck in die Hose gemacht haben. Zugleich wird durch die Verknüpfung von Judentum, personalisiert durch den – herablassend »Baron Totschild« genannten – Vertreter der jüdischen Rothschild-Familie, mit Geld und Raffgier ein klassisches antisemitisches Stereotyp reproduziert. Am deutlichsten werden die Rachegeleüste des narrativen Ichs in den Textzeilen »ich reizte euch aufs Blut, nein, ich trinke euer Blut« sowie »unsere Fehde hat erst begonnen und ich bring euch in Not«, welche als Morddrohung an die in diesem Musiktext beschuldigten Personen gelesen werden können.

Konkret bezichtigt das narrative Ich die Banker und Manager, sich auf Kosten des Volkes und der »kleinen Leute« zu bereichern: »Deutsche Banker, unser Schandfleck, lieben jedes krumme Ding / um den Deutschen das Geld aus der Tasche zu zieh'n«. Den Politikern und Politikerinnen wird politisches Versagen (»ihr habt den Karren tief in den Dreck gefahren«) und mutwillige Täuschung des Volkes vorgeworfen: »Denn für was haben wir dich bezahlt, hast du uns nur getäuscht, deinen Beruf verfehlt«. Zudem werden die Poli-

tiker und Politikerinnen des Regierens gegen das Volk bezichtigt: »Ihr habt Deutschland schon viel zu viel angetan«. Daraus leitet sich wiederum als angebotene Subjektposition die Opferrolle des deutschen Volkes ab, das – so legt dieses Identifikationsangebot nahe – den Machenschaften der Regierenden hilflos ausgeliefert ist.

Somit wird das Interpretationsangebot einer bestimmten Politikerinnen und Politikern zugewiesenen Schuld an den schlechten gesellschaftlichen Verhältnissen nahe gelegt, welche allein dadurch verbessert werden können, dass die schuldigen Personen ihrer Ämter enthoben werden. Darauf weisen der Titel des Songs und folgende Textzeile hin: »Ihr müsst raus aus dem Reichstag / und wenn ich euch da 'rausklag«. Des Weiteren fordert das narrative Ich das Reduzieren der politischen Praxis auf die Verwaltung des Staatshaushaltes und der Steuergelder; insbesondere die politischen Debatten sollen laut dieser Argumentationslogik eingestellt werden, womit das Diskutieren als grundlegendes Mittel politischer Praxis verkannt wird: »Ihr sollt haushalten und euer Maul halten«.

### ›Die Nation‹: Irritationen und Infragestellungen

Bei diesem Deutungsmuster handelt es sich um Versuche, ›die Nation‹ als diskursive Abgrenzungsfolie für alternative Identifikationsangebote zu mobilisieren. Obwohl auch im Interpretationsangebot des Aufbrechens einer vermeintlich homogenen nationalen Identität Deutschland oder zumindest ein – zeitliche und ortsbezogene Aspekte einschließender – Status Quo als Referenzpunkt bestehen bleibt, gelingt hier zumindest teilweise die Destabilisierung nationaler Identität und anderer hegemonialer Subjektivierungsweisen.

In Bela B.s Titel »Wiehr Thind Sssuper« erfolgt die ironische Distanzierung von ›der Nation‹ insbesondere über eine Kritik der *Du bist Deutschland*-Kampagne und dem damit zusammenhängenden Nationalstolz-Diskurs wie auch über eine Parodie der Konstruktion ›schwerer Zeiten‹, die ›wir‹ gemeinsam überstehen müssten: »All die tolle ›Du bist Deutschland‹-Euphorie / Wir können es schaffen, und bald wissen wir auch, wie / Ein neuer Anfang, der wird schwer / Doch Nase hoch, denn schließlich sind wir wieder wer«. Das Zitieren der »wir sind wieder wer«-Einstellung kann als Anspielung auf die Wirtschaftswunder-Ideologie gelesen werden. Das karikierende Element der implizierten Hochnäsigkeit der Deutschen bzw. derjenigen Deutschen, die als Fürsprecher eines neuen Nationalstolzes betrachtet werden, fungiert durch die begriffliche Ersetzung der Redensart »Kopf hoch«

mit »Nase hoch« als kritische Stellungnahme hinsichtlich des Nationalstolz-Diskurses.

Die Konstruktion einer Subjektposition, die sich von Deutschland identifikatorisch abgrenzt und nationale Identität infrage stellt, erfolgt in diesem Deutungsmuster außerdem über missbilligende Kommentare wie »Ich weiß nicht, was das soll« und »Pardon, ich kann die Freude leider nicht ganz teilen«. Diese Kommentare folgen jeweils auf Äußerungen wie »Wir sind super – wir sind einfach toll« und »Wir sind eindeutig die Geilen«, die die Nation und das Deutsch-Sein affirmieren, und können daher als abwertende Reaktion auf offizielle Bemühungen um mehr Nationalstolz betrachtet werden.

Hinsichtlich der diskursiven Strategie, Deutschland als konstitutives Außen für alternative Subjektivierungsangebote zu konstruieren, nimmt der Begriff des »Eimers« eine leitmotivische Funktion ein. Hiermit werden in diesem Deutungsmuster einerseits der exzessive Mallorca-Tourismus der Deutschen (Eimer als Sangria-Eimer) und andererseits Brechreiz (Eimer als Brech-Eimer) konnotiert. So formuliert das narrative Ich beispielsweise »Ich mach dir mit ›Wir sind wir‹ 'nen ganzen Eimer voll« sowie »Du bist der Eimer, du bist die Breche«. Dadurch werden intertextuelle Verbindungen sowohl zur *Du bist Deutschland*-Kampagne als auch zu Paul van Dyks und Peter Heppners Titel »Wir sind Wir« hergestellt. Die Bezugnahme auf das Klischee deutscher Ballermann-Urlauber und Urlauberinnen fungiert wiederum als Kontrastierung vermeintlich positiver Tugenden und Stereotype ›der Deutschen‹ wie »Wir sind pünktlich, wir sind fleißig, wir sind fromm / Wir sind sicher, dass wir in den Himmel kommen«. Diese werden konterkariert durch alternative Versuche der inhaltlichen Bestimmung dessen, was als typisch deutsch gilt. So werden folgende von hegemonialen Interpretationen abweichende, negativ konnotierte Deutungsangebote nationaler Identität formuliert: »Deutschland ist ein Eimer mit Strohhalmen drin / Deutschland sind zwei Zentner mit 'nem Doppelkinn«. Durch die Ironisierung des Nationalstolz-Diskurses wird in diesem Deutungsmuster die eigene Nation als identitätsstiftende Bezugsgröße destabilisiert. Dennoch kann festgehalten werden, dass die Irritation nationaler Identität nicht bruchlos erfolgt, da – wenn auch in abgrenzender Art – immer wieder ein Bezug auf essentialistische Nationsbegriffe hergestellt wird.

Diese Widersprüchlichkeit der Negation des Staates und der Nation als Identifikationsgrößen bei gleichzeitiger diskursiver Reproduktion einer »world of nations« zeigt sich auch sehr deutlich im Titel »Das Zelt« von Jeans Team, in dem das narrative Ich den Ratschlag erteilt: »Mach dich auf / in die Welt / in ein anderes Land / wo es dir gefällt / [...] / dich hält hier

nichts mehr«. Das Identifikationsangebot eines ›hier‹ im Sinne des eigenen Landes verliert somit sein Potenzial und wird von einer kosmopolitischen Subjektposition verdrängt, was am Ende des Refrains besonders deutlich wird: »Mein Zuhause ist die Welt«. Ein an nationale Herkunft oder Heimat gekoppelter Identitäts-Begriff wird hier also aufgegeben und die wesensmäßige Bindung an das eigene Land und die eigene Stadt (»Aus dem Haufen / dieser Stadt / musst du raus«) somit potenziell infrage gestellt. Gleichzeitig wird die Welt jedoch in unterschiedliche Länder unterteilt, wenn es weiter heißt »Und du wirst sehen / du wirst dich verändern / in all diesen Ländern«. Somit wird die Vorstellung einer in unterschiedliche Nationen strukturierten Welt stabilisiert.

Als alternatives Subjektivierungsangebot fungiert neben der Welt als konstruierter Heimat auch die mythologische Deutung der Natur. Der Himmel und die Sterne werden zu Lehrern und bringen Erkenntnis auf der Suche nach dem eigenen Weg: »Das Himmelszelt ist dein Dach / mit all den Lichtern / die dich leiten. / Von den Sternen / die dich begleiten / kannst du lernen / klar zu sehen«. Somit werden das persönliche Glück und ein individueller Lebensentwurf als erstrebenswert konstruiert. Diese Werte stellen ein Subjektivierungsangebot dar, das sich diametral zu den in Silbermonds »In Zeiten wie diesen« thematisierten normativen Forderungen eines national-kollektiven Wohlergehens verhält. Im Refrain werden zudem weitere kollektivistische, traditionelle, religiöse und kapitalistische Normen als hegemoniale Subjektivierungsweisen negiert, dort heißt es parolenhaft: »Kein Gott / kein Staat / keine Arbeit / kein Geld«.

Obschon die Verwendung des Lokaladverbs des Ortes »hier« in der Refrainzeile »Aber hier leben, nein danke« des gleichnamigen Titels von Tocotronic auch auf einen zeitlich und geographisch (zumindest vorübergehend) fixierten Referenzrahmen verweist, kann hinsichtlich des Interpretationsangebots dieses Titels von einem Brüchigwerden essentialistischer Vorstellungen nationaler Identität gesprochen werden. Das »hier« im Sinne eines gesellschaftlichen Status Quo fungiert als Ort der Abgrenzung, dem seitens des narrativen Ichs auch keine normativen, fixierten Identifikationsangebote entgegengesetzt werden. Stattdessen ist die verwendete Sprache durch Brüchigkeit, Metaphorik, Mehrdeutigkeit und irrationale Elemente gekennzeichnet und vermag so den Konstruktionscharakter der Welt und ihre Wahrnehmung als (einzig möglicher) Wirklichkeit aufzudecken. Auf eine sehr subjektive Art und Weise wird auf Dinge rekuriert, die für das narrative Ich – an Stelle der Nation – als positive Bezugsgrößen gelten. So affirmiert das narrative Ich beispielsweise die Natur (»Ich mag die Tiere nachts im Wald / wenn sie flüstern, dass es schallt«, »ich mag die Wolken und den

Wind«), die Auseinandersetzung mit eigenen Zweifeln und Ängsten (»Ich mag den Zweifel, der an mir nagt / wenn meine Angst mich schnell verlässt«) sowie unterschiedliche Formen von Gefühlsextremen: »Ich mag [...] den Exzess«, »wenn der Wahnsinn flammend grüßt / wenn die Träume Funken sprühen« sowie »Ich mag den Tanz, das Idiotenfest / wenn wir irren, nachts im Kreis«. Daraus ergeben sich potentielle Subjektpositionen jenseits starrer, wesensmäßiger Identitätsvorstellungen im Allgemeinen und einer Identifikation über die Nation im Besonderen. Als weitere Subjektivierungsangebote, die sich über gesellschaftliche Normierungen hinwegsetzen, können vor allem zwei Aspekte herausgearbeitet werden: Zum Einen provoziert die öffentliche Thematisierung der eigenen Schwächen, Sehnsüchte, Träume, Zweifel und Ängste des (männlichen) narrativen Ichs ein Infragestellen hegemonialer Männlichkeit. Zum Anderen kann die Zeile »Wenn wir irren, nachts im Kreis / eine Bewegung gegen den Fleiß« als diskursives Subvertieren des Fleißig-Seins als kapitalistische, neoliberale Anforderung an die Subjektivierungsfolie eines »unternehmerischen Selbst« (Bröckling 2007) gelesen werden.

## **6. Resümee – die gesellschaftliche Relevanz von Popmusik(forschung)**

Im vorliegenden Beitrag wurde anhand der Analyse diskursiver Logiken und Widersprüche in popmusikalischen Artikulationen nationaler Identität gezeigt, dass diese Kategorie trotz ihres Konstruktionscharakters eine große Bedeutung für gegenwärtige Prozesse kollektiver Versicherung – und nur selten: Verunsicherung – besitzt. Zusammenfassend zeigen die Ergebnisse, dass dabei spezifische, gesellschaftlich produzierte Wissensbestände aus unterschiedlichen Themenfeldern wie der Vorstellung einer gemeinsamen nationalen Geschichte und Gegenwart sowie von normativen Anforderungen an die nationale Gemeinschaft aktiviert werden. Zur Affirmation der eigenen nationalen Identität werden zudem unterschiedliche Dichotomien konstruiert, beispielsweise zwischen »den Politikerinnen und Politikern« und »dem deutschen Volk«, aber auch zwischen »dem Individuum« und »der Nation«.

Mit der Analyse wurde versucht, das Material und die sich darin ausdrückenden diskursiven Konstruktionen nationaler Identität durch das Herausarbeiten von »Homologien« (Thomas/Langemeyer 2007: 262) zwischen Gesellschaftswandel und den popmusikalischen Aussagen in gegenwärtigen Macht/Wissen-Netzwerken zu situieren (vgl. Keller 2007: 51). So können z.B. die aufgezeigten diskursiven Parallelen zur *Du bist Deutschland*-Kam-

pagne oder das Aufgreifen gesellschaftlicher Ressentiments gegen die Regierung als Stränge eines sich in der Sphäre der Populärkultur fortspinnenden gesamtgesellschaftlichen Diskursnetzes betrachtet werden. Dass das Brüchigwerden nationaler Identitätskonstruktionen und die Abgrenzung von ›der Nation‹ als Subjektivierungsangebot in den analysierten popmusikalischen Aussagen eher die Ausnahme darstellen, verwundert daher nicht – oder nur diejenigen, die weiterhin am »Mythos des linken Pop« (vgl. hierzu kritisch Büsser 2009: 206; vgl. auch I Can't Relax-Vorbereitungskreis 2005: 12f.) festhalten.

Hingegen gilt es zu erkennen, dass eine dichotome Unterscheidung zwischen ›dem Dominanten‹ und ›dem Populären‹ als subversive Gegenbewegung die Komplexität gegenwärtiger popkultureller Artikulationen nicht zu erfassen vermag. Vielmehr kann mit Hall konstatiert werden, dass popmusikalische Bedeutungen und ihr Wert historisch kontingent und widersprüchlich sind und daher nicht auf ein für allemal festgelegte Inhalte und Positionierungen innerhalb einer hegemonialen Formation fixiert werden können (vgl. Hall 1981: 233ff.). Daran schließt die Forderung an, Populärkultur und ihre Artikulationen nicht als per se positive, subversive Äußerungen zu betrachten, sondern die jeweilige Färbung populärkultureller Diskursfragmente analytisch zu berücksichtigen (vgl. Marchart 2008: 159) – enthält die als solche stilisierte ›Gegen-Macht‹ nicht eventuell selbst reaktionäre Momente? Daher erscheint es mir produktiv, populäre Kultur als ambivalenten Austragungsort gesellschaftlicher Kämpfe um Definitionsmacht zu verstehen, die nur in ihren jeweiligen historischen Kontexten adäquat analysiert werden können. Ergebnisse solcher Kämpfe können sowohl oppositionelle Subjektivierungsangebote als auch die Aneignung und Instrumentalisierung popmusikalischer Artikulationen durch ein hegemoniales Prinzip sein. Hinsichtlich popmusikalischer Konstruktionen nationaler Identität lässt sich eine gegenwärtige Tendenz zu Letzterem erkennen – was anhaltende Kritik notwendig macht.

## Literaturverzeichnis

- Anderson, Benedict (1988). *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*. Frankfurt/M.: Campus.
- Ang, Ien (1999). »Kultur und Kommunikation. Auf dem Weg zu einer ethnographischen Kritik des Medienkonsums im transnationalen Mediensystem.« In: *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Hg. v. Roger Bromley, Udo Göttlich u. Carsten Winter. Lüneburg: zu Klampen, S. 317-340.
- Balibar, Étienne (1990). »Die Nation-Form. Geschichte und Ideologie.« In: (ders. u. Immanuel Wallerstein). *Rasse – Klasse – Nation. Ambivalente Identitäten*. Hamburg: Argument, S. 107-130.
- Billig, Michael (1995). *Banal Nationalism*. London: Sage.
- Bröckling, Ulrich (2007). *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Büsser, Martin (2000). *Popmusik*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Büsser, Martin (2001). *Wie klingt die Neue Mitte. Rechte und reaktionäre Tendenzen in der Popmusik*. Mainz: Ventil.
- Büsser, Martin (2009). »Pop im Dienste der Nation. Von der Quoten-Debatte zum Deutschpop-Boom.« In: *Irrsinn der Normalität. Aspekte der Reartikulation des deutschen Nationalismus*. Hg. von Projektgruppe Nationalismuskritik. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 206-217.
- Caborn, Joannah (2009). »Die ›selbstbewusste Leichtigkeit‹ des neuen deutschen Seins. Geschichte und Selbstbewusstsein im neuen Nationsdiskurs.« In: *Irrsinn der Normalität. Aspekte der Reartikulation des deutschen Nationalismus*. Hg. von Projektgruppe Nationalismuskritik. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 88-106.
- Crossover e.V. (2010). »Dis wo ich herkomm – die Deutschlandreise.« In: *Crossover-ev.de*, [http://www.crossover-ev.de/2.4\\_projekte.php](http://www.crossover-ev.de/2.4_projekte.php), Zugriff am 19.04.2010.
- Edensor, Tim (2002). *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford: Berg.
- Fiske, John (2008). »Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur.« In: *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Hg. v. Andreas Hepp u. Rainer Winter. Wiesbaden: VS (4. Aufl.), S. 41-60.
- Foucault, Michel (1977). *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1978). *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.
- Geier, Andreas (1997). *Hegemonie der Nation. Die gesellschaftliche Bedeutung des ideologischen Systems*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Gramsci, Antonio (1991-1999). *Gefängnishefte*. Kritische Gesamtausgabe in 10 Bänden. Hg. v. Klaus Bochmann, Wolfgang Fritz Haug u. Peter Jehle. Hamburg: Argument.
- Hall, Stuart (1981). »Notes on Deconstructing ›the Popular‹.« In: *People's History and Socialist Theory*. Hg. v. Raphael Samuel. London: Routledge and Kegan Paul, S. 227-240.
- Hall, Stuart (1994). »Die Frage der kulturellen Identität.« In: (ders.). *Rassismus und kulturelle Identität*. Ausgewählte Schriften 2. Hamburg: Argument, S. 180-222.

- Hall, Stuart (2000). »Postmoderne und Artikulation. Ein Interview mit Stuart Hall. Zusammengestellt vom Lawrence Grossberg.« In: (ders.). *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt*. Ausgewählte Schriften 3. Hamburg: Argument, S. 52-77.
- Hall, Stuart (2004). »Wer braucht ›Identität‹.« In: (ders.). *Ideologie, Identität, Repräsentation*. Ausgewählte Schriften 4. Hamburg: Argument, S. 167-187.
- Herma, Holger (2003). »Geschlechteridentität in Zweierbeziehungen. Eine Diskursanalyse anhand populärer Musiktex-te.« In: *Frauen und Männer. Zur Geschlechtstypik persönlicher Beziehungen*. Hg. v. Karl Lenz. Weinheim: Juventa, S. 139-160.
- I Can't Relax-Vorbereitungskreis (2005). »Einleitung.« In: *I Can't Relax In Deutschland*. Hg. v. Unterm Durchschnitt, Conne Island, Beatpunk Webzine, Guess I Was Punk, Propellas u. Blackstar Conspiracy. Köln: Unterm Durchschnitt, S. 5-15.
- Inthorn, Sanna (2007). *German Media and National Identity*. Youngstown/NY: Cambria Press.
- Jacke, Christoph / Zierold, Martin (Hg.) (2009a). *Themenheft: Populäre Erinnerungskulturen – Erinnern und Vergessen in der Medienkultur*. *Medien & Zeit* 24, Nr. 4.
- Jacke, Christoph / Zierold, Martin (2009b). »Produktive Konfrontationen. Warum der Erinnerungsdiskurs von dem Austausch mit der Popkulturforschung profitiert – und umgekehrt.« In: *Medien & Zeit* 24, Nr. 4, S. 4-13.
- Jacke, Christoph / Zierold, Martin / Schwarzenegger, Christian (2009). »Editorial. Themenheft: Populäre Erinnerungskulturen – Erinnern und Vergessen in der Medienkultur.« In: *Medien & Zeit* 24, Nr. 4, S. 2-3.
- Jaecker, Tobias (2004). »Pop Meets Nation. Das Duo Paul van Dyk/Peter Heppner propagiert ein neues deutsches ›Wir-Gefühl‹.« In: *Telepolis*, 24.08.2004, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/18/18185/1.html>, Zugriff am 06.06.2009.
- Jansen, Christian / Borggräfe, Henning (2007). *Nation – Nationalität – Nationalismus*. Frankfurt/M.: Campus.
- Keil, Daniel (2009). »Die ›zarte Wiederentdeckung des Deutschen‹. Thesen zur Kritik der deutschen Nation und ihrer gegenwärtigen Entwicklung.« In: *Irrsinn der Normalität. Aspekte der Reartikulation des deutschen Nationalismus*. Hg. v. Projektgruppe Nationalismuskritik. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 20-40.
- Keller, Reiner (2006). »Wissenssoziologische Diskursanalyse.« In: *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1: Theorien und Methoden*. Hg. v. Reiner Keller, Andreas Hirsland, Werner Schneider u. Willy Viehöver. Wiesbaden: VS (2. Aufl.), S. 115-146.
- Keller, Reiner (2007). *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. Wiesbaden: VS (3. Aufl.).
- Keller, Reiner (2008a). *Michel Foucault*. Konstanz: UVK.
- Keller, Reiner (2008b). *Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms*. Wiesbaden: VS (2. Aufl.).
- kittkritik (Hg.) (2007). *Deutschlandwunder. Wunsch und Wahn in der postnazistischen Kultur*. Mainz: Ventil.
- Kruse, Merle-Marie (2010). *Pop Macht Nation. Analysen zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität in Texten deutschsprachiger Popmusik von 2003 bis 2009*. Leuphana Universität Lüneburg: unveröffentlichte Magisterarbeit.
- Laclau, Ernesto (2007). »Discourse.« In: *A Companion to Contemporary Political Philosophy. Volume I*. Hg. v. Robert E. Goodin u. Philip Pettit. Malden/Mass.: Blackwell, S. 541-547.

- Langemeyer, Ines (2009). »Antonio Gramsci: Hegemonie, Politik des Kulturellen, geschichtlicher Block.« In: *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Hg. v. Andreas Hepp, Friedrich Krotz u. Tanja Thomas. Wiesbaden: VS, S. 72-82.
- Marchart, Oliver (2008). *Cultural Studies*. Konstanz: UVK.
- Mikos, Lothar (2009). »John Fiske: Populäre Texte und Diskurs.« In: *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Hg. v. Andreas Hepp, Friedrich Krotz u. Tanja Thomas. Wiesbaden: VS, S. 156-164.
- Moebius, Stephan (2009). *Kultur*. Bielefeld: Transcript.
- Nagel, Torsten (2007). »»Es ist deutsch in Kaltland«. Die Verschmelzung von Pop und Nation zum Mainstream.« In: *Testcard #16: Extremismus*. Hg. v. Martin Büser u. Torsten Nagel. Mainz: Ventil, S. 6-12.
- Nieland, Jörg-Uwe (2009). *Pop und Politik*. Köln: Halem.
- Nonhoff, Martin (2007). »Diskurs, radikale Demokratie, Hegemonie – Einleitung.« In: *Diskurs – radikale Demokratie – Hegemonie. Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe*. Hg. v. Martin Nonhoff. Bielefeld: Transcript, S. 7-23.
- Özkırmı, Umut (2000). *Theories of Nationalism. A Critical Introduction*. Basingstoke: Palgrave.
- Özkırmı, Umut (2005). *Contemporary Debates on Nationalism. A Critical Engagement*. Basingstoke: Palgrave.
- Pautz, Hartwig (2005). *Die deutsche Leitkultur: Eine Identitätsdebatte. Neue Rechte, Neorassismus und Normalisierungsbemühungen*. Stuttgart: Ibidem.
- Peters, Eric / Wittenberg, Dierck (2007). »Stars Down to Earth. Über das Verhältnis von Pop, Nation und Künstlersubjekt in Zeiten neuen deutschen Selbstbewusstseins.« In: *Deutschlandwunder. Wunsch und Wahn in der postnazistischen Kultur*. Hg. v. kittkritik. Mainz: Ventil, S. 88-106.
- Procter, James (2004). *Stuart Hall*. London u. New York: Routledge.
- Projektgruppe Nationalismuskritik (Hg.) (2009). *Irrsinn der Normalität. Aspekte der Reartikulation des deutschen Nationalismus*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Räthzel, Nora (1997). *Gegenbilder. Nationale Identitäten durch Konstruktion des Anderen*. Opladen: Leske + Budrich.
- Reckwitz, Andreas (2006). »Ernesto Laclau: Diskurse, Hegemonien, Antagonismen.« In: *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Hg. v. Stephan Moebius u. Dirk Quadflieg. Wiesbaden: VS, S. 339-349.
- Speth, Rudolf (2009). »Wirtschaftskampagnen und kollektive Selbstbilder. Von der »Initiative Neue Soziale Marktwirtschaft« bis zu »Du bist Deutschland«.« In: *Wege in die neue Bundesrepublik. Politische Mythen und kollektive Selbstbilder nach 1989*. Hg. v. Herfried Münkler u. Jens Hacke. Frankfurt/M.: Campus, S. 213-239.
- Stäheli, Urs (2000). *Poststrukturalistische Soziologien*. Bielefeld: Transcript.
- Storey, John (1996). *Cultural Studies and the Study of Popular Culture. Theories and Methods*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Terkessidis, Mark (1998). *Psychologie des Rassismus*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Thomas, Tanja (2003). *Deutsch-Stunden. Zur Konstruktion nationaler Identität im Fernseh-talk*. Frankfurt/M.: Campus.
- Thomas, Tanja / Langemeyer, Ines (2007). »Mediale Unterhaltungsangebote aus gesellschaftskritischer Perspektive. Von der Kritik an der Kulturindustrie zur Analyse der gegenwärtigen Gouvernementalität.« In: *Kritische Theorie heute*. Hg. v. Rainer Winter u. Peter V. Zima. Bielefeld: Transcript, S. 259-281.
- Waldschmidt, Anne / Klein, Anne / Tamayo Korte, Miguel / Dalman-Eken, Sibel (2007). »Diskurs im Alltag – Alltag im Diskurs. Ein Beitrag zu einer empirisch be-

gründeten Methodologie sozialwissenschaftlicher Diskursforschung.« [69 Absätze]. In: *Forum Qualitative Sozialforschung* 8, Nr. 2, Art. 15, <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/251/553>, Zugriff 28.4.2010.

Weiß, Ralph (2003). »Alltagskultur.« In: *Handbuch populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Hg. v. Hans-Otto Hügel. Stuttgart: Metzler, S. 23-32.

Witte, Sonja (2009). »Das unheimlich Verführerische der Kulturindustrie. Von der Wahrheit der Suggestion und dem Glück manipuliert zu sein.« In: *Irrsinn der Normalität. Aspekte der Reartikulation des deutschen Nationalismus*. Hg. v. Projektgruppe Nationalismuskritik. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 230-250.

## Diskographie

Bela B. (2006). »Whier thind sssuper.« Auf: *Bingo*. Bpx1992 BPX 82876824792.

Fler (2005). »NDW 2005.« Auf: *Neue Deutsche Welle*. Aggro Berlin AGGRO 023.

Jeans Team (2006). »Das Zelt.« CD-Single. Louisville Records LVR018-1.

Mia. (2004). »Was es ist.« Auf: *Stille Post*. R.O.T. / Columbia COL 516120 2.

Paul van Dyk / Peter Heppner (2004). »Wir sind Wir.« CD-Single. Urban 9867314.

Samy Deluxe (2009). »Dis wo ich herkomm.« Auf: *Dis wo ich herkomm*. EMI 50999 6 97317 2 3.

Silbermond (2006). »In Zeiten wie diesen.« Auf: *Laut gedacht*. Sony BMG 88697 02488 2.

Sportfreunde Stiller (2006). »54, 74, 90, 2006.« Auf: *You have to win Zweikampf*. Universal 985 717 3.

Tocotronic (2005). »Aber hier leben, nein danke.« CD-Single. L'Age D'Or LADO 17143-6.

Xavier Naidoo (2009). »Raus aus dem Reichstag.« Auf: *Alles kann besser werden*. Naidoo Records (Tonpool) 14412.

## DIE POLITISIERUNG DER BÜHNE. ZUM FEMINISMUS IN POPULÄRER MUSIK

**Mareike Lütge**

We're Bikini Kill and we want revolution  
Girl-style now!!!  
Hey girlfriend  
I got a proposition  
Goes something like this:  
Dare ya to  
Do what you want  
Dare ya to  
Be who you will

(Bikini Kill: »Rebel Girl«, auf: *Bikini Kill*, 1992)

Der Song »Rebel Girl« von der Band Bikini Kill ist im Jahr 1991 in Olympia, Washington entstanden. Der programmatische Bandname und der offene Aufruf zur Revolution im Girl-Style bringt die Haltung der jungen Punkmusikerinnen auf den Punkt. Bikini Kill wird als Vorreiterband der Riot Grrrl-Bewegung genannt, die Anfang der 1990er Jahre in Portland und Olympia, Washington gegründet wurde und das Ziel verfolgte, feministische Politik in den Kontext von subkultureller<sup>1</sup> Musik zu bringen. Aus dem Projekt wurde eine Musikbewegung, als dessen Vorreiter Bands wie Bikini Kill, Team Dresch oder Sleater Kinney genannt werden. Rund um Kathleen Hanna, der späteren Frontfrau von Bikini Kill, entstand neben unzähligen Bandprojekten und Zines auch ein Manifest, was noch heute als Anfangspunkt einer Bewegung

---

1 Der Begriff Subkultur bezieht sich hier und im Folgenden auf eine Musikkultur, die unabhängig von ihrer musikalischen Ausrichtung einen Gegenentwurf zum Mainstream liefert.

## **HINTERGRÜNDE UND DEUTUNGEN DES ERFOLGS LENA MEYER-LANDRUTS BEIM EUROVISION SONG CONTEST 2010**

**Ralf von Appen**

In der Popmusik gilt das mediale Interesse seit jeher den Stars und nicht den vielen Kreativen hinter den Kulissen. Der Eurovision Song Contest (ESC) aber ist seinem Selbstverständnis nach explizit ein Wettbewerb für Songwriter – für Komponisten und Textdichter also. Man könnte daher durchaus erstaunt sein, wie sehr (nicht nur) in diesem Jahr die siegreiche Interpretin im Mittelpunkt steht und wie wenig Aufmerksamkeit den tatsächlichen Gewinnern der Trophäe, Julie Frost und John Gordon, in der Medien-Öffentlichkeit zuteilwird. Doch es wäre naiv zu glauben, es sei die Musik, die beim größten Musikwettbewerb der Welt die Hauptrolle spielt. Das weiß auch Stefan Raab, Mastermind hinter dem diesjährigen bundesdeutschen Beitrag, der, statt sich wie 1998, 2000 und 2004 auf die Musik zu konzentrieren, das Songwriting diesmal weitgehend »outsourced« und vielmehr den konzeptuellen Rahmen für ein Multimedia-Produkt geschaffen hat, das nichts dem Zufall überlassen und alle denkbaren Ebenen, die Einfluss auf den Erfolg haben könnten, umfassen wollte. Ein Blick auf die Hintergründe des Gewinner-Titels »Satellite« zeigt, wie sehr sich darin die veränderten Produktionsbedingungen und Vertriebswege der gegenwärtigen Kulturindustrie widerspiegeln.

Zunächst einmal beruht das geringe Interesse des ESC-Publikums an den Songwritern (denen eigenen Aussagen zufolge während des Finales in Oslo nur Klappstühle zur Verfügung standen) auf Gegenseitigkeit, denn keineswegs wurde das Stück mit der Intention verfasst, beim »Grand Prix« zu reüssieren. Vielmehr war dieser Wettbewerb der bislang weitgehend erfolglosen US-amerikanischen Songwriterin Julie Frost gänzlich unbekannt, als sie große Teile des Textes, der Melodien und Harmonien von »Satellite« im Jahr

2008 in einer Hütte in den Wäldern Georgias an der Gitarre erfand (Stelte 2010). Zurück an ihrem Arbeitsplatz bei RedZone Entertainment in Atlanta, wo Songs für Rihanna, Britney Spears oder Beyoncé geschrieben werden (den Credits zufolge allerdings ohne Frosts Beteiligung), endet das romantische Klischee von Musik als authentischem individuellen Ausdruck bereits. Frost bringt ihre Songidee nicht bei RedZone unter, sondern schickt eine Demo-Aufnahme per E-Mail-Anhang an John Gordon nach Århus in Dänemark, der dort nach einem kleineren Single-Erfolg, der viele Jahre zurückliegt und sich auf die dänischen Charts beschränkte, sein Geld als Komponist, Session-Gitarrist und Produzent verdient. Mit Frost verbindet Gordon zu diesem Zeitpunkt eine lose Songwriting-Partnerschaft ohne nennenswerte Erfolge. Gordon fügt der Nummer, die bis dahin aus vier Strophen und einem Refrain besteht, eine Bridge mit eigenen Worten, Harmonien und Melodien hinzu (»Where you go / I'll follow...«). Er programmiert Beats, spielt Keyboards sowie eine Gitarrenspur ein und produziert auf Basis der Gesangsspuren Frosts in seinem Studio ein professionelles Demo. Wie 150 weitere Songs verlegt er es bei der dänischen Firma Iceberg Publishing A/S, die ihren Katalog außerhalb Skandinaviens von EMI Publishing vertreiben lässt (vgl. Stelte 2010; N.N. 2010a; N.N. 2010b; ZDF 2010).<sup>1</sup>

Nachdem das Demo wie viele andere Gordon-Stücke lange auf verschiedenen Festplatten brachgelegen hat, wählt der Produzent André »Brix« Buchmann vom Valicon Producer Forum, einem Berliner Zusammenschluss dreier Produzenten, deren bislang erfolgreichste Arbeit Silbermonds Doppel-Platin-Album *Nichts passiert* ist, »Satellite« Mitte 2009 als Song für einen anderen Künstler aus – zu einer Produktion kommt es jedoch nicht (Appen 2010b). Als Brix Anfang 2010 infolge einer Ausschreibung von Universal Music, die an ein großes Netzwerk von Songwritern und Verlagen gegangen ist, für Stefan Raabs Show *Unser Star für Oslo* (USfO) nach bislang unveröffentlichten Songs für die Finalsendung sucht, stößt er in seinem Archiv mit etwa 10.000 nach verschiedenen Kategorien sortierten Demos erneut auf den Song und stellt ihn neben einigen anderen einem Auswahlgremium vor, in dem neben Stefan Raab Vertreter der ARD, von ProSieben und Universal Music sitzen. Aus über 300 Vorschlägen wählt diese Jury schließlich »Satellite« und »Bee« als die von beiden Finalisten zu interpretierenden Songs aus. Brix und Valicon, die seit zwei Jahren eng mit Universal zusammenarbeiten, bekommen vor dem USfO-Halbfinale den Auftrag, unter-

---

1 Wie Frosts Demo geklungen habe könnte, deutet ihr Auftritt in der ZDF-Talkshow *Markus Lanz* am 2.6.2010 an, wo sie »Satellite« singt und sich selbst an der Gitarre begleitet. Sie spielt das Stück einen Ganzton tiefer, ohne Bridge, mit der durchgängigen Akkordfolge i-iv-VII-i (ZDF 2010).

schiedliche Backing Tracks von »Satellite« für die vier potentiellen Finalisten zu produzieren (ebd.). Dabei richten sie sich nach Vorgaben bezüglich des Soundgewands, um dem Charakter der Stimmen und der vier Kandidaten zu entsprechen: für Kerstin Frekking und Jennifer Braun sollte »natürlich« und »mehr akustisch« produziert werden, für Christian Durstewitz »mehr 80er à la George Michaels ›Faith‹ oder Jason Mraz«. <sup>2</sup> Für Lena Meyer-Landrut ist ein minimalistisches, modernes Sounddesign vorgesehen, orientiert an Ke\$has jüngsten Charterfolgen oder Madonna (Appen 2010a). Diesem Klangideal entspricht bereits die Produktion Gordons, sodass sie ohne weitere Änderungen übernommen wird (entsprechend wird Gordon als Co-Produzent geführt und vergütet). <sup>3</sup>

Für die Jennifer Braun-Version betreiben die Produzenten dagegen weitaus größeren zeitlichen und personellen Aufwand: Durch eine Temporeduktion von 190bpm (Drums) bzw. 95bpm (Gesang) auf 78bpm wird »Satellite« hier zu einer Pop-Ballade (die die vom ESC vorgegebene Maximallänge von 3 Minuten um zwölf Sekunden überschreitet, sodass diese Produktion gar nicht hätte verwendet werden können; Fade-outs sind bei den live gesungenen ESC-Auftritten unüblich). Auf das antreibende synkopische Drum-Pattern und die eigenständige Intro-Melodie, die bei Meyer-Landrut durch leichte Auto Tune-Bearbeitung Modernität signalisiert, wird verzichtet; statt programmierter Beats und Soundeffekte kommen der Vorgabe entsprechend »natürliche« Instrumente (Ingo Politz – dr, Phil Schardt – b, Jörg

---

2 Fraglich bleibt, wie man den eindeutig aus weiblicher Perspektive geschriebenen Songtext (»I even painted my toe nails for you...«) für Durstewitz hätte anpassen wollen.

