

# RHYTHMUS-SOUND-SYMBOL: STRUKTUR UND VERMITTLUNGSFORMEN EINER ORAL CULTURE AM BEISPIEL DES HIP HOP

---

MICHAEL RAPPE

„Rhythmen können die Wahrnehmung der Menschen für sich und ihre Umwelt verändern [...]. Der Beat [...] [ist] eine primäre Sprache, die durch das Gewebe der Rationalität schlüpft und unsere Psyche auf einer tieferen Ebene infiziert.“ (DJ Spooky That Subliminal Kid)<sup>1</sup>

„Like the beat on the one, like the skin on the drum.“ (Michael Franti)<sup>2</sup>

## 1. IN THE BEGINNING THERE WAS A BREAK ...<sup>3</sup>

Angenommen, wir legten die CD-Anthologie *Foundations Of Funk. A Brand New Bag: 1964-1969* von James Brown auf und hörten den Track *Funky Drummer* aus dem Jahre 1969 (Brown 1996) – und: Wir würden einen Breakbeat hören. Im Anschluss legten wir die CD des 1975er Al-

---

1 Paul D Miller a.k.a. Spooky That Subliminal Kid, Amerikaner hassen es nachzudenken. <<http://www.faz.net>> (03.08.2004).

2 Michael Franti & Spearhead, Stay Human. Holland: Virgin/Labels 2001.

3 Der hier vorliegende Artikel baut auf zwei Arbeiten auf, die ich an anderem Orte publiziert habe: In dem einen Artikel Ich rappe, also bin ich! – Hip Hop als Grundlage einer Pädagogik der actionality (in: Canaris 2005: 122-139) beschäftigte ich mich eingehend mit der Frage, inwieweit die impliziten Kulturtechniken des Hip Hop Grundlagen sein können für andere Lernformen, Lernmöglichkeiten und Lernsituationen, auch im Sinne eines politisch reflektierten Handelns. In dem anderen Artikel Work It – Warum Videogucken kreativ ist oder die Kunst des Eigensinns (in: AfS (Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik e.V.) Magazin Nr. 16 / November 2003. Köln, Hohenroth: AfS 2003: 12-19) versuchte ich, die polysemantische Struktur des Mediums Videoclip als Ausgangspunkt für eine musik- und kulturwissenschaftliche Analyse zu nehmen. Diese beiden Gedankengänge – die Ebene musikalischen Handelns und die Bedeutung der Visualisierung von Hip Hop-Clips – möchte ich miteinander verbinden und darstellen, wie in einem solchen komplexen, polytextualen Zeichen-, Bewegungs- und Bedeutungsgefüge ästhetische Erfahrungen auf der symbolischen Ebene ermöglicht werden.

bums *Two* des Fusion-Keyboarders und Easy Listening-Musikers Bob James auf. Wir hörten als ersten Track den Titel *Take Me To The Mardi Gras*<sup>4</sup>, eine Interpretation des gleichnamigen Songs aus dem Jahre 1973 des Singer/Songwriters Paul Simon – und: Wir würden einen Breakbeat hören.

Was ist ein Breakbeat und wie ist er entstanden?

Der Breakbeat entstammt immer einem Break oder einem musikalischen Höhepunkt eines bereits vorhandenen Stückes, meist der Funk-, Soul oder Latinmusik der 1970er Jahre entnommen. Der Breakbeat ist, so Afrika Bambaataa

„[...] that certain part of the record that you just be waiting for to come up and when that certain part comes, that percussion part with all those drums, congas, it makes you dance real wild. You just let all your feelings go, but that break is so short in the record, you get mad, because the break was not long enough for you to really get down to your thing.“ (Bambaataa 1999, o. Seitenang.)

Durch das abwechselnde und ununterbrochene Abspielen dieser einen bestimmten rhythmischen Sequenz auf zwei Plattenspielern, die mit einem Mischpult verbunden sind, oder durch das ab Mitte der 1980er Jahre übliche digitale Looping im Sampler, entsteht ein neuer Rhythmus, der zwar als der alte Rhythmus eines James Brown- oder Bob James-Break identifizierbar bleibt, sich jedoch die musikalische, soundtechnische und atmosphärische Dichte der eingefangenen musikalischen Situation zu nutze macht. Aus ein-, zwei- oder viertaktigen Rhythmusphrasen entsteht durch das ständige mechanische oder digitale Wiederholen die musikalische Grundlage des Hip Hop: der Breakbeat.

Kreiert wurde das Breakbeating Anfang der 1970er Jahre von Grandmaster Flash, einem New Yorker DJ aus der South Bronx und durch seine Kollegen, Afrika Bambaataa, Grand Wizard Theodore und Kool DJ Herc:

„Sie [ergriffen] einen potentiellen Beat [...], der immer schon da war, indem sie ihn vom Funk-Motor abtrennten, indem sie ihn als ein Stück Vinyl materialisierten, das wiederholt werden konnte. Sie [schalteten] das materielle Potential *des* Breaks [ein], das für lange Zeit geschlafen hatte.“ (Eshun 1999: A/212)

Zusätzlich zum Breakbeating entwickelten diese DJs zwei weitere wichtige musikalische Parameter des Hip Hop und zwar das Mixing und das Scratching. Im Mix wird der neu entstandene Rhythmus mit anderen Breakbeats gleicher Bauart nonstop verbunden. Die Scratches und Cuts, die ursprünglichen Suchgeräusche nach der richtigen Stelle, sind rhyth-

4 Bob James, *Take Me To The Mardi Gras*. Von dem Album: *Two*. 1974/1975, USA: Tappan Zee Records/Chappel North America. Wieder veröffentlicht unter: Bob James: *One, Two, Three & BJ4 – The Legendary Albums*. UK: Union Square Music 2003.

mische Bewegungen des Plattentellers bei aufliegendem Tonarm, die einerseits eine rhythmische Erweiterung des Grundrhythmus darstellen (polyrhythmische Überlagerungen), andererseits eine solistische Einzelleistung des DJs sind.

Um nun die Wirkungsweise des Breakbeats und seine Kontextualisierung innerhalb der afroamerikanischen Musiktradition zu betrachten, ist es zunächst notwendig, den Musikstil Hip Hop in der Tradition der *oral culture* zu verorten. Es würde jedoch den Rahmen dieses Beitrages sprengen, die im Kulturmodell Hip Hop implizit wirkende jahrhundertealte afroamerikanische Tradition musikalisch-gesellschaftlichen Handelns und deren Ursprung in den westafrikanischen Kulturen zu beschreiben.<sup>5</sup> Aus diesem Grund werde ich mich mit den musikalischen und sozialen Dimensionen afroamerikanischen Musikhandelns auseinandersetzen und diese auf die Wirkung des Breakbeats fokussieren.

