

## »ICH VERLANG' NICHT VIEL, NUR, DASS IHR EUCH DARAN ERINNERT«. ZUR KONSTRUKTION INTERTEXTUELLER VERWEISSTRUKTUREN IM DEUTSCHRAP

**Benjamin Burkhart**

HipHop kann in Deutschland auf eine nunmehr über 30-jährige Geschichte zurückblicken. Längst sind deutschsprachige Rapper ein Thema für die hiesigen Boulevardmedien und auch für die Feuilletons, 2015 erschien in dritter und überarbeiteter Auflage die fast 600 Seiten starke Überblicksdarstellung *35 Jahre HipHop in Deutschland* (Loh/Verlan 2015). Und nicht zuletzt sind verschiedene Phänomene des Genres zum Gegenstand akademischer Diskussionen geworden, etwa deutschsprachiger Gangstarap (Dietrich/Seeliger 2012a; 2017), Spezifika deutscher Raptexte (Baier 2012, Gruber 2016) oder Beiträge zu HipHop und Rap-Musik in Deutschland aus transkultureller Perspektive (Güler Saied 2013, Kaya 2015).

Dass sich im Deutschrap bereits eigenständige Traditionslinien herausgebildet haben, wird beispielsweise am Erfolg des Albums *Advanced Chemistry* (2016) der Gruppe Beginner (vormals Absolute Beginner) deutlich. Als ›Comeback-Album‹ nach langjähriger Bandpause veröffentlicht, waren der Veröffentlichung und den anschließenden Tourneen immense Erfolge beschieden, da die Beginner vor allem das Interesse jener Hörer weckten, welche bereits die erste Hochphase der Band in den späten 1990er und frühen 2000er Jahren aktiv miterleben konnten. Die Beginner machten nun mal, so war in den Kommentarspalten der Sozialen Netzwerke oft zu lesen, noch ›richtigen‹ Rap, wie man ihn aus den ›goldenen‹ 1990er Jahren kenne. Dass das Album nach der Formation Advanced Chemistry benannt ist, ver-

deutlich zudem, dass der Traditionsbezug auch von den Musikern selbst betont wird. Gelten die Beginner offensichtlich vielen Fans als Pioniere des Genres, huldigen die Musiker ihren eigenen Helden – der Heidelberger Gruppe, der gemeinhin ein wesentlicher Anteil an der Etablierung des Deutschrap zugesprochen wird.

Doch nicht nur in neuesten Veröffentlichungen spielt dieses Traditionsbewusstsein eine Rolle. Der Song »Wir waren mal Stars« (2000) des Rappers Torch (feat. Toni-L), Gründungsmitglied von Advanced Chemistry, ist ein Beispiel dafür, wie der Vergangenheitsbezug bereits zu Zeiten der ersten kommerziellen Erfolgswelle des Genres betont wurde. In der folgenden Analyse des Songs und des zugehörigen Videoclips wird sich zeigen, wie Momente des Retrospektiven und Selbstreflexiven im Deutschrap verhandelt werden können. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf dem Zusammenspiel der Ebenen Songtext, Flow, Beats und Videoclip, die durch den virtuoson Umgang mit genrespezifischen Verweisen zu einem kodierten, intertextuellen Konstrukt zusammengefügt werden (vgl. Rappe 2010b).

## **Retrospektive, Selbstreflexivität und Intertextualität im (Deutsch-)Rap**

Rap-Musik lebt unter anderem von Erzählungen des Vergangenen, vom eigenen Traditionsbewusstsein und nimmt dahingehend eine Sonderstellung im Feld der populären Musik(en) ein. Denn geht man davon aus, dass Pop »qua Ideologie [...] kurzlebig« (Friedrich/Klein 2003: 14) ist, erstaunt bereits das Jahrzehnte überdauernde und höchst erfolgreiche Bestehen des Genres. Die häufigen Bezugnahmen auf die Vergangenheit könnten dabei, so Lothar Mikos im Anschluss an Jan Assmann (1999), als essenziell für das »kommunikative Gedächtnis« der Rap-Musiker und -Fans verstanden werden. Das »kommunikative Gedächtnis« einer gesellschaftlichen Gruppe umfasse kollektiv geteilte Wissensbestände, die durch die Sprache und weitere Formen der Kommunikation transgenerational weitergegeben werden (vgl. Mikos 2003: 69). So ließe sich die Erinnerungskultur als »selbstreferentielles und selbstreflexives Universum des HipHop« (ebd.: 73) begreifen, das nachfolgenden Generationen genrespezifisches Wissen an die Hand gebe.

In (deutschsprachigen) Rap-Texten wird immer wieder von der »alten Zeit« erzählt, in der es um Leidenschaft jenseits kommerzieller Interessen gegangen sei. Und wer die Genregeschichte kennt, weiß auch um die scheinbar wichtigsten Protagonisten, die hierzulande die Erfolgsgeschichte der HipHop-Kultur überhaupt ermöglichten (vgl. Hörner 2010: 8). Wer aus

welchen Gründen dazu gehört, wer also als ›kanonisch‹ relevant gelten kann, wird dabei fortlaufend verhandelt (vgl. Baier 2010: 92; Kautny 2008: 145). Nicht unüblich sind Betonungen der eigenen Relevanz, vermittelt durch die Künstler versuchen, ihre Zugehörigkeit zum genrebezogenen Kanon zu untermauern (vgl. Kautny 2008: 145). Dies kann dem rhetorischen Stilmittel des ›Boastin'‹ zugerechnet werden: die »[s]elbstüberhöhende Prahlerei innerhalb der Rap-Rhetorik« (Rappe 2010c: 146). Rapper demonstrieren auf diese Weise ihr Wissen über die Genrevergangenheit und betonen ihre Wichtigkeit – sie festigen ihre Sprecherpositionen (vgl. Baier 2010: 109). Glaubwürdig ist, wer um die Genrevergangenheit weiß und sie bestenfalls selbst geprägt hat.