3 Valicon-Produzent Bernd Wendlandt erinnert sich dagegen, dass auf der Lena-Version ein Studiomusiker Gitarre gespielt und die Produzenten Brix und Ramson weitere Spuren programmiert hätten (was tatsächlich aber nur für die Jennifer Braun-Version zutrifft, die er selbst produziert hat). Weiterhin äußert er sich im Interview, »Teile seiner [Gordons] Vorproduktion« seien verwendet worden, »nur die Tonhöhe und 'n Tick im Tempo« seien modifiziert worden. »Wir hielten uns recht eng an dem Demo, um den Charakter des Songs zu erhalten. [...]. Der Grundsound war im Demo, die Feinheiten und den Charakter haben wir geformt. Unsere Rolle auf der Produktionsseite ist sehr hoch einzuschätzen, wir nahmen den Gesang auf, entschieden die Tonhöhe mit der Künstlerin und auch die letztendliche Art der Interpretation, waren für die Soundmischung verantwortlich und dies alles in ca. drei Stunden Vocalrecording und knapp acht Stunden Mischung« (Appen 2010a). Anfang Juni veröffentlichten Frost und Gordon auf ihren MySpace-Seiten eine Version mit Frosts Gesang, dessen Backing Track – soweit die beschränkte Klangqualität dieses Urteil zulässt – bis auf den fehlenden Backgroundgesang mit Meyer-Landruts Fassung absolut identisch ist (<http://www.myspace.com/johngordonmusic>). John Gordon bestätigt im Interview: »The version you hear with Julie is the original, no key or tempo changed. The Lena version has the exact same production, nothing was changed, just Lena's vocals was added« (Appen 2010c).

Weißelberg – g) sowie programmierte Streicher und Percussions zum Einsatz (Ingo Politz, Bernd Wendlandt). Statt der chromatischen Linie H<sup>5</sup>-Ais<sup>5</sup>-A<sup>5</sup>-H<sup>5</sup> werden in den Strophen diatonisch organisierte Harmonien (in h-Moll: i-VI-VII-VI / i-VI-VII-VII) gespielt, den Refrain versetzt man von h-Moll über die Zwischendominante A-Dur nach d-Moll, vermutlich um ihn einem verbreiteten Modell folgend stärker »abheben« zu lassen und Brauns Stimmumfang besser zur Geltung zu bringen. Die Harmonik wird dabei von der einfachen, in ihrer Betonung des tonalen Zentrums zielstrebig und insistierend wirkenden Akkordfolge i-iv-VII-i zur zurückhaltend und abwägend wirkenden Folge i-iv-VII-VI umkomponiert. Auch die Harmonik der Bridge wird umgestaltet: Statt wie im Original einen Kontrast durch die Einführung neuer Akkorde zu schaffen, beschränkt sie sich in der langsamen Version auf die aus dem Refrain bekannten Harmonien. Zudem werden Detail-Änderungen im Songablauf vorgenommen, die ihn glatter, ruhiger, damit angepasster und weniger dynamisch wirken lassen (s. Formtabellen im Anhang). Einen vergleichbaren Effekt hat der Verzicht auf die charakteristische, eigensinnig wirkende verminderte fünfte Stufe in der Gesangsmelodie der Bridge. Charakteristisch in Brauns Intonation ist dagegen vor allem, dass sie die kleinen Terzen am Ende der Strophen stets von der Sekund aus angleitet, was ihren Gesang zarter, weniger bestimmt erscheinen lässt. In der Summe bewegen diese Änderungen das auf originelle Weise minimalistisch gehaltene Original, welches den Fokus klar auf die Ebene des Sounds legt, in Richtung einer den handwerklichen Standards entsprechenden Balladenkonvention. Diese Eingriffe haben in Kombination mit Brauns Vortrag zur Folge, dass sich der emotionale Ausdruck beider Versionen grundlegend unterscheidet (so zumindest der Eindruck des Autors): Während das Zusammenspiel von Backing Track und Gesang bei Meyer-Landrut frech, keck, fröhlich, selbstbewusst, eigensinnig und energiegeladen wirkt, legen die Valicon-Produzenten Braun eine fast melancholische, zumindest aber sehnsüchtige, zarte Interpretation nahe. Ohne dass Veränderungen am Songtext vorgenommen werden (eine Frau zählt ihrem Geliebten auf, was sie alles unternimmt, um ihm zu gefallen, obwohl er sie mitunter grausam behandelt: »Whether you are sweet or cruel / I'm gonna love you either way«), wirkt Braun verletzlich, anhimelnd und unterwürfig, Meyer-Landrut dagegen optimistisch, trotzig und selbstbewusst fordernd.

Vor dem Halbfinale am 9. März sind bereits alle Tracks für das Finale am 12. März fertiggestellt und mit den Interpreten geprobt, auch der Song »Love Me«, den der Jury-Vorsitzende Raab exklusiv für Meyer-Landrut komponiert und produziert hat, obwohl zu diesem Zeitpunkt noch drei andere

Kandidaten im Rennen sind.<sup>4</sup> Unmittelbar im Anschluss an das Halbfinale, in dem Durstewitz und Frekking ausscheiden, werden die beiden Finalistinnen in ein Kölner Tonstudio gefahren, wo sie in der Nacht die Gesangsspuren der drei für sie produzierten Tracks einsingen. Raab beaufsichtigt die Aufnahmen, für die Gesangsproduktion von »Satellite« ist zudem Phil Schradt von Valicon anwesend. Gleich am Morgen des 10. März müssen Fotos für die Plattencover gemacht werden, tagsüber proben die Interpretinnen dann für das Finale, während die jeweiligen Produzenten die sechs potentiellen Gewinnersongs abmischen. Noch in der Nacht zum 11. März wird in verschiedenen Studios das Mastering der Aufnahmen besorgt, wozu die Produktionen digital quer durch Deutschland geschickt werden. Brauns »I Care For You« und Meyer-Landruts »Satellite« werden von Sascha »Busy« Bühren, dem zurzeit gefragtesten Experten auf diesem Gebiet, in Volmerdingsen bei Bad Oeynhausen bearbeitet (s. Buchholz 2010; Bühren 2010). Diese beispiellose Eile ist keineswegs durch die bevorstehende ESC-Teilnahme bedingt, sondern ist notwendig, damit alle Songs bereits am 12. März unmittelbar im Anschluss an die Finalsendung über die kostenpflichtigen Download-Portale verkauft werden können, denn ohne legale Downloadmöglichkeit bestünde die Gefahr, dass die Kunden ihren Bedarf via *YouTube* oder illegale Mitschnitte stillen. Ebenfalls am 12. März werden die Presswerke beliefert, sodass der Einzelhandel die physischen Tonträger schon am 16. März anbieten kann – einem Dienstag, obwohl neue Tonträger sonst erst freitags erscheinen.

Verwertet werden die USfO-Produktionen durch We Love Music, ein Kooperationslabel von Universal Music und MM MerchandisingMedia, dem Licensing-, Commerce- und Musik-Unternehmen der ProSiebenSat.1-Group (Eigenwerbung: »Der schnellste Weg in die Charts führt über eine Kooperation mit MM Merchansising Media«; MM Merchandising Media 2010a). Durch die vereinte Medienmacht dieses größten deutschen Fernsehunternehmens, dem 30 TV-Sender in 14 Ländern gehören, werden Musikprodukte durch

---

4 Speziell für Braun wurde »I Care For You« von Max Mutzke, dem Raab-Zögling für den ESC aus dem Jahr 2004, sowie zwei Kölner Songwritern komponiert. Die Autorschaft Raabs bei »Love Me« wurde erst später bekannt gegeben. Ein Erfolg seines Stückes wäre für Raab deutlich lukrativer gewesen. Dass er aber nicht wie Dieter Bohlen bei DSDS als Songwriter und Produzent gesetzt war, förderte nicht nur die stilistische Vielfalt unter den Finalsongs und den Glauben an eine demokratisch herbeigeführte Entscheidung, sondern trug vor allem zur relativen Authentizität des Sendeformats bei, um die Raab sich in bewusster Abgrenzung zu DSDS von vornherein bemüht hatte – was sich auch im menschenwürdigen Umgang mit den Kandidaten, der fast übertrieben zaghaft formulierten Kritik der Jury und dem Zulassen von Eigenkompositionen zeigt.

Künstlerplatzierungen, Exklusiv-Auftritte in den eigenen Shows und zahlreiche Einspielungen im täglichen Programm gezielt in einem jungen, »zuschauerstarken« TV-Umfeld beworben, wovon man sich neben kommerziellen Erfolgsgarantien auch den »wechselseitigen Imagetransfer« zwischen Musikern und Sender erhofft (MM Merchandising Media 2010b). Auf dem Wege der Kooperationslabel (die es bei ProSieben auch mit Sony, EMI und Warner Music gibt) verdient die Firmengruppe dann am Umsatz durch diese Promotion mit. So verwundert es nicht, dass wiederum direkt im Anschluss an die USfO-Finalsendung ein Videoclip mit Meyer-Landrut produziert wird, der dann am Abend der Single-Veröffentlichung parallel auf fünf (!) Sendern zur besten Sendezeit Premiere hat: in der ARD, die sich eine dringend benötigte Imageverbesserung bei den jungen Zuschauern und einen Prestige-Erfolg beim ESC erhofft, sowie auf SAT.1, ProSieben, kabel eins und N24, die alle der genannten Firmengruppe gehören. Bereits am Tag nach dem USfO-Finale belegen »Satellite« und drei weitere USfO-Produktionen die ersten vier Plätze der iTunes-Charts (ESCtoday 2010).

Mit über 100.000 verkauften Downloads innerhalb einer Woche stellt »Satellite« einen neuen Rekord auf. In den Media Control-Charts ist Meyer-Landrut dann auf den Rängen 1, 3 und 4 vertreten, was selbst den Beatles in Deutschland nie gelungen war (Universal Music Entertainment 2010). Das weitere Cross-Marketing mit zahllosen Auftritten der Sängerin in Raabs Sendungen *TV Total*, *Schlag den Raab*, *Wok WM* und *Autoball-WM* sowie bei *Verstehen Sie Spaß?*, *Wetten dass...?* und diversen Talkshows der ARD wird seinen Anteil daran haben, dass »Satellite« mit Doppel-Platin für über 600.000 verkaufte Einheiten allein in Deutschland ausgezeichnet wird und seinen eigentlichen Zweck lange vor dem ESC-Finale übererfüllt. Solch ein Erfolg schafft auch im europäischen Ausland Aufmerksamkeit, sodass der Song schon vor dem ESC-Finale Chart-Notierungen in Tschechien und Schweden (wo ProSiebenSat.1 sieben Radiosender gehören...) erhält. Dies weckt auch das Interesse der nationalen Experten-Jurys, deren Votum in diesem Jahr erstmals zu 50 % in die nationalen Voten einfließt. Zweifellos sehen sich diese Jurys vorab Videos der meistversprechenden Kandidaten an, sodass sich ihr Urteil nicht nur auf die einmalige Begegnung mit der Musik während des ESC-Finales, sondern unweigerlich auch auf die Persönlichkeit der Performer stützt – welche sich während der einwöchigen Probezeit in Oslo bei zahlreichen Presseevents vorstellen können. Nach dem ESC-Sieg am 29. Mai 2010 steigt »Satellite« dann in fünf weiteren Ländern sowie in den Billboard European Hot 100 auf die höchste Chartposition (Billboard 2010) – ein europaweiter kommerzieller Erfolg, der so erst in den verzögerungsfreien Zeiten des Downloads möglich ist.

Welche Rolle spielt also 2010 das Songwriting im weltgrößten Songwriting-Wettbewerb? Während – wie es seit den späten 1960ern die auf Individualität und authentischen Ausdruck gepolte Rock-Ästhetik verlangt – bei sechs der vergangenen zehn ESC-Siebertitel der Interpret zugleich mindestens Co-Autor war, setzt »Satellite« wie die meisten anderen internationalen Pop-Hits der Gegenwart im Sinne der Produktoptimierung radikal auf Arbeitsteilung, die in dieser Form ebenfalls erst in Zeiten der weitgehend verlustfreien Audiokomprimierung und der schnellen Datenleitungen möglich geworden ist.<sup>5</sup> Eine professionelle Songwriterin in den USA liefert die Keimzelle; ein professioneller Songwriter und Produzent in Dänemark optimiert den Prototypen. Professionelle Songscouts in Berlin stellen den Song einer Jury aus hochkarätigen Medien-Profis vor; gestandene Studiomusiker, Produzenten und Mastering-Koryphäen erstellen an verschiedenen Orten das Playback, ohne die großen räumlichen Distanzen tatsächlich überbrücken zu müssen und sich persönlich zu begegnen, was Zeit und Geld spart. Im bewährten TV-Casting-Verfahren wird das Publikum über acht Folgen an die Finalisten gebunden. Effektiver als durch jede Marktforschung stellt dieses Verfahren auch vorab sicher, dass Interpretin und Song marktgängig sind und den Geschmack eines möglichst großen Publikums treffen. Anschließend wird das Produkt vom weltweiten Musik-Marktführer vertrieben, nicht ohne sicherzugehen, dass das Produkt durch weitestgehende Cross-Promotion und »Medienpartnerschaften« so häufig und so breit wie möglich präsentiert wird: Ein Verfahren, das dem beim Publikum immer noch weit verbreiteten romantischen Künstlerbild radikal entgegensteht und in seiner kalten industriellen Kalkuliertheit eigentlich abstoßend erscheinen müsste – wäre es denn öffentlich bekannter und vor allem: wäre da nicht die Interpretin, die als einzige absolut »unprofessionell« im positiven Sinne auftritt. Ihr gelingt es im Gegensatz zu ihren DSDS-Kollegen, auch nach einigen Wochen im TV-Geschäft auf seltene Weise eigensinnig, natürlich und ehrlich zu wirken – und dann beweist sie auch noch Haltung, indem sie ihr Privatleben unter Verschluss hält und nicht mit der Boulevardpresse zusammenarbeitet. Diese nicht-inszenierte Persönlichkeit wird von Raab so zielsicher in Szene gesetzt, dass ihr frischer Amateur-Charme alles überstrahlt und von allem ablenkt, was hinter den Kulissen nach allen Regeln des Kapitalismus geplant

---

5 Einige Beispiele, die 2010 die Billboard Top 100 anführten, verdeutlichen dies: Für Rihannas »Rude Boy« sind insgesamt sieben Komponisten von vier verschiedenen Kontinenten angegeben. Für »Love The Way You Lie« von Eminem feat. Rihanna, »California Gurls« von Katy Perry feat. Snoop Dogg sowie Eminems »Not Afraid« werden jeweils fünf Songwriter genannt. Dabei erhalten oft auch die Produzenten Songwriting-Credits. Zu noch umfangreicheren Credits-Listen kommt es, sobald Samples verwendet werden.

und designt wird. Wenn irgendetwas »deutsch« ist an diesem globalen Siegeltitel, dann allenfalls diese »generalstabsmäßige« Organisation und Effizienz. Um Songs im Sinne einer individuellen Autorschaft und Ausdrucksästhetik geht es dabei niemandem und entsprechend werden die Autoren, die Keimzellen des Ganzen, auch eingestuft: nachdem der Song einmal abgeliefert und zur Adoption freigegeben ist, fragt niemand mehr nach ihnen. Der ESC-Pokal wird der Interpretin überreicht; erst nach der Show reicht sie ihn ohne Kameras an die Autoren weiter. Doch der Anachronismus eines Songwriting-Wettbewerbs wird aufrecht erhalten, um von den realen Verhältnissen abzulenken, um weiterhin romantische Vorstellungen von »Kunst« und »Nation« zu bedienen und zu reproduzieren. Als gelernter Metzger weiß Stefan Raab, dass niemand wissen will, wie die Wurst gemacht wird.

## Quellen

- Appen, Ralf von (2010a). Interview mit Bernd Wendlandt, geführt per E-Mail am 10. und 11.6.2010.
- Appen, Ralf von (2010b). Interview mit André Buchmann, telefonisch geführt am 14.6.2010.
- Appen, Ralf von (2010c). Interview mit John Gordon, geführt per E-Mail am 18.6.2010.
- Billboard (2010). European Hot 100 vom 19.6.2010, <http://www.billboard.com/#/charts/european-hot-100?chartDate=2010-06-19> (Zugriff am 19.6.2010).
- Buchholz, Nico (2010). »Der letzte Schliff für Lenas »Satellite«.« In: *Westfalen-Blatt* vom 17.3. Online unter: [http://westfalenblatt.de/nachrichten/generator/reg\\_show.php?id=36590&TB\\_iframe=true&width=500&height=450&PHPSESSID=98515c7c6ec76b7b2db22330fc013bef](http://westfalenblatt.de/nachrichten/generator/reg_show.php?id=36590&TB_iframe=true&width=500&height=450&PHPSESSID=98515c7c6ec76b7b2db22330fc013bef) (Zugriff am 18.6.2010).
- Bühren, Sascha (2010). *Truebusyness.com*, <http://www.truebusyness.com> (Zugriff am 18.6.2010).
- ESCToday (2010). »News«, <http://www.esctoday.com/news/read/15375> (Zugriff am 18.6.2010).
- MM Merchandising Media (2010a). Offizielle Homepage, Subseite »Geschäftsfelder: Musik«, <http://www.merchandisingmedia.com/geschaeftsfelder/music/> (Zugriff am 18.6.2010).
- MM Merchandising Media (2010b). Offizielle Homepage, Subseite »Music Success«, [http://www.merchandisingmedia.com/success\\_stories/lena/](http://www.merchandisingmedia.com/success_stories/lena/) (Zugriff am 18.6.2010).
- N.N. (2010a). »Lenas Autoren geehrt.« In: *MusikWoche News*, <http://www.mediabiz.de/musik/news/lenas-autoren-geehrt/290490/7691> (Zugriff am 18.6.2010).
- N.N. (2010b). »Profile John Gordon.« In: *EMI Music Publishing*, <http://www.emimusicpub.co.uk/songwriters/germany/john-gordon/index.php> (Zugriff am 18.6.2010).
- Stelte, Matthias (2010). »Niemand außer Lena könnte Satellite singen« [Interview mit Julie Frost und John Gordon]. In: *Das Erste. Eurovision Song Contest*,

<http://eurovision.ndr.de/hintergruende/interviewcomposer100.html> (Zugriff am 18.6.2010).

Universal Music Entertainment (2010). »Lena Meyer-Landrut: Gold für Single + Album von Raab« [Pressemitteilung vom 22.3.2010]. In: *Spread the musiq*, <http://spreadthemusiq.wordpress.com/2010/03/22/lena-meyer-landrut-gold-fur-single-album-von-raab/> (Zugriff am 18.6.2010).

ZDF (2010). »Markus Lanz: Germany 12 Points!« In: *ZDF Mediathek*, <http://www.zdf.de/ZDFmediathek/kanaluebersicht/aktuellste/920240#/beitrag/video/1059790/Germany-12-Points!> [Erstausstrahlung am 2.6.2010, 23.15 Uhr].

## Diskographie

Braun, Jennifer (2010). »Satellite (From Unser Star für Oslo) – Single.« Universal Music Domestic Pop, iTunes-Download.

Meyer-Landrut, Lena (2010). »Satellite (From Unser Star für Oslo) – Single.« Universal Music Domestic Pop, iTunes-Download.

## Anhang

Zeit	Takte	Formteil	Harmonik
0:00	8	Intro	-
0:10	8	1. Strophe	-
0:20	8	2. Strophe	H <sup>5</sup>   Ais <sup>5</sup>   A <sup>5</sup>   H <sup>5</sup>   (2x)
0:30	8+7	Refrain	h   e   A   h   (3x), h   e   A
0:50	4	Zwischen- spiel	H <sup>5</sup>
0:54	8	3. Strophe	-
1:04	8	4. Strophe	H <sup>5</sup>   Ais <sup>5</sup>   A <sup>5</sup>   H <sup>5</sup>   (2x)
1:14	8+7	Refrain	h   e   A   h   (3x), h   e   A
1:33	8	Refrain	h   e   A   h   (2x)
1:43	8+8	Bridge	G   Fis   h   A   (3x) G   G   Fis   Fis
2:03	8	5. Strophe (= 4. Str.)	H <sup>5</sup>   Ais <sup>5</sup>   A <sup>5</sup>   H <sup>5</sup>   (2x)
2:13	1	Break	-
2:15	8+7	Refrain	h   e   A   h   (3x), h   e   A
2:34	7	Refrain	h   e   A   h   h   e   A
2:42	7,5	Outro	h   e   A   h   h   e   A   h

»Satellite« in der Version von Lena Meyer-Landrut (2010)

Zeit	Takte	Formteil	Harmonik
0:00	4	Intro	h - G   A - fis   h - G   A
0:12	4	1. Strophe	h - G   A - G   h - G   A
0:24	4	2. Strophe	h - G   A - G   h - G   A
0:37	4+4	Refrain	d - g   C - B   (4x)
1:01	4	3. Strophe	h - G   A - G   h - G   A
1:14	4	4. Strophe	h - G   A - G   h - G   A
1:26	4+4	Refrain	d - g   C - B   (4x)
1:51	4+4	Bridge	d - A <sup>7</sup>   d - C   B - A <sup>7</sup>   d   d - A <sup>7</sup>   d - C   B - A <sup>sus4,7</sup>   A <sup>7</sup>
2:15	4+4	Refrain	d - g   C - B (4x)
2:40	4+4	Refrain	d - g   C - B (4x)
3:04	1	Outro	d

»Satellite« in der Version von Jennifer Braun (2010)

angesehen wird, die zwar als Riot Grrrl-Bewegung in der ursprünglichen Form nicht mehr existiert, aber den Grundstein für feministische Impulse in der subkulturellen populären Musik gelegt hat und auf Veranstaltungen wie den Ladyfesten zitiert wird.

Musik als Ausdrucksmittel von gesellschaftlicher Kritik ist in jeglichen Stilrichtungen und Jahrzehnten zu finden. Für den Mechanismus, dass Musik aus einer Subkultur das Establishment kritisiert, lassen sich diverse Beispiele benennen. Sei es die US-amerikanische Folk-Szene der 1960er Jahre, die mit einfachen Produktionsmitteln politische Statements durch ihre Songs kommunizierten, oder seien es die Anfänge des HipHop, die das Augenmerk auf unterprivilegierte und/oder afro-amerikanische Gesellschaftsschichten lenkten. Die künstlerische Kritik richtet sich gegen gesellschaftliche Normen, die hinterfragt, karikiert oder ad absurdum geführt werden. Im Fall der Riot Grrrls, deren Ziel es war, feministische Politik in die US-amerikanische Punkrock-Szene der 1990er Jahre zu transportieren, fand eine Spaltung innerhalb einer Subkultur statt und richtete sich damit nicht nur gegen allgemeingültige patriarchale und heterosexistische Normen im Mainstream, sondern auch explizit gegen Wirkungsweisen innerhalb einer Subkultur, die sich selbst als progressiv gegenüber der Mainstream-Kultur begreift. Dies und die Tatsache, dass zwischen der Gründung und Hochphase der Bewegung im Jahr 1991 und dem heutigen Untersuchungszeitpunkt 19 Jahre liegen, bieten die Möglichkeit, die Auswirkungen im Detail betrachten zu können.

## **1. Feministische Strategien in der musikalischen Popkultur**

Musikerinnen, die in der popkulturellen Szene in Aktion treten, haben und hatten sich gegen eine lange Reihe von männlichen Stereotypen zu behaupten. Die jahrelange männliche Dominanz in den verschiedenen Musikszenen führt dazu, dass eine Musikerin automatisch eine Position in Relation zu der bereits existierenden maskulinen Matrix zugeordnet bekommt. Auch wird diese Position den gängigen weiblichen Stereotypen nach eingeordnet und bewertet. Die Frage des Geschlechts wird dabei häufig als Hauptattribut angeführt, was eine reine Bewertung des ästhetischen Outputs unmöglich macht. Die Musikerin Patti Smith sagt dazu: »As an artist, I don't feel any gender restrictions. [...] I can't say I feel like a male or a female. Or both. What I feel is not in the human vocabulary« (zit. n. Carson/Lewis/Shaw 2004: 43). Sie befreit sich selbst von den Restriktionen, die die Rezeption

von Musikerinnen umgibt und liberalisiert sich damit gleichzeitig davon, stereotype Erwartungen zu erfüllen oder zu widerlegen. Eine weitere Kategorisierung, die vorgenommen wird, ist die, dass Musikerinnen schnell als Feministinnen wahrgenommen und benannt werden. Dies ist ein weiterer Punkt, der zurückgewiesen wird: »Artists like Ferron and Ani DiFranco resist being labeled as ›feminist‹ because it ignores or wrongly characterizes the universal nature of their creative output« (ebd.).

Im Umgang mit den erwähnten Vorurteilen können differenzierte Herangehensweisen an die Darstellung und Umsetzung von Musik von Frauen beobachtet werden. Simon Reynolds und Joy Press theoretisieren diese in Strategien und unterteilen sie in vier verschiedene Ansätze, wobei die oftmals nicht klar voneinander zu trennen sind und sich auf den unterschiedlichen Ebenen wie der musikalischen, der visuellen und der performativen vermischen (Reynolds/Press 1995: 233).

### **Tomboys und Co: Die weibliche Männlichkeit**

Die erste Herangehensweise formulieren Reynolds und Press mit »Anything a man can do, a woman can do too« (ebd.). Diese Strategie beinhaltet, dass weibliche Musiker männliche Codes übernehmen und als ›Tomboy‹, also der weiblichen Verkörperung der sozialen, männlichen Geschlechterrolle, auf explizit feminine Attribute bewusst verzichten. Die Gefahr, die Reynolds und Press dabei sehen ist, dass die männlichen Stereotypen, die in gewisser Hinsicht sogar Misogynie transportieren können, kopiert statt dekonstruiert werden. Als Beispiel für diese Herangehensweise kann auf der musikalischen Ebene die Riot Grrrl-Band Bikini Kill genannt werden, die zwar inhaltlich und in ihrer Performanz eine plakative feministische Position bezog, als musikalisches Ausdrucksmittel aber die stereotypen Strukturen der traditionell männlich dominierten Punkmusik übernommen hat: »Die Riot Grrrls predigten die Revolution, während sie Musik machten, die von ihrem ganzen Stil veraltet war« (Vincentelli 1998: 232). Die Gefahr liegt demzufolge nicht nur darin, dass eigentlich abzulehnende Klischees übernommen werden, sondern dass das Kopieren von bereits Bekanntem auch schnell als Mangel an Innovation und Progress wahrgenommen werden kann.

### **Cute girls und konfessionelle Songwriterinnen**

Der zweite von Reynolds und Press formulierte Ansatz geht von einer Gegenpositionierung anstelle von Parallelisierung aus und kann mit »A woman

can do what a man can't do« (Reynolds/Press 1995: 233) zusammengefasst werden. Bei dieser Strategie setzen die Musikerinnen bewusst auf als feminin titulierte Attribute wie Emotionalität, Sensibilität und Fragilität. Dabei sollen diese Charakteristika mit den als typisch männlichen angesehenen als gleichwertig dargestellt werden. Hier liegt die Gefahr offensichtlich in einer Reduzierung der Künstlerin auf bestimmte Attribute und auf die Hervorhebung der geschlechtlichen Differenzen, die hierbei nicht als soziales Konstrukt aus dem patriarchalen Wertesystem kommend gesehen werden, sondern als natürlich betrachtet und damit in ihrer Funktion bestärkt werden. Diese Taktik kann vor allem in der Folkmusik der 1970er Jahre oder auch bei zeitgenössischen Popinterpretinnen wie Amy McDonald oder Dido vorgefunden werden und ist die am meisten verbreitete Strategie von Künstlerinnen. Ein Beispiel für einen in sanften, ›femininen‹ Klängen vorgetragenen Feminismus liefert die Singer/Songwriterin Tori Amos. Hier wird die Kritik an den gesellschaftlichen Strukturen subtil, emotionalisiert und in narrative Strukturen verpackt vorgetragen. Aufgrund dessen wird sie, wie einst auch schon Joni Mitchell, selten als feministische Musikerin, sondern eher – in Anlehnung an die »confessional poets« in den USA der 1950er und 1960er Jahre wie Anne Sexton und Sylvia Plath – als »confessional singer/songwriter« deklariert (Reynolds/Press 1995: 266). Anders als die Riot Grrrls, die lautstark die Revolution fordern, erzählt Tori Amos mit gebrochener Stimme eingebettet in harmonische Klaviermelodien von sexueller Gewalt und sozialen Missständen, im a capella vorgetragenen Song »Me And A Gun« verarbeitet sie eine erlebte Vergewaltigung. Durch ihre zwar komplexe, aber dennoch eingängige Musik ist sie der breiten Öffentlichkeit als authentische Künstlerin bekannt, in der Musikpresse werden den inhaltlichen Aspekten ihrer Lieder, in denen zwar nicht explizit Kritik geübt wird, es aber dennoch nicht an eindeutig kritischen Hinweisen fehlt, kaum Beachtung geschenkt. Auch versperrt ihre Art der Darbietung ihr den Weg, als Feministin wahr- und ernstgenommen zu werden: »At times, she does come over as the cute girl performing for Daddy's attention, too inculcated in ›feminine wiles‹ to be considered a real she-rebel« (Reynolds/Press 1995: 268).

Die Musikerinnen Gudrun Gut und Myra Davies, die seit 1991 das gemeinsame Projekt MIASMA verfolgen, sehen in dem Ansatz des bewussten Abgrenzens von männlichen Attitüden und der Entwicklung eigener Fähigkeiten anstatt die männlichen Strategien zu kopieren, genau die Stärke von Künstlerinnen. Zusätzlich legen sie Wert darauf, die Bipolarität zwischen Mann und Frau aufzulösen und Identitätsbildung fernab der Normen der heterosexuellen Matrix zu betrachten. Dabei nutzen sie den Ansatzpunkt der Gen-

der Studies, die das Geschlecht als soziale Konstruktion entlarven und in Frage stellen.

»Der Einsatz von Gender versprach die Möglichkeit, die fragwürdig gewordene Opposition zwischen Frauen und Männern zu dekonstruieren, sie gleichzeitig jedoch in ihrer sozialen, politischen und kulturellen Realität als Mechanismus der Hierarchisierung ernst zu nehmen; ohne das Postulat einer gemeinsamen weiblichen Erfahrung oder einer universellen Unterdrückung von Frauen festzuhalten« (Eismann 2007: 225).

Auf der Homepage von MIASMA ist zu lesen: »Miasma invokes and abuses romantic delusions. It is about stripping gender conflict back to the war of the self« (Harmony Ridge Music 1994-1996; <http://www.hrmusic.com/artists/mdaart.html>, letzter Zugriff am 18.4.2010). Die als Einengung genutzte Instanz Gender wird hier durch den Konflikt im Menschen selbst ersetzt, der unabhängig vom (sozialen) Geschlecht auftaucht. Damit wird eine Gleichsetzung von Mann und Frau angestrebt. Den Versuch, sich selbst zu positionieren, beschreiben sie als »Krieg des Selbst«, was durch die Wortwahl das Konzept von Gewalt und Aggression mit einbezieht. Zu ihrer Strategie gehört nicht das Adaptieren von männlichem Gestus in Musik und Auftreten, dennoch ist aber eine gewisse Form von Angriff involviert, die auch ohne eine betont aggressive Musik möglich ist (Braunersreuther 2000: 46).

### **Baby dolls, sluts and bitches: *Are We Not Femme?***

Die dritte von Reynolds und Press genannte Strategie führt den zweiten Ansatz weiter und greift das Mittel von weiblichen Stereotypen auf. Diese Klischees, die in der hier vorweg gestellten zweiten Theorie der Autoren noch so genutzt werden, wie sie aus männlicher Sicht geprägt wurden, werden im dritten Ansatz von den Künstlerinnen zwar ebenso aktiv genutzt, aber durch Übertreibung und überspitzte Darstellung demaskiert und als Klischee erkenntlich gemacht. Hierzu gehört es, bestimmte »typisch weibliche« visuelle Codes wie das Tragen von Lippenstift und Kleidern aus dem gesellschaftlich normierten Kontext zu reißen. Die standardisierte Intention, mit bestimmten Codes einer femininen Attraktivität aus der männlichen Perspektive zu entsprechen, wird hier in Form von verschmiertem Lippenstift oder der Kombination von Minirock mit klobigen Springerstiefeln ad absurdum geführt. So soll vermieden werden, dass eine Reduzierung auf eine typisch feminine Ästhetik stattfindet. Carson, Lewis und Shaw führen als Beispiel die Queercore-Band The Butchies an, die wie Bikini Kill auf dem Label Kill Rock Stars zu finden sind:

»Many women rock musicians, especially young alternative rockers, have chosen to flout beauty conventions as a feminist political statement or as simply another way of rebelling against the dominant culture« (Carson/Lewis/Shaw 2004: 35).

Carson, Lewis und Shaw verweisen auf das Cover der Butchies zu dem Album *Are We Not Femme?* aus dem Jahr 1998, auf dem die Band in koketter Pose in Minirock und pink-farbiger Perücke posiert, »a look that belies the identity of the group« (ebd.). Simon Reynolds und Joy Press sehen in dieser Strategie die Gefahr von Missverständnissen und die konstante Notwendigkeit, eine Form von Maskerade beizubehalten, was zu einer fehlenden Authentizität führen kann. Dennoch wird auf plakativer Ebene eine parodistische Kritik geäußert, die sogar ohne den Kontext der politischen Musik den Rezipienten durch die übertriebene Darstellung von Stereotypen auf die gängigen Konventionen hinweist und diese dadurch als Konstrukt entlarvt. Diese Strategie lässt sich vorwiegend in der Punk-Szene finden. Als Beispiel kann Courtney Love, Ehefrau von Kurt Cobain und Frontsängerin der nicht mehr existierenden Band Hole angeführt werden. Musikalisch im Punkrock verwurzelt, zelebrierte Love in ihrem Auftreten das Bild einer »kaputten Baby Doll«, oder um es mit den Worten von Reynolds zu sagen:

»the »kinder-whore-look«, heavy eye make-up and lipstick combined with little girl dresses, like a child's attempt at grown-up seductiveness or a grotesque parody of the pre-pubescent cuteness that's been destroyed by sexual maturation« (Reynolds/Press 1995: 262).

Konnte Bikini Kill auf musikalischer Ebene noch der ersten, die männlichen Strukturen nachahmenden Strategie zugeordnet werden, so zeigt sich auf der Ebene der Performanz auch bei ihnen klar die Strategie der Provokation. Bei Auftritten wird, ähnlich wie bei Courtney Love, eine Diskrepanz in ihrem Verhalten und Äußeren hergestellt. Bei frühen Konzerten der Band haben sich die Mitglieder oftmals Wörter wie *slut* oder *bitch* auf den Arm oder Bauch geschrieben, was zu gespalteten Reaktionen im Publikum führte:

»Many were puzzled by the band's seeming inconsistency of message and presentation. [...] Sometimes topless with »slut« written across her stomach in black marker, Hanna's irony and sarcasm were lost on some members of her audience« (Sheddy 1998: 30).

Mit der Strategie, sich den Begriff zu Eigen zu machen, wird der erwartete verbale Angriff oder die gedankliche Einordnung durch den Zuschauer entmachtet, der Begriff *slut* kann so, bereits besetzt durch die eigene Nutzung, nicht mehr als Degradierung verwandt werden.

