

HIPHOP-SKITS - GRUNDLEGENDE BETRACHTUNGEN ZU EINER RANDERSCHEINUNG

Stefan Neumann

Intro

Skits sind ein vergleichsweise randständiges Phänomen im HipHop. Obwohl recht weit verbreitet, finden sie kaum je Beachtung. Weder Fans noch Musiker äußern sich im Allgemeinen zu ihnen. Sie sind da, ohne wirklich wahrgenommen zu werden. In feuilletonistischen oder wissenschaftlichen Betrachtungen zum HipHop tauchen Skits kaum auf. Sie werden weitgehend ignoriert.¹ Das Phänomen scheint zu wenig herzugeben. Interessante Ergebnisse erwartet offenbar niemand. Dass ich anderer Ansicht bin, beweist dieser Beitrag. Meines Erachtens lässt sich gerade durch die ›Hintertür‹ der Skits eine Menge über HipHop insgesamt und seine Ausrichtung in den kulturellen Räumen der jüngsten Vergangenheit erfahren.

Dieser Beitrag versteht sich als eine Art Grundlagenarbeit, als Kartografierung eines bislang auch im literaturwissenschaftlichen Terrain nahezu unbekanntes Gebietes. Dabei handelt es sich um eine gezwungenermaßen grobrasterige kulturgeschichtliche Untersuchung. Dieser Ansatz ist in meinen Augen jedoch die einzige Möglichkeit, ein neues Thema auf so engem Raum grundlegend zu erarbeiten.

Sprachliche Herkunft des Begriffs

Während das mittenglische Wort »skit« sich als Variante des heutigen Wortes »shit« erweist (Brown 1992: II, 2886) scheint das gleichlautende Wort im Neuenglischen sich vom altnordischen Begriff »skjuta« abzuleiten, zu übersetzen mit dem Wort Schuss. Nebenher taucht das Wort auch

1 Im *HipHop-Lexikon* von Sebastian Krekow (1999) sucht man etwa vergeblich nach einem Eintrag über Skits. Es existiert bisher lediglich ein kurzer essayistischer Annäherungsversuch durch Mike Rubin und Charles Aaron (1999).

im Schottischen auf. Dort ist es bereits 1572 nachzuweisen als abfällige Bezeichnung für liederliche, leichtfertige Mädchen. Im 18. Jahrhundert bezeichnet »skit« eine spöttische Bemerkung, gleichsam einen »verbalen Schuss«. Schließlich wird diese Bedeutung eng geführt auf Spottgedichte bzw. leichte satirische oder parodistische Sketche von geringem Umfang. In dieser letztgenannten Form wird der Begriff im englischsprachigen Raum bis heute benutzt. Eng verwandt mit dem auch im deutschen Sprachgebrauch geläufigen »Sketch« und oftmals synonym damit gebraucht, handelt es sich bei Skits also um kürzere, weniger formale, kurze, gespielte Szenen, die im Allgemeinen einen humoristischen Einschlag haben. Daher wird der Skit auch oft als »Comedy Sketch« (ebd.) umschrieben.

Vom Begriff her verweisen die Skits auf das Dramatische und Dialogische einerseits und auf das Komische, Humoristische andererseits. Wie Skits in den HipHop gelangt sind, hat bislang noch niemand präzise nachgezeichnet. Allein aus den sprachgeschichtlichen Anwendungen des Begriffs lässt sich jedoch einiges durchaus schlüssig ableiten.

Skits finden sich zunächst vor allem in den verschiedenen Ausformungen des englischsprachigen Varietés, im Bereich von Vaudeville, Music Hall (Jansen 1990) und vor allem den Minstrel-Shows (Sullivan 2001; Lott 1993).² Von hier aus gelangen sie in den 1920er Jahren in den Hörfunk der Vereinigten Staaten und anderer englischsprachiger Nationen, da hier vom Variété inspirierte Programme ausgestrahlt werden. Ab den 1940er und 1950er Jahren sind Skits schließlich auch im amerikanischen Fernsehprogramm gegenwärtig.³ Ein dritter Bereich, in dem von Skits die Rede ist, der für den HipHop allerdings von untergeordneter Relevanz sein dürfte, sind Kinder- und Jugendsketche für verschiedene Anlässe, z.B. für Ferienlager und dergleichen.⁴

Die Skits haben so ihren Weg, ausgehend von Minstrel-Shows und Varietés über Rundfunk und Fernsehen, in den HipHop gefunden (Rubin/Aaron 1999: 95).⁵ Doch markiert dieser Weg, der sich durch die Sprachgeschichte leicht nachweisen lässt, nicht das einzige Erbe, das die HipHop-Skits angetreten haben. Vielmehr lassen sich auch im Rahmen popmusikalischer Entwicklungen kulturgeschichtliche Abläufe aufzeigen, die

-
- 2 Interessant ist die Tatsache, dass sich der Begriff »skit« sehr viel häufiger in der Literatur zu Minstrel-Shows als zu anderen Variété-Formen findet. Dort wird sehr viel häufiger von »Sketches« gesprochen.
 - 3 Natürlich sind es im Rundfunk keine Variété-Vorstellungen oder Minstrel-Shows mehr, in deren Rahmen Skits gespielt werden. Vielmehr handelt es sich um Comedy-Shows, deren Sketche und Humor stark von den Minstrel-Shows geprägt worden sind.
 - 4 Die Seite *Scoutskits* (<http://www.scoutorama.com/skit/>, Zugriff: 1.10.2008) ist hier nur ein Beispiel von vielen.
 - 5 Vgl. dazu auch W.T. Lhamon Jr. (1998).

als wesentliche Voraussetzungen zur Herausbildung dieser Textart gelten können.