Keineswegs aber muss der Traditionsbezug auf das Medium der Sprache beschränkt bleiben: Erinnern meint im Rap auch das Spiel mit Referenzen unterschiedlicher Medialitäten. Dieses Spiel zu verstehen, erfordert das Entschlüsseln der »reich gestaltete[n], intertextuell verwobene[n] Erzählstruktur des Rap« (Kautny 2010: 5). Intertextualität soll hierbei als »die Beziehung eines Textes zu anderen Texten« (Mikos 2003: 72) verstanden werden, wie sie in der Rap-Musik auf vielfältige Weise erzeugt werden kann. Neben den verbalen Texten bieten freilich insbesondere die Beats schier unendliche Möglichkeiten des Zitierens und Wiederaufgreifens. Und auch in visueller Hinsicht lassen sich Verweise unterschiedlichster Art konstruieren, beispielsweise durch Plattencover und Videoclips. Gerade Videoclips, die die Ebenen Songtext, Musik und Bild zusammenführen, lassen sich als »komplexe Zeichengefüge« (Rappe 2008: 175) oder auch als »semantische Explosion[en]« (Mikos 2003: 81) lesen. Festzuhalten ist: »Wie kaum ein anderes Genre der populären Musik generiert sich Rap-Musik durch die Bezugnahme auf andere musikalische, sprachliche oder visuelle Quellen« (Kautny 2010: 1). Und nicht zuletzt dienen diese intertextuellen Netzwerke den Erzählungen vom Vergangenen und der Konstruktion der Genretradition. Es entstehen »Kollaborationen, Querverweise in die Geschichte oder Spuren zu anderen Geschichten, Kontinuitäten von Bedeutungen, Ambivalenzen und Identitäten, die sich im Sound, im Text und in der Bildersprache niederschlagen« (Rappe 2008: 180). Freilich lassen sich diese intertextuellen Konstruktionen nicht ohne spezifisches Vorwissen entschlüsseln: Ihr Verstehen erfordert Expertise aufseiten des Publikums. Die Verweisstrukturen von Rap-Tracks oder –Videoclips können gegebenenfalls nur von einem sehr kleinen, eingeweihten Personenkreis dechiffriert werden.

## Torch – ein lebender Mythos des Deutschrap

»Und wenn ich auf Deutsch rappe, dann tu' ich das wegen Torch« – so Jan Philipp Eißfeldt im Song »Schelle«, veröffentlicht auf dem Album *Advanced Chemistry* (2016) der Beginner. Torch wird in zahlreichen Songs deutscher Rapper erwähnt, gelegentlich finden sich Sprachsamples von ihm, und auch textlich vollständig überarbeitete Versionen von Torch-Songs wurden bereits veröffentlicht. Neben den Beginnern huldigen unter anderem Eins Zwo, RAG, Samy Deluxe und Spax dem »Heidelberger Veteran«<sup>1</sup> (vgl. Hörner 2010: 7f.). In der bis dato umfangreichsten Historiographie zum deutschen HipHop sprechen Hannes Loh und Sascha Verlan vom »Gesamtkunstwerk *Torch*« (Loh/Verlan 2015: 145, Hervorh. i. O.), dem nahezu metaphysische Qualitäten attestiert werden: »Neben den heutigen Rap-Stars wirkt er wie ein verschrobener Mediziner. Die Aura und Präsenz, die er bei Auftritten ausstrahlt, sind verblüffend – wenn man ihm zuschaut, bekommt man eine Vorstellung davon, welche beschwörende Kraft der MC in den frühen Tagen hatte« (ebd.: 161).

Als Gründungsmitglied von Advanced Chemistry, der heute wohl bekanntesten Gruppe der sogenannten Alten Schule, nimmt Torch zweifelsohne eine Sonderrolle im Deutschrap ein. Advanced Chemistry bestand neben Torch aus den MCs Toni-L und Linguist, zu Beginn zählten überdies DJ Mike D und GeeOne zur Besetzung. Die Gruppe gilt als »authentisches« Gegenstück zu den »kommerziellen« Fantastischen Vier, die Rap auf Deutsch in den frühen 1990er Jahren erstmals zu Charterfolgen führten. Advanced Chemistry hingegen wurden durch den Song »Fremd im eigenen Land« (1992) einem breiten Publikum bekannt; dieser entstand als Reaktion auf die neonazistischen Anschläge in Rostock und Hoyerswerda in der unmittelbaren Nachwendezeit. Torch ist zudem eines der wenigen deutschen Mitglieder der von Afrika Bambaataa gegründeten Zulu Nation. Als Solomusiker veröffentlichte Torch lediglich ein Album: *Blauer Samt* (2000), auf dem auch der Song »Wir waren mal Stars« enthalten ist; anlässlich Torchs 40. Geburtstags wurde das Album 2011 neu veröffentlicht. Auch in jüngerer Vergangenheit wird *Blauer Samt* rezipiert und der Titel adaptiert, beispielsweise durch Marsimotos Album *Grüner Samt* (2012), Sookees *Lila Samt* (2014) und *Normaler Samt* (2015) von Audio88 & Yassin.

---

1 Im Beginner-Song »Danke!« (2003) rappt der MC Denyo: »Nee, man, ich hab' nicht Schulden bei der Dresdner Bank, ich hab' Schulden bei den Heidelberger Veteranen« – gemeint sind Advanced Chemistry.

So entsteht der Eindruck: Wer sich mit Deutschrap beschäftigt, kommt an Torch bis heute nicht vorbei. Der MC thematisiert seine eigene Rolle in der deutschen HipHop-Historie zudem sehr eindeutig und inszeniert sich selbst als wegweisende Schlüsselfigur der Alten Schule. Dies wird etwa im Song »Kapitel 1« (1993) deutlich, in dem Torch seinen eigenen Werdegang skizziert und sein Wissen über die Ursprünge der HipHop-Kultur demonstriert (vgl. Hörner 2010: 6). Am Beispiel des Heidelberger Musikers lässt sich folglich nicht nur das Traditionsbewusstsein in der HipHop-Kultur darstellen, sondern in besonderem Maße auch die Selbstreflexivität eines Rappers, der seine eigene Sonderrolle innerhalb der deutschen HipHop-Geschichte erkennt und sie überaus deutlich artikuliert. Torch, so scheint es, ist nach wie vor ein essenzieller Stützpfeiler für das kommunikative Gedächtnis des deutschen HipHop, insbesondere für Deutschrap.