## Genderbending: Schnurrbärte und Lippenstift

Die vierte Strategie beinhaltet wiederum eine Weiterführung vom Spiel mit der Identität, die schon in der dritten Herangehensweise beobachtet werden kann. Dabei wird die Betrachtung von weiblicher Subjektivität in den Kontext des Diskurses um die Formation von Identität gestellt. So wird ein Bezug zu den Gender Studies gezogen, bei denen der dekonstruktivistische Feminismus als Forschungsansatz berücksichtigt werden kann. Dieser verfolgt unter Bezugnahme zur Theorie der Performanz der Geschlechter von Judith Butler den Ansatz, das soziale Geschlecht nicht als feststehendes Konstrukt zu begreifen, sondern als Geschlechtsidentität, die durch den performativen Charakter der ihr zugeordneten Attribute immer wieder neu konstituiert werden muss. Daraus folgt, »dass die Geschlechtsidentität aus dem Akt der Affirmation (oder Negation) kulturell vorgegebener Weiblichkeits- und Männlichkeitsmuster resultiert.« Weiblichkeit ist somit kein natürlicher Status Quo, sondern eine Gegebenheit, die durch »wiederholte >rituelle gesellschaftliche Inszenierungen< hergestellt wird« (Horlacher 2009: 76). Zusätzlich zu der Trennung zwischen dem biologischen Sex und dem sozialen Gender wird die Macht der kulturellen Performanz berücksichtigt. Die gesellschaftliche und kulturelle Matrix ist die formende Instanz, das Subjekt konstituiert als Teil der Gesellschaft diese zwar mit, ist ihr aber gleichzeitig auch unterworfen. Um eine individuelle Loslösung aus dem reglementierenden Rahmen zu erreichen, kann versucht werden, durch bewusste Verstöße gegen herrschende Regeln das Identitätsbild in Frage zu stellen und zu unterwandern. Die Popkultur bietet hierfür eine Bühne, auf der diese Regelverstöße plakativ dargestellt werden können. Auch in der Band Men können visuelle Regelverstöße gegen die bestehende Bipolarität der Geschlechter beobachtet werden, was außerhalb der Subkultur, in der die Musik rezipiert wird, zu Irritationen, und damit auch zu erhöhter Aufmerksamkeit führen kann. Hierbei sollte berücksichtigt werden, mit welcher Intention diese Regelverstöße begangen werden. Im Fall von Men kann die Frage gestellt werden, ob die Aneignung und Verdrehung visueller Codes wie das Tragen eines Oberlippenbarts von einer Frau als bewusste Provokation eingesetzt wird, oder ob dies nicht vielmehr Teil eines für sich selbst etablierten und in der eigenen Subkultur längst als normal empfundenen Genderbendings ist, was nur auf die breite Öffentlichkeit noch befremdlich wirken kann.

## 2. Die Riot Grrrls: Girls just want to have fun?

### Die Entstehung

»WEIL wir wissen, dass leben mehr sein kann, als bloß physisch zu existieren und uns bewußt ist, dass die idee des do-it-yourself im punkrock zentral für die kommende wütende grrrl-rock-revolution ist, die die psychischen und kulturellen welten von mädchen und frauen in ihren eigenen begriffen zu retten versucht« (*Riot Grrrl Manifest*, zit. n. Baldauf/Weingärtner 1998: 26).

Im Jahr 1991 bildet sich in Washington D.C. eine neue politische Bewegung, die dem Feminismus ein frisches Gewand verlieh. Gegründet von jungen Frauen, die ihre Subkultur als eine »macho-counterculture« erlebt haben, die die liberalen und progressiven Versprechen der alternativen Szene im Bezug auf das Verhältnis der Geschlechter nicht eingehalten hat, ist die Bewegung ein unterstützendes Netzwerk für junge Frauen mit wöchentlichen Diskussionsrunden und über 50 Fanzines, die in Eigenproduktion entstehen (Carson/Lewis/Shaw 2004: 91). Die Mittel, mit denen ihre feministische Politik nach außen getragen wird, sind weniger rational denn emotional:

»Seizing radicalism and activism from the dump in which they thought it had slumped since the mid-seventies, Riot Grrrls weren't pushing a rational feminism. [...] They mixed a childish aesthetic with all that is most threatening in a female adult: rage, bitterness, and political acuity« (Richards 2000: 133).

Geboren in der Punk-Szene liegt der Schwerpunkt nicht in theoretischen Ansätzen, sondern in konkreten Aktionen. Hanna, die während ihres Fotografiestudiums am College in Olympia auf sexuelle Diskriminierung und Chauvinismus von Seiten der Professoren gestoßen ist und das als Motivation für ihr nachfolgendes Engagement in der politisch-feministischen Szene anführt, sagt auf der Homepage ihrer späteren Band Le Tigre: »It was hard being a feminist band in the early 90s, I'm not gonna lie. People could be really mean and unforgiving towards us« (Hanna: [http://www.letigreworld.com/sweepstakes/html\\_site/fact/khfacts.html](http://www.letigreworld.com/sweepstakes/html_site/fact/khfacts.html), letzter Zugriff am 18.4. 2010).

»Die Riot Grrrls schließen mit ihrem Ansatz ein Vakuum. Sich musikalisch zurück besinnend auf einfachste Punkstrukturen, betreten sie inhaltlich Neuland und thematisieren in ihren Texten Themen wie lesbische Liebe, Vergewaltigung und gesellschaftlichen Zwang zu weiblichem Rollenverhalten« (Büsser 2004: 223).

Ein fundamentaler Unterschied zu der feministischen Musik der 1970er Jahre ist dabei die Wahl der musikalischen Ausdrucksweise. Anders als die Folkmusikerinnen der 1970er Jahre wählen die Riot Grrrls eine bewusst aggressive Musik, um sich von den femininen Klischees wie Sensibilität und Defensivität abzugrenzen. Dass dabei auf eine innovative Form von Musik verzichtet und stattdessen bereits seit den späten 1970ern existierende Punk- und Hardcore-Strukturen genutzt werden, kann verschiedene Gründe haben. Einerseits fügt sich die Musik in den DIY-Kontext ein, das primäre Ziel liegt darin, Emotionen wie Wut und Trotz artikulieren zu können, ohne dabei auf tiefergehende musikalische oder instrumentale Kenntnisse zurückgreifen zu müssen. Andererseits liegt wegen der vergleichsweise »einfachen« Musik der Fokus auf dem Inhalt des Gesagten, die Botschaft ist wichtiger als die Form, der Prozess wichtiger als das Produkt (Reynolds/Press 1995: 327).

Kathleen Hanna zieht im Jahr 1991 mit ihrer damals schon existierenden Band Bikini Kill nach Washington. Dort wird sie in der lokalen Punk-Szene aktiv und organisiert ein erstes all-female Treffen im Positive Force House, einem alternativen Gemeinschaftszentrum in Washington. In Diskussionsrunden wird über Sexismus, unter anderem auch dem in der Punk-Szene diskutiert. Die Initiative stößt auf große Resonanz, was die Aktivistinnen in ihrem Glauben an die Notwendigkeit unterstützt hat. Zwei Jahre später organisiert diese Gruppe ein feministisches und basisdemokratisches Treffen, was den Namen »Riot Grrrl Convention« erhält (Reynolds/Press 1995: 91). Zu dieser Tagung kommen mehr als hundert Frauen im Alter zwischen 17 und 25 Jahren. Der Name Riot Grrrl stammt von Molly Newman und Alison Wolfe, zwei Musikerinnen der Gruppe Bratmobile, die unter diesem Titel ein Fanzine herausbrachten. Zu dem großen Erfolg der »Riot Grrrl Convention« kam die wachsende Beachtung, die Riot Grrrl-Bands in der Musikszene vorweisen konnten. Dies führte dazu, dass die Presse auf die Bewegung aufmerksam wurde und der Name Riot Grrrl auch über die Grenzen von Washington und der Punk-Szene bekannt wurde. Es fanden sich in den USA viele Musikerinnen, die sich programmatisch angesprochen fühlten und den Namen übernahmen.

## **DIY und Netzwerkbildung**

Kathleen Hanna wird oft als Gründerin der Riot Grrrls angeführt; dies wird von ihr aber zurückgewiesen: die Bewegung sei ein Gemeinschaftsprojekt, was nur durch das Kollektiv getragen werden kann (Carson/Lewis/Shaw

2004: 91). Die Protagonistinnen waren Künstlerinnen und Musikerinnen aus der Independent-Szene<sup>2</sup>, welche durch die Dominanz von männlichen Akteuren und dem dadurch entstandenen patriarchalen Wertesystem eine Einschränkung in der freien künstlerischen und individuellen Entfaltung erfahren haben und nicht weiter hinnehmen wollten. Daraus entstand der revolutionäre Wunsch nach Veränderung. Bei der Planung und Durchführung wurde bewusst darauf Wert gelegt, Hierarchien zu vermeiden und die verschiedenen Impulse und Ideen zu berücksichtigen und zu verwirklichen. Evelyn McDonnell, eine Musikjournalistin aus New York, die bei den ersten New Yorker Riot Grrrl-Treffen dabei war, sagte im Interview mit Shell Shaddy:

»In der Politik von Riot Grrrl, wie sie zum Beispiel Kathleen Hanna verdeutlicht, dominiert die Ablehnung von Hierarchien und die Angst vor Anführerrollen – die ›Kill-Rock-Star‹-Haltung. Das Publikum sollte nicht passiv, sondern an der Verantwortung und den Aktivitäten beteiligt sein. Idealismus ist hier weit verbreitet« (Sheddy 1998: 30).

Rund um Bikini Kill und Bratmobile formierte sich eine Gruppe von Frauen, die gemeinsam die Arbeit am Zine *Riot Grrrl* vorantrieben und politische und künstlerische Projekte ins Leben beriefen. So entstand auch das *Riot Grrrl Manifest*, was die politischen Ambitionen der Gruppe, von den Verfasserinnen selbst als »kommende, wütende Riot Grrrl Revolution« deklariert, widerspiegelt.

»WEIL wir mädchen uns nach platten, büchern und fanzines sehnen, die UNS ansprechen, in denen WIR uns mit eingeschlossen und verstanden fühlen« (*Riot Grrrl Manifest*, zit. n. Baldauf/Weingartner 1998: 26).

Ein wichtiger Aspekt des *Riot Grrrl*-Kollektivs ist das Ermuntern von jungen Mädchen, selbst künstlerisch aktiv zu werden und sich eine eigene Maßstabsnorm zu kreieren, die nicht durch männliche Betrachtungsweise vorgeprägt ist und somit zu Ungunsten von weiblichem künstlerischen Schaffen agiert, wie es Bikini Kill am eigenen Leib erfahren mussten. Dazu gehört es, ein Netzwerk aufzubauen, welches erlaubt, sich in einem homosozialen Umfeld zu versuchen und in diesem ›beschützten Kreis‹ künstlerisch auszuprobieren und weiter zu entwickeln. Damit soll eine Einschüchterung junger Frauen vermieden werden. Andererseits ist das Ziel auch, die Konfrontation mit der männlich dominierten lokalen Musikszene zu suchen, um das alternative Konzept an die Öffentlichkeit zu tragen. Dabei wird sich nicht auf

---

2 Independent bezieht sich hier auf den Status des Plattenlabels und die begrenzten Verbreitungsmöglichkeiten, Mainstream im Gegensatz dazu auf eine größere Distribution und Akzeptanz in der breiten Gesellschaftsschicht.

Hilfe von außen verlassen, anstelle dessen läuft die Organisation allein über die beteiligten Akteurinnen.

Das Prinzip des DIY (Do-it-yourself) ist auch in anderen subkulturellen Szenen zu finden und kann als Überlebensstrategie angesehen werden. Geboren aus Notwendigkeit und durch den Mangel an anderen Möglichkeiten, bewahrt es davor, die Verantwortung abzugeben. Entwurf, Gestaltung und Ausführung liegen in der Hand der Künstlerinnen und Künstler. Bedingt durch die fehlende Instanz in Form der Chefredaktion oder Plattenfirma, die hierarchisch übergeordnet eine kontrollierende Funktion hat, kann in selbst hergestellten und verbreiteten Medien unzensiert das gesagt werden, was die Künstlerinnen und Künstler transportieren wollen. Auch tritt damit eine Art Entmystifizierung von Musik und Kunst ein, was die Hemmschwelle zur Partizipation herabsetzt.

Etablierte internationale Netzwerke werden dazu genutzt, sich gegenseitig bei der Organisation von Auftritten zu unterstützen. Viele Musikerinnen betreiben eigene kleine Musiklabels, bei denen die Wahl der Künstlerinnen nicht »einer kapitalistischen Verwertungslogik unterworfen [ist]. Die Auswahl reflektiert das kreative Potential jenseits des Mainstreams, das sich die Musikindustrie, aus Angst ein zu experimenteller Act lässt sich nicht verkaufen, nicht mehr leisten will« (Erharter/Zobl 2006: 23). So waren es Chicks on Speed, die Berliner all-female Electro-Punk-Band, die auf ihrem Label das Le Tigre-Album *Feminist Sweepstakes* im Jahr 2001 veröffentlichten. Kooperationen wie zum Beispiel die Zusammenarbeit von der Berliner Künstlerin Peaches und Chicks on Speed bei dem Song »We Don't Play Guitars« tun ihr Übriges, um das Netzwerk zu stärken.

## **Kritik an den Riot Grrrls**

Die Radikalität und Kompromisslosigkeit, mit denen die Riot Grrrls-Bewegung ihre politische Ideologie umzusetzen versucht, provozieren nicht nur außerhalb, sondern auch innerhalb der eigenen subkulturellen Szene Konflikte. »Riot Grrrls sind idealistisch, weil sie es sein müssen. In einer Gruppe, die derart der Veränderung und dem persönlichen Ausdruck verschrieben ist, sind Probleme unvermeidbar« (Sheddy 1998: 33). Da sich die Riot Grrrls bewusst von männlichen Akteuren innerhalb ihrer lokalen Punk-Szene abgrenzen wollten, wurden Veranstaltungen organisiert, bei denen Männern der Zutritt verwehrt wurde. Dieses wurde nicht immer kommentarlos akzeptiert, sondern oft auch als unangebrachte Spaltung innerhalb der Szene wahrgenommen: »Riot Grrrl was also increasingly a target, denounced as

›separatist‹ because it didn't allow men to join« (Anderson 2003: 333). Der kompromisslose Ausschluss wurde nicht als progressiv, sondern als sexistisch und reaktionär eingeschätzt. Auf diese Kritik reagierten die Riot Grrrls nicht mit dem Versuch, sich zu rechtfertigen, vielmehr wurde in ihrem Manifest schon auf das Problem hingewiesen und vorausschauend demontiert:

»WEIL wir nicht mehr länger zurückschrecken vor dem Vorwurf, wir seien reaktionäre, ›umgekehrte sexistinnen‹ oder gar ›punkrock-kreuzigerinnen‹, die wir ja tatsächlich sind (*Riot Grrrl Manifest*, zit. n. Baldauf/Weingartner 1998: 26).

Auch die direkte Konfrontation mit dem traditionell männlich dominierten Publikum bei Punkkonzerten führte immer wieder zu Spannungen. Hanna, die am eigenen Leib erfahren hat, dass es bei Konzerten für Frauen schwierig ist, in den ersten Reihen und im Moshpit zu tanzen, ohne von körperlich überlegenen Tänzern an den Rand gedrängt zu werden, wies bei Auftritten immer wieder auf dieses Problem hin und bat Frauen nach vorne vor die Bühne und Männer darum, sich aus Rücksicht im Hintergrund zu halten (Carson/Lewis/Shaw 2004: 91). Das konnte als Eingriff in das Recht auf freie Entfaltung wahrgenommen und kritisiert werden, was wiederum zu einer offensichtlichen Frontenbildung führte, die gerade aus männlicher Perspektive als Rückschritt innerhalb der Szene betrachtet wurde.

Ein weiteres Rezeptionsproblem ergibt sich darin, wie von der Mainstream-Presse die Riot Grrrl-Bewegung wahrgenommen und eingeordnet wird. Während der Hochphase Anfang der 1990er, in der die Gruppe enormen Zuwachs fand und Bands wie Bikini Kill und Sleater Kinney nennenswerte Plattenabsätze verzeichnen konnten, wurde auch die breite amerikanische Öffentlichkeit auf die Riot Grrrls aufmerksam. Dabei wurde aber der politisch-feministische Grundgedanke oft wenig berücksichtigt und stattdessen eine neue Girlie-Ära ins Leben gerufen, die auch nach Europa geschwappt ist und in Girlbands wie den Spice Girls kulminierte, dessen politischer Anspruch diskutabel bleibt. Die neue Definition des Begriffs girl wurde so wieder zum Ursprung dekonstruiert:

»Die Musik- und Kleidungsindustrie hatte schnell herausgefunden, dass ›Girlism‹ sich gut verkaufen ließ. Der ursprüngliche Begriff ›grrrl‹ wurde in ›girlie‹ umgeschrieben und zu einem stigmatisierenden Markenbegriff ohne politisch feministischen [sic!] Aussagen« (Erharter/Zobl 2006: 27).

Im Kontakt mit der Kulturindustrie wurde das Anliegen der Bewegung »entpolitisiert und domestiziert, der feministische Kontext blieb meistens unbeachtet« (Ankele 2006: 84) 1993 reagierten die Riot Grrrl-Aktivistinnen mit

einem Pressestop und verweigerten sich dem größten Teil der Interviews, der Mythos des neuen ›Girlies‹ war in den Medien zu dem Zeitpunkt aber schon etabliert, die eigentlich progressive Bewegung wurde destruktiv:

»Die aggressiven Grrrl-Produzentinnen, die mit ihren ›politisch korrekten‹ Ansprüchen und ihren parodistischen Selbstbezeichnungen immer ›Underground‹ blieben, wurden einfach in die neue mediale Vorstellung von vorgeblich selbstbewußten, niedlichen Mädchen eingearbeitet« (Holert/Terkessidis 1997: 8).

Ein wichtiger Kritikpunkt betrifft die Frage, inwieweit der theoretische Anspruch, Rassismus jeglicher Form zu bekämpfen, von der Bewegung selbst umgesetzt wurde. Die Riot Grrrls, die sich gegen die hegemoniale weiße Männlichkeit richten, formieren sich ihrerseits größtenteils aus weißen jungen Frauen aus der bürgerlichen Mittelschicht. Aus Sicht der Riot Grrrl-Aktivistinnen ist Rassismus, wenn auch in subtiler und kaum wahrnehmbarer auch innerhalb einer politischen alternativen Bewegung nur schwer vollständig zu vermeiden. Trotz der Reflexion von politischen Ungerechtigkeiten und Diskriminierungen wird das Problem der weißen Vormachtstellung auch innerhalb der Bewegung erkannt und verurteilt (Bragin 1998: 34), konkrete Lösungsvorschläge werden jedoch nicht geliefert, obgleich verstärkt für die Problematik sensibilisiert wird.

## Konsequenzen

Auch wenn die Bewegung der Riot Grrrls durch die Rezeption in den Massenmedien in seiner Aussage konterkariert wurde und so nach wenigen Jahren an Zusammenhalt und neuen Impulsen verloren hat, tragen sich die Grundgedanken der Ursprungsidee bis in die heutige popkulturelle Szene und sind, wenn auch nicht auf Ebene des Mainstreams, in subkulturellen Projekten nach wie vor zu finden. Dabei kommen zu dem feministischen Grundgedanken immer wieder neue Impulse hinzu. Ein Beispiel für ein selbst organisiertes, alternatives Projekt ist das von JD Samson, Mitglied bei Le Tigre und Men, mitbegründete Kollektiv »Dykes can Dance«, das unangekündigt Tanzchoreografien an öffentlichen Orten aufführt. Als politischer Protest gegen die New Yorker cabaret licence, ein Gesetz, was das Tanzen in Bars und Clubs verbietet, die nicht über eine bestimmte und teure Lizenz verfügen, trägt die Gruppe auch plakativ ihre sexuelle Orientierung nach außen und plädiert für mehr Toleranz.

Ein weiteres und mittlerweile globales Beispiel dafür, dass der Ansatz der Bewegung der frühen 1990er Jahre nicht an Aktualität verloren hat und

nach wie vor in einem popkulturellen Kontext wichtige politische Impulse geben kann, sind die seit dem Jahr 2000 stattfindenden Ladyfeste.

### **»Don't be in love with the guitarist, be the guitarist.«**

Der Slogan des im Jahr 2003 in Hamburg stattgefundenen Ladyfests (Ankele 2006: 84) macht die Intention der autonom und mit langer Vorlaufzeit organisierten Festivals für »ladies with all gender« deutlich. Die Ladyfeste, inzwischen global vertreten, haben die Funktion, freie und alternative Räume zu bieten, in denen künstlerische Projekte fernab einer patriarchalen und heterosexistischen Umgebung realisiert werden können.

Einige Jahre nach den Riot Grrrls, im Jahr 2000, fand in Olympia, Wahington, das erste Ladyfest statt. Der Begriff lady bezieht sich hierbei weder auf das Geschlecht noch auf den sozialen Status, sondern auf den Respekt, der konventionell einer lady gegenüber gebracht wird und von den Teilnehmerinnen des Festivals auch für sich eingefordert wird. Geprägt wurde dieser von Vertreterinnen der Riot Grrrl-Bewegung, die sich nach der Umdeutung von grrrl zu girlie nicht mehr repräsentiert fühlten und deshalb Abstand von dem Begriff grrrl nehmen wollten (Erharter/Zobl 2006: 27).

Ladyfeste verstehen sich als »feministisches Kunst- und Kulturfestival, bei dem es einerseits um die Repräsentation des Kunstschaffens von Frauen, Lesben und Transgenderpersonen, andererseits aber auch um die Auflösung der Geschlechtergrenzen geht« (Eismann 2007: 184). Teil des Programms sind Konzerte, DJ-Sets, Tanzveranstaltungen, Diskussionsrunden, Vorträge und Workshops. Bei den gemeinnützigen und gemeinschaftsbasierten Projekten soll die künstlerische und politische Arbeit von und für Frauen ermutigt und unterstützt werden. Die große Resonanz in der ganzen Welt und die Tatsache, dass inzwischen mehr als 100 Ladyfeste stattgefunden haben und nach wie vor organisiert werden, zeigt, dass »die politischen und künstlerischen Positionen, die zum ersten Mal von der Riot Grrrl Bewegung konzipiert wurden, noch lange nicht irrelevant waren, sondern sich im Laufe der Zeit weiterentwickelt hatten« (ebd.: 185). Da sich die Organisation der Ladyfeste nach dem DIY-Prinzip organisiert, kann die Umsetzung in den einzelnen Städten sehr unterschiedlich gestaltet sein. Das übergeordnete Ziel, künstlerische Freiräume zu schaffen, kann komplett autonom gestaltet werden und in alternativen Zentren oder besetzten Häusern stattfinden, genauso gut kann aber in Zusammenarbeit mit Sponsoren gearbeitet werden, womit sich die Möglichkeiten anderer Veranstaltungsorte eröffnet. Über die Jahre hat sich ein kulturelles, interaktives und internationales Netzwerk ge-

bildet, was die Forderungen der Riot Grrrls mit sich trägt und nach wie vor versucht, sie umzusetzen und wahr zu machen.

### **3. Populäre Musik als politische Plattform**

Die Verbindung von Musik mit Politik kann in keine einfache Formel aufgelöst werden, die bei Einhaltung funktioniert oder bei falschen Vorzeichen nicht aufgeht. Es gibt unzählige verschiedene Ansätze, die bei der Überbringung der gewünschten Botschaft funktionieren können. Um das Publikum inhaltlich überzeugen zu können, ist immer auch eine gewisse Form der Identifizierung vom Rezipienten mit der Gruppe und damit auch dem kulturellen Kontext nötig. Dies ist innerhalb der Kulturindustrie am ehesten außerhalb des Mainstreams möglich, da sich die persönliche Identifizierung in einem professionell vermarkteten Massenphänomen als sehr einseitig erweist. Zwar werden zu Großveranstaltungen wie einer Fußballweltmeisterschaft von der Kulturindustrie immer wieder für jeden zugängliche ›Hymnen‹ geschaffen, die ein Gemeinschaftsgefühl kreieren sollen, sich dafür aber in musikalischer und inhaltlicher Unverfänglichkeit verlaufen. In diesem Zusammenhang greift die fatalistische Definition Horkheimer/Adornos, dass die Kulturindustrie jegliche Form von Individualität außerhalb der Allgemeinheit verbietet (vgl. Horkheimer/Adorno 2002: 163). Es wird hier nur eine politische Botschaft vermittelt, die eben nicht aus einer Subkultur kommt, sondern die Macht der etablierten Kulturindustrie demonstriert. Auf massenpopulärer Ebene sind kaum oder keine kontroversen politischen Impulse zu finden, diese finden innerhalb einer Mikrokultur statt, die sich oft nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch vom Mainstream unterscheidet. Insbesondere Anreize von alternativen gesellschaftlichen Strukturen finden keine weite Verbreitung, dabei greift die Formel, desto expliziter die geäußerte Kritik ist, desto weniger hat sie die Chance, von einer breiten Masse rezipiert zu werden. Dennoch existiert die Möglichkeit, mit musikalischen Mitteln politische Inhalte zu transportieren, und diese wird auf verschiedene Weise und mit unterschiedlichem Erfolg genutzt. Die Bewegung der Riot Grrrls, die als progressiver Ansatz innerhalb der Subkultur des US-amerikanischen Hardcore und Punk gestartet ist, hat einerseits in diesem Umfeld für neue Herangehensweisen gesorgt und den Weg für Frauen und Mädchen im Punk geebnet. Der feministische Ansatz und der progressiv-liberale Umgang mit Queerness haben innerhalb der Subkultur und Subkultur-übergreifend Früchte getragen und können als mitverantwortlich für die heute

noch stattfindenden Ladyfeste gesehen werden. Auf der Ebene des Mainstreams aber wurde das Phänomen Riot Grrrl seiner ursprünglichen Intention, das kleine niedliche »girl« zu einem unabhängigen, starken »grrrl« umzudeuten, beraubt. Mit der Aufmerksamkeit der Medienöffentlichkeit wurde der Ansatz zu einem verkaufsfördernden neuen »girlism« herabgesetzt, dessen Inhalt eher marktwirtschaftlich denn politisch war. Dennoch kann durch Musik, wenn auch zumeist im kleinen Rahmen, Politisches ästhetisiert und dadurch um eine emotionale Rezeptionsebene in der Figur der Wütenden oder der Euphorisierten ergänzt werden.

## Literatur

- Andersen, Mark / Jenkins, Mark (2003). *Dance of Days. Two Decades of Punk in the Nation's Capital*. New York: Akashic.
- Ankele, Monika (2006). »Whereas I'm into revolution.« In: *Female consequences. Feminismus Antirassismus Popmusik*. Hg. v. Rosa Reitsamer. Wien: Löcker, S. 83-92.
- Baldauf, Annette / Weingartner, Katharina (Hg.) (1998). *Lips Tits Hits Power? Popkultur und Feminismus*. Wien: Folio.
- Bragin, Lailah Hanit (1998). »Du und ich und unsere Revolution.« In: *Lips Tits Hits Power? Popkultur und Feminismus*. Hg. v. Anette Baldauf und Katharina Weingartner. Wien: Folio, S. 34-38.
- Braunersreuther, Christine (2000). »Harte Mädchen weinen nicht.« In: *Gender. Geschlechterverhältnisse im Pop*. Hg. v. Martin Büsser u.a. (= Testcard. Beiträge zur Popgeschichte 8). Mainz: Ventil Verlag, S. 44-50.
- Büsser, Martin (2004): *On the wild side. Die wahre Geschichte der Popmusik*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Carson, Mina / Lewis, Tisa / Shaw, Susan M. (2004). *Girls Rock! Fifty Years of Women Making Music*. Lexington, KY: University Press of Kentucky.
- Eismann, Sonja (2007). *Hot topic. Popfeminismus heute*. Mainz: Ventil Verlag.
- Erharter, Christiane / Zobl, Elke (2006). »Mehr als die Summe der einzelnen Teile.« In: *Female consequences. Feminismus Antirassismus Popmusik*. Hg. v. Rosa Reitsamer. Wien: Löcker, S. 17-30.
- Holert, Tom / Terkessidis, Mark (1997). »Einführung in den Mainstream der Minderheiten.« In: *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Hg. v. dens. Berlin, Amsterdam: Edition ID-Archiv (2. Aufl.).
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (2002). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/M.: Fischer (Limitierte Jubiläumsedition).
- Horlacher, Stefan (2009). »Kulturwissenschaftliche Geschlechterforschung und ihre Notwendigkeit.« In: *History / Herstory. Alternative Musikgeschichten*. Hg. von Annette Kreuziger-Herr und Katrin Losleben (= Musik – Kultur – Gender 5). Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 53-89.
- Reynolds, Simon / Press, Joy (1995). *The Sex Revolts. Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Richards, Amy / Baumgardner, Jennifer (2000). *Manifesta. Young Women, Feminism and the Future*. New York: Farrar.
- Sheddy, Shell (1998). »Die Geschichte der Riot-Grrrl-Revolution.« In: *Lips Tits Hits Power? Popkultur und Feminismus*. Hg. v. Anette Baldauf und Katharina Weingartner. Wien: Folio, S. 28-34.
- Vincentelli, Elisabeth (1998). »Wir wollen unseren Techno-Papp!« In: *Lips Tits Hits Power? Popkultur und Feminismus*. Hg. v. Anette Baldauf und Katharina Weingartner. Wien: Folio, S. 232-236.

## Diskographie

- Amos, Tori (1992). »Me And A Gun.« Auf: *Little Earthquakes*. Atlantic. 0075678235825.
- Bikini Kill (1992). *Bikini Kill*. Kill Rock Stars KRS-204-A L-40134.
- Chicks On Speed (2003). »We Don't Play Guitars.« Auf: *99 Cents*. EMI 0724358391701.
- Le Tigre (2001). *Feminist Sweepstakes*. Mr. Lady Records 036172850327.
- The Butchies (1998). *Are We Not Femme*. Mr Lady Records 667127020122.

## GESANGSSTILE IM VERGLEICH: »ALL THE THINGS YOU ARE« IM BEREICH VON MUSICAL, JAZZ UND ABENDLÄNDISCHER KUNSTMUSIK

Franz Krieger

Der menschliche Gesang ist mit einer Reihe von Aspekten verbunden, die sich bis zum heutigen Tage einer wissenschaftlich befriedigenden Beschreibbarkeit und Objektivierbarkeit entziehen. Dazu gehören die Schönheit der Stimme, das Berührende im Gesang eines Menschen, die Ausstrahlung des Sängers, die Energie des Gesamtgeschehens (also der Gesamtheit von Sänger, Publikum, Lokalität, Konzertdauer, Uhrzeit, Wetterlage usw.) und anderes mehr.

Vor allem auch inkludiert Gesang meistens eine textliche Ebene, die sich in ihrer Wirkung ebenfalls einer befriedigenden Erforschung entzieht. Zwar transportieren gesungene Texte zumeist übliche sprachliche Informationen, doch in der Regel geht es bei Gesang mit Text darum, dem Publikum emotionale Assoziations- und Projektionsmöglichkeiten zu bieten. Wie sehr dies allerdings auf Widerhall trifft, wie sehr es gelingt, die Zuhörer zu verzaubern, zu animieren, zu irritieren etc., hängt nicht zuletzt von deren subjektiver Befindlichkeit ab. Entsprechend komplex gestaltet sich die Wirkungsanalyse textbezogener Aspekte und statt eines umfassenden Bildes sind für den Forscher oft nur wenige Puzzleteile greifbar.

Im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung steht der Song »All The Things You Are«. Als Teil des 1939 uraufgeführten Broadway-Musicals *Very Warm For May* wurde er von Jerome Kern komponiert; der Text stammt von Oscar Hammerstein II. *Very Warm For May* wurde zwischen dem 17. November 1939 und dem 6. Jänner 1940 59-mal aufgeführt, was nichts anderes bedeutet, als dass es durchgefallen ist (Hischak 2002). Der zentrale Song dieses Broadway-Musicals, »All The Things You Are«, wurde allerdings rasch ein Jazz-Standard und ist es bis heute geblieben. So verzeichnet die »All Music«-Datenbank aktuell mehr als 2800 aufgenommene Interpretationen die-

ses Songs, darunter sehr viele gesungene ([www.allmusic.com](http://www.allmusic.com), Stand vom 1. Juni 2010).

In der vorliegenden Untersuchung geht es um den stilistischen Vergleich dreier Interpretationen von »All The Things You Are«: (1) einer orchesterbegleiteten Aufnahme des Musicalsängers Tony Martin aus dem Jahr 1946, (2) einer Big-Band-Version mit der Jazzsängerin Ella Fitzgerald von 1963 sowie (3) einer orchestral untermalten Aufnahme der Operndiva Jessye Norman von 1984. Aus der Vielzahl der für einen Stilvergleich in Frage kommenden musikalischen Parameter wurden (a) die gesangliche Rhythmik, (b) die gesangliche Intonation und (c) die begleitende Instrumentalmusik ausgewählt, da diese Gestaltungsmittel am ehesten eine klare stilistische Unterscheidbarkeit erwarten lassen. Inhaltlich galt es hierbei, vor allem folgende Aspekte zu berücksichtigen:

- Hinsichtlich der Rhythmik geht es einerseits um die üblichen makrorhythmischen Erscheinungen (Rhythmusformeln, Offsetting u.dgl.), andererseits um Mikrorhythmik, d.h. Agogik, Rubato und vor allem die retardierende Realisation eines rhythmischen Ablaufes.
- Bezüglich der Intonation ist der analytisch-interpretatorische Ausgangspunkt das in der abendländischen Kunstmusik vorherrschende Ideal des Verschmelzungsklanges bei in der Regel wohltemperierter Stimmung. Zusätzlich miteinbezogen wurden jene bewusste intonatorische Ungenauigkeit, die sich oft aus einem gewissen Naheverhältnis von Gesang zu gesprochener Sprache ergibt, sowie die unterschiedlichen Realisationen von Portamento.
- Die begleitende Instrumentalmusik vermag die Gesamtwirkung eines (hier: gesanglichen) Geschehens im selben Ausmaß zu verändern, wie dies beispielsweise Filmmusik zu tun imstande ist. Insofern kann sie die Stilistik des Gesangs bekräftigen, relativieren, konterkarieren usw.

Um eine optimale Vergleichbarkeit der drei Interpretationen zu ermöglichen, wurde jeweils der erste Chorus des Stückes untersucht, ergänzt um die instrumentale Introduction sowie gegebenenfalls vorhandene instrumentale Zwischenspiele. Als Basis für die musikalische Analyse dienten in erster Linie Transkriptionen des Autors (Krieger 2006a, 2006b und 2010), welchen auch die nachfolgend verwendeten Notenbeispiele entstammen. Bei diesen wurden folgende Sonderzeichen verwendet:

- Rhombische Notenköpfe bezeichnen den rhythmischen Startpunkt, die Ausgangstonhöhe und die Dauer eines sich anschließenden Portamentos.

- Stichnoten ohne Hals bezeichnen am Beginn eines Portamentos dessen Anfangstonhöhe, am Ende eines Portamentos dessen letztendlich erreichte Tonhöhe. Sie besitzen keinerlei rhythmischen Wert.
- X-förmige Notenköpfe werden verwendet, wenn die Tonhöhe nicht klar erkennbar ist.
- Striche zwischen Notenköpfen stehen für Portamenti.
- Ein nach unten weisender Pfeil gibt an, dass der damit bezeichnete Ton tiefer erklingt als notiert.
- Ein nach rechts weisender Pfeil meint die retardierende Ausführung des damit bezeichneten Tones.
- Zwei Schrägstriche bei Akkordsymbolen meinen das gleichzeitige Erklängen der damit bezeichneten Akkorde (z.B. B//G = Polychord aus H- und G-Dur).

### **Musical: Tony Martin (1946)**

Wenngleich »All The Things You Are« seit Jahrzehnten als Jazz-Standard gilt, so war dieser Song doch zuerst Bestandteil des Musical-Genres: 1939/40 in *Very Warm For May*, dann im Broadway Movie *Broadway Rhythm* von 1944 und schließlich, 1946, im Film *Till The Clouds Roll By*, der die Lebensgeschichte des Komponisten Jerome Kern zum Inhalt hat. In der Musik zu diesem Film wird »All The Things You Are« von Tony Martin interpretiert, begleitet von Al Sacks And His Orchestra ([www.imdb.com](http://www.imdb.com), Stand vom 1. Juni 2010). Diese Aufnahme (Martin 1946) wurde analysiert, wobei sich folgende musikalische Gestaltungsmittel als besonders relevant erweisen:

- *In rhythmischer Hinsicht* dominieren bei Tony Martin zwei Charakteristika: Einerseits erscheinen viele Töne auf dem Beat, andererseits setzen viele der Haupttöne verzögert ein. Diese Verzögerung ist anders gestaltet als das im Jazz übliche Laid Back: Während das Laid Back in seiner retardierenden Ausführung ein von der Tonhöhe unabhängiges rhythmisches Phänomen ist, sind die mikrorhythmischen Verzögerungen bei Tony Martin in den meisten Fällen das Resultat eines einleitenden Portamentos. Mit anderen Worten: Die Intention des im Jazz üblichen Laid Back liegt in der rhythmischen Verzögerung, bei Tony Martin hingegen dürfen wir annehmen, dass er mit seinem Portamento das intonatorisch modulierende Ansingen einer Hauptnote beabsichtigt. Dass sich der rhythmische Einsatzpunkt dieser Hauptnote dabei verzögert, ist eine mikrorhythmische Nebenerscheinung.