## 2. HIP HOP IN DER TRADITION DER *ORAL CULTURE*

Hip Hop ist, ganz in der Tradition der afroamerikanischen Musikstile stehend, eine *oral culture*. Der amerikanische Kulturwissenschaftler Ben Sidran bezeichnet solche Kulturen als *oral cultures* (vgl. Sidran 1985: 27-44), in denen die Traditionen und das Weitergeben kultureller Errungenschaften mündlich in Form von Musik, Tanz oder Gesang erfolgen. Er unterscheidet diese von den *literate cultures*, die vornehmlich das geschriebene Wort und dessen Ableitungen wie Bücher, Zeitungen oder Computer als Wissensspeicher benutzen. Durch die unterschiedlichen Arten der Wissenskonservierung beider Kulturformen, haben sich unterschiedliche jeweils adäquate Kommunikationsformen und -strukturen entwickelt. Für die *oral culture* gilt: Da das gesprochene Worte, sämtliche oral kommunizierten Inhalte ihrer Gestalt nach flüchtig und zeitgebunden sind, können sie nur im Moment des kommunikativen Aktes von den an diesem Akt Teilhabenden wahrgenommen werden. Oder mit den Worten Marshall McLuhans ausgedrückt:

„[...] voralphabetische Kulturen verstehen Zeit und Raum als Einheit und leben weniger in einem visuellen, sondern eher in einem akustischen [...] Raum ohne Horizont und Grenzen.“ (McLuhan 2002: 192)

Somit müssen selbst die kleinsten Stimmungen aufgenommen und verarbeitet werden, da sie sonst der Gemeinschaft durch ihre Unmittelbarkeit verloren gingen. Aus diesem Grund haben sich in der *oral culture* in Bezug auf das auditive Wahrnehmungsvermögen und hinsichtlich der For-

5 An dieser Stelle sei auf folgende AutorInnen verwiesen: Für Afroamerika und -karibik u.a.: Bader 1988; Baraka 1981; Floyd 1995; Litweiler 1988. Für Afrika u.a.: Chernoff 1999; Kosi 2001; Dauer 1985.

men verbaler und stimmlicher Artikulation Kommunikationstechniken und -fähigkeiten entwickelt, die eine enorme Differenzierungsfähigkeit zulassen. Diese Fertigkeiten und Fähigkeiten subsumiert Ben Sidran unter dem Begriff der *actionality* (Sidran 1985: 27ff.). *Actionality* bedeutet das unmittelbare und augenblickliche Agieren und Reagieren innerhalb des Kommunikationsprozesses, die sensible Wahrnehmung kleinster Informationseinheiten. *Actionality* bezeichnet also eine große improvisatorische Kompetenz in Form permanenter Paraphrasierung der zu vermittelnden Informationen und eine verbindende und verbindliche Handlungsebene, die in der Musik, im Rhythmus und im Sound zu finden ist. Somit schafft das Musizieren in oralen Kulturen nach John Miller Chernoff

„[...] die geeignete Situation, um die Aufmerksamkeit auf wichtige soziale Belange zu richten und Kommentare dazu abzugeben. Die Menschen erwarten von der Musik, dass sie in enger Beziehung zur Kontextsituation entsteht und bestimmte Aspekte dieser Situation mit mehr Ausdruckskraft erfüllt.“ (Chernoff 1999: 94)

Im Hip Hop kommt im kollektiven Musikhandeln zudem ein Kompositionsbegriff zum Tragen, der ebenfalls der Tradition der *oral culture* entspricht: Nicht eine anfängliche Idee, ein „Werk“, sondern das Ineinandergreifen von rhythmisch-melodischen Formeln oder Pattern ist die eigentliche Komposition (vgl. Dauer 1985: 11ff.). Diese typische afrikanische Formgestaltung, die festen rituellen Regeln einer Gemeinschaft folgt, jedoch für die Gemeinschaft förderliche Variationen einzelner Mitglieder zulässt und fördert, bezeichnet man nach Meki Nzewi auch als *performance composition* (Schütz 1992: 70).

### 3. POLYRHYTHMISCHES HANDELN ALS DAS SPIEL MIT PERSPEKTIVEN UND MÖGLICHKEITEN (VON SINN UND WIRKLICHKEIT)

Mittlerweile werden musikalische Veränderungen innerhalb der afroamerikanischen Musik nicht mehr nur als spezifischer soziokultureller Ausdruck identifiziert. Zahlreiche Arbeiten belegen, dass die musikalische Entwicklung selbst Ausgangspunkt eines sich verändernden gesellschaftlichen Bewusstseins ist (vgl. dazu Baraka 1994; Sidran 1985; Carles/Conolli 1973; Jost 1982).

Und immer wieder finden sich Änderungen des gesellschaftlichen Bewusstseins zunächst in der Änderung des musikalischen Rhythmus. Die Melodien im Bebop zum Beispiel waren nach Leroi Jones

„[...] gewissermaßen bloß flüssigere Erweiterungen der rhythmischen Teile der Musik. Oft war es, als würden die rhythmischen Teile der Musik direkt in die Me-

lodiellinien eingefügt, und diese Linien waren schon fast rhythmische Strukturen. In Bop-Melodien gab es anscheinend unzählige Richtungsänderungen, Stops und Anfänge, Variationen des Impetus, eine Zerissenheit, die aus den rhythmischen Grundlagen der Musik stammte. Die Bopper schienen ein ständiges Bedürfnis nach bewußtem und erregtem rhythmischen Kontrast zu haben.“ (Baraka 1981: 249)

Dies ist sowohl als Reaktion auf den Jazz der Swing-Ära, als auch auf die Diskrepanz zurückzuführen, in den 1940er Jahren in einem Apartheidstaat zu leben und gleichzeitig in Übersee in einem Kampf gegen Rassismus und für Demokratie das Leben riskieren zu sollen. Dies schuf eine aggressive Bewusstseinslage: „Apathie und Irritation, Zynismus und Wut waren weit verbreitet. Die Nerven waren bis zum Zerreißen gespannt“ (zit. nach Jost 1982: 89). Diese innere Zerissenheit, der Wunsch nach Selbstbestimmung entlud sich in Ghetto-Aufständen und machte sich als Aufstand gegen das nahezu erstickende Übergewicht künstlicher Melodik im Jazz der Swing-Ära bemerkbar: Entladungen der Aggression, Schreie nach Freiheit innerhalb einer aggressiven und hitzigen Spielweise. Eine Abkehr von Harmonie und Melodie und eine stärkere Hinwendung zum Rhythmus entwickelten sich etwa zehn Jahre später im Freejazz und weitere zehn Jahre später in der Funkmusik. War es beim Freejazz die Abkehr von der Diktatur der Harmonie und den Konventionen der Melodie durch die Idee der radikalen Befreiung und Demokratisierung aller Stimmen im Kollektiv der gemeinsamen Improvisation, so war es beim Funk das Kollektiv der rhythmischen Verzahnung, das gemeinsame und ekstatische Aufgehen unter einem Rhythmus: Diese polyrhythmischen Abenteuer waren der Soundtrack und das rhythmische Versuchslabor eines gesellschaftlichen Aufbruchs und Ausdruck eines neu erlangten Selbstbewusstseins.