Das popgeschichtliche Erbe

Denn selbstverständlich ist es keine Erfindung des HipHop, kurze Sketche oder Wortbeiträge auf einem Musik-Album zu integrieren. In diesem Zusammenhang lohnt sich ein Blick in die Popgeschichte. Eine basale Form der Integration von Sprache auf Musikplatten war die Ansage des vorgetragenen Stücks und des Namens des vortragenden Künstlers: In den ersten Jahren der kommerziellen Schallplatte war es üblich, die Einlaufrille zur sogenannten Ansage zu nutzen. Eine Stimme, meist die des aufgenommenen Künstlers selbst, kündigt den Künstler und die Schallplattenfirma akustisch an. Später wurde auf die Ansage verzichtet und die Einlaufrille besteht aus einer Rille oder mehreren Rillen ohne Modulation (Leerrillen) (Leichleitner o.J.). Auch die Ansage des Takes oder das Einzählen sind Bestandteile vieler Schallplattenaufnahmen.⁶

In einem umfassenden Zusammenhang waren Verbindungen von Sprechpassagen und Musikstücken traditionell bei Opern, Operetten oder Musicals zu finden.⁷ In der Popmusik des 20. Jahrhunderts setzte sich die Kombination von Musik und gesprochener Sprache allerdings erst durch das sogenannte Konzeptalbum durch. Ein Konzeptalbum, »unified by a theme, which can be instrumental, compositional, narrative, or lyrical« (Shuker 2005: 5), verbindet recht häufig die Musikstücke durch erzählende Texte bzw. Sketche. Woher die Konzeptalben stammen, ist bislang umstritten. Allerdings scheint es denkbar, die bereits erwähnten Opern, Musicals oder Operetten aufgrund ihrer ähnlichen Musik-Sprechtext-Struktur zu den Vorläufern dieser Albumkonzeption zu zählen.

Auch wenn der Name erst in den 1960er Jahren geprägt wird (Ziegenrucker/Wicke 1987: 211), lassen sich die ersten Konzeptalben bis in die 1930er Jahre zurückverfolgen. In der Popmusik hingegen gelten *Pet Sounds* von den Beach Boys, erschienen am 16.5.1966 in den USA, *Freak Out* von Frank Zappa and the Mothers of Invention, veröffentlicht am 27.6.1966, und *Face to Face* von den Kinks, das in Großbritannien am 28.10.1966 auf den Markt kam, als die ersten Konzeptalben. Von diesen

6 Vgl. z.B. The Beatles: »Revolution # 1« vom Album *The Beatles*, wo die Versionsnummer »Take Two« genannt wird, oder manche Versionen von Elvis Presleys »Reconider Baby«.

7 Beethovens *Fidelio* bietet ein anschauliches Beispiel. Zwar gibt es hier durchaus Aufführungen und Aufnahmen, die auf die gesprochenen Zwischentexte verzichten. Zur vollständigen Oper gehören sie jedoch dazu. Vgl. z.B. die Aufnahme mit dem Bayerischen Staatsorchester unter Ferenc Fricsay aus dem Jahr 1957.

Alben verwendet allerdings lediglich das von Frank Zappa gesprochene Passagen. Ein Jahr später, am 1.6.1967, erscheint das wohl berühmteste Konzeptalbum, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* von den Beatles, das ebenfalls keine verbindenden Sprechtexte aufweist. Lediglich in der Auslaufrille findet sich gesprochener Text:

»But as no silence had been left between the songs it would be a pity, the Beatles thought, if there was silence after the final chord. Why not put something in the record's concentric run-out groove? [...] So, after some discussion, the Beatles ran down to the studio floor and recorded [...] funny noises and non-sense gibberish« (Lewison 2003: 253).

Die Deutung dessen, was die Band dort auf der Auslaufrille spricht, ist aufgrund der starken Verfremdung allerdings recht schwierig.⁸ Obwohl wir es – vielleicht mit Ausnahme des Zappa-Albums – noch nicht mit einem direkten Vorläufer der HipHop-Skits zu tun haben, lässt sich eine Entwicklung erkennen, die für den HipHop einen sehr wichtigen Schritt markiert: Waren bislang nur die einzelnen Songs – genauer gesagt: deren Texte – Ort verschiedenster Fiktionen, so wird nun das gesamte Album zum Fiktionsraum. Es vermittelt eine Geschichte, die weit über den Einzelsong hinausgeht.⁹ Oftmals werden dabei auch bildnerische Elemente eingesetzt, z.B. werden – auch hier ist *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* wieder ein anschauliches Beispiel – literarische Geschichten auf dem Cover vermittelt oder sogar Botschaften in die Auslaufrille eingeträgt.¹⁰

Sehr viel unmittelbarer in die Ahnenreihe des HipHop einordnen lässt sich ein Album der britischen Band The Who, und zwar das am 15.11.1967 erschienene Konzeptalbum *The Who Sell Out*. Es stellt insgesamt das laufende Programm des zwischen 1962 und August 1967 real existierenden kommerziellen Piratensenders Radio London dar. Zwischen den Songs der Platte laufen Werbespots, Jingles und Ansagen. Wie später bei vielen HipHop-Alben wird hier bereits der Fiktionsraum genutzt, um ein mediales Ereignis, mit Vorliebe ein Fernseh- oder Radioprogramm, zu inszenieren.¹¹ Erstmals laufen die beiden kulturellen Wurzeln zusammen, die in den Hip-

8 Die häufigst genannte und für mich nachvollziehbarste Interpretation dessen, was dort gesprochen wird, lautet: »Never do see any other way« (Bromell 2000: 103 und 162).

9 Ein weiterer Beleg dafür, dass sich Konzeptalben sehr stark an das Musiktheater des 18., 19. und 20. Jahrhunderts anlehnen, sind die später entstehenden Rockopern vor allem von The Who (*Tommy*, 1969; *Quadrophenia*, 1973).

10 Vgl. Fehlfarben: *Monarchie und Alltag*. EMI 1981. In der Auslaufrille der A-Seite heißt es: »Glaubt nichts....« Die Auslaufrille der B-Seite führt fort: »Wir glauben auch nichts!«

11 Auch hierfür gibt es zahlreiche weitere Beispiele, übrigens gerade auch aus dem deutschsprachigen Raum, so z.B. *Radioaktivität* von Kraftwerk (1975) oder die *Spliff Radio Show* (1980).

Hop-Skits endgültig amalgamieren werden. Der Fiktionsraum Schallplatten-Album trifft auf die inszenierten Welten des Radios und des Fernsehens, die ihrerseits wiederum zahlreiche Elemente aus dem Varieté weiterführen.