1 Fm<sup>7</sup> B<sup>b</sup>m<sup>Δ</sup> B<sup>b</sup>m<sup>7</sup>

You are the

3 E<sup>b</sup>7(9) E<sup>b</sup>7(b9) A<sup>b</sup>Δ A<sup>b</sup> A<sup>b</sup>7(Δ5)

pro - mised kiss of s - spring - time

Notenbeispiel 1: Gesangsstimme / 1. Chorus / A1 / T. 1-4

- In seiner *Intonation* agiert Tony Martin mit bewundernswerter Genauigkeit. Vor diesem Hintergrund verwendet er das ganze Stück hindurch Portamenti, zumeist aufwärts verlaufende, eher selten abwärts verlaufende. Die Portamenti verbinden entweder zwei Hauptnoten, oder sie sind frei einsetzend, d.h. sie dienen dazu, eine Hauptnote anzusingen. In diesem Fall übersteigt ihr Ambitus kaum eine kleine Terz.

1 Fm B<sup>b</sup>m<sup>7</sup>

S - so - - - me day my

3 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>Δ

hap - py arms will hold you.

Notenbeispiel 2: Gesangsstimme / 1. Chorus / A3 / T. 1-4

- *Die begleitende Musik* bei Tony Martin ist gemäß dem damaligen Geschmack von romantischer Überladenheit geprägt. Bereits die viertaktige instrumentale Einleitung realisiert Dramatik in Harmonik und Dynamik, und die mit vielen Klischees arbeitende Streicher-Instrumentation agiert einmal schmeichelnd, dann wieder melancholisch, vor allem aber suggeriert sie einen ungewissen Ausgang der im Text dieses Songs angedeuteten Liebesgeschichte.

1  $Fm$   $D^{b}sus^{\#4}/F$   $E^{b\circ}/D^{b}$   $E^{b7}/D^{b}$   $G^{\#\circ}$

3  $G^{\circ}$   $E^{b7}(b9)/G$   $Cm/E^{b}$   $G7(13)$   $B^{b}m6/C$   $F^{\#}/C$   $C7$   $C7(b13)$

*f* *molto rit.*

Notenbeispiel 3: Introduction / T. 1-4

### Jazz: Ella Fitzgerald (1963)

Die »All The Things You Are«-Interpretation der US-amerikanischen Jazz-Sängerin Ella Fitzgerald stammt aus dem Jahr 1963 und wird vom Nelson Riddle Orchestra begleitet (Fitzgerald 1963). Die musikalische Analyse zeigt folgende nennenswerte Gestaltungsmittel:

- *In rhythmischer Hinsicht* gibt es bei Ella Fitzgerald jene durch Portamenti bedingten Verzögerungen, die wir bereits von Tony Martin kennen. Jedoch singt Fitzgerald viel weniger Töne auf dem Beat und verwendet stattdessen sehr häufig Offsetting, ergänzt durch einige Laid Back-Passagen.

$D^{bA}$   $G7$

5 3 3 3 3 3 3 3

Tha - tt - re - m - bles on the brink of a l - l - ove - ly s -

7  $C^6$   $C^A$

ong. You are the

Notenbeispiel 4: Gesangsstimme / 1. Chorus / A2 / T. 5-8

- *Hinsichtlich der Intonation* gibt es bei Ella Fitzgerald einige zu tief geratene Töne, die aber bei oberflächlichem Hinhören kaum auffallen. (Bei Frank Sinatra beispielsweise wird solcherlei zu einem regelrechten Stilmittel erweitert, indem er die Grenzen zwischen gesungener und gesprochener Sprache teils extrem verwischt.) Portamenti gebraucht Fitz-

gerald fast doppelt so viele wie Tony Martin, was aber angesichts des immanenten Blues-Hintergrunds von Fitzgerald wenig verwundert. Von Tony Martin weicht auch ab, dass Ella Fitzgerald bei ihren Portamenti teilweise einen Ambitus von bis zu einer Septim benützt.

The image shows a musical score for the vocal line of 'Somebody Loves Me'. It consists of two staves of music in 4/4 time, with a key signature of three flats (B-flat major). The first staff starts with a first-measure repeat sign (1) and contains the notes for 'Some day my'. The second staff starts with a third-measure repeat sign (3) and contains the notes for 'happy arms will hold you, And'. Chord symbols are placed above the notes: Bbm7, Ebm7, Ab7, and DbΔ. There are several triplet markings (3) and a downward-pointing arrow above the final note of the second staff.

Notenbeispiel 5: Gesangsstimme / 1. Chorus / A3 / T. 1-4

- *Die begleitende Musik* weist die Fitzgerald-Interpretation vom ersten Takt an als Jazz-Stück aus. Dafür ist einerseits die Big Band-Instrumentation verantwortlich, andererseits die Jazzrhythmik, die sich im Wesentlichen aus der Swing-Begleitung des Schlagzeugs und den Akzenten der Bläser zusammensetzt.

The image shows a musical score for the instrumental introduction of 'Somebody Loves Me'. It consists of two staves of music in 4/4 time, with a key signature of three flats. The first staff starts with a first-measure repeat sign (1) and contains the notes for the introduction. The second staff starts with a third-measure repeat sign (3) and contains the notes for the introduction. Chord symbols are placed above the notes: Bbm6 and Gb7. There are several triplet markings (3) and upward-pointing arrows below the notes.

Notenbeispiel 6: Bläserstimmen der Introdution / T. 1-4

## Abendländische Kunstmusik: Jessye Norman (1984)

Die dritte, hier besprochene »All The Things You Are«-Aufnahme wird von Jessye Norman gesungen, einer Interpretin, die schon auf allen berühmten Opernbühnen gastiert hat. Die Aufnahme stammt aus dem Jahr 1984, be-

gleitet wird Norman vom London Pops Orchestra (Norman 1984). Bei dieser Einspielung sind folgende musikalische Gestaltungsmittel von besonderer Wichtigkeit:

- *In rhythmischer Hinsicht* haben wir auch bei dieser Interpretation mikro-rhythmische Verzögerung aufgrund der Portamenti. Ansonsten werden die Haupttöne aber fast ausnahmslos auf dem Beat plaziert – genauso wie bei der Musical-Interpretation von 1939. Überdies gibt es zwei rhythmische Charakteristika, die wir nur bei der Jessye Norman-Aufnahme finden: Zum einen wird der A1-Teil mittels Bimetrie gestaltet (die Instrumentalbegleitung realisiert ein Dreiermetrum, Jessye Norman simultan ein Zweiermetrum; siehe Notenbeispiel 7), zum anderen gestalten die Musiker den A3-Teil mit sehr viel Rubato – typisch »klassisches« Rubato, das mit Laid Back aber nichts zu tun hat, da sämtliche Musiker *einheitlich* rubato spielen.

Notenbeispiel 7: Gesangsstimme und ausgewählte Instrumentalbegleitung / 1. Chorus / A1 / T. 1-4

- *Hinsichtlich der Intonation* verwirklicht Norman das klassische Ideal der möglichst exakt realisierten Tonhöhe. Eine Überraschung stellt die häufige Verwendung von Portamenti dar: Viele der Töne werden mittels Portamento verbunden, viele werden mittels Portamento angesungen, wobei dessen Ambitus im Extremfall bis zu einer Undezime beträgt.

Notenbeispiel 8: Gesangsstimme / 1. Chorus / A2, T. 10 bis B, T. 4

- *Die begleitende Musik* bei Jessye Norman ist mit Streichern, Cembalo, Oboen und Querflöten der Barockmusik nachgebildet (Notenbeispiel 9). Für die Einleitung könnte Johann Sebastian Bachs Kantate »Jesus bleibet meine Freude« (BWV 147) Vorbild gewesen sein.

Notenbeispiel 9: Introduction / T. 1-6

## Resümee

Die drei untersuchten Interpretationen von »All The Things You Are« zeigen hinsichtlich der fokussierten Parameter teils überlappende, teils singuläre Charakteristika:

- In rhythmischer Hinsicht zeichnet sich die Nähe zur Kunstmusik durch rhythmisches Onsetting und klassisches Rubato aus, während die Jazz-Interpretation durch Offsetting und dessen scharfer Akzentuierung geprägt ist. Das Musical-Beispiel nimmt eine Zwischenstufe zwischen diesen Extremen ein.
- Hinsichtlich der Intonation gestalten alle drei Interpreten mittels Portamenti – weitaus am meisten Jessye Norman, am wenigsten der Musical-

Sänger Tony Martin. Es liegt somit in einem gewissen Sinne eine quantitative Unterscheidbarkeit der Genres hinsichtlich des Portamento-Gebrauchs vor.

- Die begleitende Musik spielt, neben der Rhythmik, die größte Rolle in der Genrezuordnung der untersuchten Stücke. Besonders auffällig ist die programmatische Rolle der jeweiligen Introdution, indem sie den Hörer ab dem ersten Takt auf die zu erwartende Stilistik einstellt.

Die Annahme, dass mittels der untersuchten Parameter – gesangliche Rhythmik, gesangliche Intonation und begleitende Instrumentalmusik – klare Stilunterscheidungen möglich sind, bestätigt sich somit. Dieses Ergebnis ist jedoch zu einem guten Teil den prägnanten Interpretationen geschuldet: Einander ähnlichere Einspielungen von »All The Things You Are« würden in der musikalischen Analyse selbstredend auf weniger unterscheidbare Ergebnisse hinauslaufen. Ob in diesem Fall die Einbeziehung weiterer Parameter (Schönheit der Stimme, Ausstrahlung des Sängers usw.) der Klarheit des Resultats dienen würden, ist aus aktueller Sicht zu bezweifeln. Vielmehr scheint ein selektives, parameterbezogenes Vorgehen ein durchaus geeigneter Weg zu sein, auf stilistische Fragen mittels musikalischer Analyse zufriedenstellende Antworten zu finden.

## Literatur

- Hischak, Thomas S. (2002). *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Westport u.a.: Greenwood, S. 13.
- Krieger, Franz (2006a). »Transcription: All The Things You Are – as Sung by Ella Fitzgerald.« In: *Jazz Research News* 22, S. 1121-1123.
- Krieger, Franz (2006b). »Transcription: All The Things You Are – as Sung by Tony Martin.« In: *Jazz Research News* 22, S. 1124-1126.
- Krieger, Franz (2010). »Transcription: All The Things You Are – as Sung by Jessye Norman.« In: *Jazz Research News* 35, im Druck.

## Diskographie

- Fitzgerald, Ella (1963). »All The Things You Are.« Auf: *The Songbooks*, Verve 823 445-2.
- Martin, Tony (1946). »All The Things You Are.« Auf: *Oscar Hammerstein – The Legacy*, Pearl GEM 0132.
- Norman, Jessye (1984). »All The Things You Are.« Auf: *Simply The Best*, Philips 442 213-2.

## **GEORG HÜBNER (2009). *MUSIKINDUSTRIE UND WEB 2.0. DIE VERÄNDERUNG DER REZEPTION UND DISTRIBUTION VON MUSIK DURCH DAS AUFKOMMEN DES »WEB 2.0«***

### **Rezension von Stefan Belda**

Das Internet hat die Musikkultur revolutioniert. Seit der »Napster-Revolution« 1999 haben Filesharing und diverse andere, häufig unter dem Begriff des Web 2.0 subsumierte Internet-Plattformen mit direktem Musikbezug wie MySpace, YouTube und Last.fm nicht nur die Aneignung von und den Umgang mit Musik in signifikantem Ausmaß geprägt, sondern auch den Wertschöpfungsprozess eines ganzen Wirtschaftszweigs, der über das 20. Jahrhundert erwachsenen Musikindustrie, in seinen Grundfesten erschüttert. Mit seiner im Rahmen des Studiengangs Musikmanagement der Donau-Universität Krems entstandenen Masterarbeit hat sich Georg Hübner dieses umfangreichen Themas angenommen und eine Bestandsaufnahme angestrebt.

Nach der Einleitung und notwendigen Begriffsklärungen widmet sich Hübner zunächst den zwei theoretischen Bezugspunkten seiner Arbeit: der soziologisch geprägten Geschichte der Musikindustrie von Peter Tschmuck sowie Alfred Smudits' kultursoziologischem Mediamorphosen-Modell, das den Einfluss neuer Medientechnologien auf die Kulturproduktion erläutert.

Unter Bezugnahme auf Tschmuck beschreibt Hübner zunächst die zwei Paradigmenwechsel in der Musikindustrie des 20. Jahrhunderts: die so genannte Jazz-Revolution um 1920, in der durch die technologischen Errungenschaften des Rundfunks und des elektrischen Aufnahmeverfahrens die großen Radiostationen zu den Mainplayern der Musikbranche wurden und der Jazz zum vorherrschenden Musikstil avancierte, sowie die Rock'n'Roll-Revolution um 1955, in der die Tonträgerkonzerne begünstigt durch die Einführung des Vinyls als Tonträgermaterial, dem Magnettonbandverfahren bei der Aufnahme sowie der Werbeleistung einer Vielzahl neu gegründeter, unabhängiger Radiostationen zu den maßgeblichen Instanzen der Musikbranche

wurden. Im Anschluss daran wird mit Rückgriff auf das Mediamorphosen-Modell von Alfred Smudits die Anfang der 1980er Jahre durch die allmähliche Verbreitung von Computern einsetzende Digitalisierung des Produktionsprozesses von Musik mit dem Konzept der »digitalen Mediamorphose« erklärt. Diese brachte mit Techno zwar einen neuen Musikstil hervor, hatte für die Musikindustrie hinsichtlich der Distribution von Tonträgern und für die Konsumenten in Fragen der Rezeption keine revolutionäre Wirkung und blieb somit Teil des vorherrschenden Paradigmas.

Die nächste Revolution, die die Strukturen und Mechanismen der Musikindustrie infrage stellte, setzte erst mit der massenhaften Verbreitung von breitbandigen Internetzugängen ca. 20 Jahre später ein. Aus diesem Grund rekapituliert Hübner im folgenden Kapitel zunächst ausführlich die Geschichte des Internets, bevor er schließlich auf die »Musik im Netz« zu sprechen kommt. In einem Galopp über gut 20 Seiten behandelt er die Anfänge von Musik im Internet in den frühen 1990er Jahren, das Phänomen der Tauschbörsen bzw. des Filesharings sowie die gegenwärtige Situation von Online-Musikangeboten. Hierbei spricht der Autor musikbezogene Web-Communities, Music-On-Demand-Services, Shops mit Web 2.0-Attributen sowie Podcasts und Audioblogs an, ohne hierbei jedoch in die Tiefe zu gehen. Überaus erfolgreiche und besonders stark mit dem Begriff des Web 2.0 assoziierte Plattformen wie die eingangs erwähnten MySpace, YouTube oder Last.fm handelt Hübner daher überraschenderweise auf lediglich zwei bis drei Seiten ab.

Im letzten Hauptkapitel legt der Autor schließlich dar, dass die derzeit ablaufende dritte, die sogenannte »Digitale Revolution« in einer Reihe mit der Jazz- und der Rock'n'Roll-Revolution zu sehen ist, auch wenn sie bislang keinen neuen Musikstil mit sich brachte. Vielmehr zeichnet sie sich durch neue Distributions- und Rezeptionsweisen aus, die allesamt auf das Web 2.0 zurückzuführen sind. In »Schlussfolgerungen und Ausblick« offeriert Hübner abschließend seine persönlichen Einschätzungen und Prognosen über die Zukunft von Musikproduktion, -distribution und -rezeption im Internetzeitalter, die sich leider nur wenig auf die in seiner Arbeit gewonnenen, faktenbasierten Erkenntnisse stützen.

*Musikindustrie und Web 2.0* vereint in sich einige Stärken und viele Schwächen einer Qualifikationsschrift wie einer Masterarbeit. Sie ist in ihrem Ansatz innovativ, greift ein aktuelles Thema auf und ist dabei näher am Puls der Zeit als viele umfangreichere und über einen längeren Zeitraum entstandene Arbeiten. Sie enthält frische Ideen, denen oft ein großes Anknüpfungspotenzial innewohnt. Auch wenn sich Hübners Arbeit ihrer Zielsetzung entsprechend kaum mit Musik im engeren Sinn befasst, so liefert sie

doch eine Vielzahl grundlegender Informationen und Erklärungsansätze für die durch das Internet und Audiokompressionsverfahren wie Mp3 induzierten Wandlungsprozesse der Musikkultur.

Auf der Soll-Seite der Bilanz stehen hingegen eine unzureichende Tiefe der Betrachtungen, häufige Wiederholungen, die fehlende Stichhaltigkeit vieler Ausführungen sowie ein oftmals salopper Schreibstil, der sich zwar der Lesbarkeit als zuträglich erweist, häufig aber auch zu fehlender Prägnanz und Ungenauigkeiten im Ausdruck führt. Hübners überaus häufige Verwendung nicht notwendiger Anglizismen fällt ebenfalls unangenehm auf. Auch verspricht der Titel der Arbeit letztendlich mehr, als ihr Inhalt zu halten vermag, bzw. weckt Erwartungen, die nicht eingelöst werden. So kommt die Musikindustrie in erster Linie in den historischen Rückblicken auf die Revolutionen des Jazz und Rock'n'Roll und in den Ausführungen zu ihren restriktiven Maßnahmen auf illegale Filesharing-Angebote zur Sprache. Auf der Hand liegende Fragen nach der bisherigen Ausnutzung der Potenziale des Internets (insbesondere des Web 2.0) durch die Musikindustrie oder nach den Möglichkeiten, die die neue Technologie den Akteuren eröffnet, werden nicht behandelt. Auch die der Arbeit zugrunde liegende Definition des Rezeptionsbegriffs bleibt trotz des einleitenden Versuchs einer Begriffserklärung lange Zeit unklar. Erst im Verlauf der Lektüre kristallisiert sich heraus, dass mit ihm der bloße Zugriff auf Musik gemeint ist. Hierdurch versäumt es der Autor beispielsweise auf Aspekte der Qualität, Quantität und Intensität des Hörens von Musik über den Computer bzw. das Internet einzugehen und diese mit der Rezeption von physischen Tonträgern oder Live-Musik zu vergleichen.

Kritik wie diese ist bei der Beurteilung einer unter Termindruck konzipierten und realisierten Abschlussarbeit freilich anders zu bewerten als bei einer Dissertation oder einer vergleichbaren Monographie. In Anbetracht dessen ist das anerkennende und lobende Vorwort von Gerrit Pohl, dem Gutachter von Hübners Masterarbeit, als durchaus legitim zu bezeichnen. Als eine in Buchform erschienene und einen wissenschaftlichen Anspruch auf sich erhebende Publikation muss Hübners Arbeit jedoch auch entsprechenden Bewertungskriterien standhalten können, was sie leider nicht zu leisten imstande ist. Summa summarum bleibt *Musikindustrie und Web 2.0* zwar mit Sicherheit eine überdurchschnittliche Masterarbeit – die Qualität einer Publikation in Buchform, die zudem einen Endkundenpreis von 24,50 Euro rechtfertigt, besitzt sie jedoch nicht.

Hübner, Georg (2009). *Musikindustrie und Web 2.0. Die Veränderung der Rezeption und Distribution von Musik durch das Aufkommen des »Web 2.0«*. Frankfurt/M.: Peter Lang (134 S., 24,50 €).

**STEVE WAKSMAN.  
THIS AIN'T THE SUMMER OF LOVE.  
CONFLICT AND CROSSOVER IN HEAVY METAL  
AND PUNK.**

**Rezension von Dietmar Elflein**

Ausgangspunkt von Steve Waksmans musikgeschichtlicher Suche nach Verbindungslinien zwischen Heavy Metal und Punk ist eine in der US-amerikanischen Rockkritik der 1970er Jahre verbreitete Vorstellung, wie und was Rockmusik zu sein habe. Dieses besonders von Lester Bangs, Greg Shaw und Lenny Kaye entwickelte Ideal einer exzessiven und rebellischen Jugendmusik erhält den Namen Punk, während Heavy Metal als Show-orientierter Arena-Rock für die Massen abgelehnt wird.

Trotz einer gewissen theoretischen Inkonsistenz – der grundlegende Antagonismus erscheint doch stark konstruiert; Punk in Großbritannien wird ausgespart; Heavy Metal wird als Begriff einfach gesetzt, statt auf seine historische Entwicklung zu blicken – entsteht so eine interessante und lesenswerte Monographie, die sich zumindest zum Teil erstmals mit bisher in der Populärmusikforschung ignorierten Phänomenen und Bands auseinandersetzt. Bestes Beispiel sind Grand Funk Railroad, eine US-amerikanische Hard Rock-Band, die zu den erfolgreichsten ihrer Zeit gehörte, der von der Rockkritik jedoch meist mit einer gehörigen Portion Häme begegnet wurde und wird.

Grand Funk Railroad dienen Waksman als Folie für die Thematisierung der Arena im Sinne des singulären Massenevents, das er zu Recht als eine wichtige Entwicklung in der Rockmusik seit Anfang der 1970er Jahre ansieht. Von anderen Arena-Bands unterscheiden sie sich vor allem ideologisch, indem sie sich jedem Kunstanspruch verweigern und immer wieder ihr Image als Band der kleinen Leute betonen. Hier sieht Waksman die Verbindungslinie, die Grand Funk Railroad für die o.g. Hipster der US-amerikani-

schen Rockkritik interessant macht. Er kontrastiert die Faszination von Kaye und Bangs für die Showband Grand Funk Railroad und für den von dieser Band verkörperten romantischen Rockmythos mit dem Interesse der Kritiker, Rock als rebellische Jugendmusik zu reinstallieren, und kann so das Verschwimmen der Grenzen zwischen Punk und Heavy Metal als von Anfang gegeben behaupten. Dieser vergleichende Ansatz ist eines der spannenden Elemente an Waksmans Arbeit.

Die von dieser Fraktion der Rockkritik mythisch verklärten Jahre 1965-67 verdinglichen sich exemplarisch in dem von Lenny Kaye zusammengestellten Doppelalbum *Nuggets* (1972). Unter dem Einfluss der British Invasion, noch vor Woodstock und dem Versuch, Rock als ernsthafte Kunst anzusehen, soll besonders im ländlichen Amerika, also jenseits der West- und Ostküstenmetropolen, eine genuin US-amerikanische Rockmusik entstanden sein, die die Keimzelle für alles bilde, was in der Folge (nach Kritikermeinung) an guter Rockmusik entsteht. Waksman benennt zwar die vielfältigen Bezüge dieser Bands auf US-amerikanischen Prä-British Invasion-Rock, problematisiert seine Erkenntnisse aber nicht im Sinne einer Kritik dieser Ideologie. Denn dem Rockkritiker Shaw zufolge ist Punkrock nicht an eine bestimmte Zeit gebunden, sondern an das Lebensalter von zwölf bis siebzehn Jahren.

Im zweiten Kapitel dienen Waksman Alice Cooper und Iggy Pop resp. The Stooges als Folie für eine Erzählung, die Veränderungen im Verhältnis von Musiker und Publikum thematisiert. Waksman sieht die Faszination für das Abjekte, reale und phantasierte Gewalt sowie Drogen und andere Exzesse als Kehrseite der hedonistischen, die Jugend verklärenden Medaille, die Heavy Metal und Punk verbindet. Sowohl Alice Cooper als auch Iggy Pop entwickeln ein antagonistisches Verhältnis zu ihrem Publikum. Während Cooper, der Waksman als Beispiel für Heavy Metal dient, aufgrund seines theatralen Interesses eine schockierende Illusion anbietet, sucht der »Godfather of Punk« Iggy Pop die reale Konfrontation mit dem Publikum. Eine Theoretisierung dieser Aufführungspraktiken unter Einbezug zeitgleicher Theater- und Performance Art-Konzepte, die ja ebenfalls von der Publikumsbeschimpfung bis zur Selbstverletzung reichen, unterbleibt leider, wäre aber ein spannendes weiterführendes Thema.

Waksman schreitet stattdessen in der Geschichtsschreibung fort und beschäftigt sich mit zwei Prä-Punk-Bands, den Dictators aus New York und den Runaways aus Los Angeles. Ein Ansatzpunkt für den Vergleich beider Bands ist, dass hinter beiden ein starker Produzent steht, der im Falle der Runaways ein großes Interesse an der klassischen musikindustriellen Arbeitsteilung im Sinne der Girl Groups hat. Eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit der Faszination beider Bands für Prä-British Invasion-Rock liegt

– wie bereits erwähnt – nicht in Waksmans Intention. Beide Bands stehen laut Autor für ein paralleles Interesse an Heavy Metal und Punk, das sich bei den Runaways in den unterschiedlichen Vorlieben einzelner Bandmitglieder wiederfinden lässt. Joan Jett verkörpert das Interesse an Punk und Glam, während ihre Kollegin an der Gitarre, Lita Ford, in Richtung Heavy Metal und Arena Rock gehen möchte. Die Dictators werden dagegen für die Fortschreibung des Zusammenhangs von Punk und Heavy Metal mit realer Gewalt benötigt. Beklagenswert ist, dass die personelle Verbindung der Dictators zu den das Image der überlebensgroßen Heavy Metal-Heroen perfektionierenden Manowar (Gitarrist Ross the Boss) von Waksman ignoriert wird und auch die Bedeutung der Arena-Show-Band Kiss für die New Yorker Prä-Punk-Szenerie Mitte der 1970er Jahre nur gestreift wird. Die von ihm im Zusammenhang mit Alice Cooper und Iggy Pop entwickelten Ideen zur Performance hätten hier eine interessante Fortschreibung finden können. Keine Erwähnung findet mit Blue Öyster Cult auch eine weitere US-amerikanische Hard Rock-Band, die, wie beispielsweise von Jon Stratton<sup>1</sup> beschrieben, enge persönliche und auch inhaltliche Bezüge zur US-amerikanischen Punk-Szene der 1960er und 1970er Jahre aufweist.

Stattdessen springt Waksman plötzlich für zwei Kapitel über den Atlantik und verlässt die das Buch bisher prägende vergleichende Struktur der Einzelkapitel. Er beschäftigt sich erst mit Motörhead als der Band, bei deren Publikum die Grenzen zwischen Punk und Heavy Metal deutlich verschwimmen, und anschließend mit der sogenannten New Wave of British Heavy Metal, da dieser wegen ihres DIY-Ethos ein Punkeinfluss nachgesagt wird. Während im Zusammenhang mit Iron Maiden die Rolle von Sänger Paul Di'Anno als über die Heavy Metal-Szene hinausreichende Identifikationsfigur behandelt wird, bleibt die Faszination von Bandchef Steve Harris für Progressive Rock bei Waksman eine Randepisode. Auch kranken beide Kapitel daran, dass die Geschichte des britischen Punk bisher nicht thematisiert wurde, jetzt aber als Argumentationsvoraussetzung benötigt wird.

Die letzten beiden Kapitel des Buches spielen wieder in den USA, springen jedoch in die 1980er und 1990er Jahre. Waksman vergleicht erst die Firmengeschichten und anschließend die künstlerische Ausrichtung der drei Independent Labels SST, SubPop und Metal Blade. SST stehe für die Weiterentwicklung der Punk- und Hardcore-Szene, SubPop für den Punk beeinflussten Grunge, der die kommerzielle Herrschaft des kalifornischen Glam Metal beendet, und Metal Blade für die Weiterentwicklung des US-amerikanischen

---

1 Jon Stratton (2005). »Jews, Punk and the Holocaust: From Velvet Underground to the Ramones – the Jewish-American Story«. In: *Popular Music* 24, Nr. 1, S. 79-105.

Heavy Metal in Richtung Extreme Metal. Waksman betont die Wichtigkeit von Black Sabbath sowohl für SST als SubPop und zieht eine weitere Verbindungslinie zwischen Heavy Metal und Punk. Allerdings fehlt eine weitergehende Auseinandersetzung mit Black Sabbath in seiner Studie.

Waksman bietet in allen Kapiteln eher beiläufige musikalische Analysen von Gitarrenriffs, die jedoch auf Akkordfolgen reduziert werden, denen dann wieder eine meist mit dem Text verschränkte Bedeutung zugewiesen wird. Für einen musikwissenschaftlichen Erkenntnisgewinn ist das zu wenig.

Trotz dieser Kritik ist Waksmans Studie ein sehr empfehlenswertes Buch. Der grundsätzliche Ansatz, Verbindungslinien zwischen Rockgenres zu suchen, die eine sich zum Teil überschneidende Fanbasis haben, sich zum Teil jedoch auch gewalttätig bekämpfen, ist spannend und weiterführend. Dies gilt besonders für die vergleichende Struktur der ersten drei Kapitel der Monografie, die in der zweiten Hälfte leider eher wie eine Sammlung unabhängig entstandener Aufsätze wirkt.

Waksman, Steve (2009). *This ain't the Summer of Love. Conflict and Crossover in Heavy Metal and Punk*. Berkley u.a.: University of California Press (398 S., ca. 22€).

## **RUPRECHT MATTIG. ROCK UND POP ALS RITUAL. ÜBER DAS ERWACHSENWERDEN IN DER MEDIENGESELLSCHAFT**

## **ANDREAS MEIER. TABUBRÜCHE IN DER MUSIK. ÜBER DEN ZUSAMMENHANG ZWISCHEN GEZIELTEN TABUBRÜCHEN UND DEM KÄUFERVERHALTEN IN DER MUSIKINDUSTRIE**

### **Rezension von Dietmar Elflein**

Ruprecht Mattigs Monographie ist im Rahmen der Berliner Ritualstudie entstanden, die unter der Leitung von Prof. Dr. Christian Wulf an der FU Berlin Teil des SFB »Kulturen des Performativen« war. Wichtig für die von Mattig verwendete Begrifflichkeit ist zudem, dass seine Arbeit anfangs aus einem religionsanthropologischen Interesse erfolgte, das sich aufgrund der besseren Interpretierbarkeit des Materials in ein historisch-anthropologisches wandelte.

Als Ergebnis dieser Bemühungen legt Mattig eine stringent aufgebaute qualitative Studie vor. Sein Interesse besteht darin, die Nutzung von Rock- und Popmusik durch Jugendliche ritualtheoretisch zu beschreiben. Er begreift dies als ein zentrales Moment, das in der (in seinen Worten) »Mediengesellschaft« – also im Deutschland des 21. Jahrhunderts – den Übergang vom Kind in das Erwachsenenalter zu strukturieren hilft. Zu diesem Zweck differenziert er den Ritualbegriff und wählt eine ›weiche‹, von der engen Bindung an Religion und Magie gelöste Ritualdefinition. Zentral ist der weltliche Begriff des Zaubers, der den religiös konnotierten Begriff der Magie ersetzt. Das Zeitalter der Jugend betrachtet er als Übergangsritus, dessen anthropologisch streng eingegrenzte liminale Phase er mittels des flexibleren, an die heutige deutsche Gesellschaft besser angepassten Konzepts des

Liminoiden erweitert. Erhalten bleiben jedoch die zentralen Inhalte der liminalen Phase in Übergangsriten: Jugendliche treten

»mit den transzendenten Wesen in Kontakt, bilden eine abgesonderte Gemeinschaft gleicher, stehen gleichsam zwischen den Geschlechtskategorien und können die Grenzen des normalen Verhaltens in ekstatischen Zuständen überschreiten, bei denen Musik und Tanz eine wichtige Rolle spielen« (Mattig 2009: 65).

Zu fragen bliebe, wer die Definitionsmacht für »normales« Verhalten hat.

Um die zweifellos vorhandenen liminoiden Potentiale des Konsums von Rock- und Popmusik nachzuweisen, bezieht sich Mattig leider im Folgenden auf eine Version der Rockgeschichte, die die Rezeption bestimmter Genres populärer Musik durch die weiße europäische und angelsächsische Jugend ins Zentrum stellt, ohne diese Einschränkungen transparent zu machen. Vielmehr ist allgemein von Jugendlichen die Rede. So kommt er zur Behauptung einer Auflösung traditioneller Geschlechteridentitäten im Rock, während als Beispiel für eine der »politisch reaktionärsten und frauenfeindlichsten Formen der Popmusik« (ebd.: 71) HipHop herhalten muss. Nun sollen hier weder die Geschlechterverhältnisse im HipHop noch der dort gepflegte Umgang mit ihnen beschönigt werden, aber in dieser Gegenüberstellung erscheint die Realität der Geschlechterverhältnisse im Rock doch zumindest rosarot eingefärbt.

Mattigs eigentliches Interesse besteht in einer komparativ-symbolologischen Untersuchung des kulturellen Feldes Rock- und Popmusik – ein Begriffsgebrauch, der explizit nicht auf Bourdieus Ideen Bezug nimmt. Schränkt man die Gültigkeit der Studie auf deutsche Jugendliche ohne Migrationshintergrund ein, so entsteht aus Mattigs Analyse von Konzertbesuchen und vor allem von vier Fanbiographien eine interessante Materialsammlung. Analysiert werden zwei weibliche Biographien (Kurt Cobain resp. Robbie Williams-Fan) und zwei männliche (Xavier Naidoo resp. Britney Spears-Fan). Die Idee, zu Spears eine männliche Fanbiographie auszuwählen und zu Cobain eine weibliche, macht die Lektüre zusätzlich spannend und warnt vor vorschnellen Schlussfolgerungen.

Im Ergebnis konstruiert Mattig entlang der Struktur des Übergangsritus aus Trennungsritus, liminaler Phase und Angliederungsritus eine Typologie. Als erstes beschreibt er zwei grundlegende Möglichkeiten der Fanorientierung: den mehr am Star als Person und den eher an der Musik interessierten Fan. Beim folgenden zweiten Fantypus setzt er den Schwerpunkt auf eine Differenzierung der bei allen Fans zu findenden Orientierung an einer Gemeinschaft Gleichgesinnter entweder in Richtung Gemeinschaft oder in

Richtung Gleichgesinnter. Beide Fantypen können sich überlagern und bilden so eine für das Individuum spezifische Typik heraus. Abschließend unterscheidet Mattig noch zwei Arten der Erzeugung von fanbiographischen Wendepunkten durch wahlweise rituelle Handlungen oder Reflexionsprozesse, die sich wiederum mit der spezifischen Konstruktion von Gemeinschaft im Fan-Sein überlagern können.

Den Kern von Andreas Meiers Arbeit zum Zusammenhang von Tabubruch und Kaufverhalten in der Musikindustrie bildet eine empirische Studie, deren Ergebnisse leider von eher geringer Signifikanz sind: Nur eine der vier Hypothesen kann bestätigt werden. Meier kommt deshalb in seinem Fazit zu dem Schluss, »dass der Begriff des Tabubruchs über eine große Unschärfe verfügt« (Meier 2009: 85).

Diese Unschärfe zieht sich auch nach Auffassung von Meier durch sein Buch. Eingestandenermaßen verfügt er weder über eine genaue Definition des Begriffes Tabubruch noch über ein verallgemeinerbares Modell zur Erklärung des Konsumentenverhaltens im Allgemeinen und im Besonderen, d.h. auf Musik bezogen. Zur Anwendung kommt das Strukturmodell der Kaufverhaltensforschung, das von der Kette Stimulus – Organismus – Response ausgeht. Die von Meier beschriebenen Einschränkungen dieses Modells können seiner Studie natürlich nicht angelastet werden. Der als »Black Box« betrachtete Organismus soll in der Folge mit Erkenntnissen der musikalischen Rezeptionsforschung aufgefüllt werden. Dabei bezieht Meier sich vor allem auf musikwissenschaftliche Literatur aus dem 1990er Jahren. Seine Hauptquelle (Marcel Enghs *Popstars als Marke*)<sup>1</sup> stammt – für einen Diplom-Medienwirt nicht überraschend – aus dem Bereich des Markenmanagements. Problematisch wird das Fehlen musikwissenschaftlicher Tiefenkenntnisse in der Anwendung auf den unscharfen Tabubegriff. Seine Beispiele für Tabubrüche sind zum einen weniger musikimmanent begründet als vielmehr Werktitel aus der sog. E-Musik sowie Coverabbildungen und Songtexte aus den populärmusikalischen Genres HipHop und Heavy Metal sowie von der Band Die Ärzte. Zum anderen weist ihn seine eigene Voruntersuchung mittels Exploration und Experteninterviews auf die Existenz unterschiedlichster musikalischer Tabubrüche hin, die von ihm »so vorher nicht bedacht worden waren« (ebd.: 66). Dies führt dazu, dass er eine seiner Hypothesen als im Rahmen seiner Studie nicht bearbeitbar verwirft. Im Ergebnis unterstreicht die Auswertung seines im Internet bereitgestellten Fragebogens (n = 704) zudem, dass die Musik der wichtigste Kaufanreiz für

---

1 Engh, Marcel (2006). *Popstars als Marke. Identitätsorientiertes Markenmanagement für die musikindustrielle Künstlerentwicklung und -vermarktung*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.