Mit den Breakbeats im Hip Hop ist es genauso: Ein Breakbeat ist ein rhythmisch-musikalisches Kontinuum, über das sich Scratches als Geräusche, Samples als semantisch besetzte Rhythmus-Sound-Patterns und Raps als die Klang-Rhythmisierung von Sprache polyrhythmisch legen. Innerhalb dieser polyrhythmischen Gestalt ist immer Platz für eine weitere rhythmische Idee, eine weitere rhythmische Stimme. Und dabei scheint es nicht so sehr auf das große Ganze, auf die große Idee anzukommen, sondern auf die Möglichkeit zu partizipieren und sich mit einer eigenen, durchaus differenten Meinung zu beteiligen. Durch ein solches polyrhythmisches Handeln entstehen Räume: Mikro-Orte, Möglichkeitsräume oder Ereignisräume, in denen unterschiedliche Bedeutung eingeschrieben werden kann im Sinne eines ästhetischen und gesellschaftlichen Handelns, denn eine Erweiterung von Rhythmen, rhythmisches Handeln ist gleichzeitig eine Erweiterung der Realität, eine Erweiterung gesellschaftlichen und sozialen Handelns und bedeutet somit das Gestalten gesellschaftlicher Strukturen. Einem solchen polykontextuellen Handeln implizit ist auch eine veränderte Haltung zur Zeit, denn: einen

Rhythmus zu machen bedeutet immer auch potenzielle Zeit darzustellen, bedeutet über eine unendliche Vielzahl von Möglichkeiten zu verfügen, bedeutet, dass sich Zeitfenster öffnen, in denen Vorstellungen, Meinungen, Ideen verhandelt und ausprobiert werden können (vgl. Sidran 1985: 35ff.). Der Breakbeat ist eine Rhythmusmaschine, die kulturelle Geschwindigkeit erzeugt (vgl. Eshun 1999: 2/15), Zeit ist nicht mehr chronologisch und Zukunft schon vorhanden: Als eine weitere Möglichkeit, die es nur zu entdecken gilt. Dadurch entstehen eine Fülle von Zwischenstufen: nahe Gegenwart, ferne Gegenwart, Verschiebungen der Zeitachsen, Aufhebung von physischen Räumlichkeiten zu Gunsten ästhetischer, rhythmischer, musikalischer Räumlichkeiten. Afrika Bambaataa, einer der Begründer des Hip Hop, spricht genau von dieser anderen Auffassung von Zeit in afroamerikanischer Musik wenn er sagt:

„Du kannst hingehen und alles mit Rap machen [...]. Du kannst von der Vergangenheit in die Zukunft gehen und zurück zu dem, was heute passiert.“ (Lipsitz 1999: 68)

Wie strukturiert nun dieses polyrhythmische Handeln innerhalb des rhythmisch-musikalischen Kontinuums soziales Handeln in der Gemeinschaft, wie wird Wissen vermittelt?

#### 4. DER BREAKBEAT ALS STRUKTURIERENDES MOMENT SOZIALEN HANDELNS

Durch das Ineinandermixen einzelner Breakbeats im Hip Hop und die polyrhythmische Aufladung durch Scratches und Raps entsteht genau dieses eben beschriebene rhythmisch-musikalische Kontinuum. Was innerhalb dieses Kontinuums passiert, ist idealtypisch sehr gut an einer so genannten Jam zu betrachten. Eine Jam ist eine Veranstaltung, auf der sich die Vertreter der verschiedenen Teildisziplinen des Hip Hop – Tanz (B-Boying), Musik (DJ/Rap/Human Beatbox) und Malerei (Graffiti) – treffen, um sich in ritualisierten Wettkämpfen zu messen. Ganz im Sinne der *performance composition* und der *actionality*, also der situativen Unmittelbarkeit und Gegenwartbezogenheit von Kommunikation durch rhythmisches Handeln, strukturiert sich eine Jam, im Gegensatz zu traditionell klassischen und popmusikalischen Konzertformen, als ein dezentrales, an verschiedenen Orten gleichzeitig stattfindendes Ereignis.<sup>6</sup> So wird beispielsweise auf der Bühne über live performte Musik gerappt und im selben Augenblick über diese Performance wiederum gebreakt.

6 Um einen audiovisuellen Eindruck einer solchen Jam zu erhalten, empfehle ich die letzten 20 Minuten des Films *Wild Style*: Charlie Ahearn, *Wild Style*. Im Rahmen des Kleinen Fernsehspiels. D, USA: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) 1982. Zu beziehen über [www.mzee.com](http://www.mzee.com).

Während also diese komplexe Vernetzung zwischen Musikperformance und Übersetzung in Tanzperformance geschieht, ist es möglich, dass sich die Zuschauenden gar nicht so zielgerichtet für die Konsumtion des Geschehens entscheiden, sondern ihrerseits beginnen, auf die Performances zu reagieren, indem sie in einen bestehenden Tanz-Circle einsteigen, in einer anderen Ecke einen eigenen Circle eröffnen oder auf der Bühne eine Rapbattle anzetteln. Die Grenze zwischen den Akteurinnen und Akteuren und dem Publikum sind fließend. Ständig wechseln sich sowohl die Perspektiven der Wahrnehmung, als auch die Funktionen der Teilnehmenden ab. Dieses Rhythmus-Kontinuum ist aus mehreren Gründen wichtig: Der *Breakbeat* erzeugt einen rhythmisch-musikalischen Raum, der als Grundlage für das Breakdancen und das Rappen den sozialen Ort Jam, und in ihm die Rapper und Breaker, ordnet und gestaltet. Gleichzeitig wird durch das ständige Wiederholen im *call&response*<sup>7</sup> die Tiefe, die Vielschichtigkeit und die Fülle der musikalischen Strukturen offen gelegt und somit ausreichend Zeit geboten, allen Beteiligten die in dem Augenblick kommunizierten Inhalte in ihrer ganzen Bedeutungsfülle durch diese Wiederholungen erfahrbar zu machen. Ein eindruckliches Beispiel für die Entstehung eines solchen Bedeutungsfeldes liefert die nachfolgende Beschreibung des Berliner Konzertes des amerikanischen Rappers Common:

„[...] Common lebt HipHop. [...] Nicht nur weil Common einer der großen Rapper ist, der seine Eleganz auch nicht verliert, wenn es auf der Bühne einmal laut zu werden verheißt. Nicht nur weil er sich zwischendrin auch mal für einen Backspin auf den Rücken zu werfen weiß. Nicht [...] weil er das Beatboxing beherrscht [...]. Nein, vor allem weil sich der ganze Auftritt von Common so großartig um die kleinste HipHop-Einheit dreht, um das, was am Anfang war und immer noch im Zentrum steht: den Breakbeat. Immer wieder lässt Common seine Stücke durch den DJ mit klassischen Breaks auflockern, jede Handbewegung von Common, jeder Schwenk seines Körpers, jedes Schulterzucken ist immer synchron zum Break. Das hat eine Souveränität [...], die sich mühelos in den Griff verlängert, mit dem sich Common den Columbiacub nimmt, um ihn für einen Abend in seine Basement-Party zu verwandeln – seine Version dieses mythischen HipHop-Utopias, einer Mischung aus Blockparty und Kellersession, Gottesdienst, Clubspaß und politischer Schulung. Vom „Freak, Freak Y’All / And We Don’t Stop / To The Beat Y’All / And We Won’t Stop“ des bouncenden Partytracks über die Scratcheinlage des DJs, der es tatsächlich fertig bringt, minutenlang das „One, Two, Three“ eines alten Run-D.M.C.-Stücks vorwärts, rückwärts und seitwärts zählen zu lassen [...]: Common buchstabiert das ganze HipHop-Alphabet durch, und hält seine Basement-Party doch immer offen. Als einen Ort, an dem man genauso das Weib seines Nächsten begehrt wie sich zu

7 Mit *call&response* bezeichnet man das Wechselspiel zweier Instrumente (Instrumentengruppen) oder Sänger (Sängergruppen), die sich in einer Art Dialog miteinander befinden. Wobei die von einem Instrument oder Sänger vorgetragene musikalische Phrase von dem anderen Instrument bzw. Instrumentengruppe aufgenommen und variierend wiederholt bzw. beantwortet wird.

beherrschen lernt, an dem man die Hände in die Luft reißt, um sie dann zur Black-Panther-Faust zu ballen.“ (Rapp 2005: 16)