Skits in der Popmusik

Spätestens seit dieser Zeit zählen Wortbeiträge, die man durchaus bereits als Skits bezeichnen kann, zu den festen Elementen von Popmusik-Alben, auch wenn es sich dabei längst nicht immer um Konzeptalben handelt. Die Belege dafür sind so zahlreich, dass hier nur sehr selektiv und zufällig Beispiele herausgegriffen werden können. So endet das Ringo-Starr-Soloalbum *Ringo's Rotogravure* aus dem Jahr 1976 mit dem kleinen Hörspiel »Spooky Weirness«, in dem keine Handlung im eigentlichen Sinne stattfindet. Vielmehr werden obskure Geräusche (Singende Säge, Türknarren, Klaviertöne, Bassläufe und Trommeln) verbunden mit Stimmen, die darüber informieren, dass es fast zwölf (Uhr) sei. Dann sagt eine Geisterstimme: »Good evening«. Und eine andere Stimme fragt: »Who's that?« Die Geisterstimme fährt fort: »Welcome my dreams! Come up to my room! Come, look into my eyes!« Schließlich sagt eine weitere Stimme sachlich: »And that's how the album ends«. ¹²

Auf der A-Seiten-Auslaufrille der 1981 erschienenen Fehlfarben-Platte *Monarchie und Alltag* hört man ein eher resigniertes »Na ja!«, dem sich ein zweites resigniertes »Na ja!« einer anderen Stimme zugesellt. Deutlich näher an der Form des inszenierten Sketches befindet sich die englische Mädchenband *We've Got a Fuzzbox and We're Gonna Use It*, die auf ihrer 1987 erschienenen Maxisingle *What's the Point* mit den »Fuzzy Ramblings« auf der B-Seite eine Radioshow (mit eingblendetem Applaus und News Flash) inszenieren, während der die vier Bandmitglieder gezielt schlechte Witze erzählen. ¹³

Es ließen sich zahlreiche weitere Beispiele dafür finden, wie Sketche und sprachliche Inszenierungen den Fiktionsraum Schallplatte seit den Sechzigern immer stärker okkupieren.

12 Übrigens haben wir es hier mit der Variante einer Neckgeschichte zu tun, die Spannung aufbaut, dann aber nicht auflöst. Vgl. hierzu auch das letzte Märchen aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, »Der goldene Schlüssel« (KHM 200).

13 Auch *We've Got a Fuzzbox and We're Gonna Use It* nutzen die Vinyl-Platte selbst als Fiktionsraum. Die erste EP der Band aus dem Jahr 1986 enthält auf der A-Seite keine Musik, sondern nur Selbstportraits der Bandmitglieder.

Fiktionsräume im HipHop

Eine weitere Verbreitung haben die Skits innerhalb der Popmusik allerdings erst im HipHop erlangt, und dafür gibt es eine Reihe von Gründen. Der sicherlich wichtigste steht in enger Verbindung zum Selbstverständnis des HipHop. In ihrer Studie *Represent what* macht Stefanie Menrath deutlich, dass HipHop alles fiktionalisiert:

»HipHop ist eine Jugendkultur mit Codes und Teilnahmebedingungen. Die wichtigste Teilnahmebedingung besteht darin, daß man ›sich selbst spielen‹ muß. Seine Identität performieren muß« (Menrath 2001: 1).

Anders ausgedrückt: Es geht dem HipHopper nicht um die direkte Darstellung seiner selbst oder dessen, was er tut. Alles wird zunächst in einen fiktiven Rahmen gestellt.¹⁴ Es wird auf eine Kunstebene gehoben und kann fortan ohne Medium nicht existieren. Erst dadurch wird es HipHop. Wie paradigmatisch diese Selbstperformativität für die postmoderne Kultur und Kulturwissenschaft im Allgemeinen ist, liegt auf der Hand und soll hier nur am Rande erwähnt werden. Menrath schreibt dazu:

»Rapmusik wird als ›Inbegriff der postmodernen und gegenwartsorientierten Praxis‹ [in der Musik- und Kulturkritik] hoch gelobt, sie lasse neue Identitäten und Subjektpositionen in der Performanz entstehen. Gerade in der musikalischen Produktionstechnik der Collage [...] wird ein spezifischer und revolutionärer Umgang mit der Identität erkannt« (Menrath 2001: 3f.).

Im HipHop gibt es keine primäre bzw. ungebrochene Wirklichkeit mehr. Die Welt findet vollständig in inszenierten, fiktionalisierten Räumen statt. Ich bin nicht existent, wenn ich »nur« ich selbst bin. Erst wenn ich mich beispielsweise in dieser Existenz filme, wenn ich mir ein Pseudonym, einen Künstlernamen, eine erdichtete Identität zulege und mein eigenes Leben fiktionalisiere, bin ich existent. Chuck Berry, John Lennon, und Thom Yorke standen noch als sie selbst auf der Bühne, auch wenn die Personen, die sie in der Öffentlichkeit darstellten, bereits Teil einer gewaltigen (Medien-)Fiktion waren. Im HipHop aber stehen von Anfang an fiktive Figuren auf der Bühne, heißen sie nun Kool DJ Herc, 50 Cent, Eminem, DJ Burn oder Hausmeister. Natürlich kann dann ein Musik-Album auch nicht bloß ein Musik-Album sein. Es muss vielmehr die Inszenierung eines Albums sein, ein Konzept, erkennbar schon an Tracks, die »Intro«, »Intermission«, »Outro« etc. benannt sind, fast auf jedem HipHop-Album

14 Vgl. hierzu die These von der Selbstbehauptung im Rap, die Fernand Hörner in diesem Band diskutiert.

vorkommen und stets darauf verweisen, den gesamten Fiktionsraum Album als Großbühne zu begreifen.

An dieser Stelle ist ein weiterer Blick auf die beiden oben beschriebenen Traditionslinien nötig, auf das Konzeptalbum und die damit einhergehende Erstellung eines Fiktionsraums Album sowie auf das Variété und seine Erscheinungsformen in Rundfunk, Fernsehen (und, in gewissem Umfang, auch im Film). Sie bieten den Inszenierungsrahmen und den Hintergrund für die Fiktionalisierung der eigenen Werke, die Grundlage für die HipHop-Skits.

Skits im amerikanischen HipHop

Da der amerikanische HipHop zunächst weitgehend afroamerikanisch geprägt ist, bezieht er sich vor allem auf jene Elemente, die zur »schwarzen« Lebenswirklichkeit gehören oder gehörten. Dazu zählen bestimmte Radiostationen, Fernsehprogramme und Filme (Nadel 2005), aber eben auch jene Variété-Variante, die mit Leben und Herkunft der Afroamerikaner am engsten verbunden ist. Gemeint sind die bereits erwähnten Minstrel-Shows, in denen zunächst ausschließlich Weiße mit schwarz angemaltem Gesicht im 19. und frühen 20. Jahrhundert zusammen mit klischeehafter und rassistischer Satire Vorurteile über Afroamerikaner sowie vermeintlich »schwarze« Musik zum Besten gaben (Wicke/Ziegenrucker 1997). Auf der Folie dieser diskriminierenden Aufführungen inszeniert der HipHop ein eigenes Spiel mit Skits und Musik, das sich ironisch oder kritisch mit der Tradition der Blackface-Shows auseinandersetzt. Das sicherlich markanteste Beispiel dafür ist das 2005 bei Atlantic Records erschienene Album *Minstrel Show* von Little Brother.¹⁵