Musikkäufer ist. Das von ihm dagegen genauer untersuchte Cover wird wie alle Eigenschaften, die er in seinem Fragebogen den Bands und Musikern zuschreibt, als eher unwichtig eingeschätzt.

Seine Stichprobe besteht zu zwei Dritteln aus Männern, 80 Prozent der Befragten sind jünger als 26 Jahre und mehr als die Hälfte verfügt mindestens über das Abitur als Bildungsgrad. Aus diesem Sample destilliert er eine Gruppe von 41 Befragten, für die es ein Kaufanreiz zu sein scheint, dass ein Titel indiziert ist – für Meier ein Hinweis für ein Interesse am Tabubruch. Fast 50 Prozent dieser Gruppe sind noch nicht volljährig. Damit bestätigt sich seine Hypothese, dass vor allem jüngere Konsumenten an indizierter Musik interessiert sind. Bezogen auf die von ihm außerdem untersuchte Wichtigkeit von Individualität für die Rezipienten und der Hypothese, dass Musikrezeption als »emotionale Flucht« genutzt wird, zeigt diese Teilgruppe jedoch keine signifikante Abweichung zum Gesamtsample. Nach Geschlecht oder Bildungsgrad differenzierte Auswertungen legt Meier nicht vor.

Zusammenfassend zeigt die Studie, dass erheblicher Forschungsbedarf besteht, der inter- bzw. intradisziplinär angelegt sein sollte, um bestehende Unschärfen zu minimieren. Im Anhang dokumentiert Meier u.a. Songtexte, den Leitfaden der Exploration, seinen Fragebogen und Transkriptionen der von ihm geführten vier Experteninterviews. Für Heavy Metal-Fans können die Interviews mit Jeff »Mantas« Dunn, ehemals Venom, und Theresa Trenks von Eisregen von Interesse sein.

Dagegen lohnt die Anschaffung von Mattigs qualitativer Studie allein wegen der gründlichen Rekonstruktion der Fanbiographien, die die zugrunde liegenden Interviews in langen Auszügen dokumentiert. Warum jedoch als Begründung für die Notwendigkeit der Studie ein Negieren der Möglichkeit, populäre Musik ästhetisch wertzuschätzen, erhalten muss, bleibt rätselhaft bis ärgerlich:

»Denn es wird deutlich werden, dass Argumente über die vermeintliche Wertlosigkeit der populären Musik an Bedeutung verlieren, wenn man feststellt, dass es bei dieser Musik weniger um Ästhetik als um rituelle Erfahrung geht« (Mattig 2009: 17).

Schade, das war unnötig.

Mattig, Ruprecht (2009). *Rock und Pop als Ritual. Über das Erwachsenwerden in der Mediengesellschaft*. Bielefeld: transcript (264 S., 27,80€).

Meier, Andreas (2009). *Tabubrüche in der Musik. Über den Zusammenhang zwischen gezielten Tabubrüchen und dem Käuferverhalten in der Musikindustrie*. Münster: Telos (150 S., 19,80€).

**STEVE WAKSMAN.  
THIS AIN'T THE SUMMER OF LOVE.  
CONFLICT AND CROSSOVER IN HEAVY METAL  
AND PUNK.**

**Rezension von Dietmar Elflein**

Ausgangspunkt von Steve Waksmans musikgeschichtlicher Suche nach Verbindungslinien zwischen Heavy Metal und Punk ist eine in der US-amerikanischen Rockkritik der 1970er Jahre verbreitete Vorstellung, wie und was Rockmusik zu sein habe. Dieses besonders von Lester Bangs, Greg Shaw und Lenny Kaye entwickelte Ideal einer exzessiven und rebellischen Jugendmusik erhält den Namen Punk, während Heavy Metal als Show-orientierter Arena-Rock für die Massen abgelehnt wird.

Trotz einer gewissen theoretischen Inkonsistenz – der grundlegende Antagonismus erscheint doch stark konstruiert; Punk in Großbritannien wird ausgespart; Heavy Metal wird als Begriff einfach gesetzt, statt auf seine historische Entwicklung zu blicken – entsteht so eine interessante und lesenswerte Monographie, die sich zumindest zum Teil erstmals mit bisher in der Populärmusikforschung ignorierten Phänomenen und Bands auseinandersetzt. Bestes Beispiel sind Grand Funk Railroad, eine US-amerikanische Hard Rock-Band, die zu den erfolgreichsten ihrer Zeit gehörte, der von der Rockkritik jedoch meist mit einer gehörigen Portion Häme begegnet wurde und wird.

Grand Funk Railroad dienen Waksman als Folie für die Thematisierung der Arena im Sinne des singulären Massenevents, das er zu Recht als eine wichtige Entwicklung in der Rockmusik seit Anfang der 1970er Jahre ansieht. Von anderen Arena-Bands unterscheiden sie sich vor allem ideologisch, indem sie sich jedem Kunstanspruch verweigern und immer wieder ihr Image als Band der kleinen Leute betonen. Hier sieht Waksman die Verbindungslinie, die Grand Funk Railroad für die o.g. Hipster der US-amerikani-

schen Rockkritik interessant macht. Er kontrastiert die Faszination von Kaye und Bangs für die Showband Grand Funk Railroad und für den von dieser Band verkörperten romantischen Rockmythos mit dem Interesse der Kritiker, Rock als rebellische Jugendmusik zu reinstallieren, und kann so das Verschwimmen der Grenzen zwischen Punk und Heavy Metal als von Anfang gegeben behaupten. Dieser vergleichende Ansatz ist eines der spannenden Elemente an Waksmans Arbeit.

Die von dieser Fraktion der Rockkritik mythisch verklärten Jahre 1965-67 verdinglichen sich exemplarisch in dem von Lenny Kaye zusammengestellten Doppelalbum *Nuggets* (1972). Unter dem Einfluss der British Invasion, noch vor Woodstock und dem Versuch, Rock als ernsthafte Kunst anzusehen, soll besonders im ländlichen Amerika, also jenseits der West- und Ostküstenmetropolen, eine genuin US-amerikanische Rockmusik entstanden sein, die die Keimzelle für alles bilde, was in der Folge (nach Kritikermeinung) an guter Rockmusik entsteht. Waksman benennt zwar die vielfältigen Bezüge dieser Bands auf US-amerikanischen Prä-British Invasion-Rock, problematisiert seine Erkenntnisse aber nicht im Sinne einer Kritik dieser Ideologie. Denn dem Rockkritiker Shaw zufolge ist Punkrock nicht an eine bestimmte Zeit gebunden, sondern an das Lebensalter von zwölf bis siebzehn Jahren.

Im zweiten Kapitel dienen Waksman Alice Cooper und Iggy Pop resp. The Stooges als Folie für eine Erzählung, die Veränderungen im Verhältnis von Musiker und Publikum thematisiert. Waksman sieht die Faszination für das Abjekte, reale und phantasierte Gewalt sowie Drogen und andere Exzesse als Kehrseite der hedonistischen, die Jugend verklärenden Medaille, die Heavy Metal und Punk verbindet. Sowohl Alice Cooper als auch Iggy Pop entwickeln ein antagonistisches Verhältnis zu ihrem Publikum. Während Cooper, der Waksman als Beispiel für Heavy Metal dient, aufgrund seines theatralen Interesses eine schockierende Illusion anbietet, sucht der »Godfather of Punk« Iggy Pop die reale Konfrontation mit dem Publikum. Eine Theoretisierung dieser Aufführungspraktiken unter Einbezug zeitgleicher Theater- und Performance Art-Konzepte, die ja ebenfalls von der Publikumsbeschimpfung bis zur Selbstverletzung reichen, unterbleibt leider, wäre aber ein spannendes weiterführendes Thema.

Waksman schreitet stattdessen in der Geschichtsschreibung fort und beschäftigt sich mit zwei Prä-Punk-Bands, den Dictators aus New York und den Runaways aus Los Angeles. Ein Ansatzpunkt für den Vergleich beider Bands ist, dass hinter beiden ein starker Produzent steht, der im Falle der Runaways ein großes Interesse an der klassischen musikindustriellen Arbeitsteilung im Sinne der Girl Groups hat. Eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit der Faszination beider Bands für Prä-British Invasion-Rock liegt

– wie bereits erwähnt – nicht in Waksmans Intention. Beide Bands stehen laut Autor für ein paralleles Interesse an Heavy Metal und Punk, das sich bei den Runaways in den unterschiedlichen Vorlieben einzelner Bandmitglieder wiederfinden lässt. Joan Jett verkörpert das Interesse an Punk und Glam, während ihre Kollegin an der Gitarre, Lita Ford, in Richtung Heavy Metal und Arena Rock gehen möchte. Die Dictators werden dagegen für die Fortschreibung des Zusammenhangs von Punk und Heavy Metal mit realer Gewalt benötigt. Beklagenswert ist, dass die personelle Verbindung der Dictators zu den das Image der überlebensgroßen Heavy Metal-Heroen perfektionierenden Manowar (Gitarrist Ross the Boss) von Waksman ignoriert wird und auch die Bedeutung der Arena-Show-Band Kiss für die New Yorker Prä-Punk-Szenerie Mitte der 1970er Jahre nur gestreift wird. Die von ihm im Zusammenhang mit Alice Cooper und Iggy Pop entwickelten Ideen zur Performance hätten hier eine interessante Fortschreibung finden können. Keine Erwähnung findet mit Blue Öyster Cult auch eine weitere US-amerikanische Hard Rock-Band, die, wie beispielsweise von Jon Stratton<sup>1</sup> beschrieben, enge persönliche und auch inhaltliche Bezüge zur US-amerikanischen Punk-Szene der 1960er und 1970er Jahre aufweist.

Stattdessen springt Waksman plötzlich für zwei Kapitel über den Atlantik und verlässt die das Buch bisher prägende vergleichende Struktur der Einzelkapitel. Er beschäftigt sich erst mit Motörhead als der Band, bei deren Publikum die Grenzen zwischen Punk und Heavy Metal deutlich verschwimmen, und anschließend mit der sogenannten New Wave of British Heavy Metal, da dieser wegen ihres DIY-Ethos ein Punkteinfluss nachgesagt wird. Während im Zusammenhang mit Iron Maiden die Rolle von Sänger Paul Di'Anno als über die Heavy Metal-Szene hinausreichende Identifikationsfigur behandelt wird, bleibt die Faszination von Bandchef Steve Harris für Progressive Rock bei Waksman eine Randepisode. Auch kranken beide Kapitel daran, dass die Geschichte des britischen Punk bisher nicht thematisiert wurde, jetzt aber als Argumentationsvoraussetzung benötigt wird.

Die letzten beiden Kapitel des Buches spielen wieder in den USA, springen jedoch in die 1980er und 1990er Jahre. Waksman vergleicht erst die Firmengeschichten und anschließend die künstlerische Ausrichtung der drei Independent Labels SST, SubPop und Metal Blade. SST stehe für die Weiterentwicklung der Punk- und Hardcore-Szene, SubPop für den Punk beeinflussten Grunge, der die kommerzielle Herrschaft des kalifornischen Glam Metal beendet, und Metal Blade für die Weiterentwicklung des US-amerikanischen

---

1 Jon Stratton (2005). »Jews, Punk and the Holocaust: From Velvet Underground to the Ramones – the Jewish-American Story«. In: *Popular Music* 24, Nr. 1, S. 79-105.

Heavy Metal in Richtung Extreme Metal. Waksman betont die Wichtigkeit von Black Sabbath sowohl für SST als SubPop und zieht eine weitere Verbindungslinie zwischen Heavy Metal und Punk. Allerdings fehlt eine weitergehende Auseinandersetzung mit Black Sabbath in seiner Studie.

Waksman bietet in allen Kapiteln eher beiläufige musikalische Analysen von Gitarrenriffs, die jedoch auf Akkordfolgen reduziert werden, denen dann wieder eine meist mit dem Text verschränkte Bedeutung zugewiesen wird. Für einen musikwissenschaftlichen Erkenntnisgewinn ist das zu wenig.

Trotz dieser Kritik ist Waksmans Studie ein sehr empfehlenswertes Buch. Der grundsätzliche Ansatz, Verbindungslinien zwischen Rockgenres zu suchen, die eine sich zum Teil überschneidende Fanbasis haben, sich zum Teil jedoch auch gewalttätig bekämpfen, ist spannend und weiterführend. Dies gilt besonders für die vergleichende Struktur der ersten drei Kapitel der Monografie, die in der zweiten Hälfte leider eher wie eine Sammlung unabhängig entstandener Aufsätze wirkt.

Waksman, Steve (2009). *This ain't the Summer of Love. Conflict and Crossover in Heavy Metal and Punk*. Berkley u.a.: University of California Press (398 S., ca. 22€).

**MICHAEL RAPPE (2010).  
UNDER CONSTRUCTION. KONTEXTBEZOGENE  
ANALYSE AFROAMERIKANISCHER POPMUSIK**

**Rezension von Dietmar Elflein**

Michael Rappes aufwändige zweibändige Dissertation präsentiert eine Analyse des HipHop-Stückes »Work It« von Missy Elliott sowie des dazugehörigen Promo-Videos mit dem Ziel, die lyrische, musikalische und visuelle Komplexität des verhandelten Tracks umfassend abzubilden und in Bezug zur Geschichte afroamerikanischer Popmusik zu setzen. Rappe will »kulturelle Archäologie« (S. 13) betreiben, indem er den in »Work It« gefundenen Verweisen und Bezügen nachspürt und diese zum Forschungsstand zu afroamerikanischer Musik im Allgemeinen und HipHop im Besonderen in Beziehung setzt. Der so gewonnene Kenntnisstand dient dann wiederum als Grundlage für die Analyse von »Work It«. Der Titel der Arbeit, der den Titel des Albums, auf dem »Work It« enthalten ist, zitiert, verweist dementsprechend auf den vorläufigen bzw. kontextbezogenen Charakter der Theoriebildung.

Zentral für Rappes Argumentation ist die nicht-schriftlich geprägte Überlieferung afroamerikanischer Musik und Kultur, die sich in der Figur und Theorie des »signifyin(g) monkey« manifestiert. Dieser spürt er unter lyrischen (»black talk«), visuellen (»black sign«) und musikalischen (»black music«) Prämissen nach. Auf einen allgemeineren Abriss des Signifyin(g) im jeweiligen Kontext anhand ausgewählter Beispiele folgt dabei jeweils eine Verengung des Blickes auf HipHop, dessen Geschichte ausführlich als Fortschreibung des Signifyin(g) gedeutet wird. Dagegen sind die Darstellungen zur Prä-HipHop-Geschichte zwangsweise kurz geraten und jeder Leser, jede Leserin wird vielleicht etwas anderes vermissen oder eine andere Gewichtung präferieren.

Unterbrochen wird die beschriebene Abfolge von einem Exkurs zu Rassismus und Misogynie im HipHop bzw. allgemeiner zur Zuschreibung von Stereotypen afroamerikanischer Menschen, der deutlich macht, dass sich Rappe der Schwierigkeiten bewusst ist, mit rassistisch konnotierten Begriffen wie ›black‹ zu arbeiten. Er betrachtet ›black‹ dementsprechend mit Michelle Wallace als »diskursiv hergestellte Differenz« (S. 102). Viel Wert legt Rappe auch auf die afroamerikanischen Originalausdrücke für bestimmte Kulturtechniken im HipHop, die, da ihm eine befriedigende Übersetzung oft schwierig erscheint, die Lektüre des Buches entscheidend prägen: flippin', double talk, verbal duelling... gehen einem mit der Zeit fast in Fleisch und Blut über.

Der zweite Teil des ersten Bandes ist der Analyse des Signifyin(g) von »Work It« unter den drei zuvor etablierten Kategorien »black talk« (der Rap), »black music« (der Song) und »black sign« (der Clip) gewidmet. Band 2 versammelt hierzu umfangreiche Materialien, darunter auch eine Gegenüberstellung des entschärften Songtextes der Videoversion, die als analytische Grundlage dient, und des unzensurierten Textes der Albumversion. Die Unterschiede werden detailliert betrachtet. Die Analyse des Raps konzentriert sich nach Maßgabe des theoretischen Ansatzes auf die Suche nach Elementen des Signifyin(g) und deren Kontextualisierung. Dabei bleibt Rappe nicht bei einer Textanalyse stehen, sondern bezieht Reimstil und Stimmklang als gleichberechtigte Parameter ein. Zudem wird die Performance von Missy Elliott zu im HipHop verbreiten weiblichen Stereotypen in Beziehung gesetzt.

Für die musikalische Analyse des Songs will Rappe die Produktion im Tonstudio einbeziehen, stößt hier jedoch schnell an Grenzen, da er keine Informationen zum konkreten Produktionsprozess ermitteln konnte. Derartige Fragestellungen berühren eben schnell die Ebene von Berufsgeheimnissen der Beteiligten. Als Grundlage dient ihm deshalb eine vollständige, fast 30-seitige eigene Transkription, die im Materialien-Band enthalten ist. Schmerzlich vermisst habe ich jedoch eine grafische Überblicksdarstellung des Stückverlaufs auf maximal zwei Seiten, die einen sinnlichen Zugriff auf die Songstruktur bieten könnte. Die von Rappe präferierte tabellenförmige Darstellung bleibt zu abstrakt und die Suche nach einer bestimmten Stelle in der Transkription ist tendenziell umständlich.

Rappe identifiziert insgesamt dreizehn Klangschichten, deren Spuren er verfolgt. Diskussionswürdig ist dabei die Zusammenfassung von Kick, Snare und Basslinie zur Klangschicht Groove. Wie Rappe überzeugend darstellt, steht dieser Groove in unmittelbarer gegenseitiger Abhängigkeit zu mindestens einer weiteren Klangschicht (dem »Heart of Glass«-Sound). Rappe im-

pliziert damit, dass ein HipHop-Beat aus Schlagzeug und Basslinie besteht, zu dem sich dann weitere Samples addieren. Eine andere Sichtweise wäre es, alle klingenden Elemente als Teile des Beats aufzufassen, zu dem sich dann der Rap durchaus im Rappeschen Sinne eines musikalischen Signifyin(g) (= Call & Response) addiert.

Die identifizierten Samples werden genannt und musikhistorisch diskutiert. Der Verweis auf Blondie (»Heart of Glass«-Sound) wird beispielsweise mit deren Old School-HipHop-Hommage »Rapture« in Verbindung gebracht. Eine weitergehende Kontextualisierung könnte die Tatsache, dass eben nicht »Rapture«, sondern »Heart Of Glass« Verwendung findet, zum Anlass nehmen, dies als einen weiteren Bezug auf Old School-HipHop zu sehen, da dieser sich gerne zeitgenössisch aktueller Dance Hits als Quelle bedient hat. Unabhängig davon wird die komplexe musikalische Verweisstruktur von »Work It« überzeugend analysiert. In den Materialien ist zudem auch eine Analyse der wichtigsten Sampling-Quelle, »Peter Piper« von Run D.M.C, enthalten.

Sehr viel Mühe verwendet Rappe dankenswerterweise auf die Kontextualisierung der Scratches und DJ-Techniken. Er beschäftigt sich ausführlich mit den Möglichkeiten einer Notation von Scratches. Dies mündet in einem in den Materialien dargelegten eigenen Notationsvorschlag, der in der anschließenden kenntnisreichen Übersicht über DJ-Techniken sofort Anwendung findet. Eine derartig detaillierte musikanalytische Auseinandersetzung mit DJ-Techniken habe ich im Rahmen der Populärmusikforschung bisher noch nicht gelesen. Ähnliches gilt für die Analyse der Tanzbewegungen im Video. Spätestens hier löst Rappe seinen Anspruch ein, eine Verbindung zwischen den vielfältigen Arbeiten zur HipHop-Kultur, die die konkrete Analyse der musikalischen und visuellen Ästhetik ausblenden, und den analytischen Ansätzen, die den Kontext ausblenden, zu schaffen.

Die über 50-seitige audiovisuelle Partitur ist leider ähnlich wie die Audio-Transkription, die auch einen Teil der audiovisuellen Partitur bildet, sehr sperrig zu handhaben. Inwieweit andere Vorschläge zur audiovisuellen Analyse (z.B. die grafischer orientierten von Jost/Klug<sup>1</sup>) benutzerfreundlichere Ergebnisse liefern, bleibt abzuwarten. Interessant ist jedoch Rappes ausführliche Auseinandersetzung mit einer bereits veröffentlichten Analyse des »Work It«-Clips, die Schwierigkeiten bei der Transkription und Erstellung einer derartigen Analyse sowie unterschiedliche und übereinstimmende

---

1 Jost, Christofer und Daniel Klug (2009). »Integrierte Bild-Text-Ton-Analyse. Am Beispiel des Musikclips *Californication*«. In: *Die Bedeutung populärer Musik in audiovisuellen Formaten*. Hg. von Christofer Jost, Klaus Neumann-Braun, Daniel Klug und Axel Schmidt. Baden Baden: Nomos, S.197-242.

Analyseergebnisse des gleichen Ausgangsmaterials sehr plastisch vor Augen führt.

*Under Construction* zeigt exemplarisch die Vor- und Nachteile des gewählten Ansatzes, ein Stück in den Mittelpunkt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu stellen. Gerade im Sinne der Kontextualisierung der Analyseergebnisse böte ein vergleichender Ansatz gute Möglichkeiten, Text, Bild und Musik jenseits der internen Verweisstruktur historisch einzuordnen und Entwicklungslinien aufzuzeigen. Allerdings fehlen derartige Arbeiten bisher, sodass Rappe nicht auf entsprechende Forschungsergebnisse zurückgreifen kann.

Sich stattdessen auf ein einzelnes Beispiel zu konzentrieren, bietet die Möglichkeit, eine exemplarische Analyse in aller Genauigkeit durchzuführen. Zwar endet der Nachweis des Signifyin(g) zwangsläufig an den Verweisebenen, die im gewählten Beispiel enthalten sind, aber die multidimensionale Verzahnung der vorhandenen Verweisstrukturen tritt in der Analyse deutlich hervor und zeigt, dass »Work It« mit Bedacht ausgewählt wurde. *Under Construction* funktioniert deshalb sowohl als Einstieg in die Welt der HipHop-Forschung als auch als Materialfundus für »Fortgeschrittenen«. Der detaillierte Nachvollzug der lyrischen, musikalischen und visuellen Komplexität eines HipHop-Stückes macht Spaß, während die überzeugend herausgearbeiteten mannigfaltigen Bezüge zur Geschichte des HipHop immer wieder einen Mehrwert bieten. Dabei sei nochmals besonders auf die musikanalytische Auseinandersetzung mit den DJ-Techniken des HipHop hingewiesen.

Michael Rappe (2010). *Under Construction. Kontextbezogene Analyse afro-amerikanischer Popmusik*. (= musiccolonia 6), 2 Bände. Köln: Dohr (540 S., 69,80€).

## KAREN WELBERRY, TANYA DALZIELL (HG.) (2009). *CULTURAL SEEDS. ESSAYS ON THE WORK OF NICK CAVE*

### Rezension von Christoph Jacke

Die Kommunikationswissenschaftlerin Karen Welberry (La Trobe University, Australien) und die Anglistin und Kulturwissenschaftlerin Tanya Dalziell (University of Western Australia) haben sich in ihrem Buch des faszinierenden Popmusikers Nick Cave angenommen und sein Schaffen gemeinsam mit zehn Autoren zwischen Popmusikjournalismus, Weggefährtentum, Film- und Popmusikwissenschaft ergründet. Der Band ist in der vom Popmusikologen Derek B. Scott herausgegebenen Reihe »Ashgate Popular and Folk Music Series« erschienen, die sich löblicherweise auch um konkrete popmusikalische Phänomene und Künstler kümmert, die jahrzehntelang ihre Spuren in den Geschichten der Popmusik hinterlassen haben, ohne auf den ersten Plätzen der Charts gelandet zu sein. Dabei legt Scott – laut Vorwort – großen Wert auf die Berücksichtigung neuer kritischer und theoretischer Modelle für die Erforschung von Popmusik.

Die Essay-Sammlung *Cultural Seeds* gliedert sich in drei thematische Hauptblöcke, die den Herausgeberinnen zufolge in Diskursen um Cave immer wieder behandelt und erwähnt werden und die jeweils mit vier Aufsätzen besetzt sind: Die historisch-kulturellen Kontexte (»Part I: Cultural Contexts«), die verschiedenen Perspektiven auf Caves Werk (»Part II: Intersections«) und religiöse sowie mythologische Elemente und Anspielungen in Caves Schaffen (»Part III: The Sacred«). Ihr zentrales Anliegen formulieren Dalziell und Welberry wie folgt:

»Despite this intense media interest in Cave, though, there have been remarkably few comprehensive appraisals of Cave's work, its significance and its impact on understandings of popular culture. It is this absence the present volume seeks to address and redress« (S. 3).

Einige Zeilen später wird konstatiert:

»In many ways these essays are not about Nick Cave at all, but about the worlds his work has variously opened or revealed. The chapters that follow offer a mixture of close textual analysis and broader theoretical and historical discussion that are accessible both to those without specialized knowledge of Cave's career, and to those unfamiliar with the specialties of academic discourse« (S. 4).

In diesem Sinne sind die ausgiebigen Essays der beiden Popmusikjournalisten Jillian Burt und Clinton Walker ein (sogar für Fans) lesenswerter Einstieg. Burt und Walker haben seine Karriere und ihn selbst von Anfang an beobachtet, beschrieben und begleitet und entwerfen hier ein komplexes Netzwerk der alternativen australischen Musikszene speziell der späten 1970er und frühen 1980er Jahre.<sup>1</sup> Neben einem Beitrag zu Caves postkolonialem Humor (»Language of Laughter«) von Welberry befindet sich in diesem ersten Teil des Bands noch ein versierter Aufsatz zur Produktion von Männlichkeit in der Dance Performance von Nick Cave, in dem der Medienkulturwissenschaftler Laknath Jayasinghe parodistische Elemente in Caves Auftreten und dem seiner Mitmusiker wie Rowland S. Howard skizziert und diskutiert: »There is a certain pleasure derived by viewing Cave performing against Australian rock music masculinities« (S. 71). Leider beschränkt sich Jayasinghe auf die frühen Clips und Auftritte Caves vor allem mit der »Birthday Party«. Spätestens mit den »Bad Seeds« entwickelte sich Cave allerdings vom punkrockigen Aufbegehrer zum gut gekleideten Bohème. Seine Band »Bad Seeds« stellte sich immer wieder als angekränkelter Herren-Club dar, der nur gelegentlich etwa durch Gastsängerinnen wie Anita Lane, PJ Harvey oder Lydia Lunch unterstützt wurde. Zudem hat sich – darauf geht in einem anderen Essay die Musikerin und Literaturwissenschaftlerin Angela Jones ein – mit der Gründung von Grinderman eine nochmalige Wendung zurück aus dem Balladesken zum Deutlichen, Ruppigen, Männlichen ergeben. Freilich – hier ergänzen sich beide Beiträge wechselseitig – hat sich Cave mit seinen Musikern stets auf einer Meta-Ebene des Kommentierens von männlichem Rock-Gebaren bewegt und dabei wiederum Männlichkeit ausgestellt. Jones attestiert ihm dabei mit Simon Frith ein Offenlegen von typisch männlichen Rock-Gesten, sogar der eigenen, durch Grinderman:

»*Grinderman* appears to strip away the trappings of fame and stardom, to take the audience behind the scenes, and to expose a glimpse of the ›real me‹ behind the rock star. And yet, all that is revealed, in the end, is a performance: it

---

1 Passend dazu seien als akustische Begleitung die beiden 2007 erschienenen Doppel-CDs *Tales From The Australian Underground 1976-1989/1977-1990* (Shock Records/Feel Presents) empfohlen, auf denen sich u.a. Songs der »Boys Next Door« und »Birthday Party« befinden.

is the gesture itself — the gesture of ›stripping down‹ — which is held up for the audience's listening pleasure« (S. 135).

Zitat aus dem Grinderman-Song »No Pussy Blues«:

»My face is finished, my body's gone, and I can't help but think, standin' up here in all this applause, and gazin' down at all the young and the beautiful, with their questioning eyes, that I must above all things love myself.«<sup>2</sup>

Speziell in diesen Beiträgen zur Inszenierung und Image-Konstruktion des Starkults um die Person Caves und seiner Bands sowie in der Einleitung von Dalziell und Welberry, in der immer wieder auf Fotografien von Nick Cave verwiesen wird, ist die Bildlosigkeit des Sammelbands schon fast ärgerlich, würden Bilder doch das Image von Cave und die Ausführungen der Wissenschaftler und Journalisten verdeutlichen; auch in seinen Parallelen und Unterschieden zu anderen Größen der Popmusik wie Johnny Cash, Mick Jagger, Bob Dylan und v.a. Elvis Presley (zu mannigfaltigen Bezügen siehe den Beitrag des Journalisten Chris Bilton zu Cave und der dunklen Seite von Popstar-Prominenz sowie insbesondere den Beitrag des Popkulturwissenschaftlers Nathan Wiseman-Trowse zum Presley-Mythos in Caves Werk). Damit könnte auch die historische Bedeutung und das von Cave angetretene Erbe sowie sein Einfluss, auf jüngere Musiker wie The White Stripes, The Kills, Yeah Yeah Yeahs oder Devastations deutlich gemacht werden. Hier wird Popgeschichte in ihrer dauerhaften Referenzialität richtiggehend aufregend.

Desweiteren werden vielfältige Themen wie Caves Roman *And the Ass Saw the Angel* (Carol Hart), Caves Auftritte in und Produktion von Kinofilmen (Adrian Danks) oder Caves eigene Religion (Robert Eaglestone) behandelt.

Fazit: Der Sammelband arbeitet sehr ausgiebig die popmusikalische Figur Nick Cave auf, reichert sie durch glaubwürdige persönlich-journalistische Erfahrungen und Beobachtungen sinnvoll und passend an und zeigt auf ganz verschiedenen Ebenen und aus unterschiedlichen Perspektiven die Bedeutung von Cave für die internationalen Geschichten von Popmusik und Caves spezifische Leistungen. Der im Vorwort des Reihen-Herausgebers geschilderte Bedarf an neuen kritischen und theoretischen Modellen für Popmusikforschung wird allerdings darüber hinaus kaum berücksichtigt. Auch potenzielle Kopplungen zu Ansätzen etwa von Simon Frith (Pop und Performance), P. David Marshall (Pop und Prominenz) oder Michail Bakhtin (Pop und Karneval) werden leider nur angesprochen, der saubere und umfassende Transfer bleibt eher aus. Zumeist wird, wenn auch absolut informativ, les-

---

2 Grinderman, »No Pussy Blues«, vom Album *Grinderman* (Mute, 2007).

bar und sogar spannend sehr nah am Phänomen Cave, seinen Kontexten und Texten geforscht, kaum jedoch intensiv und explizit angedockt an aktuelle Forschungsansätze der Popular Music Studies bzw. Popmusikwissenschaft oder daraus Grundlegendes für Popmusik- und Popkulturtheorie und letztlich auch Gesellschaft erarbeitet. Was lernen wir *über uns*, wenn wir lernen, Nick Cave als popmusikalische Medienfigur zu lesen? Hier muss im Weiteren angesetzt werden, um sowohl Kasuistik als auch pure Phänomen-Begeisterung zu vermeiden.

Karen Welberry, Tanya Dalziel (Hg.) (2009). *Cultural Seeds. Essays on the Work of Nick Cave*. Farnham: Ashgate (216 S., 62,99€).

## GABRIEL KUHN (HG.) (2010). *SOBER LIVING FOR THE REVOLUTION. HARDCORE PUNK, STRAIGHT EDGE AND RADICAL POLITICS.*

### Rezension von Merle Mulder

Auch nach ca. 30 Jahren Genre-Geschichte ist die Zahl der Publikationen zum Thema Hardcore(-Punk) und Straight Edge recht überschaubar. Mit *Sober Living for the Revolution: Hardcore Punk, Straight Edge, and Radical Politics* erschien nun ein Sammelband, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, vor allem die mit Hardcore und Straight Edge verbundenen Einstellungen und Werte zu beleuchten. Insbesondere widmet sich der Band von Gabriel Kuhn der Verbindung von Hardcore-Punk bzw. Straight Edge und radikalen politischen Ideen sowie entsprechendem Aktivismus.

Von Kuhn, einem promovierten Philosophen, stammt bereits eine ganze Reihe an Veröffentlichungen zum Thema Radical Politics. *Sober Living for the Revolution* setzt sich zusammen aus zahlreichen Interviews, die der Autor mit internationalen Straight Edge- und Hardcore-Protagonisten geführt hat, sowie mehreren Essays weiterer Szene-Kenner und einigen bereits veröffentlichten und in Hardcore-Kreisen durchaus populären Pamphleten zum Thema Nüchternheit. Inhaltlich gliedert sich das ca. 300 Seiten starke Buch in fünf Kapitel: »Bands«, »Scenes«, »Manifestos«, »Reflections« und »Perspectives«, wobei sich die verschiedenen Themen in den einzelnen Beiträgen oftmals überschneiden, was wohl vor allem auf die Darstellungsform des Interviews zurückzuführen ist.

Da für das Verständnis der Texte in *Sober Living for the Revolution* Vorwissen über Straight Edge und seine Entwicklungen in den letzten 30 Jahren durchaus hilfreich ist, dürfte sich der Einsteiger über die kurze Einführung Kuhns freuen, in der sich neben dem obligatorischen und Namen gebenden Minor Threat-Songtext »Straight Edge« von 1981 auch die verschiedenen Phasen der Straight Edge-Geschichte beschrieben finden: von der Entste-

hung in Washington, D.C. zu Beginn der 1980er Jahre über die Entwicklung der »Youth Crews« Mitte bis Ende der 1980er und der sog. New School Straight Edge-Bands, Vegan Straight Edge sowie Hardline in den 1990er Jahren, hin zu einem, wie Kuhn es nennt, »rather diverse global straight edge movement« (S. 13) inkl. »Old School«-Revival seit etwa 2000. Ebenso weist Kuhn auf die seit Beginn von Straight Edge immer wieder aufflackernden Definitionsstreitigkeiten hin, die sich vor allem mit der Frage beschäftigen, wie weit ein drogenfreies Leben zu reichen habe bzw. was eigentlich alles unter den Begriff »Rauschmittel« fällt, sowie auf Kritik an Straight Edge, die insbesondere auf Phänomene wie die propagierte »Bruderschaft« bzw. eine allgemein männliche Dominanz, eine Art kriegerisches Gebaren und Gewalt, Selbstgerechtigkeit, ethischen Fundamentalismus und Intoleranz sowie fehlende politische Perspektiven gerichtet ist.

Das »Bands«-Kapitel wird eingeleitet durch ein Interview mit Ian MacKaye, dem ehemaligen Sänger der Washingtoner Band Minor Threat und Mitbegründer des einflussreichen Plattenlabels Dischord Records. Da MacKaye nach wie vor als maßgeblicher Initiator von Straight Edge gilt, scheint ein Interview hier unabdinglich; wer jedoch in den vergangenen Jahren Interviews mit ihm gelesen hat, erfährt hier wenig Neues.

Als weitaus interessanter stellt sich das folgende Interview mit Michiel Bakker sowie Olav und Paul van den Berg von der niederländischen Band ManLiftingBanner dar. Sie waren zeitweise Mitglieder der Bands Lärm und Profound, die als erste europäische Straight Edge-Bands gelten und vor allem für ihre Kombination von Straight Edge und Kommunismus bekannt sind. Das Interview bietet einen umfassenden Überblick über die Geschichte und Entwicklung von Straight Edge in Europa sowie die Szene im Allgemeinen und zahlreiche relevante Bands im Speziellen. Darüber hinaus wird die vermeintlich »natürliche Verbindung« von Kommunismus und Straight Edge thematisiert.

Auch Dennis Lyxzén, Anarchist, Sozialist, ehemaliger Sänger der inzwischen aufgelösten schwedischen Band Refused und einer der Vorreiter von Vegan Straight Edge in den 1990er Jahren, versteht Straight Edge als Basis für seine politischen Ideen. Dabei verweist er auf die engere Verbindung von politischem Aktivismus bzw. politischem Bewusstsein und Straight Edge in Europa im Gegensatz zu den USA, was sich insbesondere im Aufgreifen des in den 1990er Jahren populären Themas der Tierrechte zeige. Die besondere Rolle der Musik erklärt Lyxzén dabei so: »We realized that music was something that we could use to define who we were *and* to change our surroundings« (S. 58, Herv. im Orig.).

