

»Interpolation and sampling«:

Kulturelles Gedächtnis und Intertextualität

im HipHop

LOTHAR MIKOS

Im Folgenden geht es um einen Aspekt der HipHop-Kultur, der in journalistischen, essayistischen und akademischen Publikationen nur selten Beachtung findet: die technisch-musikalische Seite. Im Mittelpunkt der HipHop-Forschung stehen die *lyrics* und der *rhyme* mit seinem *flow*, an denen die soziale und kulturhistorische Verortung festgemacht wird, Breakdance und Grafitti bleiben ebenso marginalisierte Aspekte wie die musikalische Basis der Rap-Tracks (vgl. als Ausnahme Krims 2000). Im Mittelpunkt der Überlegungen stehen die kulturellen Praktiken des *sampling* und der *interpolation*, die eine bedeutende Rolle bei der Gestaltung der Beats und damit des rhythmischen Fundaments der Rap-Songs spielen. Beide Praktiken können als ein Phänomen der Intertextualität gesehen werden, mit dem sich die Songs primär im auditiven Universum populärer Musik und des weiteren im audio-visuellen Universum der Populärkultur, das weitere Medien wie Film, Fernsehen, Comics, Video- und Computerspiele einschließt, verorten. Auf diese Weise verankert sich HipHop als musikalische Praktik im kommunikativen und kulturellen Gedächtnis. Dies geschieht in der globalisierten Medienkultur sowohl in der weltweiten hegemonialen Verbreitung des US-Rap durch die internationale Musikindustrie, als auch in der lokalen Aneignung und Adaption. Wie Tony Mitchell (2001b) in seiner Einführung zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband »Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA« schreibt:

»Hip-hop and rap cannot be viewed simply as an expression of Afro American Culture; it has become a vehicle for global youth affiliations and a tool for reworking local identity

all over the world. Even as a universally recognized popular musical idiom, rap continues to provoke attention to local specificities» (ebd.: S. 2f.).

Ähnlich hat es Rainer Winter (2001) in seiner bedeutenden Studie »Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht« formuliert:

»Obwohl HipHop zu einer Ware geworden ist, die von den transnationalen Kulturindustrien der westlichen Welt vertrieben wird, können sich dennoch mittels seiner Formen und Praktiken, wenn sie in lokalen Kontexten angeeignet und mit eigenen Bedeutungen aufgeladen werden, subalterne Sensibilitäten ausdrücken – in unserem Fall die von Jugendlichen, die sich mit sozialen Problemen und ihrer Lebenssituation auseinandersetzen. Auf diese Weise changiert die Bedeutung von HipHop wie die anderer populärer Texte zwischen kommerzieller Trivialisierung und kreativer Neubestimmung« (ebd.: S. 297).

In diesem Sinn soll im Folgenden zunächst kurz auf die Geschichte des HipHop eingegangen werden, wobei die sozialen und musikalischen Wurzeln im Mittelpunkt stehen – Intertextualität als ein Merkmal des HipHop dabei aber bereits berücksichtigt wird. Danach werden kurz die Konzepte des kommunikativen und des kulturellen Gedächtnisses und der Intertextualität vorgestellt, bevor dann *sampling* und *interpolation* als ein Moment präsentierter Intertextualität genauer betrachtet werden. Dadurch wird für die Rezeption und Aneignung von HipHop eine Art kulturelles Hintergrund-Rauschen auf musikalischer Ebene erzeugt, das im so genannten *funky beat* sein Zentrum hat. Im Mittelpunkt stehen fünf Formen kultureller und sozialer Praxis, auf die sich HipHop-Tracks beziehen: (1) *schwarze Musik*, (2) *weiße Rockmusik*, (3) *lokale Populärmusik*, (4) *soziale Realität*, (5) *Populärkultur*. Mit diesen Bezügen verorten sich die Tracks in den sozialen und kulturellen Praktiken und schaffen zugleich ein kulturelles Gedächtnis der weltweiten »HipHop-Nation«.

KURZE GESCHICHTE DES HIPHOP

Der 16. September 1979 kann durchaus als historisches Datum gewertet werden. Da erschien die Single »Rapper's Delight« der Sugarhill Gang. Mit mehr als zwei Millionen verkauften Platten ebnete sie Rap den Weg in den Mainstream. Es schien eine Alternative zur langsam langweilig werdenden Disco-Musik gefunden zu sein, die zur Beschallung der Dancefloors genutzt werden konnte. Tricia Rose (1994: 56) merkt in »Black Noise« denn auch an, dass »Rapper's Delight« alles veränderte, vor allem den kommerziellen Status des Rap. Zugleich machte der Song gerade aufgrund seines kommerziellen Erfolges Rap

in den gesamten USA bekannt, die lokalen Wurzeln wurden überwunden. Viele spätere US-Rapper aus allen Teilen des Landes gaben den Song als ihre erste Begegnung mit Sound und Style des HipHop an (ebd.). Damit ging Rap einen eigenen Weg, der sich zwar einerseits von der engen Verbindung zur HipHop-Kultur löste, aber andererseits erst durch die weltweite Vermarktung in der Aneignung lokale Formen einer HipHop-Kultur hervorbringen konnte – und damit letztlich auch den Grundstein für eine weltweite, multi-ethnische »HipHop-Nation« legte.

Auch wenn die Wurzeln von Rap und HipHop in der langen kulturellen Tradition der Afroamerikaner liegen (vgl. ebd.: 51f.), stand seine Wiege doch in einem Ghetto der Schwarzen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Rap als Form des Sprechgesangs und HipHop als kulturelle Praxis, zu der neben Rap auch noch der Sound, das Scratching und Sampling, Graffiti und Break Dancing gehören, entstanden während der siebziger Jahre im New Yorker Stadtteil South Bronx (vgl. ebd.; Dufresne 1997; Fernando 1994; Lommel 2001; Menrath 2001: 51ff.; Toop 1994). Dort hatte der aus Jamaika ausgewanderte Kool DJ Herc Mitte der 70er Jahre die ersten »Block Parties« veranstaltet, auf denen erstmals zwei Schallplatten gemischt und Breakbeats isoliert wurden, es wurde gescratcht und die beiden MCs shouteten ihre Reime ins Publikum. Die entwickelten Breakbeats beruhten darauf, »dass bereits existierende populäre Songs als Baustein-Reservoir für eigene Werke genutzt werden« (Winter 2001: 292). HipHop verdankt sich so dem jamaikanischen Soundsystem, das als Kulturimport in New York landete. Zu der Zeit wurde die Bronx von zahlreichen sozialen und ökonomischen Veränderungen erschüttert. Daher muss HipHop auch im Zusammenhang mit Deindustrialisierung und städtebaulichen Maßnahmen gesehen werden (vgl. Rose 1997: 144) sowie deren Auswirkungen auf die Black Community. Denn die »Gestalt des HipHop wird in erster Linie von der dynamischen und konfliktreichen Beziehung zwischen den allgemein gesellschaftlichen und politischen Kräften und den kulturellen Forderungen und Ansprüchen der Schwarzen bestimmt« (ebd.). In diesem Sinn setzt sich HipHop »mit den veränderten wirtschaftlichen und technischen Bedingungen und den neuen Mustern rassistischer, klassen- oder geschlechtsspezifischer Unterdrückung im Amerika der Großstädte auseinander, indem U-Bahnen, öffentliche Straßen, Sprache, Stil und die Technik des Sampelns den eigenen Bedürfnissen angepasst werden« (ebd.). Auf den selbst organisierten »Block Parties« wurde diesem Lebensgefühl Ausdruck verliehen. HipHop bot den schwarzen Jugendlichen eine alternative Identität, die sich einerseits auf zerstörte Traditionen der Black Community berief und sich andererseits gegen die schwarze Mittelklasse und deren Werte abgrenzte.