## 5. DIE BEDEUTUNG DES SOUND IM BREAKBEAT

Zusätzlich entsteht mit dem Breakbeating, dem Cutting und dem Scratching von Geräuschen und Klängen eine Soundsprache, in der sich Bedeutung einschreibt, finden wir beim *Scratching* z. B. nicht nur eine rhythmisch-virtuose Ebene, sondern auch eine inhaltliche Ebene – der Breakbeat aus *Funky Drummer* ist nach wie vor bis in die Funk-Ära der 1970er Jahre zurückhörbar, ein menschlicher Schrei bleibt auch rhythmisch gescratcht als solcher erkennbar, eine Sirene kann auch als musikalisch-rhythmischer Bestandteil nach wie vor Alarmstimmung auslösen. Somit fungiert Sound innerhalb des Hip Hop als semantisch qualifiziertes Zeichen, das einen Ausgangspunkt für verbindliche Kommunikations- und Handlungsebenen darstellt. Oder in den Worten Kodwo Eshuns gesprochen: „Terminator X hat mit den Händen gesprochen. Andere DJs haben mit ihren Händen geschrien“ (Eshun 1999: A/218). Innerhalb dieser Musikkultur entstand somit ein Soundkonzept, dessen mit Bedeutung aufgeladene musikalischen Zeichen es ermöglichen, verbal verhandelte Themen wie Party, Spaß, Politik, Kampf oder Auseinandersetzung (weltweit) zu „lesen“ und in eigene Lebenszusammenhänge zu transformieren.

Die Besucherinnen und Besucher einer Jam oder eines Konzerts kennen ihre Musik. Sie hören die Beats und die Samples, wissen in welchen Stücken sie verwendet werden. Sie erkennen den Ursprungsort eines Cuts oder Breaks und hören die Neuverortung in einem anderen Beat. Sie hören die Raps und *scratches* und deren Verweise in die Hip Hop Kultur, nehmen die Anspielungen, die *disses* an die Adresse anderer Rapperinnen und Rapper oder die Respektsbezeugung an ihre oder die Adresse der eigenen Crew wahr. Hier werden die komplexen *walls of sounds* in die Tanzbewegungen des Breakdances überführt; dort legen sie eine weitere Rhythmusschicht in Form von Freestyle-Raps (Rapimprovisationen) auf das Soundereignis Hip Hop. Eine Hip Hop-Jam stellt somit ein Kontinuum dar, in dem die in der augenblicklichen Situation kommunizierten Zeichen gleichzeitig Handeln sind: Kommunikation und soziale Entfaltung sind eins. Eine Jam ist ein durch ästhetisches Handeln entstehendes Lernfeld, das verschiedene Aktionen ermöglicht, die sich alle aufeinander beziehen und im Augenblick des Tuns Gemeinsamkeit herstellen.

Die gilt nicht nur für die Live-Situation Jam oder Konzert, sondern ebenfalls auch für Hip Hop-Produktionen: Verfolgen wir nämlich beispielsweise den Gebrauch des Breakbeat *Take Me To The Mardi Gras* durch

mehr als 40 nachweisbare Versionen<sup>8</sup>, so ist festzustellen, dass der Breakbeat immer wieder gut zu identifizieren ist, er jedoch sehr unterschiedlich, genauer: auf funktional unterschiedlichen Ebenen benutzt wird: Run-D.M.C. mixen 1986 in *Peter Piper* den Breakbeat mit einem im Drumcomputer generierten Breakbeat. Naughty by Nature dagegen nehmen 1991 in *Let The Ho's Go* den kompletten Breakbeat als Grundlage. In beiden Versionen ist der Breakbeat die tragende rhythmische Figur. Der Höhepunkt einer anderen musikalischen Geschichte wird zur Grundlage einer neuen rhythmischen Wirklichkeit. Die Beastie Boys cutten (1986) in *Hold It Now, Hit I* den Drumwirbel des Intros *Take Me To The Mardi Gras* und Ice Cube verwendet 1991 in *Wanna Kill Sam* dessen Glockenfigur. Dies tun 1992 ebenfalls Eric B & Rakim in *The Punisher*. Terminator X geht noch einen Schritt weiter, indem er 1991 in *Ain't Got Nuttin* nur einen Teil dieser Glockenfigur verwendet. In diesen Versionen handelt es sich meiner Ansicht nach um polyrhythmische Überlagerungen und rhythmisch-atmosphärische Erweiterungen eines anderen Breakbeats. Public Enemy mixen (1991) in *1 Million Bottlenecks* den Breakbeat im zweiten Refrain in den Rhythmus ein und Missy Elliott schließlich cuttet 2002 in *Work It* den kompletten Breakbeat als Outro-Break, d.h. als Abschluss-Break des Stücks. In diesen beiden Beispielen hören wir den Sample in der Funktion eines gezielt eingesetzten Sound-Zitats. Er wird zu einem Verweis, zu einem gesamten Verweissystem. Oder anders gesagt: „HipHop beginnt als Analogiemaschine, wo das Ich sich verhält wie = wie = wie = etc.“ (Eshun 1999): 3/31).

## 6. POLYRHYTHMIK, SOUND, SYMBOL – WORK IT VON MISSY ELLIOTT

Am Beispiel des Stücks *Work It* von Missy Elliott möchte ich nun die beiden Elemente Rhythmus und Sound um den Aspekt der Visualisierung erweitern. Ich bin der Ansicht, dass mit der Visualisierung durch den Wildstyle der Graffiti, die Hip Hop-Mode, die Tanzfiguren der B-Boys und nicht zuletzt durch die Videoclips eine extreme Erweiterung des komplexen Zeichen-, Bewegungs- und Bedeutungsgefüges dieser *oral culture* stattfindet, die auf der symbolischen Ebene ästhetische Erfahrungen intensiviert. Es würde den Umfang dieses Beitrags sprengen, wenn an dieser Stelle eine ausführliche Analyse des Tracks und des Videoclip folgen würde. Aus diesem Grund werde ich hier einige Soundmomente innerhalb der Musik und deren Verweise exemplarisch nachvollziehen, im Anschluss daran den Songtext und die Vortragsart des

8 Dies ist das Ergebnis einer Suchanfrage auf der Homepage des Sample-Archivs [www.the-breaks.com](http://www.the-breaks.com), welches sich um die akribische Auflistung benutzter Samples kümmert. Vgl: <http://www.the-breaks.com/search.php?term=Take+me+to+the+mardi+grass&type=4>. Zugang: 24.06.05.

Raps betrachten und beides anschließend exemplarisch in die visuellen Strukturen des Videoclips überführen.