Die brasilianische Vegan Straight Edge-Band Point of No Return wendet sich in ihrem bei Kuhn abgedruckten Essay »Bending to Stay Straight«, welcher 2002 dem Album *Liberdade Imposta, Liberdade Conquistada* (engl. *Imposed Freedom, Conquered Freedom*) beigefügt war, einer selbstkritischen Analyse von Straight Edge zu und fragt sich dabei vor allem, woher der besondere Stolz kommt, den manche Straight Edger an den Tag legen. Dabei werden verschiedene Ansätze dargelegt, die sich auf das Selbstverständnis von Straight Edgern beziehen. Point of No Return-Mitglied Frederico Freitas zeigt im anschließenden Interview besonders die Probleme des Individualismus der nord-amerikanischen Straight Edge- und Hardcore-Szene auf: »Individualism is the foundation of the society we live in today. If we want a different society, we need a different foundation« (S. 89). Die brasilianische bzw. lateinamerikanische Szene sei stärker politisiert; vor allem Globalisierung und Sexismus seien wichtige Themen, Rassismus und Klassenstrukturen hingegen fänden noch zu wenig Behandlung. Auf das Problem des Individualismus weist auch Bruno »Break« Teixeira hin, Sänger der in den späten 1990er Jahren aktiven portugiesischen Band New Winds: »sXe [...] does not make sense if it's just a personal choice and if we don't see beyond the limitations of it. sXe must stand as an attitude, as a way of life, and as an inspiration for others to make this world a better place« (S. 99).

Im folgenden »Szene«-Kapitel liefert Kuhn vier Interviews mit verschiedenen Aktivistinnen und Aktivisten: Jonathan Pollack aus Israel, der 2003 die Initiative Anarchists Against the Wall mitbegründete, berichtet von seiner Unterstützung der Palästinenser bei ihrem Widerstand gegen die israelische Unterdrückung; Tanja, Teil der schwedischen Vegan Straight Edge-Szene der 1990er, gibt in ihrem Interview einen guten Überblick über die Entwicklung und die Probleme (v.a. Machotum und Sexismus) von Straight Edge in Schweden; Kurt Schroeder aus den USA ist Mitbegründer von Catalyst Records, einem Plattenlabel, das vor allem auf politische und Vegan Straight Edge-Bands spezialisiert ist. Besonders hervorzuheben ist das Interview mit Robert Matusiak aus Polen, seit 1993 Betreiber von Refuse Records in Warschau. Das Label vertritt zahlreiche politische Straight Edge-Bands aus Europa, organisiert Festivals und vertreibt Straight Edge- und Hardcore-Zines. Matusiak stellt auf beeindruckende Weise die Entstehung und Entwicklung der polnischen Straight Edge-Szene dar (auch vor dem Hintergrund des Zusammenbruchs der Sowjetunion), beschreibt, wie selbige osteuropäisches Zentrum von Straight Edge wurde, und stellt nebenbei eine Vielzahl bedeutender europäischer Straight Edge-Bands vor. Politischer Aktivismus, insbesondere im antifaschistischen oder anarchistischen Kontext, und Straight Edge seien in Polen eng verbunden. Doch auch dort habe

Straight Edge mit Problemen zu kämpfen, z.B. mit der geringen Anzahl an Aktivisten: »It seems like no one wants to be ›ideological‹ anymore, and that includes being straight edge. [...] As a result, there is not much counterculture left in hardcore« (S. 136). Darüber hinaus ließe sich in vielen osteuropäischen Staaten, allen voran Russland, eine zunehmende Kombination von Straight Edge mit faschistoidem Gedankengut finden. Auch Anhänger von »conservative hardcore«, die aus ihrem Patriotismus und ihrer Verbindung zur traditionellen christlichen Kultur keinen Hehl machen, seien keine Seltenheit mehr. Zudem könne eine Art Wettkampf im Hinblick auf die eigene Radikalität zwischen der allgemeinen politischen Szene in Polen einerseits sowie politischen Straight Edgern und Hardcore-Anhängern andererseits beobachtet werden.

Im anschließenden »Manifestos«-Kapitel finden sich drei in Hardcore- und Straight Edge-Kreisen populär gewordene Essays sowie anschließende Interviews mit den Verfassern. Im 2001 erstmals erschienenen »The Antifa Straight Edge« von Alpine Anarchist Productions wird vor allem die weit verbreitete Militanz von vielen Straight Edgern (insbesondere der Hardliner und christlichen Straight Edger) angeprangert und darauf hingewiesen, dass Straight Edge zu sein niemals auf moralische, sondern ausschließlich auf pragmatische Gründe zurückgeführt werden könne. Autor XsaraqaelX macht im anschließenden Interview zudem darauf aufmerksam, dass viele Straight Edger, die sich in ihrem Aktivismus besonders auf Tierrechte und Veganismus konzentrieren, oftmals die ökonomischen Situationen der Menschen aus den Augen verlieren: »To paraphrase Bertolt Brecht, your diet only becomes an ethical issue once you have enough to eat« (S. 162).

Der Essay »Wasted Indeed: Anarchy and Alcohol« des The CrimethInc. Ex-Workers´ Collective von 2003 gilt als eine der bekanntesten Kritiken innerhalb der heutigen Anarchisten-Szene bezüglich des Stellenwerts, den Rausch in unserer Kultur einnimmt:

»In our search for health, happiness, meaning in life, we run from one panacea to the next — Viagra, vitamin C, vodka — instead of approaching our lives holistically and addressing our problems at their social and economic roots. This product-oriented mindset is the foundation of our alienated consumer society: [...] Now even ecstasy comes in a pill! We want ecstasy as a way of life, not a poisoning alcohol holiday from it« (S. 166, Herv. im Orig.).

Neben dieser grundsätzlichen Kritik weisen die Autoren zudem auf spezifische Probleme hin, wie etwa auf den engen Zusammenhang zwischen Alkohol und »patriarchalen Gender-Dynamiken«, welcher sich z.B. in Fällen häuslicher Gewalt oder Vergewaltigungen finden lasse.

In »Towards a Less Fucked Up World: Sobriety and Anarchist Struggle« von 2003 zeigt der US-amerikanische Autor und queere Aktivist Nick Riotfag Verbindungen zwischen der allgegenwärtigen Rausch-Kultur und verschiedenen Formen der Unterdrückung auf. Ebenso macht er darauf aufmerksam, wie die Medien den Menschen ein Bild vermitteln, in dem Männlichkeit und Alkohol untrennbar miteinander verbunden sind, und wie Alkohol immer wieder dazu benutzt werde, unangemessenes Verhalten zu rechtfertigen, was nicht nur im gesellschaftlichen Mainstream, sondern auch in den »Untergrundkulturen« zu beobachten sei. Schließlich verweist Riotfag noch auf die Umweltschäden, die auf die Produktion von Alkohol und Tabakprodukten zurückzuführen seien.

Das folgende »Reflections«-Kapitel wird ebenfalls von Riotfag eingeleitet. In seinem Essay »My Edge Is Anything But Straight: Towards a Radical Queer Critique of Intoxication Culture« beschreibt Riotfag, wie er aufgrund seiner Entscheidung für die Nüchternheit in der queeren Szene oft ausgegrenzt wurde. Das Hauptproblem der queeren Communities sieht er dabei vor allem darin, dass die einzigen Orte, an denen sich queere Menschen in Sicherheit treffen können, Orte sind, in deren Mittelpunkt Alkohol stehe, wie z.B. Bars, Clubs, Discos, Festivals, Shows etc. Außerdem dienten Rauschmittel hier als wichtiges Hilfsmittel, um Sex haben zu können. Riotfags Entscheidung für Straight Edge habe ihn in dieser Rausch-basierten Kultur mehrmals in Krisen gestürzt: »The social and sexual exclusion we face as drug-free queers can feel so pronounced that I've felt at times as if my sobriety challenges or threatened my queer identity« (S. 207).

Das Interview mit Jenni Ramme, Gründerin des Warschauer Labels Emancypunx Records, beschäftigt sich vorrangig mit dem Thema Frauen, Feminismus und Sexismus in der polnischen Straight Edge-, Hardcore- und Anarchismus-Szene. Ramme setzt sich mit ihrem Label für Straight Edge-Bands ein, an denen Frauen teilhaben. 2003 hat sie den ausschließlich weiblich besetzten Sampler *X The Sisterhood X* herausgegeben, daher bietet Ramme einen großartigen internationalen Überblick über entsprechende Bands.

Über die auf den ersten Blick als widersprüchlich empfundene Kombination von Straight Edge und Crust berichtet Bull Gervasi, ehemaliger Bassist der US-amerikanischen Band *R.A.M.B.O.* Crust sei zwar sehr politisiert, aber auch immer noch vom Image betrunkenen Punks dominiert. Gervasi jedoch ist beides wichtig: die Nüchternheit des Straight Edge und ein starkes politisches Bewusstsein durch Crust.

Andy Hurley, Vegan Straight Edge »Anarcho-Primitivist« und Schlagzeuger der bekannten amerikanischen Band Fall Out Boy, berichtet schließlich

von seiner persönlichen Auffassung der Kombination von Straight Edge und dem kontrovers diskutierten Anti-Zivilisations-Ansatz, wie ihn John Zerzan, Kevin Tucker und Derrik Jensen propagieren. Als Anarcho-Primitivist glaube er dabei nicht an ein System, das auf Autorität aufgebaut sei. Die Menschen hätten ihren »Pfad verloren« und gehörten vielmehr in ein System, das es schon immer gab: die »natürliche Welt«. Rauschmittel spielten dabei eine wichtige Rolle in der Aufrechterhaltung der Zivilisation (S. 254).

Im »Perspectives«-Kapitel lässt Kuhn fünf weitere Szene-Kenner in Interviews und Essays zu Wort kommen. Der argentinisch-israelisch-schwedische Hardcore-Punk und Sänger Federico Gomez erzählt dabei von seinen persönlichen Erfahrungen mit Straight Edge im Israel der 1990er Jahre. Santiago Gomez, israelischer Bassist und Gitarrist mehrerer Hardcore-Bands, sowie Anarchist, Tierrechtsaktivist und Fanzine-Macher, spricht über Authentizitäts- und Machtansprüche sowie seine persönliche Definition von Straight Edge. Laura Synthesis, Herausgeberin des *Synthesis*-Zine und Aktivistin im London Social Centers Network sowie in mehreren anarchistischen Frauenkollektiven, schreibt über ihre Rolle als »Queen of the PC Police«. Der US-amerikanische Soziologie-Professor Ross Haenfler, Autor des 2006 erschienenen Buches *Straight Edge: Clean-Living Youth, Hardcore Punk, and Social Change*, erklärt »Why I'm Still Straight Edge«. Mark Anderson, Autor und Mitbegründer der Aktivisten-Gruppen Positive Force DC erläutert in »Building Bridges, Not Barriers« schließlich eines der Grundprobleme von Straight Edge: viele Straight Edger ziehen ihre Stärke aus der Ausgrenzung, unterscheiden zwischen »wir« und »die«, zwischen »guten« und »schlechten« Menschen: »Could it be that straight edge is actually counter-revolutionary, a barrier that keeps people apart, divided?« (S. 289). Anderson wünscht sich stattdessen, dass Stärke aus Solidarität gewonnen werde.

Abschließend lässt sich festhalten, dass es Kuhn in *Sober Living for the Revolution* gelungen ist, einen äußerst umfangreichen und breit gefächerten Überblick über die facettenreichen Verbindungen von Straight Edge und im linken Spektrum angesiedelten politischen Ansätzen zu geben – und darüber, welche Rolle Straight Edge in den jeweiligen Ansätzen einnehmen bzw. wie es zu einer erfolgreichen Umsetzung der jeweiligen Ziele beitragen kann. Besonders hervorzuheben ist, dass Kuhn sich dabei nicht auf die weltweit Trends setzenden Straight Edge- und Hardcore-Szenen in den USA und Westeuropa beschränkt, sondern bisher nur sporadisch betrachtete Szenen wie die in Lateinamerika, Osteuropa und Israel in seine Darstellungen mit einbezieht. Diese dringend notwendige Ausweitung ermöglicht äußerst interessante neue Einblicke in das weltweit verbreitete Phänomen Straight Edge und seine verschiedenen Ausprägungen. Etwas enttäuschend ist ledig-

lich das abschließende Perspektiven-Kapitel: Hier fehlen Ausblicke auf bzw. Vorschläge für zukünftige Entwicklungen von Straight Edge und seine Kombination mit weiteren politischen Ideen. Darüber hinaus wären bei einigen Interviews detailliertere Erläuterungen der Interviewten zu ihren jeweiligen manchmal recht oberflächlich dargestellten politischen Ansätzen wünschenswert gewesen. Dass die Interviews und Essays es schaffen, diesen Wunsch nach tiefer gehender Auseinandersetzung zu wecken, spricht allerdings eher für als gegen sie.

## **BARBARA LEBRUN (2009). *PROTEST MUSIC IN FRANCE. PRODUCTION, IDENTITY AND AUDIENCES.***

### **Rezension von André Rottgeri**

Barbara Lebruns erste Monographie ergänzt Ashgates Veröffentlichungen zur populären Musik Frankreichs nach dem von Dauncey und Cannon (2003) herausgegebenen *Popular Music in France from Chanson to Techno* um einen weiteren Band. Während dort über die gesamte Bandbreite der französischen populären Musik (Genres, Medien, Wirtschaft, Wissenschaft) informiert wird, konzentriert sich Lebrun (Lektorin für Contemporary French Culture and Politics an der University of Manchester) auf Stilrichtungen, die sich unter »Protest Music« subsumieren lassen. Darunter versteht die Autorin Musik, die sich als Opposition zum kommerziellen »Mainstream« der Charts (Variété) darstellt und sich politisch durch die antikonservative Haltung ihrer Akteure definiert. Das Buch gliedert sich in drei Teile, in denen die Aspekte Produktion, Identität und Publikum anhand von Fallbeispielen den Fokus bilden.

Ausgangspunkt für alle Betrachtungen ist der Rock Alternatif, der in den 1980er Jahren aus der Punkbewegung entstand und Lebrun zufolge in den letzten dreißig Jahren der wichtigste Katalysator für die Neubelebung französischer Protest Music gewesen ist. Kennzeichnend für den Rock Alternatif sei die enge Bindung seiner Vertreter an unabhängige Plattenfirmen, daher werden diese Beziehungen im »Production«-Abschnitt anhand der Beispiele Bérurier Noir/Bondage Records, Mano Negra/Boucherie Production, Têtes Raides/Tôt ou Tard sowie Louise Attaque/Atmosphériques genauer untersucht. Dabei gelingt es der Autorin zu zeigen, dass diese Independent Labels von den internationalen Majors nicht so unabhängig gewesen sind, wie dies zunächst erscheinen mag. Allein Bondage Records verschloss sich einer Zusammenarbeit mit den Majors, zerbrach aber letztlich auch an dieser Entscheidung. Boucherie Productions hingegen war von Beginn an auf Kooperation ausgerichtet, was 1989 im Verkauf der Gruppe Mano Negra an Virgin

Records gipfelte. Beim Label Tôt ou Tard wiederum handelte es sich um eine Tochter von Warner, während Atmosphériques eigenständig blieb, aber über den Distributionsweg eng mit Trema/Sony Music verbunden war. Somit trifft, so die Autorin, auf die Mehrheit der genannten Bands die Definition von Protest Music nicht voll zu, da sie sich durch die Zusammenarbeit mit den Majors zum »Mainstream« geöffnet hätten. Vor allem die Gruppe Têtes Raides verliert durch die Beschreibung der Marketingstrategien von Tôt ou Tard (S. 34) ihre Glaubwürdigkeit als »authentische Protest Band«. Die Existenz der circa 1000 Independent Labels, die es zwischen 1980 und 1990 in Frankreich gab, führt Lebrun übrigens u.a. auf die gute ökonomische Lage der Musikindustrie und damit wiederum auf die Macht der Majors zurück. Auch die französische Kulturpolitik hatte großen Einfluss: Seit 1981 profitierten die Kulturschaffenden in Frankreich von einer Förderung, die fast einem Prozent der nationalen Ausgaben entsprach. So konnten auch kleine Firmen wie beispielsweise Boucherie Productions von staatlichen Programmen (»Plan Label«) profitieren.

Der zweite Teil (»Protest Identities. Nostalgia, Multiculturalism and Success Abroad«) behandelt die beiden Stilrichtungen Chanson Néo-Réaliste und Rock Métis, die laut Lebrun in den 1990er Jahren aus dem Rock Alternatif entstanden sind. Das Genre Chanson Néo-Réaliste bezieht sich auf die Tradition des Chanson Réaliste à la Édith Piaf und wird deshalb von Lebrun als nostalgisch charakterisiert. Zu den wichtigsten Vertretern zählt die Autorin neben Pigalle und Les Négresses Vertes auch hier die Gruppe Têtes Raides, was angesichts der vorherigen Behandlung im Rock Alternatif-Kapitel zunächst verwundert, sich aber aufklärt, wenn man die historische Entwicklung der Band betrachtet. Verwunderlich bleibt allerdings, dass die Gruppe trotz ihres zweifelhaften Protestcharakters hier erneut im Fokus steht. Offenbar sieht Lebrun die Musik dieser Band als prototypisch für das Genre an, was durch eine kurze Analyse des Songs »Ginette« (S. 47-48) belegt werden soll. Neben dem Protest-Charakter der Texte, die sich oft mit dem sozialen Elend von Randgruppen befassen, hebt Lebrun hier die große Bedeutung des Akkordeons hervor – insgesamt geht sie aber leider viel zu selten auf das musikalische Klanggeschehen ein.

Der Rock Métis unterscheidet sich von den bereits besprochenen Stilrichtungen durch die »hybriden Identitäten« seiner Akteure, hauptsächlich Migranten aus den ehemaligen Kolonien, und in seiner musikalischen Vermischung von Rock Alternatif und den verschiedenen ethnischen Einflüssen. Sein Protestcharakter manifestiert sich vor allem in der Thematisierung von Rassismus und Diskriminierung von Migranten. Während der Begriff Rock Métis sprachlich auf dem Wort »métissage« beruht, das in Frankreich auch

als Synonym für Hybridität benutzt wird, geht die Bezeichnung auf den Journalisten Paul Moreira zurück, der in seinem Buch *Rock Métis en France* (1987) Bands aus diesem Bereich in die Kategorien »Le Rock Arabe« (z.B. Carte de Séjour) und »Le Rock Latin« (z.B. Los Carayos) einteilte. Lebrun führt diese Einteilung für die 1990er Jahre fort (S. 68) bemerkt dabei aber auch, dass sich beide Kategorien oft überschneiden. Im Zentrum des Kapitels steht die Gruppe Zebda aus Toulouse (S. 76-88), die sich hauptsächlich aus arabisch-stämmigen Franzosen (»beurs«) zusammensetzte und von 1988 bis 2003 zu den bedeutendsten Vertretern dieses Genres gehörte. Obwohl sich Zebda in der alternativen Szene auch politisch engagierte, verlor die Gruppe durch ihren Sommerhit »Tomber La Chemise« (1999) ihre Glaubwürdigkeit und zerbrach letztlich an den Spätfolgen ihres größten kommerziellen Erfolgs.

Anschließend wird Manu Chao, dessen Musik sowohl dem Rock Alternatif (Hot Pants, Los Carayos) als auch dem Rock Métis (Mano Negra) zugeordnet werden kann, in einem eigenen Kapitel behandelt. Vor allem Manu Chao Solokarriere – sein Debütalbum *Clandestino* (1998) verkaufte weltweit mehr als drei Millionen Einheiten – steht dabei trotz allem politischen Engagement für Organisationen wie ATTAC im Widerspruch zu Lebruns Definition von »Protest Music« als anti-kommerziell und Mainstream-fern. Des Ausverkaufs bezichtigt wurde er übrigens schon im Song »Manu Chao«, der 2003 von der französischen Punkband Les Wampas veröffentlicht wurde. Darin werden sowohl Manu Chao als auch die Band Louise Attaque für ihre »Brieftasche« bzw. ihr »Bankkonto« kritisiert. Ironischerweise verkaufte sich dieser Song aber so gut, dass er bis heute zu den erfolgreichsten Singles der Wampas zählt. Das Beispiel belegt, dass nicht nur Protest Music, sondern auch die protestierende Kritik an Protest Music ein lohnendes Geschäft sein kann. Darüber hinaus handelt es sich hier um das deutlichste Beispiel für die Widersprüche, die sich ergeben, wenn Protest Music kommerziellen Erfolg genießt und sich damit gemäß Lebruns Definition zum »Mainstream« wandelt.

Der dritte Teil des Buches basiert auf circa 100 qualitativen Interviews, die von der Autorin in den Jahren 1998, 1999 und 2000 am Rande verschiedener französischer Musikfestivals (z.B. Les Vieilles Charrues) durchgeführt wurden. Die Ergebnisse verteilen sich auf zwei Kapitel, in denen das Publikum (Kapitel 5) und die Festivals (Kapitel 6) im Mittelpunkt stehen. Lebrun erläutert hier die Aussagen ihrer Interviewpartner (Fans, Sicherheitspersonal) und verbindet sie mit Fakten zur französischen Festivalkultur. Auch dabei gelingt es ihr, Widersprüche herauszuarbeiten. So böten Festivals einen geordneten Rahmen für ungeordnetes Verhalten (S. 136), in dem sich die

Teilnehmer laut Lebrun und der Security-Aussagen (S. 154f.) überwiegend angepasst und nicht »revolutionär« verhielten – wohingegen sich die interviewten Festivalbesucher mehrheitlich als Mitglieder einer sehr heterogenen »Protestkultur« sehen und damit Pierre Bourdieus Definition der »Cultural Vanguard« (anti-mainstream, anti-konservativ, großes »cultural capital«) entsprechen (S. 111).

Letztlich gelingt Lebrun der Versuch, mit diesem Band die Aufmerksamkeit auf Genres zu lenken, die für das Verständnis der französischen Musikkultur ebenso wichtig sind wie der häufiger beachtete französische HipHop. Da sich Lebrun ausschließlich auf Subgenres aus dem Bereich »alternativer« Rockmusik beschränkt, stellt sich die Frage, ob der Oberbegriff Protest Music wirklich angemessen ist; der Titel des Buches und die Protest Music-Definition suggerieren nämlich eine umfassendere Untersuchung, die auch den HipHop und Chansoniers wie George Brassens und Léo Ferré einbeziehen müsste. Da in allen drei Teilen vor allem die internen Widersprüche von Protest Music betrachtet werden, wäre es zudem von Vorteil gewesen, wenn die Autorin bereits im Titel auf diesen Schwerpunkt hingewiesen hätte. Dennoch: Lebrun sorgt für eine insgesamt differenziertere Darstellung der französischen Musikszene und schließt somit eine wichtige Forschungslücke.

Lebrun, Barbara (2009). *Protest Music in France. Production, Identity and Audiences*. Aldershot: Ashgate (192 S., Hardcover, 50£).

## ***Metal matters* – Heavy Metal als Kultur und Welt. Braunschweig, 3.-5. Juni 2010**

### **Bericht von Dietmar Elflein**

Als erste deutschsprachige Konferenz zum Thema fügte sich *Metal matters* – *Heavy Metal als Kultur und Welt* bruchlos in die Reihe der internationalen Konferenzen zu Heavy Metal in Köln (2009) und Salzburg (2008/2009) ein, was sich bereits an der Regelung der Kleidungsfrage der großen Anzahl von WissenschaftlerInnen, JournalistInnen und sonstigen an Heavy Metal Interessierten, die in die Aula der Braunschweiger Hochschule für bildende Künste gekommen waren, ablesen ließ: Es dominierte die Farbe Schwarz und das Metal-typische Bandshirt, das ein über die wissenschaftliche Auseinandersetzung hinausgehendes Interesse an Heavy Metal anzeigte. Dementsprechend war anfangs eine freudige Erregung im Auditorium zu verspüren, die sich zu einer durchgehend angenehmen und kollegialen Atmosphäre weiterentwickelte, die kontroversen fachlichen Diskussionen jedoch nicht entgegenstand.

Die pure Existenz dieser Konferenzen belegt das in den letzten Jahren stark gestiegene Interesse der Wissenschaften an Heavy Metal. Die geringen personellen Überschneidungen im Programm von *Metal matters* und den vergangenen Konferenzen weisen darauf hin, dass die Zahl der an Heavy Metal interessierten WissenschaftlerInnen beständig anwächst, und verdeutlichen zudem, dass die Konferenzsprache für die Zusammensetzung der Teilnehmenden von Bedeutung zu sein scheint.

Das von Rolf Nohr (HbK Braunschweig) und Herbert Schwaab (Uni Regensburg) zusammengestellte Konferenzprogramm versammelte Beiträge aus den unterschiedlichsten geisteswissenschaftlichen Disziplinen: Vertreten waren insgesamt neunzehn Beiträge aus der Geschichts-, Kultur-, Medien- und Musikwissenschaft, der Amerikanistik, der Kunstgeschichte, der Kunstpädagogik und der Soziologie, die die Organisatoren zu sieben Panels

zusammengefasst hatten, die dem Tagungsmotto entsprechend die gesamte Bandbreite von »Heavy Metal als Kultur und Welt« abdeckten.

Die Suche nach einem inhaltlichen roten Faden wurde durch die Vielfältigkeit der Beiträge zwar erschwert, nichtsdestotrotz ließ sich ein transdisziplinäres Interesse an der Bearbeitung des Spannungsfeldes von Freiheit und Kontrolle feststellen – in der Musik, in medialen Repräsentationen (Covers, Videos, Typologie), in der Gegenüberstellung oder auch Paradeszenz (s.u.) von Moderne und Antimoderne, der Faszination für romantische und archaische Bildwelten sowie Horrorfilme (aufgesplittet in unterschiedliche Repräsentationen der Teufelsfigur) und vielleicht sogar in Bezug auf einen handwerklichen Ethos im Metal.

Für den Verfasser dieses Berichts überraschend war der in sechs Beiträgen explizite Rekurs auf den Subkulturbegriff (mal mit, mal ohne Klammern um das ›Sub‹), der z.B. von Birgit Richard in Bezug auf den Black Metal explizit vertreten wurde. Die damit zusammenhängende Idee von Dissidenz führte bei Markus S. Kleiners und Mario Anastasiadis' Beitrag zur Popkulturgeschichte des politischen Heavy Metal zu einer Konzentration auf links-alternative politische Inhalte. Allerdings ist die inhaltliche Arbeit an diesem Buchprojekt noch (lange) nicht abgeschlossen.

Die im Metal vorhandenen konservativen bis rechtsradikalen politischen Einstellungen schloss dagegen Jan Leichsenring in seinen Vortrag zur Formulierung und Funktion antimoderner Topoi in Metal-Subgenres ein. Einen Anschlusspunkt für rechte Ideologien sah er in romantischen Vorstellungen des Eigenen und Eigentlichen. Die grundsätzliche Faszination der Kulturwelt Heavy Metal für das Irrationale, Okkulte, Ländliche und Antimoderne wurde nicht nur bei Leichsenring vor allem an Beispielen aus dem Extreme Metal diskutiert. So analysierte Sascha Pöhlmann die Verbindungslinien des Schaffens der in Earth First – einem kontrovers diskutierten Netzwerk ökologischer Aktivisten – organisierten Black Metal-Band Wolves In The Throne Room zur Gedankenwelt der US-amerikanischen Romantik. Er zeigte über Textanalysen anschaulich Bezüge zu Henry David Thoreau, Walt Whitman und Ralph Waldo Emerson.

Birgit Richard und Jan Grünwald näherten sich der Anti-Moderne über das Mittel der Bildanalyse und diskutierten Repräsentationen archaischer Männlichkeit im Black Metal als Inszenierungen des vermeintlich absolut Bösen. Da popkulturelle Dissidenz immer schwerer zu erreichen sei, betrachteten sie Strategien archaischer Männlichkeit im Black Metal als einen Versuch der eindeutigen Opposition gegen den immer schon dissidenten Popdiskurs. Dabei diene reale Gewalt durchaus der Authentifizierung der medialen Repräsentation. Eine abweichende Lesart des auch von Richard

und Grünwald analysierten Immortal Videos »Blashyrk (Mighty Raven Dark)« zeigte Andreas Wagenknecht. Sein Vergleich mit einer auf YouTube veröffentlichten, von Fans erstellten Parodie offenbarte eine humorvolle und selbstironische Aneignung des Black Metal.

Mit dem Bösen in Gestalt des Teufels setzte sich Manuel Trümmer auseinander, der Ergebnisse seiner Dissertation zu Transformation und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik auf die Heavy Metal-Szene fokussierte. Er beschrieb drei unterschiedliche Repräsentationen der Teufelsfigur: den Götzen, den Narren und die Schreckgestalt. Als Götze diene er einer Minderheit als vermeintlicher Fixpunkt eines religiösen Systems, als Narr oder Trickster symbolisiere er das ausschweifende profane Leben im Hier und Jetzt und als Schreckgestalt scheine er oft einem modernen Horrorfilm entsprungen.

Die Verbindung von Horrorfilmen und Heavy Metal thematisierten auch Florian Krautkrämer und Wolfgang Petri anhand von Veränderungen in der Typologie von Band-Logos. In den 1990er Jahren wurde für sie das Schriftbild Ort der Darstellung der im bloßen Bild schon lange sichtbaren Faszination für dunkle Themen. Die Band-Logos veränderten ihr metallisches Glänzen und erschienen zerkratzt oder rostig. Derartige zerstörte und angegriffene Schrifttypen fanden die Referenten auch im zeitgenössischen Horrorfilm.

Eine der populärsten Repräsentationen des Teufels im Heavy Metal, das als »horns« oder auch »Pommegabel« bekannte Handzeichen, nahm Tomislava Kopic zum Anlass, die Heavy Metal-Kultur mit der Methode der dichten Beschreibung von Clifford Geertz zu analysieren. Die »horns« begriff sie als Identifikationsgeste der Heavy Metal-Szene. Anschaulich beschrieb sie in diesem Zusammenhang mehr oder weniger hilflose Versuche, eine über die Metal-Szene hinausgehende Verbreitung der »horns«-Geste einzudämmen.

Die schon mehrfach angesprochene Verbindung von Anti-Moderne und Moderne im Heavy Metal thematisierten auch Mathias Mertens und Jörg Scheller. Beide wiesen darauf hin, dass ohne Elektrizität, also ohne Moderne, kein Heavy Metal möglich ist. Für Scheller entstehe so ein Paradox, das er mit dem aus dem Marketing entlehnten Terminus »Paradessenz« bezeichnete, der Produkte mit widersprüchlichen Eigenschaften charakterisiert – Kaffee soll beispielsweise zugleich beruhigen und aufputschen. Analog erlaube Heavy Metal eine Kritik der Moderne mit Mitteln der Moderne. Scheller verwies zudem auf einen handwerklichen Ethos, der Heavy Metal vom Punk unterscheide.

Die Analyse der musikalischen Sprache des Heavy Metal, die der Verfasser dieses Berichts vorstellte, rekurriert ebenfalls auf den handwerklichen

Ethos der Kulturwelt als zentrales Element, der sich in einer rhythmisch dominierten Ensemblevirtuosität verwirklicht. Individuelle Virtuosität war dagegen das Thema von Daniel Kernchen, das er musikhistorisch im Publikumskonzert des 19. Jahrhunderts verortete und von da aus weiter differenzierte.

Ebenfalls von einer handwerklichen Liebe zum Detail geprägt ist die Gestaltung der Heavy Metal-Kutte als Beispiel des Szene-typischen Bekleidungsstils, mit dem sich Julia Eckel auseinandersetzte. Heavy Metal-typische Kleidung hat für sie einen für Mode unüblichen hohen Szene-spezifischen Informationsgehalt, der einerseits individualisiere und andererseits die Zugehörigkeit zur einem größeren Ganzen symbolisiere. Über die verbreitete Nutzung von Band-Logos auf Kleidungsstücken werde die Metal-Mode ihrer Meinung nach medialer als der eher stilistisch motivierte Bekleidungsstil im HipHop oder Techno. Mit der Analyse von Band-Logos beschäftigte sich auch Rainer Zuch, allerdings im Rahmen ihrer Verwendung auf Plattencovers. In deren Gestaltung suchte er Strukturelemente einer Metal-Ästhetik, die er u.a. in einer Häufung symmetrischer Gestaltung, einer Inszenierung des Widerstreits von Chaos und Ordnung und der Aufhebung der Grenze zwischen Ornament und Gegenstand resp. Bild und Schrift fand.

Die Vorträge von Christian Krumm und Holger Schmeck sowie von Franz Horváth beschäftigten sich mit regionalen Heavy Metal-Szenen. Erstere stellten die regionale Geschichte des Heavy Metal im Ruhrgebiet in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen und legten dabei ein besonderes Augenmerk auf Labels und Zeitschriften, also auf die für eine funktionierende Szene notwendige Infrastruktur. Der Vortrag speiste sich aus den Recherchen für ein Buchprojekt zum Heavy Metal im Ruhrgebiet, das vor allem Interviews mit Szeneprotagonisten enthält. Horváth beschrieb dagegen die Heavy Metal-Szene im Ungarn der 1980er Jahre einerseits und die Rezeption des ungarischen Heavy Metal im rumänischen Siebenbürgen andererseits. Während Heavy Metal in Ungarn eine gewisse Ferne zur Staatsmacht attestiert werden könne, werde er in Siebenbürgen als Teil einer Zugehörigkeit zu Ungarn rezipiert.

Mit den Vorträgen von Christian Heinisch und Tobias Winnerling fanden auch zwei eher übergreifende Ansätze ihren Weg ins Konferenzprogramm, die die Tagung passenderweise eröffneten und (fast) beschlossen. Beide suchten nach Elementen, die die Langlebigkeit und Stabilität der Heavy Metal-Szene erklären können. Heinisch differenzierte diese nach ihrer kommerziellen, subkulturellen, rituell-religiösen und historischen Dimension und konzentrierte sich auf den rituell-religiösen Aspekt, Winnerling stellte Heavy Metal aufgrund seiner starken Formalisierung, die sich mit einer

grundlegenden Beliebtheit der inhaltlichen Aussage paare, als eher individuelles Phänomen dar, das dennoch kollektive Funktionen erfülle – wiederum im Gegensatz zum seiner Meinung nach eher ideologisch aufgeladenen Punk.

Zu einer gelungenen Konferenz gehört neben spannenden Vorträgen und anregenden Diskussionen auch und gerade ein Abendprogramm, das der temporären Gemeinschaft der KongressteilnehmerInnen einen weiteren Treffpunkt anbietet und so ein besseres gegenseitiges Kennenlernen ermöglicht. Die beiden Organisatoren von *Metal matters* präsentierten zu diesem Zweck in der Schweinebärmannbar am ersten Abend eine Luftrockoper und am zweiten Abend ein Konzert mit den Bands Cast In Silence, Diary About My Nightmare und Headshot. Außerdem diente die Aula der HbK auch als Ausstellungsraum für Fotos von Johannes Giering und Frank Tobian.

## **First International Clare Fischer Symposium Graz, 1.-2. Mai 2010**

### **Bericht von Franz Krieger**

Der 1928 geborene US-amerikanische Pianist, Komponist und Arrangeur Clare Fischer begann seine musikalische Karriere Mitte der 1950er Jahre als Pianist und Arrangeur der Vokalgruppe Hi-Lo's. Zu seiner zusätzlichen Arrangiertätigkeit im Jazzbereich (u.a. für Dizzy Gillespie, George Shearing und Donald Byrd) traten Kompositionen – anfangs vor allem für Werbung, später auch abendländische Kunstmusik. Ab den 1970er Jahren war ein Schwerpunkt der musikalischen Tätigkeit von Fischer lateinamerikanische Musik, wobei er sich vor allem als Pianist, Komponist und Arrangeur seiner eigenen Gruppe Salsa Picante einen Namen machte. Ab den 1980er Jahren arrangierte er auch viel Popmusik, u.a. für Paul McCartney, Prince, Natalie Cole, Michael Jackson und Chaka Khan.

Obwohl Fischers Arrangierkunst bereits seit den 1960er Jahren in Expertenkreisen große Anerkennung genoss, hat er dennoch nur einen beschränkten Bekanntheitsgrad erreicht, was nicht zuletzt auf die Komplexität seiner harmonischen Sprache zurückzuführen sein dürfte. Umso erfreulicher ist es, dass im Rahmen universitärer Jazzausbildung wie auch Jazzforschung Fachleute zusammentrafen, um das Lebenswerk von Clare Fischer zu diskutieren, aber auch gemeinsam Strategien zu dessen Erhalt und Tradierung zu überlegen.