»Hip hop culture emerged as a source for youth of alternative identity formation and social status in a community whose older local support institutions had been all but demolished along with large sectors of its built environment. Alternative local identities were forged in fashions and language, street names, and most important, in establishing neighborhood crews or posses. [...] Identity in hip hop is deeply rooted in the specific, the local experience, and one's attachment to and status in a local group or alternative family« (Rose 1994: 34).

Rap und HipHop entwickelten sich als kulturelle Praktiken der Jugend in den Black Communities großstädtischer Ghettos, die eng mit lokalen Traditionen verbunden waren.

Nach New York war es vor allem Los Angeles, wo sich eine lokale Rap- und HipHop-Kultur entwickelte. Die Bedingungen in den Ghettos Watts und Compton, in denen der Gangsta Rap geboren wurde, waren ähnliche wie in New York, aber die lokalen Traditionen waren anders. Dort gab es eine lange Gang-Tradition, die bis in die 20er Jahre zurückreichte. Mit dem Ende der politischen Bewegung der Black Panther erlebten die Gangs einen Aufschwung. So führten die politischen und polizeilichen Maßnahmen zur Dezimierung der Panthers Anfang der 70er Jahre zu einer Verrohung der Gangs. Zwischen 1970 und 1972 erlebte Los Angeles eine starke Verbreitung von Crip-Gangs. Crip stand dabei angeblich ursprünglich für »Continuous Revolution in Progress« (vgl. Davis 1994: 342). Als Reaktion darauf schlossen sich die unabhängigen Gangs zum Bund der Bloods zusammen, um sich gegen das aggressive Auftreten der Crips zu wehren. Mike Davis stellt für diese Zeit eine radikale Veränderung der schwarzen Gangs fest: »Die Crips erbten – wenn auch auf perverse Weise – von den Panthers deren Aura von Furchtlosigkeit und verbreiteten die Ideologie des bewaffneten Avantgardismus (abzüglich seines Programms)« (ebd.). In der Folge entwickelten sich die Gangs in L.A. zu einer »Mischung aus Jugendkult und Proto-Mafia« (ebd.: 344), zumal die Crips und Bloods den Crack-Handel dominierten. Dadurch entwickelte sich eine »politische Ökonomie des Crack«, wie es Mike Davis genannt hat (ebd.: 354ff.), die das Ghetto-Leben stark beeinflusste, und die vor allem Gewalt alltäglichen werden ließ. Sich in den Gangs als Dealer zu verdingen bedeutete eine der wenigen Möglichkeiten im Ghetto dem Kreislauf von Bildungsmisere, Arbeitslosigkeit und Armut zu entkommen.

Mit dem Rap als kommerziell erfolgreichem populären Produkt der internationalen Kultur- und Unterhaltungsindustrie gab es allerdings dann eine weitere Möglichkeit nicht nur reich, sondern auch berühmt zu werden. Kommerziell erfolgreich war der Rap allerdings erst mit der so genannten New School, die sich in der zweiten Hälfte der 80er Jahre sowohl an der Ostküste wie auch an der Westküste etablierte. Entscheidenden Anteil daran hatte die New Yorker Gruppe

Public Enemy, die von Studenten gegründet worden war. Der Name der Band ist ein Musterbeispiel für Intertextualität. Er spielt auf die realen Gangster aus den 30er Jahren wie John Dillinger und Al Capone an, die von der Polizeigewalt als Staatsfeinde (public enemies) Nummer eins bezeichnet worden waren, ebenso wie auf den Film »The Public Enemy« (USA 1931, William A. Wellman) und den Anti-Hero Song »Public Enemy #1« von James Brown. Zugleich sollte mit dem Namen »die Vorstellung von jungen Schwarzen als Staatsfeinden, die sich im Fadenkreuz der Präzisionswaffen befinden« (Toop 1994: 277), ausgedrückt werden, wie das Logo der Band, das sich auf Plattencovern, T-Shirts und anderen Merchandising-Produkten fand, verdeutlichen sollte. Public Enemy verstanden sich als der Nation of Islam nahe stehende politische Rapper, die schwarzen Nationalismus und Afrozentrismus predigten, und Carlton Riddenhour aka Chuck D, ihr Mastermind und öffentliches Sprachrohr bezeichnete Rap als »CNN der Schwarzen«.

Vor dem Hintergrund der sozialen Bedingungen in Los Angeles entwickelte sich dort fast gleichzeitig eine Richtung des Rap, die später als Gangsta Rap in die Geschichte eingehen sollte (vgl. Kelly 1996; Lommel 2001: 43ff.; Mikos 1997; Mikos 2000). Die Politik der Gruppe N.W.A. (Niggers With Attitude) bestand darin, sich als »Reporter« zu verstehen, die »von der Realität« berichten (Eazy E. zitiert bei Davis 1994: 108), und diese Realität war die Ghetto-Realität von Compton im Süden von Los Angeles. Sie berichteten vom Leben der Gangster, von Vergewaltigungen und Drogengeschäften. Als 1988 das Album »Straight Outta Compton« der Gruppe N.W.A. erschien, auf dem der Song »____ Tha Police« zu hören war, traten besorgte Eltern, Politiker, Polizei und die Medien auf den Plan. Sie sahen durch die Rapsongs die öffentliche Ordnung – und das war die der weißen Mittelklasse – bedroht, riefen diese »Gangsta-Rapper« doch offenbar zum Polizistenmord auf. Die Rapsongs waren nun nicht mehr nur Ausdruck der Lebensbedingungen, sondern wurden für die Gewalt in den Ghettos verantwortlich gemacht. Spätestens mit Ice-Ts Album »Original Gangster« im Jahr 1990 war das Genre des Gangsta Rap etabliert und hatte sich als kommerziell erfolgreich durchgesetzt. Die weitere Geschichte ist bekannt, HipHop wurde weltweit kommerziell erfolgreich, immer neue Posses mit MCs und DJs werden für den kommerziellen Markt entdeckt, meist mit dem Authentizitätslabel des Underground zu Marketingzwecken versehen. Zugleich entstanden überall auf der Welt lokale Formen des HipHop (vgl. Bennett 2000: 133ff.; Bocquet/Pierre-Adolphe 1997; Krekow/Steiner 2000; Mitchell 1996: 137ff.; Verlan/Loh 2000; sowie die Beiträge in Mitchell 2001a), die sich auch auf andere kulturelle und soziale Traditionen beriefen.

