

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

Fernand Hörner

Sampling ist im HipHop ein Gestaltungsmittel, das nicht nur musikalische Elemente eines anderen Songs übernimmt und verfremdet, sondern oftmals auch den Text des gesampleten Songs. Ich möchte mich dieser Zitierpraxis widmen und fragen, wie durch Sampling kulturelle Teilhabe unterstützt, gestaltet oder konterkariert werden kann. Der Begriff ›kulturelle Teilhabe‹ ist zu einem weit verbreiteten Schlagwort geworden, oftmals verbunden mit Fragen nach Identität und Integration. So heißt es in einem Dossier der Bundeszentrale für politische Bildung: »Kulturelle Teilhabe bedeutet Partizipation am künstlerisch kulturellen Geschehen einer Gesellschaft im Besonderen und an ihren Lebens- und Handlungsvollzügen im Allgemeinen« (Ermert 2009). Anders als Ermert möchte ich kulturelle Teilhabe nicht auf das Konzept der Integration innerhalb einer Nation beschränken, sondern diese Teilhabe vielmehr als einen bewusst und frei gewählten Rückgriff auf ein global verfügbares Repertoire von Identifikationsmöglichkeiten verstehen¹ bzw. konkret als Teilhabe an verschiedenen ausdifferenzierten HipHop-Kulturen, die sich nicht nur national (US-Rap/Deutsch-Rap), sondern auch regional (eastcoast/westcoast) oder inhaltlich (Old-School-Rap/Gangsta-Rap) eingrenzen lassen. Anhand einiger Beispiele werde ich zeigen, wie Sampling es einem Rapper ermöglicht, kulturelle Teilhabe erstens zu bekräftigen, zweitens in Frage zu stellen, drittens verschiedene Arten der Teilhabe an unterschiedlichen Kulturen miteinander zu kombinieren und (darauf aufbauend) viertens mit kultureller Teilhabe so kreativ umzugehen, dass eine neue Identität entsteht. Von einer rein zitierenden Funktion nähern wir uns also Schritt für Schritt einer immer kreativeren Funktion des

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

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

Im Folgenden werden Text-Samples im Mittelpunkt stehen. Ich beschäftige mich also nicht mit geloopten Musiksamples, die für die Beatproduktion verwendet werden, sondern mit Textbausteinen, die aus anderen Songs entliehen werden, um sie in einen (neuen) Songtext zu montieren. Ich möchte Sampling folglich als Element betrachten, das nicht nur bloß der musikalischen, sondern auch der textlich-narrativen Gestaltung dient. Wenn Tara Rodgers (2003: 313) Sampling als einen postmodernen Prozess des Pastiche beschreibt, der nicht nur in Bezug auf seine musikalische Qualität, sondern auch auf seine kulturellen Referenzen hin untersucht werden sollte, so möchte ich an diese Forderung in zweierlei Hinsicht anknüpfen: Zum einen spricht Rodgers, die ich hier stellvertretend für andere musikwissenschaftliche Untersuchungen zitiere, welche sich mit der Produktionsästhetik des Samplings befassen (bspw. Landy 2007), ausschließlich von der ›ernsten² elektronischen Musik.³ Wenn ich Rodgers These also auf den HipHop übertrage, so soll dies auch zeigen, dass Sampling im HipHop eine nicht weniger ernst zu nehmende Sache ist. Zum anderen bezieht sich Rodgers hier ausschließlich auf musikalische Elemente, wohingegen ich die Suche nach den kulturellen Referenzen des Samplings auch auf die wiedererkennbaren Wörter und Sätze in Samples ausdehnen möchte.⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sampling bestätigt kulturelle Teilhabe

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

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

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

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

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

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

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

Sampling überwindet kulturelle Teilhabe

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

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

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

Sampling flickt kulturelle Teilhabe zusammen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sampling imaginiert kulturelle Teilhabe

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Literatur

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

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

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

Diskographie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Filme und Videos

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

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

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