

Das ist alles dasselbe...!?

Standardisierte Harmonieformeln im aktuellen Rap Volkmar Kramarz 2009

Musik komponieren in einem Kultur-Phänomen wie den HipHop – ist das überhaupt vorstellbar? Die Frage allein stößt bereits so manchen Diskurs an, der in Bezug auf die einzelnen zu benennenden Begriffe beginnt, sich fortsetzt mit der Eingrenzung von chronologisch aufeinanderfolgenden Stilistik-Definitionen – und auf jeden Fall nur zu oft mit viel Vehemenz und vor allem Emotionalität geführt wird.

Denn noch ist der gesamte Komplex HipHop mit seiner bereits jahrzehntelangen Historie mit vielfältigen und schnell aufbrechenden Gefühlen verwoben: Sei es beim typische Vertreter auf der Fan-Seite, die ‚ihren‘ Stil uneingeschränkt hochschätzt, aber andererseits auch schon, dem jeweiligen Veröffentlichungszeitraum der favorisierten Tracks entsprechend, in strikt abgegrenzte Lager zerfällt: Längst sind beispielsweise die Liebhaber der frühen 80er und auch der 90er Sounds nur sehr begrenzt in der Lage, alles gutzuheißen oder nur zu tolerieren, was in den späteren Jahren noch folgen wird. Denn der aktuelle HipHop, der es mit einer Reihe von Produktionen immerhin bis auf die obersten Spitzenplätze der hiesigen und internationalen Chartsnotierungen geschafft hat, wird dort oftmals mehr oder weniger offen abgelehnt: Vor allem sind es die Begriffe ‚Kommerzware‘, ‚Industrieprodukte‘ oder ‚seelenlose Massenware‘, die hier häufig und mit entsprechend verächtlichem Beiklang genannt werden. So schreiben Kreckow und Steiner gleich im Vorwort ihres „HipHop-Lexikon“: „Im Laufe der Jahre hat sich HipHop stark verändert, am auffälligsten ist dies bei der HipHop-Musik, die zum reinen Business geworden ist“.

(Kreckow, Sebastian, Jens Steiner und Mathias Taupitz:

HipHop-Lexikon. Rap, Breakdance, Writing & Co.: das Kompendium der HipHop-Szene. Berlin 1999)

Andererseits sollte diese kommerzielle Erfolgsgeschichte moderner Beats, Tracks und eben Hits dieser Szenerie nun nicht davon abhalten, hier den Versuch einer musikimmanenten Analyse durchzuführen, die sich als Ziel setzt, dezidiert und vorrangig das tragende musikalische Material zu untersuchen. Ob es nun die Harmonik, die Melodik oder die Struktur ist: Warum nicht betont die elementaren Bausteine der Tracks untersuchen, die dann - mehr oder weniger - losgelöst von ihrer jeweiligen Genese und Rezipientenkritik betrachtet werden können? Dass die gefeierten Chartbreaker sich vorrangig zum Gegenstand solch einer näheren Exploration gemacht haben, gerade weil sie kommerziell erfolgreich waren und oftmals für ihre jeweiligen Interpreten den entscheidenden Durchbruch oder zumindest die kommerzielle Etablierung innerhalb der Szene bedeuteten, mag hier sogar fast als *conditio sine qua* betrachtet werden, da sie ansonsten im undurchdinglichen Dickicht der millionenfachen Homestudio-Produktionen untergegangen wären. Ohne den wahrgenommenen Hitparadenerfolg hätten diese Beispielstücke sonst niemals ein größeres Publikum gefunden und könnten, nicht zuletzt in konkret dieser analytischen Betrachtung, nicht so einfach als allseits bekannte und damit repräsentativ anführbare exemplarische Musterstücke dienen.

Im Vorfeld solch einer musikalischen Untersuchung gilt es noch einige basale Definitionen zu klären oder zumindest einzugrenzen, um nicht bereits im verwendeten Vokabularium zu viele Diskurse zu entfachen, die letztlich von dem eigentlichen Ziel, der Analyse des musikalischen Materials, ablenken würden. Allein der Begriff ‚HipHop‘ mit Beschreibungsrichtung auf die Musik dieses Kulturphänomens eckt häufig an. So teilte mir Stefan Szillus, Chefredakteur des Fachmagazins JUICE, ausdrücklich in einem Schreiben mit, dass für ihn „immer die Rede von Rap-Musik ist und nicht etwa von HipHop-Musik, weil letzteres ein Fehler ist. Wie du weißt, ist HipHop die Kultur und Rap nur der musikalische Teil!“