## 6.1 Die musikalischen Repräsentanzen in *Work It*

### 6.1.1 Sound/Sample

Wir hören verschiedene Soundreferenzen: Zunächst wäre da ein Scratch auf dem Intro des 1984er Tracks *Request Line* der Gruppe Rock Master Scott & The Dynamic Three (Rock Master Scott & The Dynamic Three 1984) mit anschließendem Abspielen des kompletten Intros: Eine Hommage an die Old School-Zeit des Hip Hop. Dann hören wir Blondies *Heart of Glass* (Blondie 1978): Die Sängerin und Gründerin der Band Debbie Harry war eine wichtige, integrative Person während der Old School-Phase des Hip Hop und trug mit ihrer Hommage *Rapture* (Blondie 1981) maßgeblich zur Popularisierung des Hip Hop bei. Als Weiteres hören wir den kompletten Breakbeat *Take Me To The Mardi Gras* (James 1974/1975), sowie Teile daraus: So wird z. B. der kurze Sample einer Pianofigur zum Break/Cue für die zweite Strophe. Auffällig ist, dass der Breakbeat *Take Me To The Mardi Gras* nicht vom Original stammt, sondern von Run-D.M.C.s *Peter Piper* (Run-D.M.C. 1986): In *Peter Piper* wird zum ersten Mal Plattenknistern verwendet, dies gilt als das Startzeichen des ästhetisierten Gebrauchs von (gesampten) Geräuschen und markiert den Übergang von Hip Hop als reiner Live-Party Musik zu einer Produzentenmusik (Toop 1992: 183ff.). Weitere Sounds des Tracks, soweit sie zu identifizieren sind, stammen von analogen Synthesizern (Roland TR 78, Minimoog Model D<sup>9</sup>) oder deren virtuellen, d.h. digitalen Nachbauten<sup>10</sup>. Auch sie verweisen auf den Ursprung und den Übergang des Hip Hop von einer reinen Livemusik zu einer Studio-Konzept-Musik.

### 6.1.2 Text/Rapstil

Oft hören sich die Raps von Missy Elliott wie scheinbar zusammenhangslos aneinander gereimte und durch Hilfs-Vokale mehr oder weniger zum Reimen gebrachte assoziative Wortketten an. Auffällig ist, dass es sich nicht um echte Endreime handelt, sondern um die unterschiedliche Verwendung von Slang, mal um die Zeilen besser reimen zu können, mal um eine gewisse explizite Assoziation zu provozieren. Am auffälligsten ist die Umwandlung von *you/r* in *ya*, was Missy Elliott genau 22-mal verwendet, aber nur exakt einmal für *your* steht. Darüberhinaus werden

9 Vgl. [http://www.sequencer.de/moogulatorium/roland\\_drummachine\\_TR.html](http://www.sequencer.de/moogulatorium/roland_drummachine_TR.html). Zugang: 09.05.04; <http://www.rolandmusik.de>. 09.05.04; Poschardt 1995: 221ff., <http://www.synthmuseum.com/roland/rolcr7801.html>. 09.05.04.

10 Z. B. als Drumcomputer-Programm: B.Box der Firma Steinberg (<http://www.steinberg.de>). Als Keyboard: das Modell Virus und als Software: die Version Virus PC der Firma Access Music Electronics GmbH.

auch Orthographie und Aussprache der gewünschten Reimform unterworfen, so wird z. B. *over* zu *ov-ah*. Insgesamt reimen sich 39 Zeilenenden auf „a“ (das sind 43% der Textzeilen).

Vordergründig handelt der Text von sexueller Attraktion und zwar in Form sehr expliziter Texte. In allen drei Strophen finden sich eindeutig sexuelle Verweise in denen es darum geht, potentielle Sexpartner z. B. so heiß wie das Wetter in Las Vegas zu machen. Überdies lassen sich auf textlichen Ebenen zahlreiche Verweise finden: Beispielsweise spielt Missy Elliott mit verschiedenen Sprachstyles: In den Zeilen *If you're a fly gal, get your nails done, get a pedicure, get your hair did* der zweiten Strophe verbindet sie das Wort *gal*, das eher von weißen AmerikanerInnen als Kosenamen für ihre Freundin benutzt<sup>11</sup> wird, mit der eindeutig afroamerikanischen Formulierung *fly*. Dadurch verbindet sie die Bedeutung von *fly girl*, als Ausdruck für eine besonders coole, tough und attraktive Frau, mit der Bedeutung der ‚besten Freundin‘. Überdies hat der falsche Gebrauch der Partizip-Form, wie er hier an *get your hair did* anstatt *get your hair done* zu sehen ist, eindeutig seinen Ursprung im Black English. Es ist eher unwahrscheinlich, dass Missy Elliott an dieser Stelle unmotiviert auf den Slangwortschatz zurückgegriffen hat, oder es sogar nicht besser wusste. Man kann die gezielte Verwendung des Black English und das Spiel mit verschiedenen Sprachcodes als Ausdruck der Verbundenheit zur eigenen Herkunft sehen: Einen *shout out to all the ladies and all the fellas*, d.h. das *Unten-sein* mit und in der Community.

Innerhalb der Rap-Rhetorik wird verstärkt mit Verweisen auf Populär- und Medienkultur (vgl. dazu Androutsopoulos 2003: 111-136) gearbeitet. Hierbei werden wichtige reale und fiktive Persönlichkeiten, Markennamen, Filme und anderes erwähnt und mit dem verglichen oder gleichgesetzt, was der Künstler im Text gerade ausdrücken möchte. Auch Missy Elliot verweist in ihrem Text auf diverse Personen und repräsentiert so ihre eigene Kultur und gibt dabei gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen Statements ab. Im Text tauchen insgesamt vier Personen auf: die Schauspielerin Hale Berry, der Sänger und Komponist Prince, die literarische Figur des Kunta Kinte und die Figur des Drummer Boys. Betrachten wir beispielhaft die beiden Personen Kunta Kinte und Prince in folgenden Textzeilen:

„Just 'cause I got a lotta fame, supa,  
Prince couldn't get me change my name papa  
Kunta Kinte, a slave again? No sah!“

Diese drei Zeilen drücken aus, dass Missy sich genauso wenig von Plattenfirmen oder der weißen Gesellschaft versklaven lassen wird wie Prince, der das ausbeuterische System der Musikindustrie durch das Ab-

11 Beispiel für die Verwendung des Begriffs in der Populären Kultur Amerikas: Der Hollywood-Film *For Me And My Gal* mit Judy Garland, USA 1942.

legen seines Künstlernamens und das auf die Wange geschriebene *Slave* demonstrierte. Andere Künstlerinnen und Künstler mögen sich vielleicht anbieten und den Sklaven mimen, aber *Missy is gonna do her thang* und wird immer einen Schritt voraus sein, so die Intention der dritten Strophe. Der Name Kunta Kinte ist so bedeutungsvoll, weil er zum Inbegriff der brutalen Ungerechtigkeit der Sklaverei in Amerika geworden ist. Kunta Kinte war 17, als er 1767 an Bord der *Lord Ligonier* in Annapolis/ Maryland in Amerika ankam. Er war in Afrika gefangen genommen worden und wurde in Amerika in die Sklaverei verkauft. Ein Nachfahre Kintes, Alex Haley hat 1976 einen Pulitzer Preis gekrönten Roman mit dem Titel *Roots* veröffentlicht, der in 37 Sprachen übersetzt und in den USA in eine Fernsehserie umgesetzt wurde.<sup>12</sup>

Beim Rap fällt neben den individuellen Skills und Rhymes von Missy Elliott auch die Soundpräsentation auf. Die Stimme wird durch verschiedene Hall-Räume und Delays erweitert. An bestimmten Stellen erhält die Stimme einen Flangereffekt, der dadurch hervorgerufen wird, dass zwei aufgenommene Gesangsspuren übereinander gelegt werden. Diese können nie exakt identisch sein. So entstehen durch die Verdoppelung Phasenauslöschungen und damit ein Effekt rhythmischer Indifferenz, aber auch räumlicher Erweiterung der Stimme. Dieses durch Overdub und digitale Effekte hergestellte imaginäre Duo wird durch den weiteren Overdub von *Hos*, *Uhs* und *Ahs* verstärkt. Somit entsteht auf einer zweiten Ebene des Songtextes ein Subtext aus einzelnen Wörtern, Delay-Effekten und Schreien, die im ständigen kommentierenden Dialog sowohl zum Text als auch zur Musik stehen. Hier rappt Missy Elliott mit sich selbst im *call&response* zur Vergegenwärtigung und Selbst-Bestätigung ihrer Inhalte.