Veranstaltet wurde das 1. Internationale Clare-Fischer-Symposium in Zusammenarbeit der Institute für Jazz und Jazzforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, und es waren in höchstem Maße spannende Vorträge und Diskussionen, die von einem internationalen Referententeam einem internationalen Publikum dargeboten wurden. Angenehm verteilt auf zwei Tage – die sechs Vorträge am ersten Tag und eine Diskussionsrunde am zweiten –, ging die fachliche Dichte der Referate Hand in Hand mit der harmonischen Dichte von Clare Fischers Musik.

Bill Dobbins, seines Zeichens Professor an der Eastman School of Music in Rochester, New York, und als Künstler, Forscher, Pädagoge und nicht zuletzt Leiter der WDR Big Band international renommiert, eröffnete die Reihe der Vorträge mit einem Vergleich von Clare Fischers Musik mit der 1924/25 entstandenen 1. Sinfonie in f-Moll op. 10 von Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch. Auf Basis einer von Dobbins erstellten Studienpartitur sowie dreier Stücke von Fischer («Quiet Dawn», »Running Mate« und »Bittersweet«) wurde gezeigt, dass das entscheidende gemeinsame Merkmal der Musik von Schostakowitsch und jener von Fischer in der Stimmführung liegt. Die Logik dieser Stimmführung ermöglicht, dissonante Zusammenklänge außerhalb üblicher bzw. zeitgleich mit durmolltonaler Funktionsharmonik zu verwenden, ohne dabei mit dem üblichen, auf eher gemäßigte Dissonanz ausgerichteten Publikumsgeschmack zu kollidieren.

Gary Foster, seit Ende der 1960er Jahre ein enger Freund von Clare Fischer und als Saxophonist dessen musikalischer Weggefährte, brachte im anschließenden Referat eine detailliert recherchierte und zugleich aus sehr persönlicher Sicht vorgetragene musikalische Biografie Fischers. So ergänzte Foster die offiziell bekannten Eckdaten von Fischers Karriere an so mancher Stelle durch Details, die – fernab üblicher anekdotischer Anreicherung – diverse musikalische Weichenstellungen Fischers besser verstehen lassen. Beispielsweise schilderte Foster, welchen kommerziellen Zwängen sich Fischer in den Anfangsjahren zu unterwerfen hatte bzw. dass er Duke Ellingtons »Black, Brown and Beige« transkribierte, um daraus zu lernen. Zusammenfassend charakterisierte Gary Foster Fischers Musik als »wirklichen Third Stream«, da sie nicht nur ein Nebeneinander, sondern eine Synthese von Jazz und abendländischer Kunstmusik darstelle.

Wer hinsichtlich des anschließenden Vortrags von Brent Fischer Familiengeschichten eines Sohnes über seinen Vater erwartete, der wurde durch dessen überragende Expertise bezüglich Clare Fischer-typischen Arrangierens eines Besseren belehrt. Ausgebildet als sinfonischer Perkussionist, war Brent Fischer nicht nur der Bassist in Clare Fischers Band, sondern er wurde im Laufe der Jahrzehnte zu dessen Ghostwriter, wozu ihn nicht zuletzt die detaillierte Vertrautheit mit Clare Fischers Partituren befähigte. In seinem Vortrag stellte er u.a. die Grundsätze der Arrangiertechnik Clare Fischers dar: (a) Es gilt, (vertraute) Akkorde zu modifizieren. Deren Möglichkeiten auszuschöpfen dient, sie in allen Tonarten am Klavier spielen zu können. (b) Akkorde in weiter Lage sind besser als solche in enger Lage. (c) Stimmverdopplungen sollen nur ausnahmsweise verwendet werden. (d) Statt drei- oder vierstimmiger Akkorde sollte man besser fünf- oder sechsstimmige gebrauchen, weil sich daraus mehr harmonische Möglichkeiten ergeben.

(e) Komplexität im Arrangement soll nicht Selbstzweck sein, sondern dem emotionalen Ausdruck dienen. (f) Die Musik soll polytonal, nicht aber atonal sein. (g) Es ist kein Problem, die kleine und die große Sept gleichzeitig zu verwenden. (h) Eine unübliche Instrumentation bringt viele Vorteile.

Barbara Bleij, am Conservatorium van Amsterdam tätige Musiktheoretikerin und diplomierte Jazzpianistin, präsentierte die Ergebnisse ihrer auf eigenen Transkriptionen beruhenden Clare-Fischer-Forschungen und schlug folgende typologische Herangehensweise an das Lebenswerk von Fischer vor: Demnach seien seine Werke unterscheidbar (a) nach dem Typ der Modalität, (b) nach der Akkordprogression, (c) nach der Stimmführung und (d) nach dem verwendeten Voicing. Dazu kommt Fischers spezifische Instrumentation, die die zeitweilige dissonante Schärfe seiner Harmonik wesentlich abmildert.

Brian DiBlassio, Musikwissenschaftler an der University of Michigan-Flint, widmete sich der lateinamerikanischen Musik Fischers und damit einem Hauptstrang in dessen Schaffen. Die Einzelbetrachtung diverser Werke ging in diesem Vortrag mit einer allgemeinen Einführung in den Montuno einher, was DiBlassio auf Basis eigener Transkriptionen wie auch pianistisch exemplifizierte.

Michael Kahr, der Organisator und Leiter dieser Tagung, legte im letzten Referat des Tages die wesentlichen Ergebnisse seiner Doktorarbeit über Clare Fischers Musik dar. Als zweifach diplomierter Jazzmusiker (Klavier und Trompete) legte er in seiner Dissertation einen Schwerpunkt auf harmonische Analyse, verband dies aber mit soziokulturellen Fragestellungen, woraus sich eine breite Palette methodischer Herangehensweisen ergibt. Derart inkludiert die Untersuchung einerseits Interviews (mit Clare Fischer, seinen Angehörigen wie auch diversen Mitmusikern) und eine Auswertung des privaten Schriftverkehrs von Clare Fischer, andererseits aber auch eine musikanalytische Wertung der Nähe zu Schostakowitsch wie auch Bill Evans. Ebenso werden Fischers Arbeit und Status innerhalb der Popmusik hinterfragt, wie es auch um eine statistische Auswertung der harmonischen Gestaltungsmittel geht. Alles in allem zielt Kahrs Untersuchung auf eine Wirkungsanalyse von Clare Fischers Musik ab; der »rote Faden« in dessen Tonsprache ist, so Kahr, »the idea of emotion and meaning [...] as represented by his harmonic choices«.

Als wesentliches, weiter führendes Projekt stellte Kahr die Einrichtung eines Digital Clare Fischer Archive an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz vor. Dieses Archiv wird Fischers mehr als 6000 Partituren online zur Verfügung stellen und soll multimedial ausgestattet sein.

Den Abschluss des ersten Symposiumstages bildete ein hörenswerter Clare Fischer-Konzertabend, der von Bill Dobbins (Solopiano) sowie Gary Foster (im Duo mit Dobbins) gestaltet wurde.

Die Diskussionsrunde am darauffolgenden Tag wurde durch ein sich spontan ergebendes Referat von Cor Bakker, eines aus Amsterdam angereisten Tagungsbesuchers, eingeleitet. Der als freischaffender Musiker tätige Bakker studierte in den 1980er Jahren bei Clare Fischer und beeindruckte in seinen Ausführungen durch sein improvisatorisches, pianistisches Können, das die wesentlichen arrangiertechnischen Charakteristika von Clare Fischer nicht nur systematisch darstellte, sondern daraus berührende Musik machte.

In der abschließenden Diskussionsrunde ging es vor allem darum, in welcher Weise das Werk Clare Fischers einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht werden kann. Neben der Einrichtung des Digital Clare Fischer Archive wurde hierbei vor allem ein digitales, multimediales Informationspaket vorgeschlagen, welches an relevante Konservatorien, Hochschulen und Universitäten zu übermitteln wäre und das durch die Einbettung eines Masterclass-Mitschnitts möglichst attraktiv gemacht werden sollte.

Alles in allem bleibt zu hoffen, dass insbesondere im Bereich akademischer, ausbildender Institutionen das Lebenswerk Clare Fischers die für seine weitere, erfolgreiche Tradierung nötige Verbreitung erfährt, denn diese Musiksprache birgt auch für künftige Kunstschaffende ein enorm variantenreiches Betätigungsfeld. In diesem Sinne war das First International Clare Fischer Symposium nicht nur ein Rückblick auf das Lebenswerk eines der ganz wichtigen Komponisten und Arrangeure unserer Zeit, sondern es bot durch seine fachliche Tiefe eine Perspektive der ganz besonderen Art.

## **Militärmusik zwischen Nutzen und Missbrauch Bonn, 31.8.-1.9.2010**

### **Bericht von Burkhard Sauerwald**

In der Militärmusik sind Aspekte von Kunst- und populärer Musik gleichermaßen zu verorten. Aber als eine Musik, die – so der Chef des Militärmusikdienstes der Bundeswehr, Dr. Michael Schramm – »offensichtlich funktional« ist, steht sie in einem besonderen Spannungsverhältnis: Wo sich Macht der Macht der Musik bedient, stellt sich zugleich die Frage nach dem Nutzen und dem Missbrauch.

Bereits zum sechsten Mal veranstaltete der Militärmusikdienst der Bundeswehr in Zusammenarbeit mit der Abteilung Wehrpsychologie des Streitkräfteamtes und dem musikwissenschaftlichen Institut der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf ein Symposium unter dem Reihentitel »Militärmusik im Diskurs«. Im letzten Jahr hatte man sich der Frage nach »Musik und Staat – Militärmusik der DDR« gewidmet – ein ähnlich unbequemes Thema wie das diesjährige.

Dabei hatten die Organisatoren Wert darauf gelegt, die Fragestellung nicht auf Deutschland zu beschränken: Sam Mirelman eröffnete die Veranstaltung mit einer Darstellung der Militärmusik im Mittelmeerraum der Antike: Zahlreiche Bildquellen verweisen auf die prominente Rolle der Musik im Kontext von Machtdemonstrationen, bei den Assyrern ebenso wie bei Ritualen der Hethiter. Dazu kommt die militärische Nutzung von Musik im Kampfgeschehen: Signale, Kontrolle der Bewegung von Truppenteilen sowie Erschrecken und Einschüchtern des Gegners.

Zwei Vorträge beschäftigten sich mit der Rolle von Militärorchestern in Bosnien-Herzegowina: Jasmina Talam stellte die Bedeutung der Mehterhâne für die traditionelle bosnische Volksmusik heraus. Diese Militärorchester waren während der osmanischen Herrschaft in Bosnien (1453-1878) nicht nur in den Städten sehr populär. Später traten die österreich-ungarischen Militär-

Orchester an ihre Stelle und machten das bosnische Publikum mit der westlichen Kunstmusik vertraut. Risto Pekka Pekkanen widmete sich am Beispiel Sarajewos der »Modernisierung« der in Bosnien gespielten Militärmusik durch die Orchester der k.u.k. Armee. Hier macht er Aspekte eines »kulturellen Imperialismus« aus: Im Kern sei das mitteleuropäische Repertoire gespielt worden, nur teilweise angereichert durch osmanisch-türkische oder serbisch-orthodoxe Aspekte.

Anhand von Konzertanzeigen aus Tages- und Wochenzeitungen stellten Elisabeth Anzenberger-Ramminger und Friedrich Anzenberger die privaten Konzertaktivitäten der Militärmusiker in Österreich-Ungarn dar, die etwa in Wien ein unverzichtbarer Bestandteil der Unterhaltungsbranche waren. Teils wurden so viele Auftritte gleichzeitig von einer Regimentskapelle gespielt, dass neben Hilfsmusikern sogar »Figuranten« zum Einsatz kamen. Viele kostenlose Konzerte für die Bevölkerung und die Entstehung zahlreicher Kompositionen waren die Folge – das Ganze jedoch zu Lasten der zivilen Orchester.

Fallbeispiele aus anderen Ländern folgten: Ann-Marie Nilsson widmete sich der Rolle der Militärorchester in den schwedischen Kurorten, in deren Kontexten über 13000 Titel (vor allem populäre Formen wie Tänze oder Märsche) für Bläseroktett entstanden. Francis Pieters stellte auf unterhaltsame Weise den Nutzen der zuletzt weitgehend reduzierten belgischen Militärmusik heraus: Die Orchester veranstalteten zahlreiche Wohltätigkeitskonzerte und übernahmen in künstlerischer Hinsicht Vorbildfunktion für zivile Orchester – Beobachtungen, die auch für andere Länder zutreffen. Die Militärmusik Sloweniens (Franc Križnar), der Einfluss von (para-)militärischen Institutionen auf die »bandas de música« im brasilianischen Bundesstaat Minas Gerais (Suzel Ana Reily) und die persönlichen Beziehungen eines Komponisten zur Militärmusik (Franz Cibulka) waren Schwerpunkte allgemeiner gehaltenen Vorträge.

Einige Vortragende fokussierten ihre Beiträge stärker auf die Leitfrage des Symposions. Dean Caceres stellte die Entwicklung militärischer Anspielungen in der Instrumentalmusik für Kinder im 19. Jahrhundert dar. Gerade nach der Reichsgründung häuften sich Beispiele für Soldatenmärsche und militärisch konnotierte Charakterstücke (»Der kleine Tambour« o.ä.), was Caceres als symbolhafte Sprache zur Vermittlung von Erziehungsinhalten beschrieb. Morag Grant – Leiterin der Göttinger Forschergruppe »Music, Conflict and the State« – berichtete von ihrem aktuellen Projekt, das sich mit der Rolle minderjähriger Kindersoldaten in britischen Regimentern des 18. und 19. Jahrhunderts beschäftigt. Gerade auch als Trommler und Pfeifer wurden diese Kindersoldaten eingesetzt. Das Eintrittsalter dieser Musiker

lag im Durchschnitt bei 18 Jahren – ein Fünftel von ihnen war jedoch unter 15.

Den aktuellen Musikbetrieb hatten drei weitere Beiträge im Blick: Bernhard Höfele, ehemaliger Leiter des Militärmusikdienstes und langjähriger Dirigent, beschrieb die Praxis der Militärmusikfestivals in Deutschland. Gemeinsames Spiel von Orchestern verschiedener Nationalitäten hatte es etwa 1867 beim Militärorchester-Wettbewerb im Rahmen der Pariser Weltausstellung gar nicht gegeben. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich so etwas wie eine Tradition: 1960 fand zum ersten Mal das NATO-Musikfest in Mönchengladbach statt, 1965 die Musikschau der Nationen in Bremen. Diese beliebten, nicht-kommerziellen Formate wurden in der Folge von kommerziellen Anbietern nachgeahmt. Höfele verwies auf möglichen Missbrauch durch »geschmacklose« oder nicht im Dienste der Musik stehende Choreographie-»Ideen«.

Manfred Heidler, Organisator der Konferenz und beim Zentrum Militärmusik für die musikwissenschaftliche Abteilung zuständig, zeigte an einem aktuellen Beispiel, dass Militärmusik (immer noch) Musik popularisiert: John Miles' »Music« mit seiner, so Heidler, »ansprechenden und nutzbaren Klanggewalt« erlebt bis heute ein zweites Dasein in der Bläserorchesterszene – ausgehend von einem Arrangement Heinz Schiffers, seinerzeit Leiter der BigBand der Bundeswehr.

Sabine Mecking und Yvonne Wasserloos widmeten sich dem Sting-Titel »Russians« aus dem Jahre 1985, den sie als zeitgebundenen Ausdruck der Angst vor dem Einsatz sowjetischer Nuklearwaffen deuteten. Sting neigt zu Provokationen – so sei die Textzeile »What might save us me and you, if the Russians love their children, too« als antirussisches Klischee zu verstehen. Im Rahmen seiner aktuellen Tournee spielte Sting das Stück nach langer Pause wieder und inszenierte es auf der Bühne mit Elementen, die mit Militärmusik assoziiert werden können; die kleine Trommel erhält eine herausgehobene Rolle ebenso wie ein Trompetensignal, das mit »Taps« in Verbindung gebracht werden kann. Diese Anspielungen haben in der Deutung der Referentinnen die Funktion, für den Hörer eine Brücke zwischen historischer Situation und Gegenwart zu bauen.

Im Nachgang zum letztjährigen Symposium, bei dem ein starker Akzent auf Zeitzeugenberichte gelegt worden war, stellte der Vorsitzende der deutschen Gesellschaft für Militärmusik, Alexander Fühling, die »Festliche Zapfenstreichmusik« von Gerhard Baumann in den Mittelpunkt seiner Überlegungen. Dieses Kernstück des 1981 uraufgeführten Großen Zapfenstreichs der NVA greife auf preußische Traditionen zurück und dokumentiere damit eine Veränderung hinsichtlich der Rezeption des preußischen Erbes in der

DDR. Baumann stellte in seiner Zapfenstreichmusik Lieder zusammen, die auf traditionswürdige Phasen der deutschen Geschichte verweisen sollen, etwa die Bauernkriege oder den Spanischen Bürgerkrieg. Ausgelassen werden, wie Fühling ausführte, nur die Revolution von 1848/49 und die Phase des »antifaschistischen Schutzwalls« in Deutschland. In seiner Übersicht über die verwendeten Lieder markiert Fühling pointiert die historischen Zusammenhänge, in denen sie ursprünglich standen: Das Lied der »Matrosen von Kronstadt« etwa stehe für die Zeit der Oktoberrevolution – und sei damit ein »Paradebeispiel für selektive Geschichtswahrnehmung«, wurde doch ein Aufstand der Kronstädter Matrosen gegen die neue Sowjetherrschaft im Jahr 1921 blutig niedergeschlagen. Lieder aus der Zeit des Ersten Weltkriegs und auch der NS-Zeit wurden adaptiert und nur geringfügig geändert, nur wenige seien genuin sozialistische Eigenschöpfungen, etwa »Dank euch, ihr Sowjetsoldaten« von Hanns Eisler und Johannes R. Becher oder das Lied »Die Partei hat immer recht«, das die Zapfenstreichmusik beschließt.

Die interessante und vielseitige Reihe der Bonner Symposien »Militärmusik im Diskurs« soll im nächsten Jahr fortgesetzt werden, voraussichtlich zum Phänomen der Popularisierung von Musik durch Militärkapellen. Doch zunächst muss wohl die bevorstehende Bundeswehrreform abgewartet werden, bei der man für den Militärmusikdienst mit Einschnitten rechnet, obwohl erst kürzlich vier Musikkorps der Bundeswehr aus Kostengründen aufgelöst worden sind.

Die bisherigen Symposien wurden dokumentiert in einer von Michael Schramm herausgegebenen Reihe »Militärmusik im Diskurs«, deren fünfter Band *Musik und Staat – Militärmusik der DDR* unlängst veröffentlicht wurde. Die fünf bisher erschienenen Bände sind (etwas umständlich) über die Förderungsgesellschaft des Bundeswehr-Sozialwerkes erhältlich: [mail@foegbws.de](mailto:mail@foegbws.de).

**»Theorien des Populären«  
der AG Populärkultur und Medien  
der Gesellschaft für Medienwissenschaft,  
Paderborn, 8.-9. Januar 2010**

**Bericht von Benjamin Schäfer  
und Sebastian Starke**

Kann es eine übergreifende Theorie des Populären geben? Bedeutet Popularität im Film etwas Anderes als in der Musik? Ist es möglich, »das Populäre« als wissenschaftlichen Arbeitsbegriff apriorisch zu definieren, oder kann eine Begriffsbestimmung nur ex post durch eine Untersuchung und Systematisierung von dessen Gebrauchsweisen erfolgen?

Um »das Populäre« und damit zusammenhängende Begriffe wie Pop und Popularität zu diskutieren, versammelten sich Anfang des Jahres zahlreiche Mitglieder der AG Populärkultur und Medien der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) an der Universität Paderborn. Die AG, im Jahr 2008 ins Leben gerufen und derzeit geführt durch die Kommunikations- und Medienkulturwissenschaftler Christoph Jacke und Martin Zierold, setzt sich aus nunmehr 115 Vertretern verschiedener Disziplinen zusammen, die ein wissenschaftliches Interesse an Aspekten des Populären teilen und über die AG verstärkt die Möglichkeit erhalten, sich auszutauschen und interdisziplinär zu arbeiten. Da es im Bereich der Popforschung zwar inzwischen eine Vielzahl von Ansätzen, jedoch kaum eine allgemein anerkannte, übergreifende Systematisierung des Forschungsfeldes gibt, sollte die erste Tagung der AG eine inhaltlich konstitutive sein, die versuchen sollte, ein theoretisches Fundament für die Bearbeitung des zentralen Themenfelds zu legen.

Dementsprechend ging es um die Frage, wie das Populäre als Begriffskonzept gebraucht wird und inwiefern eine Theorie des Populären für eine wissenschaftliche Beschreibung oder Modellierung denkbar und praktikabel sein könnte. Dabei sollte es nicht so sehr um eine Bestandsaufnahme exis-

tierender Poptheorien gehen, sondern darum, die Möglichkeiten der Entwicklung übergeordneter Theorien des Populären und des Pop zu eruieren. Einige der neun Referenten argumentierten in diesem Sinne transdisziplinär theoretisch, andere gingen von der Beobachtung konkreter Phänomene ihrer fachspezifischen Themenfelder aus.

Diedrich Diederichsen, lange Jahre Chefredakteur und Herausgeber der Musikzeitschrift *Spex* und inzwischen Professor für Theorie, Praxis und Vermittlung von Gegenwartskunst an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, lieferte mit seiner Keynote den Auftakt der Tagung. In seinem Vortrag räumte er der Popmusik einen zentralen Stellenwert innerhalb der populären Kultur ein. Popmusik unterscheidet sich von anderen Bereichen der Popkultur vor allem darin, dass ihr u.a. aus Musik, Artwork, Lyrics bestehendes Zeichensystem aktiv durch den Rezipienten zusammengesetzt werden müsse, während etwa der Kinobesucher oder Comicleser stets das Gesamte vorgelegt bekäme.

Dieser These widersprach der Bremer Kulturwissenschaftler Jochen Bonz in seinem Beitrag sogleich. Das Populäre, so Bonz, sei grundlegend ästhetischer Natur, wobei die ästhetischen Besonderheiten des Populären im hohen Stellenwert des Affektiven und der Performanz lägen.

Übergeordnete Konzeptualisierungen des Populären wurden auch in drei weiteren Beiträgen vorgestellt. So schlug die Baseler Ethnologin Sabine Eggmann eine diskursanalytische Sicht vor, bei der das Populäre als das zu Erklärende und nicht als Erklärendes zu behandeln sei. Ein Verständnis des Begriffs könne nur durch eine Analyse seiner Anwendungsweisen gewonnen werden. Demgegenüber konstruierten die Medien- und Kommunikationswissenschaftler Sascha Trültzsch und Thomas Wilke das Populäre explizit als Explanans, indem sie auf der Grundlage der Instinkttheorie von Konrad Lorenz nach dem Schwellenwert fragten, ab dem etwas aus einer Nischen- in die populäre Massenkultur übergeht. Die Funktionszusammenhänge zwischen Gesellschaft, (Pop-)Kultur und individuellem Handeln veranschaulichte der Bochumer Sozialwissenschaftler Martin Seeliger mithilfe eines Mehrebenen-Modells. Sein Vorschlag für eine Definition des Popkulturbegriffes musste sich allerdings den Vorwurf gefallen lassen, nicht genügend Trennschärfe zu einem allgemeinen Kulturbegriff aufzuweisen. Insgesamt lässt sich konstatieren, dass keine allgemeingültigen und zugleich exklusiven Spezifika des Populären oder des Pop bestimmt werden konnten, was dafür spricht, dass das Populäre in höchstem Maße kontextabhängig ist.

Unter dem Eindruck der Vorträge sowie der konstruktiven und angeregten Anschlussdiskussionen drehte sich auch die Podiumsdiskussion am Abend des ersten Veranstaltungstages um die Frage, inwiefern eine übergreifende

Poptheorie bzw. Theorie des Populären überhaupt denkbar und erstrebenswert sei. Moderiert von Mitorganisator Jens Ruchatz aus der Film-, Theater- und Fernsehwissenschaft, führten die Medienwissenschaftler Christina Bartz und Marcus S. Kleiner sowie der Germanist Thomas Hecken ein intensives Streitgespräch. Während Kleiner sich für ein induktives Vorgehen stark machte, um eine Irritation durch die Gegenstände zu ermöglichen, und auch Hecken sich gegen eine Großtheorie des Pop aussprach, trat Bartz für eine theoretische Modellierung des Populären auf der Grundlage systemtheoretischer Überlegungen ein, um davon ausgehend empirische Untersuchungen zu koordinieren.

Auch im Laufe des zweiten Veranstaltungstages zeichnete sich die Abwendung von der Idee einer allgemeinen Theorie des Populären deutlich ab. Mitorganisator und AG-Sprecher Zierold hielt abschließend fest, dass aufgrund der Vielfalt der unterschiedlichen Ansätze zur Theoretisierung des Populären zwar einige der eingangs gestellten Fragen nicht eindeutig beantwortet werden konnten, viele der vorgestellten Ansätze sich aber als äußerst fruchtbar erwiesen. Da an den eineinhalb Tagen mehr eine Phänomenologie denn eine Theoretisierung des Populären betrieben wurde, einigte man sich im Zuge einer ausgiebigen offenen Abschlussdiskussion darauf, den Arbeitsfokus der AG für die nähere Zukunft auf die Methoden der Popkultur-forschung zu richten. Die nächste Tagung im Jahr 2011 wird dementsprechend den Titel »Wege der Popforschung« tragen und unter der Ägide von Marcus S. Kleiner an der Universität Siegen ausgerichtet.

In der Zwischenzeit hat die AG darüber hinaus unter Federführung von Jacke, Bonz und Mathias Mertens einen Panelvorschlag für die kommende GfM-Jahrestagung in Weimar (»Loopings«) zum Thema »Die permanente Neuerfindung des Ähnlichen – Loops in der Popkultur« eingereicht. Stärker als auf dem diesjährigen Workshop werden sich dann auch Populärmusikforscher beteiligen, was naheliegt – gibt es doch eine personelle wie auch thematische Schnittmenge zwischen der AG Populärkultur und dem Arbeitskreis Studium Populärer Musik.

Wicke, Peter (1992). »Populäre Musik« als theoretisches Konzept.« In: *PopScriptum* 1, S. 6-42. Online verfügbar unter <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/popkonz.htm>. Letzter Abruf am 18.02.2010.

Homepage der AG Populärkultur und Medien:  
[http://www.gfmedienwissenschaft.de/gfm/ag\\_populaerkultur\\_und\\_medien/index.html](http://www.gfmedienwissenschaft.de/gfm/ag_populaerkultur_und_medien/index.html)

## Ausgewählte Neuerscheinungen 2009 (Nachtrag)

Zusammengestellt von Merle Mulder

- Alkyer, Frank (Hg.). *DownBeat – The Great Jazz Interviews: A 75th Anniversary Anthology*. New York, NY: Hal Leonard.
- Argyle, Ray. *Scott Joplin and the Age of Ragtime*. Jefferson, NC: McFarland.
- Atkins, Al. *Dawn of the Metal Gods*. Berlin: IP-Verlag Jeske Mader.
- Bartkowiak, Mathew J. *The MC5 and Social Change: A Study in Rock and Revolution*. Jefferson, NC: McFarland.
- Bayer, Gerd (Hg.). *Heavy Metal Music in Britain*. Aldershot: Ashgate.
- Beech, Mark R. *A Dictionary of Rock and Pop Names: The Rock and Pop Names Encyclopedia from Aaliyah to ZZ Top*. Barnsley: Remember When.
- Belford, Kevin. *Devil at the Confluence: The Pre-War Blues Music of Saint Louis Missouri*. St. Louis, VA: Virginia Publishing.
- Benson, Raymond. *Dark Side of the Morgue: A Spike Berenger Rock 'n' Roll Hit*. New York, NY: Leisure Books.
- Böß, Raphael. *Step into a World. HipHop zwischen Marginalität und Mitte*. Münster: Unrast.
- Boulware, Jack / Tudor, Silke. *Gimme Something Better: The Profound, Progressive, and Occasionally Pointless History of Bay Area Punk from Dead Kennedys to Green Day*. New York, NY: Penguin.
- Bronner, Kai. *Audio Branding: Brands, Sounds and Communication*. Baden-Baden: Nomos.
- Brunning, Bob / Pickering, James. *Chart Toppers: The Great Performers of Popular Music over the last 50 Years*. Buffalo, NY: Firefly Books.
- Buckland, Gail. *Who Shot Rock & Roll: A Photographic History, 1955 to the Present*. New York, NY: Alfred A. Knopf.
- Butler, Martin / Sepp, Arvi / Burger, Patrick R. (Hg.). *Sound Fabrics: Studies on the Intermedial and Institutional Dimensions of Popular Music*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Calt, Stephen. *Barrelhouse Words: A Blues Dialect Dictionary*. Urbana, IL, Chicago: University of Illinois.
- Carney, Court. *Cuttin' Up: How Early Jazz Got America's Ear*. Lawrence, KS: University Press of Kansas.
- Cartwright, Garth. *More Miles than Money: Journeys through American Music*. London: Serpent's Tail.
- Chertkow, Randy / Feehan, Jason. *The DIY Music Manual: How to Record, Promote and Distribute Your Music without a Record Deal*. London: Ebury Press.
- Clover, Joshua. *1989: Bob Dylan Didn't Have this to Sing about*. Berkeley, CA, London: University of California Press.
- Cook, Nicholas / Clarke, Eric / Leech-Wilkinson, Daniel / Rink, John (Hg.). *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge, New York, NY: Cambridge University Press.

- Cotgrove, Mark. *From Jazz Funk & Fusion to Acid Jazz: The History of the UK Jazz Dance Scene*. London: Chaser Publications.
- Counsel, Graeme. *Made Popular Music and Cultural Policies in West Africa: Griots and Government Policy since Independence*. Saarbrücken: VDM Verlag.
- Cox, Patsi Bale. *The Garth Factor: The Career behind Country's Big Boom*. New York, NY: Center Street.
- Custodis, Michael. *Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik*. Bielefeld: Transcript.
- Dayal, Geeta. *Another Green World* [Brian Eno] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Continuum.
- Dedekind, Henning (Hg.). *60 Jahre deutscher Pop. Wie wir wurden, was wir sind* (= Sounds Edition No. VII). München: Springer Mediahouse.
- Dent, Alexander Sebastian. *River of Tears: Country Music, Memory, and Modernity in Brazil*. Durham, NC: Duke University Press.
- Dettmar, Kevin J. H. *The Cambridge Companion to Bob Dylan*. Cambridge, New York, NY: Cambridge University Press.
- Dingemann, Rüdiger / Lüdde, Renate. *60 Jahre Deutschland. Teil 6. Musik: Schlager, Pop und Rock*. München: Bucher.
- Doggett, Peter. *You never Give me your Money: The Battle for the Soul of the Beatles*. London: Bodley Head.
- Dolan, Brian. *Inventing Entertainment: The Player Piano and the Origins of an American Musical Industry*. Lanham, MD, Plymouth: Rowman & Littlefield.
- Doležal, Rudi / Prokopetz, Joesi. *Austropop – das Buch. Weltberühmt in Österreich*. Berlin: Bosworth.
- Ebert, Alexander. *Jazz und seine Musiker im Roman*. Hamburg: Kovač.
- Edwards, Terry. *One Step Beyond...* [Madness] (=33 1/3 Series). New York, NY: Continuum.
- Egan, Sean (Hg.). *The Mammoth Book of the Beatles*. Philadelphia, PA: Running Press.
- Ekeroth, Daniel. *Schwedischer Death Metal*. Zeltingen-Rachtig: Index.
- Elvers, Erwin. *Swiss Traditional Jazz Bands*. Zwolle: Bielderman.
- Erdmann, Thomas R. *How Jazz Trumpeters Understand their Music: Twenty-Seven Interviews*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press.
- Evans, Mike. *Woodstock*. München: Heyne.
- Evans, Richard / Havers, Richard. *Woodstock Chronicles. 3 Days of Peace and Music*. Oetwil am See: Ed. Olms.
- Ferris, William. *Give my Poor Heart Ease: Voices of the Mississippi Blues*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Fox, Jon Hartley. *King of the Queen City: The Story of King Records*. Urbana, IL, Chicago: University of Illinois Press.
- Fox, Pamela. *Natural Acts: Gender, Race, and Rusticity in Country Music*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Fuhrmann, Annika. *Singer, Songs & Sessions. Künstlerportraits der Erlanger Pop- und Rockmusikszene*. Nürnberg: Fuhrmann, Annika.
- Gallenkamp, Anja. *Jazz in der Nachkriegszeit*. München: AVM.
- Garland, Phil. *Faces in the Firelight: New Zealand Folk Song & Story*. Aotearoa: Steele Roberts.
- Garrett, Greg. *We Get to Carry Each Other: The Gospel According to U2*. Louisville, KY: Westminster John Knox Press.

- George-Warren, Holly (Hg.). *The Rock and Roll Hall of Fame. The first 25 Years: The Definitive Chronicle of Rock & Roll as Told by Its Legends*. New York, NY: Collins Design.
- Ginoli, Jon. *Deflowered: My Life in Pansy Division. The Inside Story of the First Openly Gay Pop-Punk Band*. San Francisco, CA: Cleis Press.
- Goffman, Ken. *Everybody Must Get Stoned: Rock Stars on Drugs*. New York, NY: Citadel Press.
- Goodyer, Ian. *Crisis Music: The Cultural Politics of Rock against Racism*. Manchester: Manchester University Press.
- Grass, Randall. *Great Spirits: Portraits of Life-Changing World Music Artists*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Groß, Torsten. *The Soul of Motown*. Hamburg: Edel
- Grushkin, Paul. *The Art of Classic Rock*. London: Goodman.
- Gülden, Jörg. *Woodstock – Wunder oder Waterloo?* Höfen: Hannibal.
- Gulla, Bob. *Guitar Gods: The 25 Players who Made Rock History*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Hahn, Anne. *Pogo im Bratwurstland. Punk in Thüringen*. Erfurt: Landeszentrale für Politische Bildung Thüringen.
- Hardie, Richard / Thomas, Allan (Hg.). *Jazz Aotearoa: Notes Towards a New Zealand History*. Wellington: Steele Roberts.
- Harris, Larry Alan / Gooch, Curt / Suhs, Jeff. *And Party every Day: The Inside Story of Casablanca Records*. New York, NY: Backbeat Books.
- Hayward, Phillip (Hg.). *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*. London, Oakville, CT: Equinox.
- Heatley, Michael. *Jimi Hendrix Gear: The Guitars, Amps & Effects that Revolutionized Rock 'n'Roll*. Minneapolis, MN: Voyageur Press.
- Hecken, Thomas. *Pop: Geschichte eines Konzepts 1955-2009*. Bielefeld: Transcript.
- Hermann, Jennie. *Backstreet Girl. Projektionsfläche Popstar – wenn der Fan zum Schriftsteller wird. Bestandsaufnahme und analytische Untersuchung einer literarischen Nischengattung*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen.
- Hess, Earl J. / Dabholkar, Pratibha A. *Singin' in the Rain: The Making of an American Masterpiece*. Lawrence, KS: University Press of Kansas.
- Hill, Simona J. / Ramsaran, Dave. *Hip Hop and Inequality: Searching for the »Real« Slim Shady*. Amherst, NY: Cambria Press.
- Hinz, Ralf. *Pop-Diskurse. Zum Stellenwert von Cultural Studies, Pop-Theorie und Jugendforschung*. Bochum: Posth.
- Horn, Adrian Michael. *Juke Box Britain: Americanisation and Youth Culture, 1945-60*. Manchester, New York, NY: Manchester University Press.
- Hörner, Fernand / Kautny, Oliver (Hg.). *Die Stimme im HipHop: Untersuchungen eines intermediären Phänomens*. Bielefeld: Transcript.
- Hübner, Georg. *Musikindustrie und Web 2.0*. Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Huston, Jenny. *In Bloom: Irish Bands now*. Blackrock: Currach Press.
- Illiano, Roberto / Sala, Massimiliano (Hg.). *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*. Turnhout: Brepols.
- Jacke, Christoph. *Einführung in populäre Musik und Medien*. Berlin: Lit.
- Janssen, David / Whitelock, Edward J. *Apocalypse Jukebox: The End of the World in American Popular Music*. New York, NY: Soft Skull Press
- Jauk, Werner. *Pop music + Medien-Kunst*. Osnabrück: epOs Music.
- Johansson, Ola / Bell, Thomas L. (Hg.). *Sound, Society, and the Geography of Popular Music*. Farnham: Ashgate.