KOMMUNIKATIVES UND KULTURELLES GEDÄCHTNIS

Gesellschaften und Kulturen imaginieren gewissermaßen Selbstbilder, die über die Weitervermittlung von kulturellen Praktiken über Generationen hinweg die Identität beeinflussen, indem sie eine »Kultur der Erinnerung« (Assmann) ausbilden. Diese Kultur der Erinnerung zeigt sich nicht nur in materialisierten Kulturprodukten, sondern auch in spezifischen Riten und institutionalisierter Kommunikation, die die Überlieferung sichern (vgl. Assmann 1988: 12). Damit wird der Sinn des Daseins im Rahmen einer Gesellschaft oder Kultur überliefert. Der Ägyptologe Jan Assmann (1988; 1999; 2000) unterscheidet von diesem kulturellen ein kommunikatives Gedächtnis, das in der Sprache und anderen Formen der Kommunikation besteht, die die Menschen in der Auseinandersetzung mit anderen lernen. Das kommunikative Gedächtnis beschreibt Assmann als ein kurzfristiges, das sich lediglich über drei bis vier Generationen oder 80 bis 100 Jahre erstreckt und jene »Spielarten des kollektiven Gedächtnisses« umfasst, »die ausschließlich auf Alltagskommunikation beruhen« (Assmann 1988: 10). Es umfasst Erinnerungen, »die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt« (Assmann 1999: 50). Demgegenüber weist das kulturelle Gedächtnis länger zurück – gewissermaßen in die graue Vorzeit der eigenen Kultur. Das kommunikative Gedächtnis ist zugleich ein kollektives, denn es kann sich nur in der Interaktion von sozialen Gruppen entwickeln, es ist somit auch ein soziales Gedächtnis. Darauf hat der französische Sozialwissenschaftler Maurice Halbwachs (1985a; 1985b) hingewiesen. Dieses »kollektive Gedächtnis funktioniert bimodal: im Modus der *fundierenden Erinnerung*, die sich auf Ursprünge bezieht, und im Modus der *biographischen Erinnerung*, die sich auf eigene Erfahrungen und deren Rahmenbedingungen – das ›recent past‹ – bezieht« (Assmann 1999: 51f., Hervorhebung im Original). Wenn dies in Beziehung zur HipHop-Kultur gesehen wird, umfasst das kommunikative Gedächtnis im Modus der fundierenden Erinnerung das Wissen um die Anfänge von Rap und HipHop in der Bronx in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts und im Modus der biographischen Erinnerung die Rezeptionen und Produktionen von Rap und HipHop im Verlauf der Lebensgeschichte. Wenn das kulturelle Gedächtnis dagegen sich an Ereignissen der Vergangenheit orientiert, »deren Erinnerung durch kulturelle Formung (Texte, Riten, Denkmäler) und institutionalisierte Kommunikation (Rezitation, Begehung, Betrachtung) wach gehalten wird« (Assmann 1988: 12), dann trifft dies auch auf die HipHop-Kultur zu, denn sie ist in Form von Texten und Riten kulturell geformt, durch die sie vor allem in den USA auf die soziale und kulturelle Tradition der Afroamerikaner verweist und rituelle Praktiken und institutionalisierte Formen schwarzer Narration aufgreift (z.B. signifying monkey, playin' the

dozens etc.; vgl. Gates 1993; Karrer 1996: 25ff.). In der kulturellen Praktik des HipHop wären, würde man die Begrifflichkeit von Assmann zu Grunde legen, die Raps Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses der Afroamerikaner, weil sich hier entsprechend lange Traditionen manifestieren, während die Samples als eine Form der Sprache und Kommunikation dem kommunikativen Gedächtnis zuzuschreiben wären.

Es ist m.E. fraglich, ob diese Trennung zwischen kulturellem und kommunikativem Gedächtnis zur Beschreibung der Verankerung einer aktuellen Kulturpraktik wie dem HipHop in der afroamerikanischen Kultur taugt. Denn dann müsste HipHop auf diese Kultur beschränkt sein und könnte sich nicht massenmedial über den Erdball verbreitet haben. Auf diese Weise haben sich andere Formen des HipHop ausgebildet, die sich auf andere kulturelle Traditionen stützen. Darauf wird zurückzukommen sein. In der Medienkultur der ausdifferenzierten Gesellschaften an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert lässt sich die Außenperspektive des kulturellen Gedächtnisses m.E. nach nicht mehr von der erlebnis- und erfahrungsgeleiteten Perspektive des kommunikativen Gedächtnisses trennen. Denn in der globalen Mediengesellschaft wachsen kulturelle Muster und deren Aneignung zur aktuellen Sinnproduktion in einer von vielfältigen Einflüssen bestimmten gelebten Kultur zusammen. Ein Konglomerat symbolischer Objektivationen überzieht die Menschen mit einem Netz der Medienkultur, in dem sich die traditionelle Hochkultur ebenso verfangen hat wie die so genannte Populärkultur. Die Nutzer bewegen sich in dem fein gesponnenen Netz dieser kulturellen Objektivationen, das zugleich als Speicher des kulturellen Gedächtnisses und als Aktivierungspotential für aktuelle Sinnproduktion im Rahmen des kommunikativen Gedächtnisses dient, indem sie mit Hilfe des symbolischen Materials den subjektiv sinnhaften Aufbau ihrer sozialen Welt betreiben.

Die Merkmale, die Assmann (1988: 13ff.) für das kulturelle Gedächtnis nennt, treffen größtenteils auch auf die HipHop-Kultur zu. Da wäre zunächst die so genannte »Identitätskonkretheit« oder Gruppenbezogenheit, denn das »kulturelle Gedächtnis bewahrt den Wissensvorrat einer Gruppe, die aus ihm ein Bewusstsein ihrer Einheit und Eigenart bezieht« (ebd.: 13). Das trifft auf HipHop in dreifacher Weise zu:

1. auf HipHop als Teil afroamerikanischer Kultur, über die die Identität der Black Community (re)konstruiert wird,
2. auf HipHop als Teil lokaler Kulturen, die damit ihre Überlieferung und ihre Identität sichern, sowie
3. auf HipHop als Teil der historisch noch recht jungen weltweiten HipHop-Nation, die sich als kulturelle Einheit versteht, jenseits

aller nationalen und ethnischen Unterschiede (vgl. Mitchell 2001b).

Ein weiteres Merkmal des kulturellen Gedächtnisses ist »seine Rekonstruktivität«, damit ist gemeint, dass es »sein Wissen immer auf eine aktuell gegenwärtige Situation bezieht« (Assmann 1988: 13). Das trifft auf die in der afroamerikanischen Tradition liegenden Aspekte der Sprach- und Handlungspraxis des HipHop zu. Diese Rekonstruktivität resultiert daraus, dass das kulturelle Gedächtnis nach Assmann in zwei Modi existiert:

»einmal im Modus der Potentialität als Archiv, als Totalhorizont angesammelter Texte, Bilder, Handlungsmuster, und zum zweiten im Modus der Aktualität, als der von einer jeweiligen Gegenwart aus aktualisierte und perspektivierte Bestand an objektiviertem Sinn« (ebd.).

Weitere Merkmale des kulturellen Gedächtnisses sind seine Geformtheit und Organisiertheit (ebd.: 14) in Form von Riten und Medien sowie als letztes Merkmal seine Verbindlichkeit in Bezug auf das normative Selbstbild der Gruppe. All diese Merkmale sind in Bezug auf die musikalische und narrative Praxis der Black Community in den USA gegeben. Über die performativen Praktiken und Muster der Narration, die in verschiedenen Medien realisiert werden, verständigt sich der afroamerikanische Teil der US-Bevölkerung über ihre Wurzeln und ihre Vergangenheit und reflektiert damit zugleich ihr Selbstbild. Dadurch wird das Bewusstsein der Einheit und der Besonderheit der Gruppe gestützt und stabilisiert. Legt man die Begrifflichkeit von Assmann zu Grunde, dann kann die HipHop-Kultur in Bezug auf die Black Community in den USA als kulturelles Gedächtnis angesehen werden, dagegen würde sie für die internationale HipHop-Nation lediglich in Form des kommunikativen Gedächtnisses existieren.