Der Song »Wir waren mal Stars« (feat. Toni-L) thematisiert die Sonderrolle Torchs und auch Advanced Chemistrys. Der Track wurde nicht nur auf dem Album *Blauer Samt*, sondern auch als Singleauskopplung inklusive Videoclip veröffentlicht und gehört bis heute zum Live-Repertoire des Rappers. Die exemplarische Analyse des Songs soll helfen, Antworten auf die folgenden Fragen zu finden: Wie werden verbale, musikalische und visuelle Verweise auf die Genre- sowie auf die eigene Vergangenheit im Kontext des Deutschrap konstruiert? Und wie wirken diese Ebenen zusammen, die in ihrer Summe die oben genannten »semantische[n] Explosion[en]« (Mikos 2003: 81) verursachen können? Die analytischen Ebenen Lyrics und Flow, Beats sowie Videoclip werden zunächst separat behandelt, um anschließend das Zusammenspiel zu beschreiben.

## Lyrics und Flow

Der Text von »Wir waren mal Stars« setzt sich formal aus einem Chorus sowie aus zwei Verses von Torch und einem von Toni-L zusammen. Als Gründungsmitglieder von Advanced Chemistry verweisen beide MCs mehrmals auf diese Formation sowie auf deren Relevanz in der deutschen HipHop-Geschichte. Linguist, der dritte Rapper der Gruppe, wird im Intro sowie im Abspann nach dem dritten Chorus erwähnt. Torch nennt Advanced Chemistry in der Zeile »Unser Geld von der GEMA hat die Nena und das sehn' wir nie, 99 MCs, wo ist AC? « – bei »AC« handelt sich um das gängige Kürzel des Bandnamens. Freilich moniert Torch in dieser Zeile den ausbleibenden ökonomischen Erfolg des frühen Rap sowie die kommerziellen Höhenflüge von Pop-Acts wie Nena (»99 Luftballons«). »99 MCs« verweist jedoch nicht nur

auf Nena, sondern auch auf eine Mixtape-Produktion, die unter Torchs Beteiligung im Rahmen des Zulu Soundsystem unter dem Titel *50 MCs Vol. 1* (1998) veröffentlicht wurde. Toni-L betont die Relevanz Advanced Chemistrys einerseits offensichtlich (»Dass Advanced Chemistry groß war«), konstruiert aber auch einen stärker kodierten Verweis: »Denn wer grüne Pässe kennt, der erkennt unsre Fressen, denn«. Aufgrund des »Migrationshintergrundes« der MCs avancierte der grüne Reisepass in Songtexten und Musikvideos der Gruppe zu einem mehrfach verwendeten Symbol der eigenen Integrität trotz scheinbar »nicht-deutschen« Aussehens. Überdies wurde dieser Pass nur bis zum Ende der 1980er Jahre ausgegeben und verweist deshalb auf das Alter und die Erfahrung der Rapper<sup>2</sup>. Die Verses des Songs »Fremd im eigenen Land« beginnen jeweils mit der Zeile »Ich habe einen grünen Pass mit 'nem goldenen Adler drauf« – analog wird der Pass im Videoclip in die Kamera gehalten. Im Song »Operation § 3« (1994) rappt Linguist die Zeile »Und der Arbeitgeber schießt auf meinen grünen Pass«, und auch hier ist der Pass im Videoclip zu sehen (Abb. 1).



Abbildung 1: Screenshots der Videoclips zu den Songs »Fremd im eigenen Land« und »Operation § 3« von Advanced Chemistry.

Diese Verweise auf das Schaffen Advanced Chemistrys lassen sich freilich als Argumente der MCs für die eigene Relevanz verstehen. Weitere Textzeilen

<sup>2</sup> Ich danke André Doehring für diesen Hinweis.

signifizieren das Wissen um die HipHop-Historie sowie die – laut Torch und Toni-L – eigene Vorreiterrolle und Vorbildfunktion für nachfolgende Generationen. Torchs Zeilen »Bauen Beats nur aus Bock, so wie es früher war, als ich noch nicht so müde war und Graffiti-Sprüher war« erzählen vom eigenen Eingebundensein in die HipHop-Kultur, die bekanntlich nicht nur auf Rap-Musik, sondern zudem auf DJing, Graffiti und Breakdance basiert. Mit der Behauptung, gelegentlich noch immer als Vertretung in Jugendzentren aufzutreten (»Aus Jux treten wir noch manchmal auf im JUZ, wenn 'ne andere Band nicht kann, vor 20 Mann, aber wen juckt's?«), artikuliert Torch einerseits selbstironisch seine eigene Obsoleszenz. Zum anderen ist der Verweis auf die Jugendzentren bewusst gewählt: Advanced-Chemistry-MC Linguist bezeichnet diese als *die* zentralen Treffpunkte und Veranstaltungsorte in der Formierungsphase des deutschen HipHop, als eine umfassende Infrastruktur noch nicht existierte. Hier fanden die Jams statt, auf denen das Fundament für eine bundesweit agierende Szene geschaffen wurde (vgl. Mager 2007: 257).

Torch und Toni-L appellieren zudem an jüngere Künstler, Advanced Chemistrys stilprägenden Verdienste zu würdigen und sich an die Band zu erinnern: »Ich verlang' nicht viel, nur, dass ihr euch daran erinnert«, rappt Torch im ersten Verse, um im zweiten hinzuzufügen: »Früher habt ihr zu uns aufgeschaut, vielleicht kennt ihr uns noch, von uns habt ihr euren Style geklaut«. Toni-L spricht vom »Musterpaar der Oldschooler« und lobt seine eigene, lang erprobte textliche Versiertheit: »Weil ich schon die besten Texte schrieb, als die meisten noch nicht wussten, dass es Sätze gibt«. Derlei prahlerische Formulierungen lassen sich der tief in der afroamerikanischen Rhetorik verankerten Strategie des ›Boastin'‹ zuordnen (vgl. Rappe 2010c: 9).