- Jost, Christofer / Neumann-Braun, Klaus / Klug, Daniel / Schmidt, Axel (Hg.). *Die Bedeutung populärer Musik in audiovisuellen Formaten*. Baden-Baden: Nomos.
- Kimminich, Eva (Hg.). *Utopien, Jugendkulturen und Lebenswirklichkeiten. Ästhetische Praxis als politisches Handeln*. Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Klausegger, Isabella. *HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in der Cultural Studies*. Wien: Löcker.
- Klien, Hanna. *Hip-Hop in Havanna. Afroamerikanische Musik im Widerstand*. Wien: Lit.
- Kois, Dan. *Facing Future* [Israel Kamakawiwo'ole] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Continuum.
- Kraft, Thomas (Hg.). *Rock Stories*. München: LangenMüller.
- Lamprecht, Wolfgang. *Zur Geschichte der österreichischen Jazz(kritik)*. Wien: Löcker.
- Landy, Elliott. *Woodstock 1969: The First Festival. 3 Days of Peace & Music*. Horsham: Ravette.
- Lang, Michael. *The Road to Woodstock*. New York, NY: Ecco.
- Langenohl, Susanne. *Musikstars im Prozess der Geschlechtsidentitätsentwicklung von Jugendlichen*. Berlin: Lit.
- Langnickel, Bernd C. *Das ABC der Volksmusik: von Alpenrebelln bis Zillertaler. Das umfassende Lexikon der Stars, Musikanten, Komponisten und Textdichter*. Hamburg: Moewig.
- Lehman, David. *A Fine Romance: Jewish Songwriters, American Songs*. New York, NY: Nextbook / Schocken.
- Leimgruber, Walter (Hg.). *Ewigi Liäbi. Singen bleibt populär. Tagung »Populäre Lieder. Kulturwissenschaftliche Perspektiven«, 5.-6. Oktober 2007 in Basel*. Münster u.a.: Waxmann.
- Lemme, Matthias. *Die neuen Psalmsänger. Religiosität in deutschsprachiger Popmusik*. Jena: IKS Garamond.
- Lexmann, Juraj. *Audiovisual Media and Music Culture*. Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Linhardt, Marion (Hg.). *Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906-1933)*. Wien: Lehner.
- Lizie, Arthur E. *Dreaming the World: U2 Fans, Online Community, and Intercultural Communication*. Cresskill, NJ: Hampton Press.
- Locke, Ralph P. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge, New York, NY: Cambridge University Press.
- Mackinlay, Elizabeth / Bartleet, Brydie-Leigh / Barney, Katelyn (Hg.). *Musical Islands: Exploring Connections between Music, Place and Research*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Mania, Thomas (Hg.). *Techno. Ein Blick zurück in die Zukunft*. Münster: Telos.
- Massey, Howard. *Behind the Glass: Top Record Producers Tell How they Craft the Hits*. San Francisco, CA: Miller Freeman Books.
- McAvoy, Mark. *Cork Rock: From Rory Gallagher to the Sultans of Ping*. Cork: Mercier Press.
- McDonald, Chris. *Rush, Rock Music, and the Middle Class: Dreaming in Middletown*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- McNutt, Randy. *King Records of Cincinnati*. Charleston, SC: Arcadia Publishing.
- Middleton, Richard. *Musical Belongings: Selected Essays*. Farnham: Ashgate.
- Milner, Greg. *Perfecting Sound Forever: The Story of Recorded Music*. New York, NY: Faber & Faber.

- Moberg, Marcus. *Faster for the Master: Exploring Issues of Religious Expression and Alternative Christian Identity within the Finnish Christian Metal Music Scene*. Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Müller, Beat. *Jazz in Luzern. Von der Quartierbeiz in den Konzertsaal*. Luzern: Pro Libro.
- N.N. (Hg.). *25 Alben, die die Welt veränderten!* Berlin: Bosworth.
- Neumeier, Beate (Hg.). *Dichotonies. Gender and Music*. Heidelberg: Winter.
- Nippoldt, Robert. *Jazz – im New York der wilden Zwanziger*. Hildesheim: Gerstenberg Verlag GmbH & Co. KG.
- Ntarangwi, Mwenda. *East African Hip Hop: Youth Culture and Globalization*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Obert, Simon (Hg.). *Populärmusikforschung. Themen, Ansätze, Perspektiven*. Laaber: Laaber.
- Perloff, Marjorie / Dworkin, Craig (Hg.). *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Perry, David. *20th-Century Composers. Jazz Greats*. Berlin: Phaidon.
- Peterson, Gilles / Baker, Stuart. *Freedom, Rhythm & Sound: Revolutionary Jazz Original Cover Art 1965-83*. London: SJR Publishing.
- Pfau, Henner. *Lexikon der deutschen Tanzmusik, 1925-1945*. Leverkusen: Selbstverlag.
- Pollock, Bruce. *By the Time We Got to Woodstock: The Great Rock 'n' Roll Revolution of 1969*. New York, NY: Backbeat Books.
- Probst-Effah, Gisela (Hg.). *Regionalität in der musikalischen Popularkultur*. Aachen: Shaker.
- Rathjen, Friedhelm. *Von Get Back zu Let It Be. Der Anfang vom Ende der Beatles*. Berlin: Rogner & Bernhard.
- Reynolds, Susan. *Woodstock Revisited: 50 Far Out, Groovy, Peace-Loving, Flashback-Inducing Stories from those who Were there*. Avon, MA: Adams Media.
- Richardson, Mark. *Zaireeka [Flaming Lips] (= 33 1/3 Series)*. New York, NY: Continuum.
- Ringe, Cornelius. *Popsporing. Beiträge zu einer Theorie der Marketingkommunikation mit Popmusik und ihrer Stars*. München: Fischer, Reinhard.
- Roach, Martin (Hg.). *The Virgin Book of British Hit Albums*. London: Virgin.
- Romanowska, Lucja. *Euch die Uhren – uns die Zeit. Straßenpunks 1999-2009*. Mainz: Ventil.
- Rosenman, Joel. *Making Woodstock. Das legendäre Festival und seine Geschichte (erzählt von denen, die es bezahlt haben)*. Freiburg im Breisgau: Orange Press.
- Rowden, Terry. *The Songs of Blind Folk: African American Musicians and the Cultures of Blindness*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Salewicz, Chris. *Keep on Running: The Story of Island Records*. London: Universal-Island Records & Island Trading Co.
- Schäfer, Albin. *Chronik des Vereins zur Förderung der Volksmusik Gemünden a. Main e.V.* Gemünden am Main: Hofmann.
- Schäfer, Frank. *Woodstock '69. Die Legende*. St. Pölten (u.a.): Residenz-Verlag.
- Schimana, Markus. *Das Urheberrecht – von Buchdruck bis Filesharing. Alte und neue Diskussionen im Zusammenhang mit dem Urheberrecht*. Marburg: Tectum.
- Schloss, Joseph Glenn. *Foundation: B-Boys, B-Girls, and Hip-Hop Culture in New York*. Oxford, New York, NY: Oxford University Press.

- Schmelz, Peter John. *Such Freedom, if only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*. New York, NY / Oxford: Oxford University Press.
- Schörkmayr, Joseph B. *No-Problem-Orchestra. Erfolgsgeschichte einer unglaublichen Band*. Steyr: Ennsthaler.
- Schöwe, Andreas. *Wacken Roll. Das größte Heavy-Metal-Fest der Welt*. Höfen: Hannibal.
- Schramm, Holger. *Handbuch Musik und Medien*. Konstanz: UVK.
- Scott, Derek B. (Hg.). *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Farnham: Ashgate.
- Silverman, Jerry. *New York Sings: 400 Years of the Empire State in Song*. Albany, NY: Excelsior Editions.
- Soeda, Azenbo. *A Life Adrift: Soeda Azembo, Popular Song, and Modern Mass Culture in Japan*. London, New York, NY: Routledge.
- Spehr, Georg. *Funktionale Klänge. Hörbare Daten, klingende Geräte und gestaltete Hörerfahrungen*. Bielefeld: Transcript.
- Staib, Klaus. *Rockmusik und die 68er-Bewegung*. Hamburg: Kovač.
- Stratton, Jon. *Jews, Race, and Popular Music*. Farnham: Ashgate.
- Terzian, Peter (Hg.). *Heavy Rotation: Twenty Writers on the Albums that Changed their Lives*. New York, NY: Harper Perennial.
- Thompson, Dave. *Your Pretty Face Is Going to Hell: The Dangerous Glitter of David Bowie, Iggy Pop, and Lou Reed*. New York, NY: Backbeat Books.
- Tourville, Tom W. *Hawaii A Go-Go: The 50's-80's Rock, Pop, & Contemporary Hawaiian Singles / 45 Record Discography: An Illustrated Discography*. Spirit Lake, IA: Midwest Publications.
- Troutman, John William. *Indian Blues: American Indians and the Politics of Music, 1879-1934*. Norman, OK: University of Oklahoma Press.
- Turgeon, Richard. *Indie Rock 101: Running, Recording, Promoting your Band*. Oxford: Focal.
- Turner, Richard Brent. *Jazz Religion, the Second Line, and Black New Orleans*. Bloomington, IN, u.a.: Indiana University Press.
- Viagas, Robert. *I'm the Greatest Star: Broadway's Top Musical Legends from 1900 to Today*. New York, NY: Applause Theatre & Cinema Books.
- Walliss, John / Newport, Kenneth G.C. (Hg.). *The End all around Us: Apocalyptic Texts and Popular Culture*. London: Equinox.
- Weingarten, Christopher R. *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back* [Public Enemy] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Continuum.
- Wetaba, Aggrey Nganyi R. *Kenyan Hip-Hop as a Site of Negotiating Urban Youth Identities in Nairobi*. Göttingen: Sierke.
- White, Phil / Crisell, Luke / Principe, Rob. *On the Record: The Scratch DJ Academy Guide*. New York, NY: St. Martin's Griffin.
- Wikström, Patrik. *The Music Industry: Music in the Cloud*. Cambridge, Malden, MA: Polity.
- Williams, Richard. *The Blue Moment: Miles Davis' Kind of Blue and the Remaking of Modern Music*. London: Faber & Faber.
- Wilson, Terry. *Tamla Motown: The Stories behind the UK Singles*. London: Cherry Red Books.
- Womack, Kenneth (Hg.). *The Cambridge Companion to the Beatles*. Cambridge, New York, NY: Cambridge University Press.

## Ausgewählte Neuerscheinungen 2010

Zusammengestellt von Merle Mulder

- Adelt, Ulrich. *Blues Music in the Sixties: A Story in Black and White*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Ahmad, Salman. *Rock & Roll Jihad: A Muslim Rock Star's Revolution*. New York, NY: Free Press.
- Ake, David Andrew. *Jazz Matter: Sound, Place, and Time Since Bebop*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Aswell, Tom. *Louisiana Rocks! The True Genesis of Rock & Roll*. Gretna, LA: Pelican.
- Athens, Atlanta / Behrens, Roger / Büsser, Martin / Engelmann, Jonas / Ullmaier, Johannes (Hg.). *Testcard #19: Blühende Nischen*. Mainz: Ventil.
- Avant-Mier, Roberto. *Rock the Nation: Latin/o Identities and the Latin Rock Diaspora*. New York, NY: Continuum.
- Baker, Catherine. *Sounds of the Borderland: Popular Music, War and Nationalism in Croatia since 1991*. Farnham: Ashgate.
- Banfield, William C. *Cultural Codes: Makings of a Black Music Philosophy. An Interpretive History from Spirituals to Hip Hop*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Bartkowiak, Mathew J. (Hg.). *Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film*. Jefferson, NC: McFarland.
- Battiste, Harold / Celestin, Karen. *Unfinished Blues: Memories of a New Orleans Music Man*. New Orleans, LA: The Historic New Orleans Collection.
- Bayley, Amanda (Hg.). *Recorded Music: Performance, Culture and Technology*. Cambridge, New York, NY: Cambridge University Press.
- Beauchamp, Lincoln T. *Blues Speak: The Best of the Original Chicago Blues Annual*. Urbana, IL, Chicago: University of Illinois Press.
- Bennett, Andy / Stratton, Jon (Hg.). *Britpop and the English Music Tradition*. Farnham: Ashgate.
- Berkowitz, Aaron. *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*. Oxford, New York, NY: Oxford University Press.
- Bessieres, Vincent (Hg.). *We Want Miles: Miles Davis vs. Jazz*. New York, NY: Skira Rizzoli Publications.
- Binas-Preisendörfer, Susanne. *Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit. Popmusik auf globalen Märkten und in lokalen Kontexten*. Bielefeld: transcript.
- Bohm, Tomas. *The Vienna Jazz Trio*. Charlottesville, VA: Pitchstone Publishing.
- Bonomo, Joe. *Highway To Hell [AC/DC] (= 33 1/3 Series)*. New York, NY: Continuum.
- Bormann, Hans-Friedrich. *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Bielefeld: Transcript.
- Borowitz, Albert. *Musical Mysteries: From Mozart to John Lennon*. Kent, OH: Kent State University Press.

- Brandl, Gregory. *Die Entwicklung und Bedeutung der E-Gitarre im Heavy Metal*. Berlin: Logos.
- Brocken, Michael. *Other Voices: Hidden Histories of Liverpool's Popular Music Scenes, 1930s-1970s*. Farnham: Ashgate.
- Brockhaus, Immanuel / Weber, Bernhard (Hg.). *Inside The Cut. Digitale Schnitt-techniken und Populäre Musik. Entwicklung – Wahrnehmung – Ästhetik*. Bielefeld: transcript.
- Brown, Leonard. *John Coltrane and Black America's Quest for Freedom: Spirituality and the Music*. Oxford, New York, NY: Oxford University Press.
- Brüninghaus, Marc. *Unterhaltungsmusik im Dritten Reich*. Hamburg: Diplomica.
- Carah, Nicholas. *Pop Brands: Branding, Popular Music, and Young People*. New York, NY, u.a.: Lang.
- Cepeda, María Elena. *Musical ImagiNation: U.S.-Colombian Identity and the Latin Music Boom*. New York, NY: New York University Press.
- Charles, Bryan. *Wowee Zowee [Pavement] (= 33 1/3 Series)*. New York, NY: Continuum.
- Charnas, Dan. *The Big Payback: The History of the Business of Hip-Hop*. New York, NY: New American Library.
- Clavin, Thomas. *That Old Black Magic: Louis Prima, Keely Smith and the Golden Age of Las Vegas*. Chicago, IL: Chicago Review Press.
- Cohen, Harvey G. *Duke Ellington's America*. Chicago, IL, London: The University of Chicago Press.
- Cope, Andrew L. *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*. Farnham: Ashgate.
- Cushing, Steve. *Blues before Sunrise: The Radio Interviews*. Urbana, IL, Chicago: University of Illinois Press.
- Davidson, Eric. *We Never Learn: The Gunk Punk Undergut, 1988-2001*. New York, NY: Backbeat Books.
- Davis, Rocío G. / Fischer-Hornung, Dorothea / C. Kardux, Johanna (Hg.). *Aesthetic Practices and Politics in Media, Music, and Art: Performing Migration*. London: Routledge.
- Dawe, Kevin. *The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance*. Farnham: Ashgate.
- Deflem, Mathieu. *Popular Culture, Crime and Social Control*. Bingley: Emerald.
- DeRogatis, Jim. *The Beatles vs. The Rolling Stones: Sound Opinions on the Great Rock 'n' Roll Rivalry*. Minneapolis, MN: Voyageur Press.
- Dicaire, David. *The Early Years of Folk Music: Fifty Founders of the Tradition*. Jefferson, NC: McFarland & Co.
- Dietz, Dan. *Off Broadway Musicals, 1910-2007: Casts, Credits, Songs, Critical Reception and Performance Data of more than 1,800 Shows*. Jefferson, NC: McFarland & Co.
- Dompke, Christoph. *Unterhaltungsmusik und NS-Verfolgung*. Neumünster: von Bockel.
- Donahue, Thomas. *A Style and Usage Guide to Writing about Music*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Du Closel, Amaury. *Erstickte Stimmen. »Entartete Musik« im Dritten Reich*. Wien u.a.: Böhlau.
- Dunaway, David King. *Singing Out: An Oral History of America's Folk Music Revivals*. Oxford, New York, NY: Oxford University Press.

- Dyson, Michael Eric / Daulatzai, Sohail (Hg.). *Born to Use Mics: Reading Nas's Illmatic*. New York, NY: Basic Civitas Books.
- Earles, Andrew. *Hüsker Dü: The Story of the Noise-Pop Pioneers who Launched Modern Rock*. Minneapolis, MN: MBI Publishing.
- Echols, Alice. *Hot Stuff: Disco and the Remaking of American Culture*. New York, NY: W. W. Norton.
- Edmundson, Mark. *The Fine Wisdom and Perfect Teachings of the Kings of Rock and Roll: A Memoir*. New York, NY: Harper.
- Eisewicht, Paul / Grenz, Tilo. »Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein.« *Über die »Indies«*. Berlin: Archiv-der-Jugendkulturen-Verlag.
- Epstein, Lawrence Jeffrey. *Political Folk Music in America from its Origins to Bob Dylan*. Jefferson, NC: McFarland.
- Fariborz, Arian. *Rock The Kasbah – Popmusik und Moderne im Orient*. Heidelberg, Neckar: Palmyra.
- Feddersen, Jan. *Wunder gibt es immer wieder. Das große Buch zum Eurovision Song Contest*. Berlin: Aufbau Taschenbuch.
- Ferreira, Fernando / Joel Waldfogel. *Pop Internationalism: Has a Half Century of World Music Trade Displaced Local Culture?* Cambridge, MA: National Bureau of Economic Research.
- Friedrich, Malte. *Urbane Klänge. Popmusik und Imagination der Stadt*. Bielefeld: Transcript.
- Friedrichsen, Mike. *Mobile Music. Herausforderungen und Strategien im mobilen Musikmarkt*. Baden-Baden: Nomos.
- Furia, Phillip / Patterson, Laurie. *The Songs of Hollywood*. Oxford, New York, NY: Oxford University Press.
- Garofoli, Wendy. *Hip-Hop Culture*. Mankato, MN: Capstone Press.
- Gesthuisen, Birger. *Musikwelten NRW. Kulturen der Einwanderer*. Essen: Klartext.
- Givan, Benjamin Marx. *The Music of Django Reinhardt*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Goddard, Michael / Halligan, Benjamin (Hg.). *Mark E. Smith and The Fall: Art, Music and Politics*. Farnham: Ashgate.
- Golemović, Dimitrije O. *Balkan Refrain. Form and Tradition in European Folk Song*. Lanham, MD, Plymouth: Scarecrow Press.
- Gray, Marcus. *Route 19 Revisited: The Clash and London Calling*. Berkeley, CA: Counterpoint.
- Grosch, Nils / Zinn-Thomas, Sabine (Hg.). *Fremdheit – Migration – Musik. Kulturwissenschaftliche Essays für Max Matter*. Münster u.a.: Waxmann.
- Grossberg, Lawrence. *We gotta get out of this place. Rock, die Konservativen und die Postmoderne Cultural Studies*. Wien: Löcker.
- Gunderson, Frank D. *Sukuma Labor Songs from Western Tanzania: We never Sleep, we Dream of Farming*. Leiden, Boston, MA: Brill.
- Hamberlin, Larry. *Tin Pan Opera: Operatic Novelty Songs in the Ragtime Era*. Oxford, New York, NY: Oxford University Press.
- Harde, Roxanne / Streight, Irwin (Hg.). *Reading the Boss: Interdisciplinary Approaches to the Works of Bruce Springsteen*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Hayes, Eileen M. *Songs in Black and Lavender: Race, Sexual Politics, and Women's Music*. Urbana, IL, Chicago: University of Illinois Press.
- Hein, Hartmut. *Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und Tiefere Bedeutung in der Musik. Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*. Laaber: Laaber.

- Henderson, Richard. *Song Cycle* [Van Dyke Parks] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Continuum.
- Hentoff, Nat. *At the Jazz Band Ball: Sixty Years on the Jazz Scene*. Berkeley, CA, London: University of California Press.
- Hersey, John Michael. *Forever Doo-Wop: Race, Nostalgia, and Vocal Harmony*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- Hester, Karlton E. *Exploratory Musicism: Ideas for Spontaneous Composition*. Binghamton, NY: Global Academic Publishing.
- Hill Taylor, Larry / McKeown, Bonni V. *Stepson of the Blues: A Chicago Song of Survival*. Charleston, WV: Peaceful Patriot Press.
- Hirsch, Lily E. *A Jewish Orchestra in Nazi Germany: Musical Politics and the Berlin Jewish Culture League*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Hochstat-Greenberg, Janice Leslie. *Jazz Books in the 1990s: An Annotated Bibliography*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Hodgson, Jay. *Understanding Records: A Field Guide to Recording Practice*. New York, NY: Continuum.
- Hollis, Jennifer L. *Music at the End of Life: Easing the Pain and Preparing the Passage*. Santa Barbara, CA: Praeger.
- Horgby, Björn / Nilsson, Fredrick (Hg.). *Rockin' the Borders: Rock Music and Social, Cultural and Political Change*. Newcastle: Cambridge Scholars.
- Hornberger, Barbara. *Geschichte wird gemacht. Die Neue Deutsche Welle. Eine Epoche deutscher Popmusik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Jacke, Christoph. *Zurück zum Beton. Pop in der Universität. eine Paradoxieent- und -einfaltung*. Paderborn: Rektorat der Universität.
- Jeffries, Michael P. *Thug Life: Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop*. Chicago, IL, London: The University of Chicago Press.
- Johnson, Henry (Hg.). *Many Voices: Music and National Identity in Aotearoa/New Zealand*. Newcastle: Cambridge Scholars.
- Johnson, Richard J. / Shirley, Bernard M. *American Dance Bands on Record and Film, 1915-1942*. Fairplay, CO: Rustbooks Publishing.
- Jooß-Bernau, Christian. *Das Pop-Konzert als para-theatrale Form*. Berlin: de Gruyter.
- Jordan, Matthew F. *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*. Urbana, IL, Chicago: University of Illinois Press.
- Jost, Christofer. *Populäre Musik und schulische Bildung. Eine Neuordnung pädagogischer, musikpädagogischer und curricularer Semantiken in Deutschland nach 1945*. Baden-Baden: Nomos.
- Keller, Irina E. »Mein Geist entflieht in Welten, die nicht sterben«. *Epochenbezüge zur Christlichen und Schwarzen Romantik sowie zum Expressionismus in den Texten deutschsprachiger Gothic- und DarkMetal-Bands und Bands der Neuen Deutschen Härte*. München: Herbert Utz.
- Kessler, Kelly. *Destabilizing the Hollywood Musical: Music, Masculinity and Mayhem*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Klingmann, Heinrich. *Groove – Kultur – Unterricht*. Bielefeld: transcript.
- Kloet, Bastiaan Jeroen de. *China with a Cut: Globalisation, Urban Youth and Popular Music*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Köhler, Werner. *The story behind the song – Die 80er*. Frankfurt/M.: Frankfurter Societäts-Druckerei.
- Krankenhagen, Stefan. *Figuren des Dazwischen. Naivität als Strategie in Kunst, Pop und Populärkultur*. Kopenhagen: Verlag Text & Kontext.

- Kristiansen, Lars J. et al. *Screaming for Change: Articulating a Unifying Philosophy of Punk Rock*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Krüger, Ulf. *Star-Club*. Höfen: Hannibal Verlag.
- Küchle, Tanja A. *Erlebnisraum Festival. Ethnografische Erkundungen auf dem Southside Festival in Neuhausen ob Eck*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde.
- Kugelberg, Johan (Hg.). *Born in the Bronx. Die Anfänge des Hip Hop*. Hamburg: Edel.
- Kuhn, Gabriel (Hg.). *Sober Living for the Revolution: Hardcore Punk, Straight Edge & Radical Politics*. Oakland, CA: PM Press.
- Lankford, Ronald D. *Women Singer-songwriters in Rock: A Populist Rebellion in the 1990s*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- LeBoutillier, Nate. *The Story of the Utah Jazz*. Mankato, MN: Creative Education.
- Ledgin, Stephanie P. *Discovering Folk Music*. Santa Barbara, CA: Praeger.
- Leibetseder, Doris. *Queere Tracks. Subversive Strategien in der Rock- und Popmusik*. Bielefeld: transcript.
- Lensch, Juliane. *Klezmer. Von den Wurzeln in Osteuropa zum musikalischen Patchwork in den USA. Eine sozialgeschichtlich orientierte Untersuchung zur Musik einer Minoritätskultur*. Hofheim: Wolke.
- Lerner, Neil (Hg.). *Music in the Horror Film: Listening to Fear*. New York, NY: Routledge.
- Leue, Gunnar. *Football's Coming Home. Die großen Momente der Fußballpopgeschichte*. München: Knaur.
- Levi, Erik / Scheduling, Florian (Hg.) *Music and Displacement: Diasporas, Mobilities, and Dislocations in Europe and beyond*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Maase, Kaspar. *Was macht Populärkultur politisch?* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Machin, David. *Analysing Popular Music: Image, Sound and Text*. London u.a.: SAGE.
- Mad Doc Matt. *Luftgitarre und Bier. Ein kleines ABC zum besseren Verständnis von Heavy-Metal-Festivals und deren Besuchern*. Frankfurt/M.: Ed. Fischer.
- Manuel, Peter / Neely, Daniel T. *The Reggae Scene: The Stars, the Fans, the Music*. Berkeley Heights, NJ: Enslow.
- Marsalis, Wynton. *Jazz, mein Leben. Von der Kraft der Improvisation*. München: Siedler.
- Masciotra, David. *Working on a Dream: The Progressive Political Vision of Bruce Springsteen*. New York, NY: Continuum.
- McNeil, William K. *Encyclopedia of American Gospel Music*. New York, NY u.a.: Routledge.
- Mead, Wendy. *The Alternative Rock Scene: The Stars, the Fans, the Music*. Berkeley Heights, NJ: Enslow.
- Meadows, Eddie S. *Blues, Funk, Rhythm and Blues, Soul, Hip Hop, and Rap: A Research and Information Guide*. New York, NY, u.a.: Routledge.
- Meltzer, Marisa. *Girl Power: The Nineties Revolution in Music*. New York, NY: Faber and Faber.
- Miller, Karl Hagstrom. *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*. Durham, NC, u.a.: Duke University Press.
- Minutaglio, Bill. *In Search of the Blues: A Journey to the Soul of Black Texas*. Austin, TX: University of Texas Press.

- Mitchell, Sean. *The Roof is on Fire: 101 Greatest Moments in Hip-Hop*. Upper Marlboro, MD: Xpress Yourself.
- Moore, Robin. *Music in the Hispanic Caribbean: Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford, New York, NY: Oxford University Press.
- Moore, Ryan. *Sells like Teen Spirit: Music, Youth Culture, and Social Crisis*. New York, NY: New York University Press.
- Moormann, Peter. *Spielberg-Variationen. Die Filmmusik von John Williams*. Baden-Baden: Nomos.
- Moskowitz, Marc L. *Cries of Joy, Songs of Sorrow: Chinese Pop Music and its Cultural Connotations*. Honolulu, HI: University of Hawaii Press.
- Muir, Peter C. *Long Lost Blues: Popular Blues in America, 1850-1920*. Urbana, IL, Chicago: University of Illinois Press.
- Nash, Graham / Emmons, Jasen (Hg.). *Icons of Rock. Unvergessliche Rock-Photographien*. München: Schirmer Mosel.
- Neate, Patrick / Platt, Damian. *Culture is Our Weapon: Making Music and Changing Lives in Rio de Janeiro*. New York, NY: Penguin Books.
- Nym, Alexander (Hg.). *Schillerndes Dunkel. Geschichte, Entwicklung und Themen der Gothic-Szene*. Leipzig: Plöttner.
- O'Connell, John Morgan / Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (Hg.). *Music and Conflict*. Urbana, IL, Chicago: University of Illinois Press.
- Oreck, Sharon. *Video Slut: How I Shoved Madonna off an Olympic High Dive, Got Prince into a Pair of Tiny Purple Woolen Underpants, Ran away from Michael Jackson's Dad, and Got a Waterfall to Flow Backward so I Could Bring Rock Videos to the Masses*. New York, NY: Faber and Faber.
- Partridge, Christopher Hugh. *Dub in Babylon: Understanding the Evolution and Significance of Dub Reggae in Jamaica and Britain from King Tubby to Post-Punk*. Oakville, CT: Equinox.
- Pate, Alexs D. *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Peschke, Andre. *HipHop in Deutschland. Analyse einer Jugendkultur aus pädagogischer Perspektive*. Hamburg: Diplomica.
- Peters, Sebastian. *Ein Lied mehr zur Lage der Nation. Politische Inhalte in deutschsprachigen Popsongs*. Berlin: Archiv-der-Jugendkulturen-Verlag.
- Pickhahn, Gertrud / Preisler, Maximilian. *Von Hitler vertrieben, von Stalin verfolgt: Der Jazzmusiker Eddie Rosner*. Berlin: bebra wissenschaft.
- Pinson, K. Heather. *The Jazz Image: Seeing Music through Herman Leonard's Photography*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Plasketes, George. *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*. Farnham: Ashgate.
- Rappe, Michael. *Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik 2 Teilbde.* (= musicolonia Bd. 6). Köln: Dohr.
- Reich, Howard. *Let Freedom Swing: Collected Writings on Jazz, Blues, and Gospel*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Rodgers, Tara. *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*. Durham, NC: Duke University Press.
- Rodman, Ronald Wayne. *Tuning In: American Narrative Television Music*. Oxford, New York, NY: Oxford University Press.
- Rodriguez, Robert. *Fab Four FAQ 2.0. The Beatles' Solo Years, 1970-1980*. Milwaukee, WI: Backbeat Books.
- Rodriguez-Vázquez, Rosalia. *The Rhythm of Speech, Verse and Vocal Music: A New Theory*. New York, NY, u.a.: Peter Lang.

- Rom, Tom / Querner, Pascal (Hg.). *GOA: 20 Years of Psychedelic Trance*. Solothurn: Nachtschatten.
- Roose, Jochen (Hg.). *Fans. Soziologische Perspektiven*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Rose, Michael Alec. *Audible Signs: Essays from a Musical Ground*. New York, NY: Continuum.
- Rotella, Mark. *Amore: The Story of Italian American Song*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux.
- Roy, William G. *Reds, Whites, and Blues: Social Movements, Folk Music, and Race in the United States*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Salzinger, Helmut. *Best of Jonas Überohr. Popkritik 1966-1982*. Hamburg: Philo Fine Arts.
- Sandke, Randy. *Where the Dark and the Light Folks Meet: Race and the Mythology, Politics, and Business of Jazz*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Santi, Marina (Hg.). *Improvisation: Between Technique and Spontaneity*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Savage, Jon. *The England's Dreaming Tapes*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Schäfer, Frank. *111 Gründe, Heavy Metal zu lieben*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Schlegel, Kurt. *Musikstile von Punk bis Trip Hop*. Mülheim an der Ruhr: Verlag an der Ruhr.
- Schmenk, Holger / Krumm, Christian / Kühnemund, Götz. *Kumpels in Kutten. Heavy Metal im Ruhrgebiet*. Bottrop: Henselowsky u. Boschmann.
- Schreiner, M. / Kolb, M. *My Way into Rock'n'Roll. 35 Storys von Anfängen und Erfolgen*. Hamburg: Rockbuch.
- Schulz, Stephan. *What a Wonderful World. Als Louis Armstrong durch den Osten tourte*. Berlin: Neues Leben.
- Schwenke, Elmar. *Ostroek! Popmusik in der DDR*. Gudensberg: Wartberg.
- Scott, Derek B. *Musical Style and Social Meaning: Selected Essays*. Burlington, VT: Ashgate.
- Shahriari, Andrew C. *Popular World Music*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Education.
- Shuker, Roy. *Wax Trash and Vinyl Treasures: Record Collecting as a Social Practice*. Farnham: Ashgate.
- Sirius, R. U. *Stoned! Rockstars auf Drogen*. Höfen: Hannibal.
- Sparke, Michael. *Stan Kenton: This Is an Orchestra!* Denton, TX: University of North Texas Press.
- Spichtinger, Philipp. *Wiens subkulturelle Musikpresse*. Marburg: Tectum.
- St. John, Graham (Hg.). *The Local Scenes and Global Culture of Psytrance*. New York, NY: Routledge.
- Stamz, Richard E. *Give 'em Soul, Richard! Race, Radio, and Rhythm and Blues in Chicago*. Urbana, IL, Chicago: University of Illinois Press.
- Sterling, Marvin D. *Babylon East: Performing Dancehall, Roots Reggae, and Rastafari in Japan*. Durham, NC: Duke University Press.
- Stokes, Martin. *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*. Chicago, IL, London: University of Chicago Press.
- Stolberg, Lutz. *Das Oldie-Buch. Die 60er*. Halle: Projekte-Verlag Cornelius.
- Stolberg, Lutz. *Das Oldie-Buch. Die 70er*. Halle: Projekte-Verlag Cornelius.

- Stotts, Stuart. *We Shall Overcome. A Song that Changed the World*. Boston, MA: Clarion Books.
- Strasser, Richard. *Music Business: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Suisman, David / Strasser, Susan (Hg.). *Sound in the Age of Mechanical Reproduction*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Takesue, Sumy. *Music Fundamentals: A Balanced Approach*. London: Routledge.
- Taler, Ingo. *Out of Step. Hardcore-Punk zwischen Rollback und neonazistischer Adaption*. Münster: Unrast.
- Titon, Jeff Todd (Hg.). *Music and Sustainability*. Berlin: VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Toft, Robert. *Hits and Misses: Crafting Top 40 Singles, 1963-1971*. New York, NY: Continuum.
- Trültzsch, Sascha / Wilke, Thomas (Hg.). *Heißer Sommer – coole Beats. Zur populären Musik und ihren medialen Repräsentationen in der DDR*. Frankfurt/M. u.a.: Lang.
- Tsoukanelis, Erika Alexia. *The Latin Music Scene: The Stars, the Fans, the Music*. Berkeley Heights, NJ: Enslow.
- Tuedio, Jim / Spector, Stan. *The Grateful Dead in Concert: Essays on Live Improvisation*. Jefferson, NC: McFarland.
- Turner, Diane D. (Hg.). *Feeding the Soul: Black Music, Black Thought*. Chicago, IL: Third World Press.
- Tyler, Don. *The Great Movie Musicals: A Viewer's Guide to 168 Films that Really Sing*. Jefferson, NC: McFarland.
- Völlinger, Andreas. *Im Zeichen des Marktes. Culture jamming, Kommunikationsguerilla und subkultureller Protest gegen die Logo-Welt der Konsumgesellschaft*. Marburg: Tectum.
- Wagner, Jeff. *Mean Deviation: Four Decades of Progressive Heavy Metal*. Brooklyn, NY: Bazillion Points.
- Weatherford, Carole Boston / Velasquez, Eric. *The Sound that Jazz Makes*. New York, NY: Marshall Cavendish.
- Weintraub, Andrew Noah. *Dangdut Stories: A Social and Musical History of Indonesia's Most Popular Music*. Oxford, New York, NY: Oxford University Press.
- Weiss, Miriam. »To make a lady out of jazz«. *Die Jazz-Rezeption im Werk Erwin Schulhoffs*. Neumünster: von Bockel.
- Weissman, Dick. *Talkin' 'bout a Revolution: Music and Social Change in America*. New York, NY: Backbeat Books.
- Wells, Elizabeth Anne. *West Side Story: Cultural Perspectives on an American Musical*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Whitehead, Kevin. *Why Jazz? A Concise Guide*. Oxford, New York, NY: Oxford University Press.
- Whyton, Tony. *Jazz Icons: Heroes, Myths and the Jazz Tradition*. Cambridge, New York, NY: Cambridge University Press.
- Wiegel, Martin. *Deutscher Rap – eine Kunstform als Manifestation von Gewalt?* Marburg: Tectum.
- Williams, Sean. *Focus: Irish Traditional Music*. New York, NY, u.a.: Routledge.
- Zak, Albin. *I Don't Sound Like Nobody: Remaking Music in 1950s America*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Zhuk, Sergei Ivanovich. *Rock and Roll in the Rocket City: The West, Identity, and Ideology in Soviet Dnepropetrovsk, 1960-1985*. Washington, DC: Woodrow Wilson Center Press / Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Zöll, Wolfgang / Walldorf, Esther / Boss-Stenner, Helga. *Jazz O' Mania. Geschichten über 80 Jahre Jazz in Bad Homburg und im Vordertaunus*. Frankfurt/M.: Frankfurter Societäts-Druckerei.