Die HipHop-Kultur realisiert sich über verschiedene kulturelle Praktiken, vor allem aber über Raps und Tracks (auch über Filme, Comics, Bücher und andere Medien). Die Verbindungen zwischen einzelnen Medientexten sowohl innerhalb einzelner als auch zwischen verschiedenen Medienformen soll hier mit dem Begriff Intertextualität bezeichnet werden. Intertextualität ist kein statisches Phänomen, sondern ein Prozess des kulturellen und sozialen Diskurses.

INTEXTUALITÄT ALS PROZESS

Texte der Populärkultur, zu denen auch die verschiedenen HipHop-Platten zählen, stehen nicht nur in einem sozialen Referenzsystem, da sie auf soziale und gesellschaftliche Zusammenhänge außerhalb ihrer

selbst verweisen, sondern sie stehen auch in einem kulturellen Referenzsystem, das andere mediale Texte wie Filme, Fernsehen, Comics, Werbung und so weiter einschließt. Damit gilt auch für sie die Feststellung, die Stierle für literarische Texte getroffen hat:

»Jeder Text situiert sich in einem schon vorhandenen Universum der Texte, ob er dies beabsichtigt oder nicht. ... Da also das Universum der Texte sich unablässig erweitert, ist auch der Ort des Textes in ihm nicht statisch. Der Text ist Moment einer Bewegung, die über ihn hinausdrängt, und damit zugleich Moment einer sich beständig wandelnden Konfiguration. ... Die Konfiguration der Texte, der sich der Text verdankt, ist aber nicht identisch mit der Konfiguration, in die der Text für seinen Leser eintritt« (Stierle 1984: 139).

Texte sind also keine geschlossenen Einheiten – auch wenn sie gewissermaßen eine Werkidentität besitzen, sondern offene, von zahllosen Referenzen, Zitaten und Einflüssen dynamisierte Prozesse. Sie stehen immer in einem intertextuellen Horizont. Sie sind sowohl Produkt als auch Produzent eines kulturellen Prozesses (vgl. dazu Androutsopoulos 1997; Fiske 1987; Jurga 1999; Mikos 1999; Mikos 2001: 232ff.). Ihre Bedeutung kann daher nur erschlossen werden, wenn man die Texte auf andere Texte hin öffnet. Texte sind so immer Produkt einer Rezeptions- und Wirkungsgeschichte anderer Texte, zu denen sie in Beziehung stehen, und treten zugleich selbst wieder in den Prozess von Rezeption und Wirkung ein, da sie nicht Selbstzweck sind, sondern auf Rezeption und Aneignung hin strukturiert sind.

Intertextualität meint die Beziehung eines Textes zu anderen Texten. Diese Beziehung kann sowohl vom »Autor« eines HipHop-Tracks realisiert werden, indem gezielt intertextuelle Referenzen eingebaut werden, sie kann aber auch von den Rezipienten realisiert werden, die intertextuelle Referenzen an einen Track herantragen. Man kann in diesem Zusammenhang von präsentierter Intertextualität und von in der Rezeption und Aneignung realisierter Intertextualität gesprochen werden, da sie durch die präsentierte sowie durch die sozialen und kulturellen Kontexte der adressierten Hörer vorstrukturiert ist. Im HipHop gibt es mehrere Autoren, die Rapper, die in ihren Reimen Bezug zur kulturellen und sozialen Wirklichkeit wie auch zu anderen Texten der Populärkultur nehmen, und die DJs und Produzenten, die mit ihren Samples ebenfalls entsprechende Bezüge herstellen. Diese können von den Hörern realisiert werden, da sie sich mit den »Autoren« in einem gemeinsamen kulturellen Referenzsystem bewegen, das zugleich kulturelles und kommunikatives Gedächtnis ist. Intertextualität ist daher ein Moment des Kommunikationsprozesses zwischen Autor/Produzent und Hörer/Rezipient, denn es

»muss davon ausgegangen werden, dass intertextuelle Qualitäten zwar vom Text motiviert

werden können, aber vollzogen werden in der Interaktion zwischen Text und Leser, seinen Kenntnismengen und Rezeptionserwartungen. Mit anderen Worten konstituiert sich Intertextualität als Relation zwischen Texten erst im Kontinuum der Rezeption und nicht, wie von ausschließlich textimmanent verfahrenen Konzeptionen angenommen, im und durch den Text selbst« (Holthuis 1993: 31).

Intertextualität ist dann auf der Rezeptionsseite bestimmt durch alle Texte, die die Hörer an einen HipHop-Track herantragen, sowohl ihr Wissen um HipHop-Tracks als auch ihre Erwartungen an HipHop-Tracks. Intertextualität kann also nur relativ bestimmt werden, ist aber über ihre Einbindung in Adressaten- und Nutzergruppen sozial determiniert. Das heißt, in verschiedenen kulturellen Kontexten kann die kulturelle Praktik des HipHop einen jeweils anderen Sinn machen, weil unterschiedliches Wissen und unterschiedliche Erwartungen damit verbunden werden. Intertextualität ist damit keine statische Funktion von Texten, sondern ein dynamisches Element von Produktion und Rezeption.

HipHop schafft in seinen Tracks ein intertextuelles Referenzsystem, das permanent auf den kulturellen Kontext und die eigenen Praktiken verweist. Das geschieht nicht nur durch die Raps und Samples, sondern auch durch die Gast-Auftritte von Rap-Stars auf den Platten ihrer Kollegen. Dadurch entsteht eine Art selbstreferentielles und selbstreflexives Universum des HipHop. Raps und Samples beziehen sich nicht nur auf einzelne andere Musikstücke oder Textpassagen, stellen somit eine Einzeltextreferenz dar, sondern sie sind zugleich eine Textsortenreferenz, indem sie auf Stile wie Funk, Soul oder Rock verweisen. Diese Tendenz wird umso deutlicher, wenn HipHop-Acts andere HipHop-Acts sampeln. Auf das intertextuelle Potenzial der Rapsongs kann hier aus Platzgründen ebenso wenig eingegangen werden wie auf ihre Verwurzelung in der oralen Praxis der afroamerikanischen Kultur, wie sie sich im so genannten Signifyin' zeigen (vgl. exemplarisch Gates 1993), einer Form des uneigentlichen Sprechens, die ihren Ursprung in der Yoruba-Mythologie hat.

INTERPOLATION UND SAMPLING ALS INTERTEXTUELLE PRAXIS

In der HipHop-Kultur ist die Grenze zwischen Produktion und Rezeption aufgehoben, denn der kreative Konsum von populären Texten führt zur Produktion neuer Texte (vgl. Mikos 2000: 116). Potter stellt als Charakteristikum von HipHop dreierlei heraus:

»(1) That the fundamental practice of hip-hop is one of citation, of the relentless sampling of sonic and verbal archives; (2) That the distinction between ›consumption‹ and ›production‹ is rendered untenable, with profound implications for questions of audience and

authenticity; (3) That hip-hop's inventions and re-inventions insist on their situatedness within a long and complex musical continuum. Hip-hop sites itself as a product of African-American urban cultures at the same time it cites the sonic past in order to construct a radical present« (Potter 1995: 53; Hervorhebung im Original).