Nicht nur der Inhalt des Textes lässt sich als Streifzug durch die HipHop-Historie lesen, sondern auch die Rhythmen und Reimtechniken des Sprechgesangs. Seit den Anfängen der Rap-Musik haben sich die Techniken des ›Flow‹, der »rhythmische[n] Verschränkung von Sprechgesang und Begleitpattern« (Kautny 2009: 141), deutlich gewandelt. Im Wesentlichen resultiert der Flow aus der individuellen Kombination von Reimschemata, Betonungen und Aussprache, makrorhythmischen Strukturen und mikro-rhythmischen Akzenten – jeweils im Bezug zum begleitenden Instrumental. Orientierten sich (vorwiegend US-amerikanische) Rapper vor etwa 1990 noch weitgehend an Endreimstrukturen und an einer deutlichen On-Beat-Phrasierung, entwickelten sich später immer ausdifferenzierte Flow-Techniken: beispielsweise durch Binnen- und Kreuzreime, durch triolischen

oder Double-Time-Rap oder durch eine stärkere Fixierung auf Off-Beats (vgl. ebd.: 143).

In »Wir waren mal Stars« findet sich eine Kombination verschiedener Flow-Techniken. Torchs Flow ist in der Oldschool-Tradition verhaftet, wie folgende Zeilen verdeutlichen:

»Keine Zielscheibe mehr, wir haben unsere *Ruh* / Hängen in Heidelberg ab mit Boulevard *Bou*«

»Ist schon okay, wir verteidigen keine *Position* / Genießen unsere *Pension* – auf unserm *Thron*«

Exemplarisch veranschaulichen diese beiden Zeilen den Sprachfluss Torchs: Der MC sieht von komplexen Reimstrukturen ab, im Wesentlichen finden sich Endreimstrukturen, gelegentlich kommen Binnenreime wie im zweiten Beispiel in Zeile 2 zum Einsatz. Auch in (mikro-)rhythmischer Hinsicht entstehen keine auffälligen Spannungen, Torchs Rap wirkt fließend und eingängig.

Toni-L hingegen bedient sich unregelmäßigerer, spannungsreicherer und komplexerer Reimstrukturen:

»Wir metzelten *immer wieder Lieder* wie Die *Da!?! nieder* /  
 Doch die Masse fand's *prima*, wollt' es *lieber primitiver* /  
 Es brach aus das *MTVIVA Videofieber* /  
 Doch unsere Lyrics wurden *tiefer*, die Musik *innovativer* /  
 Heute bist du *Rapstar*, ich *Rentner*, berühmtester *Bettler* /  
 Du speist im Grand Hotel, ich an der *Snackbar* /  
 Nun denkst du *etwa*, wer rappt *da*, du checkst *klar* /  
 Ich rock jeden Track weg, *ja*, wie die *Lava* des *Ätna* /  
 Toni-L – der Funk *Joker*, mit mir ist der Soul *da* /  
 Fett wie ein *Wholecar*, es ist wohl *wahr* /  
 Dass Advanced Chemistry groß *war* /  
 Du liest es auf jedem legendären Hip-Hop-Jam-*Poster* /  
 Oh *ja* so *sah sogar dieser oder jener* uns als *Oberväter jeder Meter* /  
 360.000 *Kilometer später* wird weiter gerockt, nonstop, kein *Thema*«

Toni-Ls Binnenreimstrukturen unterliegen keinem festen Schema und kommen durch das ›Verschlucken‹ von Endsilben bzw. durch die spezifische Artikulation zustande – ›er‹- und ›a‹-Endungen sind phonetisch kaum zu unterscheiden. Insbesondere gegen Ende der gewählten Beispielzeilen sind die mikrorhythmischen Verschiebungen deutlich zu hören, Toni-L rappt förmlich ›gegen den Beat‹. Aus der Kombination von Reimtechnik, Artikulation, Rhythmik und Timing entsteht ein deutlich komplexeres Gemisch als in den vorausgehenden Parts von Torch – es handelt sich hierbei nicht um klassi-

schen Oldschool-Flow. Torch und Toni-L kombinieren in »Wir waren mal Stars« Flow-Facetten aus unterschiedlichen Phasen der Rap-Geschichte. Es lässt sich argumentieren, dass diese Kombinationen bewusst intendiert sind, da so einerseits der eigene historische Kennerstatus artikuliert werden kann. Zum anderen gelingt es den MCs, die eigene Versiertheit unter Beweis zu stellen – Torch und Toni-L sind offensichtlich in der Lage, Techniken der Old- und Newschool gleichermaßen abzurufen und miteinander zu kombinieren.

Ebenso zentral ist der Umstand, dass in »Wir waren mal Stars« generell sehr unterschiedliche Parts miteinander kombiniert werden, die auch als eigenständige Tracks aufgefasst werden könnten. Derlei Techniken können in der Rap-Musik angewandt werden, um in einer Studiosituation einen Live-Kontext zu inszenieren (vgl. Mager 2007: 263). Dies wird insbesondere durch die Betrachtung der Beats deutlich.

## Die Beats

Auch die beiden Beats unterscheiden sich in »Wir waren mal Stars« deutlich, das einzig verbindende Element sind die Achtelakzente des Ride-Beckens (Abb. 2).

The musical score for the first beat of »Wir waren mal Stars« is presented in a five-staff format. At the top, the tempo is marked as  $\text{♩} = 90$ . The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The staves are labeled as follows: Guitar (treble clef), Bass Guitar (bass clef), Triangle, Ride Cymbal, and Drum Set. The Guitar part consists of eighth and sixteenth notes with some triplets. The Bass Guitar part features a simple bass line with a few notes. The Triangle part has a sparse pattern of notes. The Ride Cymbal part shows a steady eighth-note pattern. The Drum Set part is the most complex, featuring a mix of eighth and sixteenth notes with rests, creating a syncopated rhythm.

Abbildung 2: »Wir waren mal Stars«, Beat 1.