Selbstinszenierung im Gespräch: Dialogische Skits

Mit dieser Art von Klischees, wie sie sehr früh im HipHop tradiert werden, setzen sich De La Soul in ihrem Skit »Brainwash Follower« aus dem Jahr 1989¹⁶ auseinander. Ein Junge namens Jeff, der in den Skits von De La

15 Eine interessante Frage in diesem Zusammenhang ist, ob der gegenwärtige (Gangsta-)Rap nicht genau jene Klischees bedient, die in den Minstrel-Shows von Weißen gegenüber Schwarzen geprägt worden sind. Vgl. dazu das Video »Minstrel Show« auf *Youtube* (<http://www.youtube.com/watch?v=1kc4EwD5hoA>, Zugriff: 1.10.2008).

16 »Brainwash Follower« erschien als Track auf der Single *Me Myself and I* (1989). Die sogenannte »3-sided special issue« 12'' Single in den USA hatte die Besonderheit, dass auf der B-Seite zwei Rillen parallel gepresst waren. Je nach-

Soul später noch häufiger auftaucht, stellt die Mitglieder der Gruppe zur Rede, mokiert sich über ihre Sprache und beschwert sich anschließend darüber, dass sie den HipHop-Klischees nicht entsprechen:

JEFF: Everybody who's def has gold, cars, money, girls, clothes...

MASE: Wait a minute, wait a minute, shorty, you're buggin'. Do you like Plug Tunin' and Potholes?

JEFF: Yeah that song's def.

POS: But we don't wear no gold chains, nor do we ride BMW's and Maxes or Jeeps, yet you still think our music is def, right? Wait a minute. Did I say ›def-?

DE LA SOUL: Rrrr-RRAH!

JEFF: What?

POS: Nothing, nothing. It's just that we don't deal with all that materialistic stuff, but we still got what it takes to please and supply our listeners, understand my man?

JEFF: Where's your beepers? Why don't you have beepers? Everybody wears beepers. You have to have beepers to look down.

MASE: AAAUUGHHH! Little man is brainwashed indeed!

DOVE: Nah, nah. Beepers are the least of status situators, man. Plus I find them ugly as parking tickets.

JEFF: You guys talk funny.

POS: Well actually our verbal is kinetic, so when released flow A to Z is perfectly pitched in advance in intricacy.

JEFF: Yeah you homeboys are really bugged.

POS: Wait a minute. Did he say...

MASE: Bugged?

DE LA SOUL: Rrrr-RRAH!

JEFF: So no car, no beepers, no gold. That's weak man, that's weak.¹⁷

Häufig gibt es dieses Gegenüber, durch das die Gruppe oder der einzelne MC sich eine Bühne für die Performanz der eigenen Identität gibt. Hier wird eine Selbstinszenierung in Gang gesetzt, die unabdingbarer Bestandteil des HipHop ist. Es handelt sich um eine dialogische Selbstvergewisserung bzw. um die Selbstinszenierung, die Festlegung der eigenen Rolle und Position im Dialog.¹⁸ Dass diese Dialoge meist ironisch ge-

dem, in welche Rille der Tonarm fiel, wurde entweder »Me Myself and I« in zwei Abmischungen oder eben »Brainwash Follower« abgespielt (vgl. Discogs: »De la Soul: Me Myself and I«: <http://www.discogs.com/release/353297>). Dies ist ein schönes Beispiel für die Erweiterung des Fiktionsraums Schallplatte.

17 Zitiert nach <http://www.lyricstime.com/de-la-soul-brainwashed-follower-lyrics.html> (Zugriff: 1.10.2008).

18 Weitere Beispiele dieser Dialoge zur Selbstinszenierung bzw. Beschreibung des eigenen Tuns und der eigenen Musik sind die fiktiven (Telefon-)Dialoge, die

brochen und satirisch angelegt und strukturell verwandt sind mit dem HipHop-Battle, macht sie erst zu Skits im eigentlichen Sinne, zu jenem »piece of banter or burlesque«, als das das *Chambers Twentieth Century Dictionary* sie beschreibt. Wer das Gegenüber ist, ist dabei ganz unterschiedlich, ob Junge oder Manager, Reporter oder Geliebte, Prostituierte, anderer Musiker oder ärgster Gegner, im Vordergrund bleibt stets das Ziel der Selbstperformanz.

Variété-, Fernseh- und Radio-Shows in HipHop-Skits

Eine andere Form der Inszenierung durch Skits sind jene, die sich direkt auf die Minstrel-Shows und den Rundfunk bzw. das Fernsehen berufen. Für das Variété sei noch einmal auf das bereits erwähnte Album *Minstrel Show* von Little Brother verwiesen. Für die Rezeption von Rundfunk und Fernsehen in HipHop-Skits gibt es unendlich viele Belege. Genannt sei hier nur das De-La-Soul-Album *3 Feet and Rising* von 1989, das mit einem Radioquiz beginnt (Rubin/Aaron 1999: 95). Noch deutlicher aber ist der Bezug auf das Radio in dem Skit »Incident at 66.6 FM« von Public Enemy, das auf dem Album *Fear of a Black Planet* (1990) zu hören ist. Es geht in dieser Radioshow eines fiktiven Senders 66.6, bei dem der Teufel bereits im Namen steckt, um Public Enemy selbst. Während ein Anrufer über deren Auftritt im Vorprogramm von den Beastie Boys spricht, den er gesehen hat, geht ein weiterer Anruf ein, in dem sich jemand über die politischen Ansichten der Band beschwert. Gleichzeitig nehmen Mitglieder von Public Enemy selbst Stellung. Die einzelnen Wortbeiträge sind collagenartig zusammengeschnitten und erwecken den Eindruck von Authentizität. Hier sind wir in einem Randbereich der Selbstinszenierung, die so echt (und so wenig ironisch gebrochen) wirkt, dass sie durchaus real sein könnte:

DJ: Public Enemy ah in their music ah kinda rabble rousing. They ah talk about ah well things like... You know the white media has been very upset about [some of the... The way they got caught up some people are very upset...].

DJ: On the air[.] Hello?

Caller: Yes hello?

DJ: Yes?

Caller: Ah[,] I've seen these guys[.] I saw them warm up for the Beastie Boys last year.