Insbesondere das Sampeln und die Interpolation vorhandener Songs spielt in der Praxis des Zitierens eine große Rolle. Dabei wird vorgefundenes Songmaterial mittels Technik isoliert, bearbeitet und umgedeutet, indem es in einen anderen musikalischen Kontext gestellt wird. Seit Anfang der 80er Jahre waren die ersten »Drum Machines« und der erste Emulator, mit dem digitales Sampling möglich wurde, in den Studios eingesetzt worden. Doch die Technologie war noch zu teuer, um sich auf breiter Front durchzusetzen. Das änderte sich 1985, als der SP-12 Emulator auf den Markt kam, dem 1987 der SP-1200 folgte. Er wurde zu einem der wichtigsten Hilfsmittel der HipHop-Produzenten. Neben den MCs wurden nun besonders die Produzenten wichtig, konnten sie doch mit ihren Samples ganz wesentlich den Beat und den Sound bestimmen. Dank dieser neuen Technologie wurde es selbst Nichtmusikern möglich, favorisierte Sounds oder Teile eines Songs – eine Basslinie, ein Gitarren-Riff oder einen Drum-Beat zu isolieren, es mit anderen Sounds zu kombinieren und dadurch etwas Neues zu kreieren. Dadurch wird der klassische Zitatbegriff überwunden (vgl. Rauscher 1997: 89). Denn durch das Sampling wird »gleichzeitig die Originalität und das Zitieren« hervorgehoben, so »entsteht neue Musik durch Selektion und Kombination von bereits aufgenommenen Musik« (Shusterman 1997: 98). Die Art und Weise, in der sich die HipHop-Produzenten in den USA dieser neuen Technologie bedienten, verankerte Rap und HipHop tief in den musikalischen Traditionen der Afroamerikaner. Zugleich galt es aber auf den Markt Rücksicht zu nehmen, und so wanderten weitere musikalische Elemente aus anderen Traditionslinien in die HipHop-Tracks, nicht nur in den USA, sondern auch in den weltweiten lokalen HipHop-Kulturen. Wie bereits erwähnt sind es vor allem fünf Bezugspunkte, die im HipHop eine große Rolle spielen:

1. schwarze Musik
2. weiße Rockmusik
3. lokale Populärmusik
4. soziale Realität
5. Populärkultur

I. Schwarze Musik

Musikalisch waren zunächst afroamerikanische Musiktraditionen wie der Funk für die HipHop-Kultur zentral. Mitte der 80er Jahre hatte

sich in New York eine Form des Urban Funk entwickelt, die durch Prince Charles and the City Beat Band im Mainstream repräsentiert wurde. Daneben gab es jedoch eine lebendige Szene, die unabhängige Platten produzierte, wie die »Funk You«-Reihe (Untertitel: »The Hardest in Funk & Rap »Ever««), auf der Gruppen wie Mystic Rhythm, Ice & Time und Body Pump sowie MCs wie Blowfly vertreten waren. Diese Entwicklung wird in den gegenwärtigen Darstellungen zur Geschichte von HipHop häufig vergessen.

Funk und Soul wurden zu den am häufigsten gesampelten Tracks im HipHop und beeinflussten die musikalische Entwicklung entscheidend. In diesem HipHop-Universum haben Raps und Samples die Funktion, die Hörer in ein kulturelles Referenzsystem einzubinden. Dabei können die Arten der Bezugnahmen in den Reimen sowie die Formen beziehungsweise Stile von Musik, die gesampelt werden, auf verschiedene soziale Kontexte und kulturelle Traditionen verweisen. Für die schwarzen HipHop-Künstler in den USA liegt dieses Bezugssystem im kulturellen Gedächtnis, den kulturellen Traditionen der Afroamerikaner. Die Anwältin Micheline Wolkowicz, die sich um Copyright-Fragen im Zusammenhang mit Sampling kümmert, hat denn auch festgestellt, dass die große Mehrheit der Samples im HipHop aus der schwarzen Musik und von schwarzen Künstlern kommt. Der »Godfather of Soul« James Brown und der Leader des Mutterschiffs des P-Funk, George Clinton, gehören denn auch zu den am meisten gesampelten schwarzen Künstlern. Neben James Brown kamen zahlreiche Soul-Künstler zu Sample-Ehren. So sampelte Raekwon in seinem Track »North Star« den Barry White-Song »Can't Get Enough of your Love, Baby«. Als weiteres Beispiel sei hier, auch weil es symbolisch für die Funktion des Sampling im HipHop stehen kann, der Track »One Nation Under A Groove« von Funkadelic erwähnt, der dann von Digital Underground für ihr »Tales Of The Funk« gesampelt wurde.

Gerade der Erfolg des Gangsta-Rap beruhte unter anderem darauf, dass die Raps über einer P-Funk-Basis vorgetragen wurden. Der Produzent Dr. Dre setzte damit an der Westküste Maßstäbe. Doch nicht nur Soul und Funk, sondern auch Jazz und Rock wurden durch den Emulator gejagt, sofern sie nur von schwarzen Musikern stammten. Miles Davis wurde ebenso gern gesampelt wie schwarze Rockmusik-Heroen, die ihre Nähe zum Blues nicht verhehlten. So sampelte Digital Underground die rhythmische Struktur von Jimi Hendrix' »Who Knows« in ihrem Track »The Way We Swing«.

Sowohl die Reime in den Raps, als auch die Samples verankerten den HipHop in der kulturellen Tradition der Black Community. Mit ihren Bezugssystemen aktualisieren sie das kulturelle Gedächtnis der schwarzen Bevölkerung Nordamerikas und setzen es zur aktuellen Sinnproduktion ein. Intertextualität wird zu einem wesentlichen

Merkmal der kulturellen Produktion im HipHop, denn das Zitieren und Andeuten von symbolischem Material ist kennzeichnend für die musikalische Praxis des HipHop.

2. Weiße Rockmusik

Je mehr HipHop durch die Zitate populärer Songs auch im Mainstream eine Rolle spielte, umso mehr öffnete er sich anderen Musikstilen. Sein größtes Verkaufspotential erzielte diese hauptsächlich von schwarzen Ghetto-Kids zelebrierte Musik bei den weißen, urbanen Mittelschichtjugendlichen, die im HipHop, vor allem im Gangsta-Rap eine Möglichkeit sahen gegen ihre Eltern zu opponieren. Für diese Zielgruppe setzte sich der Begriff »wiggas« durch, eine Verkürzung aus »white negro« (vgl. Calcutt 1998: 194; Upski Wimsatt 1994: 22ff.). Der Erfolg erklärt sich einerseits aus der Symbolik und den Themen der Rapper, die zentrale Thematiken der Jugendlichen ansprechen (vgl. Mikos 2000: 117), andererseits aus dem Rhythmus der schwarzen Musik, die auf Tanzbarkeit zielt. Die weiße Rezeption schwarzer Musikstile beruht vor allem auf der rhythmischen Attraktivität der Musik. Das trifft, wie Simon Jones (1988) in einer Studie über »Black Culture, White Youth« festgestellt hat, auf den Reggae in den siebziger und achtziger Jahren zu (vgl. ebd.: 153), aber auch auf die Rezeption des HipHop. Im Zuge des Erfolgs des HipHops bei weißen Jugendlichen lag es aus marktstrategischen Gründen nahe, auch Elemente weißer Rockmusik zu sampeln. Wie man mit solchen Crossover-Produkten neue Märkte beziehungsweise neue Zielgruppen erobert, ist spätestens seit dem Erfolg von Michael Jackson mit seinem Album »Thriller« bekannt, auf dem der »King of Pop« ebenfalls schwarze Musiktraditionen mit harten Rockelementen mischte und so eine weiße Zuhörerschaft erobern konnte (vgl. Mercer 1994: 33ff.). Eine ähnliche Entwicklung nahm die HipHop-Kultur ab Mitte der 80er Jahre.