Abbildung 2 zeigt die Instrumente des ersten Beats, die am häufigsten erklingen und dessen Grundlage bilden. Wie in der Rap-Musik üblich, wurde bei der Produktion auf verschiedene Formen der Beat-Konfiguration zurück-

gegriffen: Einzelne Elemente werden im Verlauf minimal variiert, gelegentlich treten Streicherakkorde und Pianoakzente hinzu. Der Klang der eingesetzten Perkussionsinstrumente ist stark an Soundkonventionen früher und mit Drumcomputern produzierter HipHop-Beats orientiert, wesentliche Bestandteile des Instrumentals entstammen hingegen einem Jazzstück: Gitarre, Bass, Streicher und Triangel sind als Sample zu identifizieren und entstammen den ersten beiden Takten von »Fantasy« (1978), ein Cover des Earth, Wind & Fire-Songs durch den Trompeter Maynard Ferguson. In Fergusons Vorlage klingen die Instrumente einen Halbton höher, die Triangel wurde von der ersten auf die dritte Zählzeit verschoben. Die Verwendung solcher Samples weist auf Torchs Intention hin, sich bisweilen als intellektueller Rapper im Kontext des sogenannten Bohemian Rap zu inszenieren. Zudem sei er, nach eigener Aussage, in seiner Jugend mit unterschiedlichsten Spielformen populärer Musik und Jazz konfrontiert gewesen und betrachte Rap-Musik als Synthese all dieser Stile (vgl. ebd.: 179).

Das Instrumental wird schließlich bis auf das Ride-Becken ausgeblendet, anschließend setzt der zweite Beat ein und begleitet den Rap-Part von Toni-L. Abbildung 3 zeigt die ersten vier Takte des fortlaufend variierten Beats (Abb. 3).

The musical score for 'Wir waren mal Stars«, Beat 2, is presented in 4/4 time with a tempo of 90 BPM. It consists of four staves: Synth 1, Synth 2, Ride Cymbal, and Drum Set. Synth 1 plays a sequence of chords in the first two measures, then a more complex rhythmic pattern in the last two measures. Synth 2 plays a single chord in the first measure. The Ride Cymbal provides a steady eighth-note pattern. The Drum Set plays a complex rhythmic pattern with various notes and rests.

Abbildung 3: »Wir waren mal Stars«, Beat 2.

Wiederum werden durch die Sounds der Perkussionsinstrumente, und vor allem auch durch die Synthesizer, Bezüge zur Klangästhetik früher Rap-Produktionen der 1980er Jahre deutlich. Im Gegensatz zum ersten Beat zeichnet sich das Instrumental nun durch eine stärkere Live-Charakteristik aus: Mehrfach kommen Stopps zum Einsatz, dies meint ein partielles oder komplettes Aussetzen des Instrumentals. Solche Stopps finden für gewöhnlich im Live-Mixing Einsatz, um dem MC solistischen Freiraum zu gewähren

oder eine Interaktion mit dem Publikum zu ermöglichen (vgl. Rappe 2010b: 249). Dies ist symptomatisch für »Wir waren mal Stars«: Der Track beginnt mit einer Vorstellung der Protagonisten durch den MC Torch, wie es auf frühen Jam- oder auch Soundsystem-Veranstaltungen üblich war. Anschließend wird die nächste, imaginäre Platte aufgelegt, und der Track nimmt seinen Lauf. Der nächste entscheidende Einschnitt folgt nach dem Ausblenden dieses Parts, wiederum begleitet von Kommentaren des MC – mit dem Part von Toni-L wird die letzte Platte aufgelegt (vgl. ebd.: 252). Torch und Toni-L inszenieren im Studio eine Livesituation, wie sie auf frühen HipHop-Jams hätte stattfinden können, demonstrieren ihr fundiertes Wissen über die Genregeschichte und verweisen auf die Anfänge der HipHop-Kultur. Rap und Beats verschmelzen auf diese Weise zu einer bedeutungstragenden Einheit. Tatsächlich tritt diese kodierte Gestaltungsweise schon in früheren Veröffentlichungen Torchs auf: Der Aufbau des Tracks »Kapitel 1«, in dem der MC seinen Werdegang mit und für HipHop skizziert, lässt sich ähnlich deuten (vgl. Mager 2007: 263).

## Der Videoclip

Der Videoclip stattet den Track schließlich mit einer Bildsprache aus, die an etlichen Stellen Bezüge zum Traditionsbewusstsein und zur Selbstreflexivität der MCs zulässt. Ausgewählte Komponenten des »komplexe[n] Zeichengefüge[s]« (Rappe 2008: 175), die insbesondere auf die (deutsche) HipHop-Geschichte verweisen, sollen im Folgenden näher betrachtet werden: Einerseits einzelne Szenerien des Clips, zum anderen die zahlreichen namentlich vorgestellten Personen.

Hinsichtlich des Traditionsbezugs ist sicherlich die Szenerie der Block Party von besonderer Relevanz. Hierbei werden die vier HipHop-Disziplinen Rap, DJing, Breakdance und Graffiti parallel ausgeübt und als Einheit präsentiert. Das urbane Setting verweist freilich auf die Ursprünge der HipHop-Kultur in der Bronx der frühen 1970er Jahre, als sich das Genre auf solchen Partys zu entwickeln begann. Torch ist in den entsprechenden Einstellungen rappend zu sehen, umgeben von seiner auch im Songtext erwähnten Crowd und verschiedenen DJs, Tänzern und Graffiti-Sprühern. In Einstellungen, die Torch und Toni-L in einem Hotel zeigen, inszenieren sich die MCs als finanziell und sexuell potente Lebemänner, feiernd und umgeben von leichtbekleideten Begleiterinnen. Sie thematisieren die männliche Selbstermächtigung im Stile der Hustler, Pimp oder Player – eine gerade im US-amerikanischen Rap gängige Praxis der Selbstdarstellung (vgl. Rappe 2010b:

69). Ähnlich ist die Fahrt in der Limousine zu verstehen: Toni-L, Kind italienischer Gastarbeiter, wird wiederum als materiell und sexuell erfolgreich inszeniert; mit Blick auf die US-amerikanischen Vorbilder und auf die Abstammung des MC lässt sich die Szene auch als Anlehnung an Mafia-Klischees deuten. Die Szenen, die in einer Bar oder vor einem Club stattfinden, verweisen in erster Linie auf das Alter der einst erfolgreichen Rapper, die nun, überholt von einer jüngeren Generation, mit alkoholreichen Kneipenbesuchen vorliebnehmen müssen.