Eminem in mehreren Skits mit seinem Manager Paul Rosenberg führt, so z.B. in »Paul« vom Album *The Slim Shady LP* aus dem Jahr 1999.

DJ: How were they?

Caller: How were they? I thought it was one of the most appalling things I have ever seen. There were two gentlemen in cages on either side of the stage wit[h] thick groupies. They were all... Jesus, it was unbelievable...].

DJ: Hello?

[Caller:] PE in full effect, Brother!

DJ: Hello?

Caller: Why do you even pay homage to these people by putting these monkeys on?

DJ: Hello? Hello?

Caller: ...then have the guts to tell him that he doesn't know what he's talking about.

DJ: Hello?

Caller: Terminator X!

DJ: Thank You. (Terminator X is one of the members on the group). On the air. [On the air. The Air.]. Go back to Africa? OK, we're going to (ha ha) - believe me when we got [all those calls of people that tell us just that...].

Caller: (Yes, hello?) Yes, I think that White liberals like yourself have difficulty understanding that Chuck's views represent the frustrations of the majority [of black teens out there today.]

DJ: I do understand that.

Caller: But before he came on, you were [saying...].

DJ: If you had read the stuff I had read about him, and the way he's been portrayed in American press.¹⁹

Brüche als Konzept

Obwohl HipHop, markiert durch Skits, Intros, Outros und Zwischenspiele, von seiner gesamten Struktur her dazu neigt, den Fiktionsraum Album als Ganzes zu betrachten, schreckt er vor dem letzten Schritt in diese Richtung, dem dezidierten Konzeptalbum, meistens jedoch zurück. Zwar gibt es HipHop-Konzeptalben. Als Beispiele seien hier Prince Pauls *Prince Among Thieves* (1999), RZA as *Bobby Digital. In Stereo* von RZA (1998), *Sex Style* von Kool Keith (1997) oder *Der Herr der Dinge* von Prinz Pi (2006) genannt. Und wenn man diesen Titeln auch weitere hinzufügen könnte, handelt es sich doch um Ausnahmereischeinungen. Wie im Punk und New Wave, wo bereits ähnliche Fiktionalisierungsformen wie im HipHop vorgenommen wurden, scheint man die Tradition des durchgehenden Konzept-

19 Zitiert nach <http://www.lyricstime.com/public-enemy-incident-at-66-6-fm-lyrics.html> (Zugriff: 1.10.2008). (Ergänzungen in eckigen Klammern durch mich, St. N.). Eine vollständige Textfassung existiert leider nicht.

albums aus den sechziger Jahren allgemein zu meiden. Dafür mag es viele Gründe geben. Ein Argument drängt sich allerdings auf: Aus der Perspektive des US-amerikanischen HipHop, der ebenso wie Punk und New Wave vom Selbstverständnis der ›Unterschicht‹ geprägt ist, spricht gegen das Konzeptalbum vor allem dessen deutliche Affinität zum Musiktheater der weißen Oberschicht, dem man mit Minstrel-Shows, Fernseh- und Radiounterhaltung programmatisch die Unterhaltungsformen der eigenen ›Klasse‹ entgegengesetzt.

Skits und Klangcollagen

Eine Kleinform im HipHop, mit der die Skits in enger Verwandtschaft stehen, ist die Collage (vom franz. Wort »coller«, dt.: »kleben«, abgeleitet): Sie kommt als Sound- oder Sprachcollage vor, aber auch als Kombination beider Formen. Was die Ausnutzung des Fiktionsrahmens angeht, reicht die Collage allerdings nicht an die Skits heran: Zwar werden mit ihr Töne und Sprache in neue Kontexte gestellt und erhalten so einen neuen Sinnzusammenhang. Letztendlich aber sind sie keine Bühne, auf der gespielt wird.

Auch für Collagen finden sich in der Popmusik der sechziger Jahre zahlreiche Beispiele. Das prominenteste dürfte »Revolution # 9« vom *White Album* der Beatles aus dem Jahre 1968 sein. Hier wurden Bänder mit Geräuschen, Sprach- und Musikfetzen an- und übereinandergelegt, in verschiedenen Geschwindigkeiten abgespielt und auf unterschiedlichste Weise verfremdet. Andere Collagen im Bereich der populären Musik sind eher kürzer, man denke beispielsweise an die Geräusch- oder kurzen Sprachcollagen auf den Pink-Floyd-Alben der siebziger Jahre. Diese Soundschnipsel haben einen gewissen Einfluss auf den amerikanischen, vor allem aber auf den deutschen HipHop und seine Skits. Schließlich sind Klangsamples der Grundbestandteil des HipHop, da liegt eine solche Verwendung gesammelten Materials nahe. Im Gegensatz zu einem HipHop-Song mit Samples aber besteht eine Collage ausschließlich aus zusammengesetzten Tonschnipseln. Es gibt keinen Beat, der die Collage rhythmisiert.²⁰

Skits im deutschsprachigen HipHop. Eine verspätete Ankunft

Klangcollagen waren im deutschsprachigen HipHop lange Zeit sehr stark verbreitet. Vor allem der süddeutsche HipHop arbeitete bis Ende der neunziger Jahre fast ausschließlich damit. Vollständige Skits waren hier die

20 Vgl. die Beiträge von Dietmar Elflein und Oliver Kautny in diesem Band.

Ausnahme. Paradigmatisch sind die Alben der Fantastischen Vier. Auf *Die 4. Dimension* von 1993 beispielsweise gibt es Collagen wie »Weiter weg«, »Noch weiter weg«, »Ganz weit weg« und »Weg«: Zusammenschnitte von Geräuschen und Sprache, die es in dieser Form schon in den 1960er Jahren gab. Kennzeichnend ist, dass es keinen Plot gibt, keine monologisch oder dialogisch entwickelte Handlung wie in Skits üblich. Warum der HipHop im deutschsprachigen Raum einen anderen Weg geht als der amerikanische, lässt sich nachvollziehen: Es fehlt eine ausgeprägte Skit- und Sketchtradition wie in den Vereinigten Staaten. Das Varieté in Deutschland ist durch den Nationalsozialismus untergegangen, Versuche der Wiederbelebung blieben auf Einzelphänomene beschränkt und zeitigten kaum breitenkulturelle Wirkung. Auch das deutsche Fernsehen hat – anders als das amerikanische – nur sehr wenig vom Varieté und dessen Traditionen übernommen (Jansen 1990). Der deutsche HipHop bezog sich vor allem auf die Traditionen der Popmusik, die man kannte. Wenn es Skits gab, so hatten sie eine flächige, collagenhafte und plotarme Struktur, wie die frühen Alben der Münchner Band Blumentopf belegen.²¹ Erst Ende der 1990er Jahre tauchten verstärkt Skits auf, die dem Aufbau und der Form der amerikanischen Vorbilder entsprechen.²² Mit dem Entstehen einer eigenständigen Gangsta-Rap-Szene wurden auch die Gangsta-Rap-Skits der Vereinigten Staaten kopiert bzw. in einen deutschen Kontext gesetzt.