### 6.1.3 Die Bilder

In einer der zentralen Szenen des Videoclips inszeniert sich Missy Elliott als fantastische DJ: Elliott hat eine blaue *Furgora* Flat Cap der Firma Kangol auf, trägt große Ohringe mit dem Schriftzug *Missy* sowie eine blaue Jacke, deren Kragen mit einem Pelz besetzt ist. Im Hintergrund sehen wir Bienenwaben. Sie sitzt vor einem DJ-Set, bestehend aus zwei Plattenspielern der Marke Technics SL 1210. Beide Plattenspieler laufen, die Pickeringssysteme der Tonarme befinden sich auf den rotierenden Plattentellern. Sowohl auf den Plattenspielern, als auch auf dem Körper und dem Gesicht Missy Elliots krabbeln Bienen, die sie scheinbar teilnahmslos gewähren lässt, rechts von ihr sieht man ein Kondensatormikrofon der Bauart Marke Neumann, dass normalerweise in Aufnahmestudios bzw. in Radiostationen benutzt wird. Dieses Bild, das als zentrale Aussage im Clip an mehreren Stellen gezeigt wird, re-präsentiert mehrere wichtige mythologische Bilder. Die Plattenspieler, die DJ/Rapperin

12 Vgl. dazu: <http://www.kintehaley.org/rootshaleybio.html>. Zugang: 26.06.2005.

und das Mikrofon verweisen auf und sind ein Tribut an die Ursprünge des Hip Hop, die so genannte Old School: *two turntables and a mic, one fat mc on a set* (Black Moon 1999). Das ist der pure, puristische Hip Hop. Zwei Plattenspieler, ein Mikrofon und ein MC (Rapper), alles live gespielt auf Blockpartys in den 1970er Jahren in Brooklyn, New York. Die Reminiszenzen an diese Anfänge werden auch musikalisch aufgenommen. Zum Ende von *Work it* gibt es einen rhythmischen Break, wiederum entnommen von *Peter Piper*, der jedoch in seinem Ursprung von einem nicht genau zu identifizierenden Old School-Scratch stammt. Hinzu kommt die Inszenierung Missy Elliotts als DJ und MC in Personalunion, die wie die Soundzitate eine Referenz und Verbeugung vor den Begründern des Hip Hop ist, die in den Anfangstagen des Hip Hop gleichzeitig DJs und MCs (Master of Ceremony = Rapper) waren.

Neben dieser Auseinandersetzung mit der eigenen musikalischen Tradition, wird in diesem Bild die Konstruktion von afroamerikanischer Identität verhandelt. Die Bienen verweisen auf den nordamerikanischen Alltagsmythos der Killerbienen. Dieser Mythos entstand Mitte des letzten Jahrhunderts und erzählt die Geschichte des Wissenschaftlers Dr. Warrick Care, der die aus Südost-Afrika stammende nicht honigproduzierende (also unproduktive) afrikanische Biene in Brasilien (= dies ist ganz nebenbei eine der bekannten Sklavenrouten des Black Atlantic) mit der honigproduzierenden (produktiven) europäische Biene kreuzen wollte, um so eine leistungsstärkere Bienenrasse zu erhalten. Genau dies passierte aber nicht. Diese neu entstandene Rasse war in keiner Weise produktiv, sondern hoch aggressiv und begann, in Richtung USA wandernd, in Schwärmen grundlos Menschen zu attackieren. Experten prognostizierten bereits in den 1970er Jahren, dass diese Killer-Bienen bzw. „Africanized Bees“ innerhalb der kommenden Jahre den Süden der USA erreichen würden, sich mit den einheimischen Bienenvölkern rassisch durchmischen und weiterhin Menschen todbringend angreifen würden. Eine hybride, afrikanisierte Biene als eine Existenzbedrohung für die reinrassischen, amerikanischen Bienenrassen, und ehemals brave ArbeiterInnen, die nun zu einer tödlichen Gefahr der menschlichen Rasse werden. Dieser nicht zufällig in der Zeit der Bürgerrechtsbewegung entstandene Mythos des hegemonialen Mainstreams der *White Anglo-Saxon Protestant*-Kultur, spiegelt nicht zuletzt deren Ängste wieder, „[...] von der unkontrollierten und übermächtigen Reproduktionsfähigkeit Nicht-Weißer überrannt zu werden [...]“ (Nagl 1989: 67): Ehemalige afrikanische Sklaven, die nach der Abschaffung der Apartheid in den 1960er Jahren durch das Land schwärmen, die weißen Suburbs plündern, Männer ermorden und Frauen schänden.<sup>13</sup>

13 Ein eindrückliches Beispiel liefert Michael Moore in seinem Film *Bowling for Columbine* (USA 2002). In einer effektvollen Montage von diversen Fernsehdokumentationen über Killerbienen und Nachrichten sowie Live-Dokumentationen über von Afroamerikanern verübten Straftaten dekuviert er die rassistische

„Seit jeher ist dies eines der zentralen eugenischen Versatzstücke eines weißen *racial nativism*, der [...] auf [...] die puritanische Projektion von Sexualität auf Nicht-Weiße, die Sexualisierung ihrer Körper und die Angst vor *miscegenation* zurückgeht [...]“ und gleichzeitig eine Verschiebung „sozial illegitimer sexueller Praktiken, die selbst produktives Ergebnis der Sklaverei waren [...]“ (Nagl 1989: 76), vornimmt.

Dieses destruktive Bild der Killer Bees findet sich im afroamerikanischen Kontext positiv gewendet. Im Video *Triumph* (Wu-Tang Clan 1997) spielen beispielsweise die Eastcoast Rapper des Wu-Tang Clan genau mit diesen von der weißen Gesellschaft fantasierten und in die afroamerikanische Gesellschaft projizierten Bedrohungsszenarien, wenn die sich aus Killerbienen-Schwärmen materialisierenden Bandmitglieder Gefängnisinsassen befreien und, verbunden mit der Outlaw-Symbolik einer *Hell's Angel*-Motorradgang, Symbole der weißen Gesellschaft angreifen. Eine positive Wendung dieser rassistischen Denkfigur findet auch in *Work it* statt: Die orange schimmernden Waben im Hintergrund der Szenerie und die Inszenierung Missy Elliotts als eine *Rap-Bee-Queen* in der ‚fleißigen‘ Bienenstock-Gemeinschaft Hip Hop sollen ein positives Bild des Zusammenhaltes repräsentieren.