Das Eingebundensein in und das Wissen über die Alte Schule und die HipHop-Historie wird aber vor allem durch die zahlreichen Protagonisten der frühen deutschen Szene demonstriert, die im Clip zu sehen sind. Rapper, DJs, Tänzer und Graffiti-Sprüher haben kurze Auftritte und werden zusammen mit Advanced Chemistry als Vorreiter des deutschsprachigen HipHop inszeniert. Auch auf Advanced Chemistry selbst wird mehrfach verwiesen (Abb. 4).



Abbildung 4: Advanced-Chemistry-Verweise.

Es ist das Kürzel »AC« zu sehen, gesprüht auf eine Wand. Des Weiteren erscheinen in kurzen Bildausschnitten Zeitungsartikel über die Band, deren Titelzeilen den »wahre[n] HipHop aus Heidelberg« oder die »Pioniere des deutschen Hip Hop« preisen. Überdies ist ein Artikel mit »Fremd im eigenen Land« überschrieben – der Titel ihres wahrscheinlich bekanntesten Songs. Beispielhaft für die zahlreichen im Clip zu sehenden Akteure der frühen deutschen Szene sind in Abbildung 5 einzelne Vertreter der vier HipHop-Disziplinen dargestellt (Abb. 5).



Abbildung 5: Szeneaktuelle.

Stellvertretend für die Rapper zeigt die Abbildung Ebony Prince, der zusammen mit The Project D bereits 1987, also noch vor *Advanced Chemistry*, seinen ersten Tonträger veröffentlichte (*The Beverly Hills Cop Rap*). Ebony Prince gehört heutzutage nicht zu den über Szenekreise hinaus bekannten Rappern, trat aber in den frühen 2000er Jahren als Mitglied des gegen Rechtsextremismus vorgehenden Künstlerkollektivs *Brothers Keepers* in Erscheinung – unter anderem zusammen mit Torch. DJ Rick Ski gehörte der Formation *LSD* an, die in den 1980er Jahren zu den zentralen Größen der deutschen Szene zählte. Auch *LSD* veröffentlichten vor *Advanced Chemistry* in den 1980er Jahren einen ersten Tonträger (*Competent*, 1989), allerdings, wie auch Ebony Prince, in englischer Sprache. Bei *JBK* und *Swift* handelt es sich um Tänzer, die regelmäßig an den frühen HipHop-Jams in Deutschland beteiligt waren. Torch nennt die Breakdancer auch im Text des inhaltlich ähnlich wie »Wir waren mal Stars« konzipierten Tracks »Kapitel 1«. Loomit, ein bis heute aktiver Graffiti-Künstler, steht schließlich stellvertretend für das vierte Element der HipHop-Kultur.

Die Club-Szenerie ist für die übergreifende Rahmung des Videoclips von Bedeutung. Das Video beginnt mit dem Ankommen Torchs vor einem Club. Er wird energisch aus einer Limousine gezerrt, verlässt das Setting und ist anschließend auf der Block Party zu sehen. Das Ende des Clips zeigt wiederum das Vorfahren der Limousine, das ruppige Zerrren des Chauffeurs, das Torch zu Fall bringt, und dessen Verlassen der Szene. Der Beginn des Musikvideos ist daher gleichzeitig das Ende, der Clip bekommt so eine zyklische Form. In der Rap-Musik ist das Spiel mit Zyklen als gerade *das* Element

zu verstehen, das erstens das musikalische Material der Beats in ihrer permanenten Wiederholung abbildet. Zweitens bietet sich so die Möglichkeit, Rhythmen und Sounds in Beziehung zu Text und Bildsprache zu setzen – so auch in »Wir waren mal Stars« (vgl. Rappe 2010b: 180).

### **Der virtuose Umgang mit dem Sound-Archiv – und mit Verweisstrukturen?**

Die Beobachtungen zu »Wir waren mal Stars« sollten deutlich gemacht haben, dass sich die von Michael Rappe (2010b) am Beispiel des Missy Elliott-Tracks »Work It« umfassend dargestellten Ansätze der intertextuellen Analyse auch auf Deutschrap anwenden lassen. Ähnlich wie Missy Elliott und der Produzent Timbaland konstruieren Torch und Toni-L ein kodierte Netz von Beziehungen, das auf die HipHop-Historie, vor allem aber auf die eigene Geschichte verweist. So ist für die intertextuelle Ausrichtung zukünftiger Analysen von Rap-Musik zu plädieren. Das intertextuelle Spiel mit Verweisen lässt sich als genrespezifisches Phänomen der Rap-Musik begreifen, das durch gezielte Text-, Sound- und Bildkompositionen semantisch aufgeladene Netzwerke entstehen lässt – oder im Anschluss an Stuart Hall »Landkarte[n] der Bedeutungen« (Rappe 2008: 175). Die Bezüge zum Sampling, wie es in der Rap-Musik praktiziert wird, sind eindeutig: Schließlich geht es dabei um die versierte, auch bedeutungsgenerierende Montage auditiver Quellen. Oliver Kautny (2010: 1) hält fest: »Insbesondere in der Produktion der den Sprechgesang begleitenden Musik, den HipHop-Beats, hat sich ein bisweilen virtuoseres Verfahren der Zusammenfügung vorgefundener auditiver Quellen etabliert, in dem Klänge zitiert, collagiert, montiert und technisch durch analoge wie digitale elektronische Speicher- und Verarbeitungsmedien transformiert werden.« Ferner lebt Rap-Musik aber vom Zusammenfügen von Quellen und Verweisen *unterschiedlicher* Medialitäten. Dass es sich hierbei um eine genrespezifische Technik handelt, deren adäquates Beherrschen auch den gezielten Blick in die Vergangenheit erfordert, wird deutlich, wenn von der »Virtuosität im Umgang mit dem eigenen Musikarchiv bzw. der Musikgeschichte als Grundlage eigener Kompositionen« (Rappe 2010a: 20) die Rede ist – oder auch dann, wenn das virtuose Zitieren in der Rap-Musik hervorgehoben wird (vgl. Elflein 2010: 14).