Die Welt aus der Perspektive eines Vorstadt-Kinderzimmers

Im Bereich des Battle- oder Gangsta-Raps der Prägung eines Moses Pelham oder später von Aggro Berlin sind die Übernahmen ziemlich direkt und bieten wenig Eigenständiges und Interessantes. Der Text des »Miami Skit«, den Bushido als Sonny Black gemeinsam mit Fler als Frank White aufgenommen hat und der auf dem Album *Carlo, Cokxxx, Nutten* von 2002 zu finden ist, mag als Beispiel dienen:

Lag Hallo?

Eh weissu? Isch mach jetzt auch überkorrekt so Hip Hop! So wie Brosis!

Warte, isch kann disch jetzt was zeigen:

21 Vgl. das »Intro« auf dem Album *Großes Kino* von 1999.

22 So könnte man den Skit »30 Mark« auf dem Fantastischen-Vier-Album 4:99 nennen, der zwar schon ein dezidiertes Thema aufweist, den Preis einer CD. Das Streitgespräch zwischen Bandmitgliedern entwickelt sich jedoch nicht; von einer Handlungsstruktur kann keine Rede sein. Die frühen Skits des deutschen HipHop sind noch immer sehr häufig der Klangcollage verhaftet.

EY JO JO ! This goes up to my thug Niggaz. Worldwide AY! I'm a little freak in Hollywood! Sucks on dick! Does it real good.

Straight from de Streets, damn! Themselves, ya know I'm saying?

Weissu isch bin jetzt Vertrag bei Cock for Real Entertainment und da bei dieser Entertainment ham sie misch mal was gezeigt

Diese eine krasse CD! Carlo Cokxxx Nutten!²³

In anderen Spielarten des deutschen HipHop zeigt sich hingegen ein gänzlich anderes Bild. Als die Skits Ende der Neunziger langsam aber sicher Fuß fassen, zeigt sich recht schnell, dass deutschsprachige Skits der 1990er Jahre tendenziell anders sind als amerikanische. Nicht nur die bereits erwähnte fehlende Varieté-Tradition ist ein Grund dafür. Viel prägender sind die Unterschiede der sozialen Herkunft derjenigen, die in dieser Entwicklungsphase des deutschen Rap das Genre medial dominieren. Jener Deutschrap, der in den 1990er Jahren den Sprung in den popkulturellen Mainstream schafft und bis zu Anfang der 2000er Jahre im Blickpunkt der Öffentlichkeit steht, ist weitgehend die Ausdrucksform einer Mittelklasse-Schicht, die aus den bürgerlichen Vororten kommt, aus Einfamilienhäusern mit Vorgarten und Garage.²⁴

Entsprechend ist deutscher HipHop dieser Provenienz – der aus heutiger Perspektive der 2000er Jahre und ihrer Dominanz des harten Battle-, Street- oder Gangsta-Rap mit Ghetto-Attitüde gerne abwertend als Gymnasiasten-, Studenten- oder Spaß-Rap bezeichnet wird – von einem anderen Kulturhorizont geprägt. Es geht nicht um Rassismus, Statussymbole, Selbstvergewisserung oder das harte Leben im Ghetto, sondern um Bezüge auf jenes kulturelle System, aus dem sich der Lebenshorizont der deutschsprachigen Mittelschicht-Jugendlichen der 1990er Jahre speist. Und das sind zum Beispiel Hörkassetten, wie jene aus der *Die-drei-???*-Serie, in denen sich das eine oder andere Exemplar in den meisten Mittelschicht-Kinderzimmern der Generation Golf²⁵ finden lässt.²⁶ Die Hörspiel-Serie gibt es seit 1979:

23 Zitiert nach http://www.lyrics.de/songtext/bushido/miamiskit_57362.html (Zugriff: 29.12.2008).

24 Dies ist zugleich Kritikpunkt vieler sogenannter Old-School-HipHopper der 1980er Jahre. Viele Vertreter der Gründergeneration haben einen migrantisches Lebenshintergrund (Torch, Toni L, Linguist, Fresh Familiee usw.) und fühlen sich von den ›Bürgerkindern‹ (Die Fantastischen Vier, Fettes Brot usw.) und ihrem kommerziellen Erfolg um ihren Anteil an der Rezeptionsgeschichte des Genres gebracht. Diese mittelständische Distanz zum US-amerikanischen Ghetto-mythos des HipHop war auch die Flanke, in die ab ca. 2000 eine neue Generation von Rappern stieß, die meist auf eine nicht-bürgerliche, oftmals migrantische Biographie verweisen kann: z.B. Sido, Kool Savas (kurdische Wurzeln) oder Bushido (tunesische Wurzeln).

25 Vgl. Florian Illies (2000). *Generation Golf*.

»Die Serie erfreute sich schon früh einer großen Beliebtheit, die im Laufe der Zeit und mit der Veröffentlichung weiterer Folgen immer weiter zunahm. Anfang der Neunziger kam es jedoch für einige Jahre zu einem Einbruch in der gesamten Hörspiellandschaft. Das Interesse der Kinder und Jugendlichen im traditionellen Einstiegsalter für Hörspiele verlagerte sich stark zugunsten von Heimcomputern und Spielkonsolen. Erst in den letzten Jahren werden von den Kindern wieder verstärkt Hörspiele gehört und diejenigen, die heute im Alter zwischen 20 und 30 Jahren sind, kramen wieder ihre alten Drei ???-Folgen heraus und kehren zu den bewährten Hörspielen zurück. Circa $\frac{3}{4}$ aller Hörer sind heute zwischen 20 und 35 Jahre alt und dabei ist das Verhältnis Jungen zu Mädchen (Männer zu Frauen) ungefähr ausgeglichen« (ebd.).