Als erste sampelten LL Cool J und Boogie Down Production Songs von AC/DC (1985 »Let's Get it up« in »Rock the Bells« und 1986 »Back in Black« in »Dope Beat«) und Deep Purple (1988 »Smoke on the Water« in »Ya Slippin'«). Neben den beiden genannten Gruppen waren es vor allem Led Zeppelin (1986 »When the Levee Breaks« in »Rhymin' and Stealin'« von den Beastie Boys; 1988 »Kashmir« in »Total Confusion« von Original Concept) und Black Sabbath, die vor allem von Ice-T gesampelt wurden (1987 im Track »Rhyme Pays« auf dem gleichnamigen Album und 1989 dann der Song »Black Sabbath« in »Shut up, Be Happy«, dem Eröffnungstrack des Albums »The Iceberg Freedom of Speech«). Ganz zu schweigen von den Kollaborationen mit Hard Rock- und Heavy Metals-Acts wie es Run DMC mit Aerosmith in »Walk This Way« (1986) praktizierten und Busta Rhymes mit Ozzy Osbourne in »This Means War« (1998), einer Adaption des

Black Sabbath-Songs »War Pigs«. Hier wird die (echte oder vermeintliche) Authentizität des HipHop mit der Authentizität des schmutzigen, ehrlichen Hardrock vereint. Dadurch entsteht ein Raum für Angehörige verschiedener kultureller Kontexte, Authentizität auszuhandeln.

Neben Songs aus dem Bereich Hard Rock und Heavy Metal wurden so ziemlich alle Musikstile der weißen Rockmusik irgendwann einmal gesampelt. Zuweilen wird dabei auf musikalische Traditionen zurückgegriffen, die weit vom Selbstverständnis puristischer Hip-Hopper entfernt sind, z. B. wenn eher folkorientierte Singer/Songwriter-Tracks wie »Was Dog a Doughnot« von Cat Stevens, der bereits 1982 für »It's Magic« von den Fearless Four verwendet wurde oder wie Suzanne Vegas »Tom's Diner«, das dem Track »Right Now« von Lil' Kim (2000) zu Grunde liegt, gesampelt werden. Afrika Bambaataa sampelte bereits 1982 den Song »Trans Europe Express« von Kraftwerk für sein »Planet Rock«. Im gleichen Jahr legten die Fearless Four in ihrem Track »Rockin' It« als rhythmische Basis »The Man-Machine« von Kraftwerk zu Grunde. Die deutsche elektronische Musik der siebziger Jahre fand so schon früh ihren Weg in den HipHop. Auch die frühe Westcoast-Musik der Hippies wurde für HipHop-Tracks herangezogen. So wurde »Fly Like an Eagle« der Steve Miller Band von Biz Markie in »Nobody Beats the Biz« (1987) gesampelt und Little Feats »Spanish Moon« von Method Man und Redman für ihren Track »A Special Joint« (1999). Die X-Ecutioners greifen auf ihrem Album »Built from Scratch« (2002) den Song »Genius of Love« auf und verarbeiten ihn in ihrer Version, die »Genius of Love 2002« heißt, und die sie zusammen mit der Band, von der das Original stammt, dem Tom Tom Club, performen. Nicht erst seit Puff Daddy Police-Songs sampelte, ist bekannt, dass der Mainstream-Pop auch gerne in HipHop-Tracks zitiert wird. Allerdings nicht nur von schwarzen Acts, sondern auch von den internationalen HipHop-Acts, die weltweit entstanden. Als Beispiel sei hier auf die italienischen Gatekeepaz verwiesen, die in ihrem Track »One Love« den achtziger Jahre Hit »Bad Day« von Carmel sampelten. Ein anderes Beispiel ist Bananaramas »Robert de Niro Is Waiting«, das für den Song »Nicolette Krebitz wartet« herhalten musste, den Fettes Brot gemeinsam mit Tocotronic intonierten.

3. Lokale Populärmusik

Aufgrund seiner globalen Verbreitung durch die Massenmedien wurde HipHop nicht nur im Rahmen der afroamerikanischen Kultur angeeignet, sondern auch in anderen kulturellen und sozialen Kontexten. Gerade durch sein Authentizitätsversprechen gepaart mit einer rebellischen Pose der Differenzproduktion war er für weiße Mittel-

schicht-Jugendliche nicht nur in den USA, sondern auch in Europa attraktiv. Wurde hier zunächst versucht, die kulturelle Praktik des HipHop zu kopieren, zum Beispiel als Sprachrohr für unterdrückte Gruppen, spielten später eigene Formen der Aneignung eine Rolle, in der die Grundelemente der Raps und des Sounds zwar übernommen, aber in die eigene Kultur integriert wurden. Das trifft nicht nur auf die weißen HipHop-Acts in Deutschland, Italien, Spanien und anderen Staaten zu, sondern auch auf die schwarzen und arabischen Acts in Frankreich, z. B. IAM, die vor allem arabische und nordafrikanische Traditionen aufgreifen und sich so in der Migranten-Kultur Marseilles verorten. Das trifft auch auf viele türkische, marokkanische und andere Migranten-HipHop-Acts in Deutschland zu (vgl. auch Bennett 2000: 133ff.; Kaya 2001: 155ff.). In ihren Raps beziehen sich diese Acts inzwischen mehrheitlich auf den eigenen kulturellen Kontext, in dem sie ihre intertextuellen Spiele betreiben. Das äußert sich auch darin, dass in Europa nur noch wenig englisch gerappt wird, sondern in der jeweiligen Landessprache. Ein Track wie »M f G« von den Fantastischen Vier ist nur im deutschen Kontext zu verstehen, weil nur hier die Abkürzungen bekannt sind, aus denen der Song besteht.

Doch auch die Samples verorten die Tracks in der eigenen kulturellen Tradition und können so im Rahmen des kulturellen und kommunikativen Gedächtnisses rezipiert werden. So sampeln die bereits erwähnten Fantastischen Vier auf ihrem Album »4:99« aus dem Jahr 1999 in »Die Stadt, die es nicht gibt« den Song »Im 80. Stockwerk« von Hildegard Knef. Und einer der Stars der französischen HipHop-Szene, MC Solaar, sampelt in seinem Track »Nouveau Western« den Song »Bonny & Clyde« einer Ikone des französischen Pop, Serge Gainsbourg. Die in Paris lebenden kubanischen HipHopper der Gruppe Orishas, die sich nach einer Yoruba-Gottheit benannt hat, sampeln in ihrem Track »537 C.U.B.A.« den populären Song »Chanchan«, der auch in Deutschland in der Version des Buena Vista Social Club bekannt ist. Die »Liebe« zur eigenen Kultur kann dann soweit gehen, dass die deutsche Gruppe Die Firma auf ihrem Album »Das zweite Kapitel« (1999) im Song »Das neue Jahrtausend« die 40. Symphonie von Wolfgang Amadeus Mozart sampelt. Damit verortet sich die Gruppe, die auch Wert auf intellektuelle, kritische Texte legt, nicht in einer populärkulturellen Tradition, sondern in der so genannten Hochkultur. Damit setzt sie sich von der im Verhältnis zur dominanten Kultur Differenz produzierenden Tradition des HipHop ab. Hier soll aber nicht weiter auf die ideologischen Implikationen einer solchen Praxis eingegangen werden, da dann z. B. auch berücksichtigt werden müsste, dass Mozart in der Hochkultur auch eher als leicht gilt. Allerdings sampelt Die Firma auch noch Tschaikowskys »Schwanensee« und George Bizet.