Auch Dennis Kraus, der leitende Redakteur des konkurrierenden Blattes BACKSPIN, benutzte in

einer Kritik explizit den Begriff ‚Rap‘ für den musikalischen Part des HipHop:
"Überrascht von Titel und Thema hielt ich dieses Buch in den Händen und muss nach dem Lesen sagen: Theoretisches Wissen kam im Rap bisher viel kurz!" Inwieweit damit eine verbindliche Definitionsbestimmung und endgültige Nomenklatur geschaffen ist, ist aber noch nicht abzusehen. Nur sollte diese begriffliche Unsicherheit oder Vielfältigkeit schon bewusst bleiben. Desweiteren ist der Begriff ‚komponieren‘ gerade für den Bereich Rap und die die verwandten Stilikarten nahezu so etwas wie ein Reizwort, das nur zu oft spontan heftige Diskussionsbeiträge auslöst. Fragen wie die folgenden dürfen als stellvertretend für die entsprechenden Ansichten genommen werden:

Ist Komponieren in einem Stil, der doch, so die Meinung vieler bis heute, praktisch nur auf der Technik des Zusammensetzens fremder Zitate, dem Sampling, beruht, überhaupt denkbar und möglich? Ist es nicht so, wie es oft deutlich anklingt, dass im Gegensatz zu all den anderen jugendbezogenen Musikstilen der Popmusik hier der Rap eine einzigartig andere Stellung hat? Pelleter und Lepa etwa glauben zu erkennen, dass die „HipHop-Musik in erster Linie nicht ästhetisch geistig, sondern körperlich-funktional für die Gemeinschaft“ zu betrachten ist (HipHop meets Academia, S. 210). Die im HipHop verwendeten Samples fungieren für die beiden Autoren nicht als eigenständige, rein musikbezogene Elemente, sondern vielmehr „als musikalische Funktionselemente, intertextuelle Verweise und Historizität erzeugende Faktoren zugleich“.

Was darüber hinaus vermutlich auch für die Populärmusik generell gelten mag, ist die weitere Frage, ob denn allein mit dem Zusammensetzen einzelner Melodiefetzen auf einfachsten, immer wieder gleichen Akkordkombinationen wirklich die Ausübungsqualität des einstmals so imagerächtigen ‚Komponist‘ erreicht wird. In dem entsprechenden Artikel bei Wikipedia werden zur Definitionsbestimmung typische Punkte genannt, die einen Einblick in die traditionellen Anforderungen dieses Tonsetz-Berufs ermöglichen. Dort wird per Definitionem verlangt, dass bei einem Komponisten zu finden sein sollte

- „eine abgeschlossene Ausbildung im Handwerk des Komponisten ([Harmonielehre](#), [Kontrapunkt](#), Tonsatz, Instrumentation).
- ein Kompositionsstudium bei einem anerkannten Komponisten (was einer eigenschöpferischen Anwendung des Handwerks entspricht),
- Werke, die auch von anderen Musikern als dem Komponisten in gültiger und eindeutiger Weise aufgeführt werden können,
- ein Werkverzeichnis, das Stücke verschiedener Gattungen enthält,
- ein Verlag (oder Selbstverlag), der die Komposition für Aufführungen bereitstellt,
- die hauptberufliche Ausübung der Berufs (im Unterschied zum Gelegenheits- oder Hobbykomponisten)“

Interessanterweise sind gerade die beiden letzten Punkte mit Verweis auf die kommerzielle Verwertungspraxis und die tägliche Arbeitsdisziplin oftmals diejenigen, die bei einer Vielzahl der Rap-Produktorstellern vorzufinden sind – aber sind diese ‚Produzenten‘ damit auch explizite ‚Komponisten‘? Leute, die mehr machen, als nur zufällig bereits vorhandene und in sich schon vorher fixierte Parts collagenartig zusammenzustellen? Sind sie bewusst arbeitende Tonkünstler, die eigene Melodien, eigene Harmoniefolgen und damit eigene Gesamtwerke erstellen? Die sich das alles in einem abgeschlossenen Ausbildungsprozess angeeignet haben, möglichst in einem ausgeprägten Meister-Schüler-Verhältnis?