Zu eben dieser Altersgruppe gehören jene, die nun HipHop machen, wie z.B. Fettes Brot. Der Anfangs-Skit ihres Albums *Fettes Brot lässt grüßen* aus dem Jahr 1998 ist einer Episode von *Die drei ???* nachempfunden. Die Original-Sprecher der Hörspiel-Serie, Oliver Rohrbeck, Jens Wawrczeck und Andreas Fröhlich, sind zu hören. Sie sprechen auf Track 1 des Albums mit dem Titel »Die drei ??? und die ernste Sache der Welt« in ihren ???-Rollen darüber, dass Sie auf der (bislang erfolglosen) Suche nach den Masterbändern des neuen Albums von Fettes Brot sind. Zum Schluss des Skits kommt Justus mit den Bändern, die er Schwarzbart und Matschauge abgenommen hat. Bevor die Detektive die Bänder jedoch an ihre Auftraggeber zurückgeben, beschließen sie, die Aufnahmen einmal anzuhören. Track 19, »Die drei ??? müssen lachen«, schließt den Rahmen, den der erste Track geöffnet hatte. Mit dem Lachen, mit dem *Die drei ???*-Hörspiele typischerweise nach der erfolgreichen Aufklärung eines Falls enden, endet auch das Album von Fettes Brot. Mit dem Stück »Rocky-Beach-Theme«, das im Titel den fiktiven Wirkungsort der Detektive aus *Die drei ???* nennt und bereits zu Beginn von Track 1 schon kurz anklang, wird der Rahmen schließlich auch musikalisch geschlossen.

So eindeutig wie bei Fettes Brot sind die Bezüge zu einer mittelständischen Kinderzimmerwelt natürlich nicht immer. Sie bilden dennoch einen nicht zu übersehenden Grundstock. Die Bezugspunkte dieser intermedialen Verbindungen sind neben Kinderhörspielen vor allem Fernsehserien und andere Fernsehsendungen für Kinder und Jugendliche.²⁷

Etwas anders gelagert sind die Intro-Skits bei Kinderzimmer Productions, die das Mittelständische des deutschen HipHop schon im Namen

26 Vgl. dazu die Informationen des Labels Europa über die Hörspielserie unter http://www.natuerlichvoneuropa.de/area_ddd/index.php?screen=ct.detail&fid=86&mpid=141185&pfid&sid=1 (Zugriff: 29.12.2008).

27 So bezieht sich das »Intro« auf dem D-Flame-Album *Basstard* (2000) auf *Star Wars* oder »Ich liebe dieses Lied« vom Fünf-Sterne-Deluxe-Album *Silium* auf die *Sesamstraße*.

transportieren. Ihr Album *Im Auftrag ewiger Jugend und Glückseligkeit* von 1996 trägt collagenhaften Charakter. Im »Intro« wird ein Stereo-Test eingespielt, mit dem dem »verehrten Stereo-Freund« geholfen werden soll, seine Stereoanlage »einzurichten und zu prüfen«:

»Der Test enthält Musik und Geräusche, mit denen Sie Ihre Anlage in einfacher Weise in Bezug auf Seitenrichtigkeit, Übereinstimmung der beiden Stereo-Kanäle und Polung der Lautsprecher mit Hilfe Ihres Gehöres kontrollieren können. Nach gewissenhafter Durchführung dieses Tests ist Ihre Anlage für die Wiedergabe aller Stereoplatten eingerichtet, die nach den internationalen Standards aufgenommen sind.«

Diese in den sechziger Jahren gebräuchlichen Tests zur Einstellung der Anlage sind natürlich wieder Teil einer Selbstinszenierung des HipHop im Sinne Stefanie Menraths: Während dort die Platten gescratcht werden, richtet der deutsche Stereofreund, und das ist die Spießergeneration der Eltern mit ihren Pink-Floyd-Alben, gewissenhaft die heimische Anlage ein.

Outro

Skits sind ein verbreitetes, aber wenig beachtetes Phänomen im HipHop. Die zentralen Aussagen finden anderswo statt. Skits sind nur das Beiwerk. Sie sind oftmals ironisch gebrochen, selbstreflexiv und ermöglichen einen erweiterten Blick auf die Musik. In dieser Hinsicht wäre es interessant und lohnenswert, weitere Skits in Einzeluntersuchungen anzuschauen. Dies kann sinnvoll jedoch allein im kontextuellen Rahmen bestimmter Bands, Richtungen, Zeiträume oder bestimmter Fragestellungen geschehen.

Beim Versuch, die Skits als kulturelles Phänomen im HipHop und unerforschte Textsorte zu kartographieren, ist vor allem deren Vielfältigkeit ins Auge gefallen. Dabei sind Skits stets Mittel der unabdingbaren Selbstinszenierung und Medialisierung.

Darüber hinaus sind sie kleine, schnell in Stellung zu bringende Waffen, mit denen sich vieles, zuweilen hintergründig, manchmal bissig, kommentieren und persiflieren lässt. Skits können politisch sein, banal oder komplex, cool oder albern. Auf jeden Fall aber sind sie fast immer komisch gebrochen. Sie sind Comedy Sketches, und als solche stehen sie für eine humorgeleitete Weltansicht.

Literatur

- Bromell, Nick (2000). *Tomorrow Never Knows*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brown, Lesley (Hg.) (1993). *The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*. 2 Bände. Oxford: Clarendon Press.
- Grimm, Jacob und Wilhelm (2007). *Kinder- und Hausmärchen*. Hg. von Heinz Rölleke. 3 Bände. Stuttgart: Reclam, 6. Auflage.
- Illies, Florian (2000). *Generation Golf*. Berlin: Argon.
- Jansen, Wolfgang (1990). *Das Varieté, Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst (= Beiträge zu Theater, Film und Fernsehen aus dem Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin Bd. 5)*. Berlin: Edition Hentrich.
- Krekow, Sebastian (1999). *HipHop-Lexikon*. Berlin: Lexikon Imprint.
- Lewis, Mark (2003). *The Complete Beatles Chronicle*. London: Hemlyn.
- Lhamon Jr., W.T. (1998). *Raising Cain. Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lott, Eric (1993). *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford: Oxford University Press.
- Macdonald, A.M. (Hg.) (1978). *Chambers Twentieth Century Dictionary*. Edinburgh: Chambers Harrap Publishers.
- Menrath, Stefanie (2001). *Represent what... Performativität von Identitäten in HipHop*. Hamburg: Argument.
- Nadel, Alan (2005). *Television in Black and White America: Race and National Identity*. Lawrence, Ks.: University Press of Kansas.
- Rubin, Mike/Charles Aaron (1999). »Hot-Tub Orgies & Kung Fu Beatdowns. A Short History of the Hip-Hop Skit.« In: *Spin*. H. 3 (März), S. 94-98.
- Shuker, Roy (2002). *Popular Music. The Key Concept*. London: Routledge.
- Sullivan, Megan (2001). »African-American Music as Rebellion: From Slavesong to Hip-Hop.« In: *Discoveries*. H. 3, S. 21-39.
- Wicke, Peter/Kai-Erik und Wieland Ziegenrucker (1997). *Handbuch der populären Musik*. Zürich u.a.: Atlantis Musikbuch-Verlag.
- Wicke, Peter/Wieland Ziegenrucker (1987). *Sachlexikon Populärmusik*. Mainz: Schott.