In einschlägigen Publikationen ist somit vom virtuoseren Umgang mit Sound-Quellen und mit der Musikgeschichte zu lesen: vom genrespezifischen, versierten Hantieren mit musikalischen Ressourcen. Doch freilich sind nicht alle Rezipienten in der Lage, solche Zitatsammlungen bis ins

letzte Detail zu dechiffrieren (vgl. Kautny 2010: 6). Ähnlich verhält es sich mit intertextuellen Verweiskonstruktionen: Nur wer sich mit der (deutschen) HipHop-Kultur und -Geschichte vertraut gemacht hat, sei es auf privater oder professioneller bzw. wissenschaftlicher Ebene, wird solche Gestaltungsweisen adäquat deuten können – und weiß selbst dann noch nicht genau, ob die Intentionen der Musiker vollständig und richtig interpretiert wurden. Und hieraus ergibt sich ein Bezug zur Virtuosität in der (populären) Musik im Allgemeinen: Deren Verstehen erfordert stets ein Mindestmaß an Expertise aufseiten des Publikums (vgl. Brandl-Risi/Brandstetter/Eikels 2012: 17), das letztlich auch »den ›Insider‹ einer musikalisch-kulturellen Form vom ›Outsider‹ scheidet« (Wicke 2004: 235). Dienen die musikalischen Gestaltungsweisen oder die kulturellen Codes zudem der Selbstdarstellung, und lässt sich wie bei Torch und Toni-L die rhetorische Strategie des ›Boastin'‹ erkennen, so ist dies umso symptomatischer für die Wettbewerbskultur des HipHop. Denn immerhin »zieht sich das Konzept der Selbststilisierung und Abgrenzung gegenüber ›Kontrahenten‹ wie ein roter Faden durch die Kultur« (Dietrich/Seeliger 2012b: 26).

Und so formt sich der Eindruck, dass in der Rap-Musik sowohl vom virtuoseren Umgang mit dem Sound-Archiv als auch vom virtuoseren Umgang mit der Genregeschichte und vor allem mit intertextuellen Verweisstrukturen die Rede sein kann. Diese dienen nicht nur der Selbstdarstellung, sondern auch der Überbietung und der Distinktion innerhalb der eingegrenzten kulturellen Sphäre des HipHop. Sie werden von den Ausübenden genutzt, um den eigenen Status zu betonen und sich über mögliche Kontrahenten zu erheben, zudem sind sie nur für eingegrenzte Hörerkreise dechiffrierbar. Folgt man Hanns-Werner Heister, wohnt diesem spezifischen Umgang mit intertextuellen Verweisstrukturen zumindest ein *Virtuositätspotenzial* inne, denn: »Virtuosität ist, unabhängig vom Gebiet, die Hoch- bis Höchstleistung; und zwar die jeweils historisch – sozial, kulturell, nach gesellschaftlichen Sphären u.a.m. – mögliche Höchstleistung« (Heister 2004: 17). Torch und Toni-L, so ließe sich abschließend argumentieren, sind zumindest als Virtuosen der Rap-spezifischen Selbstinszenierung und Intertextualität zu bezeichnen.

Unabhängig von der terminologischen Kontextualisierung der eben beschriebenen Phänomene werden hier grundsätzliche Schwierigkeiten des wissenschaftlichen Analysierens populärer Musik deutlich. Einerseits bedürfen Analysen eingegrenzter stilistischer Bereiche einer Auseinandersetzung mit den dort jeweils vorherrschenden Regeln, um begründete Deutungen formulieren zu können. Andererseits muss, je nach Forschungsinteresse, das Ineinandergreifen unterschiedlicher Medialitäten angemessen beschrieben werden. Somit ist es einerseits sicherlich zielführend, das »gesamte Phäno-

menspektrum« (Jost 2012: 235) der zu analysierenden Musik zu beachten. Relevant sind aber vor allem die Wertungen und Intentionen der Produzenten, Vermittler und Rezipienten, deren Nachvollzug das wissenschaftliche Verstehen von Musik entscheidend voranbringen kann.

## Literatur

- Assmann, Jan (1999). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Baier, Angelika (2010). »Es dreht sich alles ums Eine und im ewigen Kreis. Selbstreflexivität in deutschsprachigen Raptexten.« In: *pop:aesthetiken. Beiträge zum Schönen in der populären Musik*. Hg. v. Anja Brunner und Michael Parzer (= Werkstatt Populäre Musik 2). Innsbruck: Studienverlag, S. 91-112.
- Baier, Angelika (2012). »Ich muss meinen Namen in den Himmel schreiben.« *Narration und Selbstkonstitution im deutschsprachigen Rap* (= Kultur – Herrschaft – Differenz 16). Tübingen: Francke.
- Brandl-Risi, Bettina / Brandstetter, Gabriele / Eikels, Kai van (2012). »Über- und Unterbietung | Outperformance und Gleichheit | Selbstinszenierung und kollektive Virtuosität = Eine Einleitung.« In: *Prekäre Exzellenz. Künste, Ökonomien und Politiken des Virtuosen*. Hg. v. Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter und Kai van Eikels. Freiburg: Rombach, S. 7-23.
- Dietrich, Marc / Seeliger, Martin (Hg.) (2012a). *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen* (= Cultural Studies 43). Bielefeld: transcript.
- Dietrich, Marc / Seeliger, Martin (2012b). »G-Rap auf Deutsch. Eine Einleitung.« In: *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Hg. v. Marc Dietrich und Martin Seeliger (= Cultural Studies 43). Bielefeld: transcript, S. 21-40.
- Dietrich, Marc / Seeliger, Martin (Hg.) (2017). *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration* (= Cultural Studies 50). Bielefeld: transcript (im Druck).
- Elflein, Dietmar (2010). »Diggin' the Global Crates – Genrehybridität im HipHop.« In: *Samples 9*, <http://www.gfpm-samples.de/Samples9/elflein.pdf> (Zugriff: 11.9.2017).
- Friedrich, Malte / Klein, Gabriele (2003). *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Gruber, Johannes (2016). *Performative Lyrik und lyrische Performance. Profilbildung im deutschen Rap*. Bielefeld: transcript.
- Güler Saied, Ayla (2013). *Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen*. Bielefeld: transcript.
- Heister, Hanns-Werner (2004). »Zur Theorie der Virtuosität. Eine Skizze.« In: *Musikalische Virtuosität*. Hg. v. Heinz von Loesch, Ulrich Mahlert und Peter Rummenhoeller (= Sound and Idea – Perspektiven musikalischer Theorie und Praxis 1). Mainz: Schott, S. 17-38.
- Hörner, Fernand (2010). »Ich weiß noch genau, wie das alles begann.« *Sampling als kulturelle Teilhabe*. In: *Samples 9*. <http://www.gfpm-samples.de/Samples9/hoerner.pdf> (Zugriff: 11.9.2017).