Musikalisch verorten sich die HipHop-Tracks in den jeweiligen

Bezugskulturen und deren populären musikalischen Traditionen. Das gilt sowohl für die Aneignung des HipHop in lokalen weißen Kulturen, als auch innerhalb von Migrantengruppen in westeuropäischen Großstädten.

4. Soziale Realität

Neben dem Bezug auf Songs spielen im HipHop auch Samples von Alltagsgeräuschen eine große Rolle. Damit wird versucht, einen Eindruck von Authentizität zu vermitteln. Nicht nur der Verkehrslärm auf dem Times Square, mit dem Method Man aus dem New Yorker Wu Tang-Universum sein Album »Tical 2000: Judgement Day« (1998) eröffnet, wird als Zeichen der Authentizität eingesetzt, sondern vor allem Polizeisirenen, Schreie und Schüsse, die auf das harte Leben der Gangsta in L.A. verweisen. Als Beispiel dient an dieser Stelle »Gangsta Gangsta« der Niggers With Attitude (N.W.A.) von ihrem Debütalbum »Straight Outta Compton« von 1988.

Raps und Sounds repräsentieren keine Realität, sie sind symbolische Äußerungen. Daher ist es notwendig Authentizitätszeichen einzusetzen, sowohl durch Alltagsgeräusche im Sound als auch in den Raps durch Betonung der Street Credibility. Durch diese Praxis wird im HipHop ein Raum der ausgehandelten Authentizität entfaltet. Denn erst in den spezifischen sozialen und kulturellen Kontexten, in denen HipHop angeeignet wird, macht Authentizität Sinn. Zugleich verleihen die gesampelten Hintergrundgeräusche den Tracks »einen starken visuellen Charakter« (Rauscher 1997: 90).

5. Populärkultur

Die fünfte Form der Bezüge, die im HipHop bedeutsam ist, sind die intertextuellen Verweise auf das weite Feld der Populärkultur. Gerade Bezüge zu Filmen, Fernsehsendungen und Comics spielen sowohl im weißen wie im schwarzen HipHop eine große Rolle. So listet das »Egotrip's Book of Rap Lists« allein dreißig Rapper auf, die sich nach Charakteren aus Comics benannt haben von Big Punisher über Grand Puba bis Snoop Doggy Dogg und The X-Men (vgl. Jenkins u.a. 1999: 99). Daneben spielen populäre Mythen eine große Rolle. So spielt der Wu-Tang-Clan auf seinem Debütalbum »36 Chambers« (1993) auf fernöstliche Shaolin-Mythen an, wie sie in den Hongkong-Filmen verbreitet wurden. Und auf dem Album »Only Built 4 Cuban Linx« (1995) des Clan-Mitgliedes Raekwon bilden Samples aus John Woos Film »The Killer« den roten Faden, der sich durch das Album zieht. Dialoge aus Filmen werden gerne als Samples in Tracks verwendet oder als Skits zwischen die Tracks gestreut. So verwendet Xzibit in seinem Track »At the Speed of Life« (1996) einen Dialog aus

einem der bekanntesten Filme mit Robert de Niro, »Taxi Driver«, die 2 Live Crew verwendet einen Dialog aus »Full Metal Jacket« in »Me So Horny« (1989), im »Love Letters Intro« der Psychic Realm (1997) kommt ein Dialog aus David Lynchs »Blue Velvet« zu Ehren, und Dialoge aus »Pulp Fiction«, Quentin Tarantinos Kult-Gangsterfilm, finden sich in »Make a Move« von Cypress Hill (1995). Im Gangsta-Rap wurde schon immer die Figur des Gangsters, wie er in den Hollywood-Filmen der dreißiger und vierziger Jahre kultiviert wurde, verehrt. Allerdings vermischte sie sich mit den schwarzen Gangsterfiguren aus den Blaxploitation-Filmen der siebziger Jahre. Eine Ikone des Gangsta-Rap, Ice T, eröffnete sein Album »7th Deadly Sin« (1999) mit einem Sample aus David Finchers Film »Seven«, in dem es thematisch auch um die sieben Todsünden geht und der als ein so genannter Neo-Noir gilt, weil er sich an den ästhetischen Konventionen des Film Noir orientiert.

Abschließend soll noch ein Beispiel erwähnt werden, das einen weiten Kontext der Populärkultur durch eine kurze Anspielung eröffnet. Die italienische Gruppe Uomini di Mare bewegt sich auf ihrem Track »Benvenuti nel violento« (Willkommen in der Gewalttätigkeit) durchaus in den Traditionen des Gangsta-Rap, in dem Gewalt auch eine exorbitante Rolle spielt, doch dann gibt es zum Ende des Songs ein Sample, das auf ganz andere Kontexte verweist. Dabei handelt es sich um ein englisch gesprochenes Zitat am Ende des Songs, das von den Bostweeds und ihrem Song »Faster, Pussycat! Kill! Kill!«, dem Titelsong des gleichnamigen Russ Meyer-Films, stammt und das sich musikalisch eher am Psychobilly der Sixties orientiert. Damit verortet sich die Gruppe im weiten intertextuellen Feld der internationalen Populärkultur und deren kulturellem und kommunikativem Gedächtnis.

SCHLUSSBEMERKUNGEN

HipHop und Rap bewegen sich zwar mehrheitlich in der »reichhaltigen und lebendigen Intertextualität afroamerikanischer Musikquellen«, wie Richard Shusterman (1997) angemerkt hat, aber eben nicht nur. Das intertextuelle Universum der Populärkultur stellt einen weiteren bedeutsamen Bezugsrahmen dar, der speziell für weiße HipHop-Gruppen ein großes Potenzial bereithält. Tricia Rose hat in ihrer Untersuchung des HipHop in den USA festgestellt: »Sampling in rap is a process of cultural literacy and intertextual reference. Sampled guitar and bass lines from soul and funk precursors are often recognizable or have familiar resonances« (Rose 1994: 89). Damit stellt HipHop eine Art akustisches Museum dar, in dem die musikalischen Traditionen nicht nur afroamerikanischer Kultur, sondern generell der

Populärkultur in der Gegenwart lokalisiert werden. Da Intertextualität, wie vorhin festgestellt wurde, in einem dynamischen Prozess von Produktion und Rezeption besteht, ist sie ein Moment kultureller und sozialer Praxis. Erst im Prozess der Aneignung offenbaren sich die Beziehungen zwischen den zahlreichen populärkulturellen Bezügen und den Aktivierungen von Wissens- und Erfahrungsbeständen der Hörer. In diesem Sinn generiert die Intertextualität im HipHop wie in anderen populärkulturellen Texten eine »semantische Explosion« (Lachmann 1984: 134). Sie schafft einen Möglichkeitsraum, der sich erst in der Interaktion von HipHop-Track und Publikum konkretisiert. Intertextualität als dynamischer Prozess des kulturellen und sozialen Diskurses stellt damit eine Variante der kommunikativen und diskursiven Einbettung der Interpretation, des Verstehens und des Erlebens von HipHop-Tracks und anderen Texten nicht nur der Populärkultur dar. Stefanie Menrath (2001) hat dazu angemerkt:

»Die Möglichkeit der Wiederholung, die durch die sampling-Technologie stark erweitert wurde, haben die HipHopper auf eine neue Ebene gehoben: sie etablieren eine offene Praxis der Intertextualität bzw. Intermusikalität und benutzen samples explizit als Referenzpunkte. Sie formen eine Ästhetik des »Wiederverwendens« gegen eine Ästhetik simpler Identität und verwenden samples in der Art von Zitaten. Mit einem sample soll immer gleichzeitig ein vergangener und ein aktueller Kontext evoziert werden« (ebd.: 61).