Etwas subtiler wird dieses Thema in einer anderen Szene verhandelt. Zum Ende der ersten Strophe befinden wir uns in einem Braiding bzw. Beauty Salon, in dem afroamerikanische Frauen mit glatt gezogenen „europäischen“ Haaren von afroamerikanischen Friseurinnen mit riesigen Afrofrisuren bedient werden. Zur rassistisch konnotierten Konstruiertheit des afroamerikanischen Schönheitsideals, die sich in Frisur manifestiert, sagt die afroamerikanische Künstlerin Kara Walker:

„Unser Haar kann gerade nach oben zeigen, es kann gedreht, geknotet, und in geometrische Figuren gedrückt werden, die nichts natürliches mehr haben. Trotzdem wird über die Frisuren manchmal geredet, als handle es sich dabei um den Ausdruck eines natürlichen oder primitiven oder afrikanischen Stils. Wenn ich einen Braiding-Salon betrete, dann verschwinden in dem Moment alle oberflächlichen Aspekte der Haarpflege. Wie die Haare in der schwarzen Community als sozialer oder sexueller Kommentar funktionieren, dass ist außerordentlich kompliziert. Ich finde das zwar übertrieben, aber man kommt nicht darum herum. [...] Lasse ich sie wachsen, sehen sie aus wie früher der Afrolook – dessen Bedeutung mit der Black-Panther-Bewegung zusammenhängt, die ihrerseits voller Widersprüche war. Wenn meine Haare zu lang werden, kann ich mir Zöpfe flechten lassen, oder ich kann sie kurz schneiden, um vielleicht die Idee von einer natürlichen, schwarzen Frau aufrechtzuerhalten. In der schwarzen Community war es lange so, dass man einer Frau, die ihre Haare geglättet hatte, unterstellte, gegen die Selbstbestimmung der Schwarzen zu sein. Unsere Haare sind im Laufe der Geschichte so oft manipuliert worden, und diese Ge-

---

Konstruiertheit des Afroamerikaners als das gefährliche Andere aus den Innercity Gettos, das die Suburbs Amerikas bedroht.

schichte begleitet uns jedes Mal, wenn wir zum Friseur gehen.“ (Walker 2003: 55)

Dieses Spiel mit verschiedenen afroamerikanischen Schönheitsidealen erfährt eine surreale Erweiterung, wenn innerhalb dieser Szene die Bilder bzw. Teile der Bilder in die Negativ-Ansicht wechseln. Durch digitale Effekte und schnelle Bildfolgen werden „weiße“ Afroamerikanerinnen von „schwarzen“ Friseurinnen bedient, dazwischen tanzt Missy Elliot in „positiver“ Ansicht. Nun ist nichts mehr eindeutig. Schwarz wird weiß, weiß ist schwarz. Dazwischen geschnitten ist eine spielfilmartige Szene, in der wir Missy Elliott bei einem Date mit einem Mann beobachten, der sich Elliott erst so schön wie Hale Berry<sup>14</sup> trinken muss. Auch dies verweist, wie die Szene im Braiding Salon, auf das in der afroamerikanischen Community rassistisch konnotierte Schönheitsideal, das sich nach dem Helligkeitsgrad der Haut richtet.

#### 6.1.4. Verbindung Sound/Text/Bild

Die Ebenen Rhythmus, Sound und Bild sind in dem Videoclip eng miteinander verbunden: Betrachten wir dazu noch einmal den Beginn des Clips: Wir hören einen Scratch auf dem Wort DJ, aus dem sich der Anfangsbreak von *Work It* entwickelt: Dieser beginnt mit dem gesungenen *DJ please, pick up your phone I'm on the request line*, eine von einem Chor gesungene Ansage in der Art eines Radio-Jingles, mit der Aufforderung, an die DJ, an das Wunschtelefon zu gehen. Während dieser Anfangsbreak läuft, nimmt eine Hand einen Telefonhörer auf: Es ist der Hörer eines öffentlichen Fernsprechers. Dieser Fernsprecher befindet sich in einer U-Bahnunterführung. Im Hintergrund sieht man eine Treppe, die nach oben führt. Die Treppe ist geteilt durch ein Treppengeländer. Auf der Treppe befinden sich vier B-Boys. Sie tragen Trainingsanzüge, *Flat Caps* der Marke Kangol und weißen Handschuhe. Die Hand führt den Hörer an das Gesicht von Timbaland, dem Koproduzenten Missy Elliotts. Er trägt u.a. ein *Wool Grouser* von Kangol. Am Ohr angekommen singt er playbackartig und mit übertriebener Mimik und Gestik den radiojingleartigen Break in den Telefonhörer. Wir können eine Art *call & response* zwischen Musik und Bild beobachten, der sich in diesem kurzen Break vollzieht. Timbaland singt als *call* stellvertretend für alle anderen in den ersten beiden Takten den DJ, also Missy Elliott herbei. Die *response* sind die zweiten zwei Takte des Breaks in Form einer Scratchfigur. Diese entwickelt sich nicht, wie zu Beginn, aus einem der Wörter der gesungenen Phrase, sondern ist der in time gemixte, zukünftige Groove. Die Scratchfigur beginnt mit zwei Cuts auf der Snare jeweils auf der 2 und der 4 und führt den zu erwartenden Groove mit einer abschlie-

14 Hale Berry war die erste Afroamerikanerin, die 2002 einen Oscar in der Kategorie „Beste Schauspielerin“ erhielt.

Benden 16tel-Figur ein. Auf der bildhaften Ebene wird dieser viertaktige *call&response* ebenfalls vollzogen. Während Timbaland stellvertretend nach der DJ ruft, taucht Missy Elliott nach und nach in der musikalischen wie bildhaften *response* als agierende DJ auf. Bei dem ersten Cut der Snare sehen wir zunächst eine Telefonanlage mit einer Extrastatur für verschieden anwählbare Telefonleitungen mit den bereits schon erwähnten Bienen. Beim zweiten Cut sehen wir Missy Elliots Hand, die sich auf einer laufenden Schallplatte befindet und den eben gerade beschriebenen Scratch ausführt. Mit dem Vollzug des Scratches ist der Track gestartet. Timbaland legt den Hörer auf, die DJ hat uns erhört. Er und die B-Boys im Hintergrund beginnen sich im Groove des ersten der beiden wichtigen Samples zu bewegen.

Diese enge Verzahnung zwischen Bild und Musik wird im ganzen Clip beibehalten. So stellen z. B. die durch digitale Effekte von Stopps oder Rückwärtslauf erzeugten Bilder eine Visualisierung der Mittel und Möglichkeiten des Scratching und des Samplings dar. Besonders zum Ende des Stücks, wenn ein ebenfalls von Run-D.M.C.s *Peter Piper* verwendeter Old School-Scratch zu hören ist, drehen sich die B-Boys durch den Vor- und Rückwärtslauf wie Schallplatten, die von einem DJ bedient werden. Es gibt somit in der visuellen Darstellung der DJ-Techniken verschiedene Ebenen: Zum einen die Hand von Missy Elliott zu Beginn des Clips, die sowohl auf das Handwerk, als auch auf den Ursprung dieser Musik verweist und zum anderen einen Verweis, was die neu entstandenen Techniken im Hip Hop (inkl. Graffiti und B-Boying) auch waren und sind: Ein kreatives Verweigern der bis dahin gültigen musikalischen, visuellen und gestisch-körperlichen Gesetzmäßigkeiten.