- Jost, Christofer (2012). »Zwischen den Stühlen.« Populäre Musik im Schnittfeld von Musikanalyse und Kulturanalyse – Bestandsaufnahme und Ausblick.« In: *Methoden der Populärkulturwissenschaft. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele*. Hg. v. Marcus S. Kleiner und Michael Rappe (= Populäre Kultur und Medien 3). Berlin: LIT, S. 211-245.
- Kautny, Oliver (2008). »...when I'm not put on this list...« Kanonisierungsprozesse im HipHop am Beispiel Eminem.« In: *No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 36). Bielefeld: transcript, S. 145-160.
- Kautny, Oliver (2009). »Ridin' the Beat. Annäherungen an das Phänomen Flow.« In: *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Hg. v. Fernand Hörner und Oliver Kautny. Bielefeld: transcript, S. 141-169.
- Kautny, Oliver (2010). »Talkin' All That Jazz – Ein Plädoyer für die Analyse des Sampling im HipHop.« In: *Samples 9*. <http://www.gfpm-samples.de/Samples9/Kautny.pdf> (Zugriff: 11.9.2017).
- Kaya, Verdan (2015). *HipHop zwischen Istanbul und Berlin. Eine (deutsch-)türkische Jugendkultur im lokalen und transnationalen Beziehungsgeflecht*. Bielefeld: transcript.
- Mager, Christoph (2007). *HipHop, Musik und die Artikulation von Geographie* (= Sozialgeographische Bibliothek 8). Stuttgart: Steiner.
- 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.
- Rappe, Michael (2008). »Lesen – Aneignen – Bedeuten: Poptheorie als pragmatische Ästhetik Populärer Musik. Der Videoclip Esperanto von Freundeskreis.« In: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Hg. v. Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Großmann. Bielefeld: transcript, S. 172-183.
- Rappe, Michael (2010a). »Die Funktion des Sampling in der Musik Missy Elliotts. Eine Analyse der Komposition ›Work It‹.« In: *Samples 9*. <http://www.gfpm-samples.de/Samples9/rappe.pdf> (Zugriff: 11.9.2017).
- Rappe, Michael (2010b). *Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik* (= musicolonia 6). Teilband 1. Köln: Dohr.
- Rappe, Michael (2010c). *Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik* (= musicolonia 6). Teilband 2. Köln: Dohr.
- Wicke, Peter (2004). »Virtuosität als Ritual. Vom Guitar Hero zum DJ-Schamanen.« In: *Musikalische Virtuosität*. Hg. v. Heinz von Loesch, Ulrich Mahlert und Peter Rummenhoeller (= Sound and Idea – Perspektiven musikalischer Theorie und Praxis 1). Mainz: Schott, S. 232-243.

## Diskografie

- Advanced Chemistry (1992). »Fremd im eigenen Land.« Auf: *Fremd im eigenen Land*. MZEE Records, EFA Maxi-CD 13242.
- Advanced Chemistry (1994). »Operation § 3.« Auf: *Operation § 3*. Intercord Record Service IRS 977.991.
- Beginner (2003). »Danke!« Auf: *Gustav Gans*. Motor Music 06024 9813664 (5).
- Beginner (2016). *Advanced Chemistry*. Vertigo Berlin 0602547935519.
- Beginner (2016). »Schelle.« Auf: *Advanced Chemistry*. Vertigo Berlin 0602547935519.
- LSD (1989). *Competent*. Rhythm Attack Productions RAP 18-3.
- Maynard Ferguson (1978). »Fantasy.« Auf: *Carnival*. CBS 82999.
- Missy Elliott (2002). »Work It.« Auf: *Under Construction*. Elektra 7559-62813-2.
- Nena (1983). »99 Luftballons.« Auf: *99 Luftballons*. CBS CBSA 12.3060.
- The Project D featuring Ebony Prince (1987). *The Beverly Hills Cop Rap*. ZYX Records ZYX 5706.
- Torch (1993). »Kapitel 1.« Auf: *Alte Schule*. MZEE Records MZEE 005.
- Torch (2000). *Blauer Samt*. 360° Records 707.1312.2.
- Torch (2000). »Wir waren mal Stars.« Auf: *Blauer Samt*. 360° Records 707.1312.2.
- Zulu Soundsystem (1998). *50 MC's Vol. 1*. 360° Records o. Nr.

## Abstract

This paper aims at exemplarily describing and interpreting intertextuality in German rap music. Using the song »Wir waren mal Stars« by Torch feat. Toni-L (2000) as an example, it examines how the genre's history is negotiated intertextually by German artists. In doing so, the interplay of lyrics, flow, beats, and music video is at the core of the article. In a last step, it discusses whether specific features of intertextuality can be regarded as relevant for virtuosity in rap music in general.