Diese Praxis des Sampelns hält das kulturelle und kommunikative Gedächtnis lebendig und trägt auf diese Weise zur Reproduktion von Kultur bei. 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. Die Intertextualität verankert HipHop sowohl in lokalen und internationalen musikalischen Traditionen, insbesondere der populären Musik afroamerikanischer Prägung sowie in der sozialen Realität der jeweiligen kulturellen Kontexte, aber auch im auditiven und optischen Universum der Populärkultur. Auf der

Produktionsseite dient diese Praxis einer breiten, weltweiten Vermarktung, auf der Rezeptionsseite einem Eintauchen in das kommunikative und kulturelle Gedächtnis und der Selbstvergewisserung im weiten Rahmen popkultureller Bezüge.

LITERATUR

- Androutsopoulos, Jannis K.: »Intertextualität in jugendkulturellen Textsorten«, in: Josef Klein/Ulla Fix (Hg.), *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Tübingen: Stauffenburg 1997, S. 339-372.
- Asmann, Jan: »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: ders./Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 9-19.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1999.
- Assmann, Jan: *Religion und kulturelles Gedächtnis*, München: Beck 2000.
- Bennett, Andy: *Popular Music and Youth Culture. Music, Identity and Place*, Basingstoke/London: MacMillan 2000.
- Bocquet, José-Louis/Pierre-Adolphe, Philippe: *Rap ta France. Les Rappeurs Français prennent la Parole*, Paris : Édition J'ai lu 1997.
- Calcutt, Andrew: *Arrested Development. Pop Culture and the Erosion of Adulthood*, London, Washington: Cassell 1998.
- Davis, Mike: *City of Quartz. Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles*, Berlin, Göttingen: Verlag der Buchläden Schwarze Risse/Rote Straße 1994.
- Dufresne, David: *Rap Revolution. Geschichte, Gruppen, Bewegung*, Zürich, Mainz: Atlantis Schott 1997.
- Fernando, S. H. JR.: *The New Beats. Exploring the Music, Culture, and Attitudes of Hip-Hop*, New York et al.: Anchor 1994.
- Fiske, John: *Television Culture*, London, New York: Methuen 1987.
- Gates, Henry Louis JR.: »Das Schwarze der schwarzen Literatur. Über das Zeichen und den ›Signifying Monkey‹«, in: Diedrichsen, Diedrich (Hg.), *Yo! Hermeneutics! Schwarze Kulturkritik. Pop, Medien, Feminismus*, Berlin, Amsterdam: Edition ID-Archiv 1993, S. 177-189.
- Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985a.
- Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt a.M.: Fischer Tb 1985b.
- Holthuis, Susanne: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen: Stauffenburg Colloquium 1993.

- Jenkins, Sacha u.a.: *Egotrip's Book of Rap Lists*, New York: St. Martin's Griffin 1999.
- Jones, Simon: *Black Culture, White Youth. The Reggae Tradition from JA to UK*. Basingstoke, London: MacMillan Education 1988.
- Jurga, Martin: *Fernsehtextualität und Rezeption*, Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999.
- Karrer, Wolfgang: »Rap als Jugendkultur zwischen Widerstand und Kommerzialisierung«, in: ders./Ingrid Kerkhoff (Hg.), *Rap*, Hamburg/Berlin: Argument 1996, S. 21-44.
- Kaya, Ayhan: »Sicher in Kreuzberg«. *Constructing Diaspora: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*, Bielefeld: Transcript 2001.
- Kelly, Robin D. G.: »Kickin' Reality, Kickin' Ballistics: Gangsta Rap and Postindustrial Los Angeles«, in: Perkins, William Eric (Hg.), *Droppin' Science. Critical Essay on Rap Music and Hip Hop Culture*, Philadelphia: Temple University Press 1996, S. 117-158.
- Krekow, Sebastian/Steiner, Jens: *Bei uns geht einiges. Die deutsche Hip-Hop-Szene*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2000.
- Krims, Adam: *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 2000.
- Lachmann, Renate: »Ebenen des Intertextualitätsbegriffs«, in: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.), *Das Gespräch*, München: Fink 1984, S. 133-138.
- Lommel, Cookie: *The History of Rap Music*, Philadelphia: Chelsea House 2001.
- Menrath, Stefanie: *represent what ... Performativität von Identitäten im HipHop*, Hamburg: Argument 2001.
- Mercer, Kobena: *Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies*, New York, London: Routledge 1994.
- Mikos, Lothar: *Der symbolische Rausch und der Tod – Gangsta Rap, Medien und Drive-by-shootings*, Vortrag im Arbeitskreis »Fernsehen als soziale Praxis: Cultural Studies und Fernsehforschung« auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik (GAL), »Medium Sprache«, Bielefeld 1997.
- Mikos, Lothar: »Zwischen den Bildern – Intertextualität in der Medienkultur«, in: Daniel Ammann/Heinz Moser/Roger Vaissière (Hg.), *Medien lesen. Der Textbegriff in der Medienwissenschaft*, Zürich: Verlag Pestalozzianum 1999, S. 61-85.
- Mikos, Lothar: »Vergnügen und Widerstand. Aneignungsformen von HipHop und Gangsta Rap«, in: Udo Göttlich/Rainer Winter (Hg.), *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*, Köln: von Halem 2000, S. 103-123.
- Mikos, Lothar: *Fern-Sehen. Bausteine zu einer Rezeptionsästhetik des Fernsehens*, Berlin: Vistas 2001.

- Mitchell, Tony: *Popular Music and Local Identity. Rock. Pop and Rap in Europe and Oceania*, London, New York: Leicester University Press 1996.
- Mitchell, Tony (Hg.): *Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA*, Middletown: Wesleyan University Press 2001a.
- Mitchell, Tony: »Introduction: Another Root – Hip-Hop outside the USA«, in: ders. (Hg.), *Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA*, Middletown: Wesleyan University Press 2001b, S. 1-38.
- Potter, Russel A.: *Spectacular Vernaculars. Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, Albany: State University of New York Press 1995.
- Rauscher, Andreas: »»Dropping da bomp«: Die Rolle des Sampling im HipHop«, in: *Testcard 4* (1997), S. 88-93.
- Rose, Tricia: *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, London: Wesleyan University Press 1994.
- Rose, Tricia: »Ein Stil, mit dem keiner klar kommt. HipHop in der postindustriellen Stadt«, in: SpoKK (Hg.), *Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*, Mannheim: Bollmann 1997, S. 142-156.
- Scholz, Arno: »[rep] oder [rap]? Aneignung und Umkodierung der Hip-Hop-Kultur in Italien«, in: Jannis K. Androutsopoulos/ders. (Hg.), *Jugendsprache. Langues des jeunes. Youth Language*, Frankfurt: Peter Lang 1998, S. 233-257.
- Shusterman, Richard: »Rap-Remix«, in: *Testcard 4* (1997), S. 94-103.
- Toop, David: *Rap Attack. African Jive bis Global HipHop*, München: Heyne Tb 1994.
- Upski Wimsatt, William: *Bomb the Suburbs*, New York: Soft Skull 1994.
- Verlan, Sascha/Loh, Hannes: *20 Jahre HipHop in Deutschland*, Höfen: Hannibal 2000.
- Winter, Rainer: *Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2001.