Internet

- »Comedy Drama.« In: *Entertainment Weekly* vom 30. August 2000. Online unter: <http://www.ew.com/ew/article/0,,85499,00.html> (Zugriff: 1.10.2008).

- De La Soul. »Brainwashed Follower.« Online unter: <http://www.lyricstime.com/de-la-soul-brainwashed-follower-lyrics.html> (Zugriff: 1.10.2008).
- Leichleitner, Franz (o.J.). *Schellacks sind nicht nur zum Hören da*. Hg. von der Gesellschaft für historische Tonträger, Wien. Online unter: http://www.phonomuseum.at/includes/content/diskographie/diskographie_handbuch.pdf (Zugriff: 1.10.2008).
- »Minstrel Show.« [Filmclip]. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=1kc4EwD5hoA> (Zugriff: 1.10.2008).
- Public Enemy: »Incident at 66.6 FM.« Online unter: <http://www.lyricstime.com/public-enemy-incident-at-66-6-fm-lyrics.html> (Zugriff: 1.10.2008).
- Scoutskits*. Online unter: <http://www.scoutorama.com/skit/> (Zugriff: 1.10.2008).
- Wefunkradio*, Show 217 vom 18.1.2002. Online unter: <http://www.wefunkradio.com/show/2002-01-18> (Zugriff: 1.10.2008).

Tonträger

- Beach Boys (1966). *Pet Sounds*. Capitol, ACAP 34715.
- The Beatles (1968). »Revolution # 1.« Auf: *The Beatles*. Apple/EMI, PCS 7067/8.
- The Beatles (1968). »Revolution # 9.« Auf: *The Beatles*. Apple/EMI, PCS 7067/8.
- The Beatles (1967). *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Parlophone/EMI, PCS 7027.
- Blumentopf (1999). *Großes Kino*. Four Music/Sony, FOR 494639 2.
- Blumentopf (1997). *Kein Zufall*. Four Music/Sony, FOR 488244 2.
- De La Soul (1989). »Brainwash Follower.« Auf: *Me Myself and I*. Single. Tommy Boy/Warner, TB 926.
- De La Soul (1989). *3 Feet and Rising*. 1989. Tommy Boy/Warner, TB 1019.
- D-Flame (2000). »Intro.« Auf: *Basstard*. Eimsbusch/Mercury, 542 986-2.
- Die Fantastischen Vier (2001). *Die 4. Dimension*. Four Music/Sony, 4748959.
- Eminem (1999). *The Slim Shady LP*. Universal, IND-90287, 490 287-2.
- Fehlfarben (1981). *Monarchie und Alltag*. EMI/Welt-Rekord, 1C 064-46150.
- Ferenc Fricsay, Bayerisches Staatsorchester (1963). *Fidelio*. Von Ludwig van Beethoven. Deutsche Grammophon, 453-106-2.

- Fettes Brot (1988). *Fettes Brot läßt grüßen*. Yo Mama's/Intercord, INT 4 84580 2.
- Fünf-Sterne-Deluxe (1998). »Ich liebe dieses Lied.« Auf: *Silium*. Yo Mama's/Rough Trade, YPS 2003-2.
- Kinderzimmer Productions (1996). »Intro.« Auf: *Im Auftrag ewiger Jugend und Glückseligkeit*. Kinderzimmer Recordings/Rough Trade, EFA 12953-2.
- Kinks (1966). *Face to Face*. Pye, NSPL 18193.
- Kool Keith (1997). *Sex Style*. Funky Ass Records/Universal, KTR-001.
- Kraftwerk (1975). *Radio-Aktivität*. EMI Electrola, 1C 062-82 087.
- Little Brother (2005). *Minstrel Show*. Atlantic, 83783-2.
- Prince Paul (1999). *Prince Among Thieves*. Tommy Boy Music, TBCD 1210.
- Prinz Pi (2006). *Der Herr der Dinge*. No Peanuts Records, NPCD007-LT (erschieden als Teil der Triple-LP *!Donnerwetter! Premium Edition*).
- Public Enemy (1990). *Fear of a Black Planet*. Def Jam, 45413.
- Ringo Starr (1976). »Spooky Weirdness.« Auf: *Ringo's Rotogravure*. Polydor, 2310 473.
- RZA (1998). *RZA as Bobby Digital. In Stereo*. V2, 707.0380.2.
- Spliff (1981). *Spliff Radio Show*. CBS, 84555.
- Sonny Black & Frank White (2002). »Miami Skit.« Auf: *Carlo, Cokxxx, Nuten*. Aggro Berlin, AGGROBLN05.
- We've Got a Fuzzbox and We're Gonna Use It (1987). »Fuzzy Ramblings.« Auf: *What's the Point*. Maxi Single. WEA, YZ 101T.
- The Who (1966). *The Who Sell Out*. Polydor, DL 74950.
- Zappa, Frank (1966). *Freak Out!* Verve, V6-5005-2.

Hidden Track

HEAD: Und was nimmst du jetzt mit nach Hause?

JEFF: Von diesem Zeug hier?

HEAD: Genau!

JEFF: Na ja... Also... Also... Skits gab es schon bei Beethoven.

HEAD: Echt wahr?

JEFF: Ja, aber der konnte sie nicht hören. Und die nächsten, die dann Skits auf ihren Alben hatten, waren The Who!

HEAD: Wer?

JEFF: Who! Aber Pete Townshend, denen ihr Gitarrist, hört auch nicht mehr so gut.

HEAD: Ach was!

JEFF: Scheint ziemlich gefährlich, weil Skits irgendwie taub machen oder so. Man inszeniert sich mit einem fiesem Virus, das dann aufs Ohr schlägt. Deshalb gibt es auf vielen neueren Alben auch keine Skits mehr.

HEAD: Erstaunliche Interpretation!

JEFF: Na ja, eigentlich wusste ich das ja alles schon. Aber diese Akademiker müssen ja auch mal ein bisschen Spaß haben. Aber ich muss jetzt mal!

HEAD: Dann mach's gut!

JEFF: Yo!