Gleiches findet auch auf musikalischer Ebene statt. Die Musik, die sie gemeinsam mit dem Produzenten Timberland entwirft, spiegelt genau diese vielschichtige Erzählung von afroamerikanischer Identität und Geschichte wieder, die auf der visuellen Ebene kongenial verhandelt wird. Die zugleich fragilen wie rhythmisch vertrackten Songs, die Sample-Zitate aus Filmgeräuschen und der Geschichte der Black Music lassen auf fantasievolle, polysemantische und witzige Weise Platz für vielfältige Fantasien und schaffen Raum für eigene Deutungsmöglichkeiten. Für besonders reizvoll halte ich in diesem Kontext den bereits kurz angedeuteten Schluss des Tracks und den dortigen Gebrauch des *Take Me To Mardi Gras/Peter Piper*-Samples. Nicht nur das der Old School-Referenzen erwiesen werden. Bei Missy Elliot wird der Breakbeat auch zu seinen Quellen zurückgeführt, wird wieder zu dem, was er ursprünglich war. Hier wird er zu dem Höhepunkt, zur der bestimmten Stelle, also zu dem „[...] certain part of the record that you just be waiting for to come up [...]“ (Bambaataa 1999), der dich verrückt macht, der dich tanzen macht und der dich zu dem bringt, was du suchst und dich neugierig macht, also zu dem, was dieser Groove ist. *Work it* ist der zentrale Track auf der CD-Produktion *Under Construction*. Der Titel ist Plan: Ihr Leben, ihre Ar-

beit, ihr Dasein, ihr Ursprung ist für sie ständig Under Construction – immer in Konstruktion, immer in Arbeit, nie fertig, ein ständiges thematisches Be-Arbeiten innerhalb eines vielschichtig verknüpften Referenzsystems von musikalisch-rhythmischen, soundhaften, sozialen, historischen und ökonomischen Beziehungen. Verbindendes Element ist hier die Konzentration auf den Ursprung und die Geschichte des Hip Hop als identitätsstiftender Kultur und der Verweis auf die Urzelle dieses Handelns: den Breakbeat.

## LITERATUR/DISKOGRAPHIE

- Ahearn, Charlie (1982): *Wild Style*. Im Rahmen des Kleinen Fernsehspiels. D, USA: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). Zu beziehen über [www.mzee.com](http://www.mzee.com).
- Androustopoulos, Jannis (Hrsg.) (2003). *Hip Hop – Globale Kultur – Lokale Praktiken*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Bader, Staßer (1988): *Worte wie Feuer*. Neustadt: Buchverlag Michael Schwinn.
- Bambaataa, Afrika (1999): „The ‚Begginning‘ Of Break Beat (Hip Hop) Music”. In: *Juice*, Heft Nr. 6. München: Piranha Verlag, o. Seitenang.
- Baraka, Imamu Amiri (Jones, Leroi) (1981): *Blues People*. Schwarze und ihre Musik im weißen Amerika. Wiesbaden: Fourier.
- Baraka, Imamu Amiri (Jones, Leroi) (1994): *Schwarze Musik*. Augsburg: Maro Verlag.
- Black Moon (1999): *Two Turntables And A Mic*. USA: Priority Records.
- Blondie (1978): *Heart Of Glass*. Von dem Album *Parallel Lines*. USA: Chrysalis.
- Blondie (1981): *Rapture*. 12 inch. USA: Chrysalis.
- Brown, James (1996): *Funky Drummer*. Von dem Album: *Foundations Of Funk. A Brand New Bag: 1964-1969*. Deutschland: Polygram Records.
- Carles, Philippe/Conolli, Jean-Louis (1973): *Free Jazz – Black Power*. Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Chernoff, John Miller (1999): *Rhythmen der Gemeinschaft – Musik und Sensibilität im afrikanischen Leben*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag.
- Dauer, Alfons Michael (1985): *Tradition afrikanischer Bläserorchester und Entstehung des Jazz*. Text- und Notenteil. Beiträge zur Jazzforschung Bd. 7. Graz: Akademische Druck- und Verl.-Anstalt.
- Eshun, Kodwo (1999): *Heller als die Sonne*. Berlin: ID Verlag.
- Floyd, Samuel A Jr. (1995): *The Power Of Black Music. Interpreting Its History From Africa To The United States*. New York: Oxford University Press.
- Franti, Michael/Spearhead (2001): *Stay Human*. Holland: Virgin/Labels.

- James, Bob (1974/1975): *Take Me To The Mardi Gras*. Von dem Album: Two. USA: Tappen Zee Records/Chappel North America. Wieder- veröffentlicht unter: Bob James: One, Two, Three & BJ4 – The Leg- endary Albums. UK: Union Square Music 2003.
- Jost, Ekkehard (1982): *Sozialgeschichte des Jazz*. Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Kosi, Kora (2001): *Die Musik Afrikas*. Heidelberg: Palmyra Verlag.
- Lipsitz, George (1999): *Dangerous Crossroads*. Höfen (A): Hannibal, S. 68.
- Litweiler, John (1988): *Das Prinzip Freiheit*. Schaftlach: Oreos Verlag.
- McLuhan, Marshall (2002): „Das Medium ist Massage“. In: Martin Bal- tes/Rainer Höltzschl: *absolute Marshall McLuhan*. Freiburg: orange press.
- Miller, Paul D a.k.a. DJ Spooky That Subliminal Kid (2004): *Amerika- ner hassen es nachzudenken*. <<http://faz.net>> (03.08.2004).
- Nagl, Tobias (1989): „I wonder if heaven's got a ghetto. Aliens, Ethnizi- tät und der SF-Film“. In: Diedrich Diederichsen: *Loving The Alien*. Sience Fiction – Diaspora – Multikultur. Berlin: ID Verlag, S. 67.
- Poschardt, Ulf (1995): *DJ Culture*. Hamburg: Rogner & Bernhardt.
- Rapp, Tobias (2005): „HipHop wie Hose“. In der tageszeitung vom 11.7.2005. Berlin: tazverlag, S. 16.
- Rappe, Michael (2004): „Work It – Warum Videogucken kreativ ist oder die Kunst des Eigensinns“. In: AfS (Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik e.V.) Magazin Nr. 16 / November 2003. Köln, Hohenroth: AfS, S. 12-19.
- Rappe, Michael (2005): „Ich rappe, also bin ich! – Hip Hop als Grundla- ge einer Pädagogik der actionality“. In: Ute Canaris (Hrsg.): *Musik/ Politik*. Kamp Verlag, S. 122-138.
- Rock Master Scott & The Dynamic Three (1984): *Request Line*. 12 Inch. Channel Records/ARS (B).
- Run-D.M.C. (1986): *Peter Piper*. Von den Album *Raising Hell*. BMG/ Arista (USA).
- Schütz, Volker (1992): *Musik in Schwarzafrika*. Oldershausen: Institut für Didaktik populärer Musik.
- Sidran, Ben (1985): *Black Talk*. Hofheim: Wolke Verlag.
- Simon, Paul (1973): *Take Me To The Mardi Gras*. Von dem Album: *There Goes Rhymin' Simon*. USA: Warner Brothers.
- Toop, David (1992): *Rap Attack 3*. African Jive bis Global Hip Hop. [3. erweiterte Auflage]. Höfen: Hannibal Verlag.
- Walker, Kara (2003): „Meine Seite der Geschichte – Interview mit Kara Walker“. In: *Die Zeit*, Nr. 51 vom 11.12.2003. Hamburg: Zeit Verlag, S. 55.
- Wu-Tang Clan (1997), USA: Sony BMG.
- <<http://www.kintehaley.org/rootshaleybio.html>> (26.06.2005).
- <<http://www.rolandmusik.de>> (09.05.2004).

<[http://www.sequencer.de/moogulatorium/roland\\_drummachine\\_TR](http://www.sequencer.de/moogulatorium/roland_drummachine_TR)>  
(09.05.2004).

<<http://www.steinberg.de>> (09.05.2004 ).

<<http://www.synthmuseum.com/roland/rolcr7801.html>> (09.05.2004).

<<http://www.the-breaks.com>> (24.06.2005).