Um sich nicht im Vorfeld schon durch Überlegungen dieser Art völlig von der geplanten Thematik abbringen zu lassen, halte ich es insofern geradezu für zwingend notwendig, bei einer Analyse von aktuellen Musik-Titeln des Genre HipHop eindeutig festzulegen, dass hier überwiegend abgeschlossene Werke untersucht werden, die als eigenständige Produktion oder auch Komposition geführt werden und zumindest nicht vollständig auf der Übernahme von bereits vorhandenem Tonmaterial beruhen. Ein beispielsweise komplett auf ‚Samples‘ beruhendes Werk würde nur

schwer in solch einen zu untersuchenden Werke-Kanon passen.

Als gedankliche Vorgabe hatte ich, nach Abschluss und Klarstellung dieser Vorauswahl, in meinen Untersuchungen zu der Musik im überwiegend zeitnahen Rap bereits die These erstellt, dass in dieser Unterstilistik der weitläufigen Popmusik auch hier ähnliche Arbeitsmethoden vorherrschend sind wie in der sonst üblichen Praxis des Pop-Produktionsbusiness. Dort lässt sich zeigen, dass gerade die kommerziell erfolgreichen und durchschlagenden Hits praktisch ausnahmslos auf eine sehr scharf umgrenzte Anzahl von durchgehend standardisierten Harmoniefolgen beruhen, die ich als ‚Pop Formeln‘ bezeichne. Dem Blues-Musiker ist sein 12-Takt (Standard-)Schema nur allzu vertraut, der progressive Gitarrenrocker verwendet ausgiebig die Doppel-Subdominant-Verbindung in all ihren Variationsmöglichkeiten und die eher zurückhaltend anmutenden, oftmals betont kommerziell ausgelegten Songs wissen eine Standardverbindung wie den Turn-Around in all seinen Möglichkeiten zu nutzen – ist das im Rap, also dem musikalischen Bereich des HipHop, anders oder finden sich auch hier entsprechende, standardmäßig eingesetzte Akkord-Schablonen?

Interessant bleibt in diesem Zusammenhang die Betrachtung, inwieweit denn ein Rap-Track der heutigen Machart überhaupt noch auf der einst so HipHop-typischen Sampletechnik basiert. Hier haben sich offenkundig mit Blick auf die letzten Jahre entscheidende Umwälzungen ergeben: Deutlich erkennbar hat es hier, vorsichtig beginnend in den frühen 90ern und dann immer umfassender, einen sehr nachhaltigen Abrückungsvorgang von dieser Zitat-Praxis gegeben, nachdem immer mehr und schließlich unzählige juristische Verfahren anhängig wurden, die auf das Urheberrecht der originalen Ton-Samples pochten. Ein Einsatz von über Hunderten einzelner Soundschnipsel, ob sie nun noch erkennbar sind oder nicht, wäre heute völlig undenkbar, da mittlerweile schon der Nachweis auch nur eines einzelnen Originals bereits äußerst empfindliche Konsequenzen nach sich ziehen kann, die über anteilige Tantiemenabgaben bis hin zum völligen Aufführungsverbot reichen.

Heute wird dementsprechend im professionellen Studio die Musik eines Rap-Tracks praktisch nur noch eigenständig erstellt. Dort werden die Tonkombinationen durchgehend selber neu erdacht, die Melodien individuell kreiert und im finalen Track strukturell zusammengesetzt. Die Zeit der gelegentlich sogar ausschließlichen Übernahme von zusammenhängenden vollständigen Parts ist in der alltäglichen Praxis heute längst vorbei. In dieser ‚Post-Sampling-Phase‘, in der wir uns heute dementsprechend befinden, müssen die Produzenten und Beatmacher selber ‚komponieren‘. Im Prinzip werden im Ausnahmefall nur noch einzelne, nach intensiver Bearbeitung später kaum noch identifizierbare Instrumentensounds wie etwa eine Bass-Drum oder eine losgelöste Snare als Einzelton-Sample verwendet, aber alles andere Weitergehende ist dem mittlerweile strikten juristischen Vorgehen weitestgehend zum Opfer gefallen. Ein zugehöriger Artikel in Wikipedia fasst den Beginn dieser Ablösungsphase vom Sampling im Rap wie folgt zusammen:

„Eine einschneidende Änderung in der Veröffentlichungspraxis bedeutete das 1991 gesprochene Urteil [Grand Upright Music, Ltd. v. Warner Brothers Records, Inc.](#) des *United States District Court for the Southern District of New York*. Das Gericht verurteilte die Plattenfirma [Warner Music Group](#) für ein Album ihres Künstlers [Biz Markie](#). Er hatte drei Worte und etwas Musik aus einem Stück [Gilbert O'Sullivan's](#) gesamplet, ohne dafür die Erlaubnis zu haben – bis zum Urteil eine im Hip Hop übliche Praxis, die Veröffentlichungen wie beispielsweise von [Public Enemy](#) in ihrer Form erst möglich machte. Das Gericht urteilte, dass dies ein Verstoß gegen [Copyright](#)-Gesetze wäre. Die Begründung, dass dies die übliche Technik im Hip Hop wäre, lautete: „*Die Angeklagten [...] versichern dem Gericht, dass diese Art Diebstahl wild in der Musikindustrie vonstatten geht, und aus diesem Grunde solle ihr Verhalten entschuldigt werden.*“ (*the defendants ... would have this court believe that stealing is rampant in the music business and, for that reason, their conduct here should be excused*) Samplereiche Platten wurden damit nicht mehr möglich ... der Sound der Hip-Hop-Musik änderte sich danach maßgeblich.“ (Aus: Wikipedia zu „Sampling - Musik“).

Doch was für welche Konsequenzen hatte diese Abwendung von der Sample-Technik – und wohin führte das zunehmend eigenständige Tonsetzen der HipHop-Produzenten? War es der Beginn einer weiten Experimental- und Explorations-Phase, oder rutschte der HipHop mit seinen musikalischen Tracks in die Arbeitsweisen des Pop hinein? Reduzierte sich die Zusammensetzung der Songs in Bezug auf ihre akkordische Grundlage entsprechend auf einige wenige, wieder und wieder aufgegriffene Harmonie-Formeln, die sich in der Folge rasant schnell und fast unumgänglich als charakteristische Hitelemente standardisierten?

In meiner Untersuchung „Die HipHop Formeln“ habe ich diese Frage insofern positiv beantwortet, dass offensichtlich speziell bei den aktuellen Produktionen die Konzentration auf einige wenige standardisierte Harmoniefolgen, auf typische HipHop-Formeln festzustellen ist. Spannend bleibt aber dabei die Frage, wo und wie denn der Übergang von der doch weitestgehend so ungebundenen Sample-Technik, in der vom Prinzip jegliches musikalisches Material denkbar und erlaubt war, hin zum formelartigen Produzieren unserer Tage erfolgt ist.

Als eine der heutzutage meist verwendeten Standardwendungen habe ich die Akkord-Kombination

Tp - S

(in C-Dur:) Am F

(T=Tonikaparallele, S=Subdominante)

herausgearbeitet.

Diese Wendung erfüllt einige herausragende Voraussetzungen, um eine eigenständige, aber doch vollständige Integration in das weitläufige Universum der Pop-Kompositionen zu erfüllen:

- Sie beginnt mit bzw. steht für eine starke betonte Moll-Dominanz. Dieses Merkmal war, wie ich in entsprechenden Interviews überprüfen konnte, eine ungemein wichtige Bedingung für die erfolgreiche Verwendung in unzähligen Tracks. So sagten beispielsweise die beiden Produzenten des Teams Beathoven auf die Frage, ob sie eher in Moll oder in Dur Tracks erstellt haben: „Ich würde von der Tendenz her sagen, klischeemäßig in HipHop gedacht, dass es eher Moll-Akkorde waren. Einfach vom Feeling her, das hat man dann gut gefunden. Wobei ich auch keine Ahnung hatte, was ich da machte. Es war echt nur instinktiv: Das klingt gut, super! Dann hab ich dazu einen zweiten Akkord gegriffen – kam auch gut! Und prompt gab es nur mit zwei Akkorden schon ganz viele Erfolge. Damit kann man schon einen coolen Song machen.“
- Die Wendung Tp – S ist ein Ausschnitt aus einer der kommerziell erfolgreichsten Harmonie-Formel des Pop-Repertoires. Der so genannte Turn-Around dominierte die sanften Songs der 50er, wird in den 80ern wieder entdeckt und erlebt dann ab 2000 ein vehementes Comeback, das bis heute anhält. Die Folge Tp - S findet sich als entscheidendes Mittelglied dort wieder:

TA:	T	-	 Tp 	-	 S 	-	D
(in C-Dur)	C		 Am 		 F 		G

(T=Tonikaparallele, S=Subdominante, D= Dominante)
- Die Basisfolge Tp - T kann aber auch erweitert werden auf eine Folge mit drei bzw. vier Harmonie-Elementen, wobei als Tonvorrat meist genau die Akkorde des zugehörigen Turn-Arounds dienen. So kann beispielsweise eine Erweiterung durch die Dominante eine ungemein beliebte und längst weitverbreitete formelartige Wendung bilden, die bereits ein Bob Dylan bei „All Along The Watchtower“ vorstellte, die Led Zeppelin später beim Solopart von „Stairway To Heaven“ und Phil Collins bei „In The Air Tonight“ aufgriffen:

Tp	-	D	-	S	-	D
Am		G		F		G

- Es treten davon auch diverse Abwandlungen auf, bedingt vor allem durch den Wegfall einer der drei Harmonien, was unsymmetrische Kombinationsfolgen ergibt wie beispielsweise:

Tp	-	S	D
Am		F	G

oder auch

Tp	-	D	S
Am		G	F

- Oder aber es kommen alle vier Harmonien des Turn-Around vor, wobei aber immer noch bevorzugt die Moll-Einleitung verbleibt. Solch eine Wendung findet sich beispielsweise bei Bushido „Alles verloren“, in „Apologize“ von One Republic oder in „Poker Face“ von Lady Gaga:

Tp	-	S	-	T	-	D
Am	-	F	-	C	-	G

(in C-Dur:)

Wo aber und vor allem wie fand denn der Übergang statt – von gesampleten Songs hin zu dieser Formel-Welt? Wie lässt sich dieses Transzendieren von ursprünglich alle-Freiheiten-dieser-Welt-haben hin zu einer „HipHop Smash Formel“ nachverfolgen? Gibt es diesbezüglich charakteristische Zwischenglieder-Tracks, die solch einen Wechsel verständlich und nachvollziehbar machen? Die verdeutlichen, dass offenkundig der Sog dieser heute längst etablierten Standardwendungen viel stärker als eine individuelle Eigenständigkeit war? Und dass der Erfolg genau dieser Hit-Tracks wiederum dafür sorgte, dass die nachfolgenden Kompositionen noch größere Schwierigkeiten hatten, diese so mächtige Formelwelt außer Acht zu lassen?

Anhand von drei sehr markanten und gerade in Deutschland weithin bekannten Songs möchte ich diesen Übergang zumindest ansatzweise verdeutlichen und den evolutionären Prozess vom kompletten Sample-Puzzle hin zum typischen Formel-Produkt aufweisen.

Einleitend möchte ich dazu den Track „Weck mich auf“ untersuchen, der im Jahr 2001 den großen Durchbruch für den Hamburger Rapper Samy Deluxe markierte. Zur eigentlichen Entstehungsgeschichte äußerte sich der Beatmacher und Produzent des Tracks, Marc „Sleepwalker“ Wichmann, später wie folgt:

„Wenn ich Musik mache, dann mache ich schon mal irgendeinen Beat, einen Rhythmus, und leg dann dazu den ganzen Abend Platten auf. Dann höre ich irgendwelche Sachen von irgendwelchen Scheiben. Dann musst du es natürlich immer schneller oder langsamer machen, und dann guck ich so, was passt. Dann halt ich auch mal an, nehme nur ganz kleine Passagen, leg selber schon mal Echo darauf, weil dann kannst du schon viel besser hören, ob es passt.“

Aber bei „Weck mich auf“ war es umgekehrt: Ich hab Platten gehört, hab das Ding da gehört und wusste sofort: Das nehme ich! Hab das gesamplet auf meinen damaligen Akai-Sampler, und hab angefangen, einen Beat dazu zu spielen. Und wusste dabei gleich, ich muss eigentlich mehr die Akkorde unterstützen. Deswegen geht die Kick fast genau zu dem Akkordrhythmus mit, der wechselt sich mit der Snare ab, immer mit den Akkorden zusammen. Und ich weiß noch genau, ich hab an dem Ding bestimmt drei Stunden rumgeschoben, nur an den vier Beat-Sounds: Kick, Snare, zwei, drei HiHats und eine open HiHat - das war's denn auch schon. Dann noch irgendein Bass am Anfang, den ich gefiltert und tonal angepasst hab – alles ganz dezent, mehr ist da gar nicht drin! Aber ich hab da derbe an diesen Dingen rumgeschoben, an den Kicks und Snares, weil ich wollte unbedingt dieses Feeling haben“. (Aus: HipHop Formeln, 2008, S. 156)

Das originale ‚Ding‘, das eigentliche Thema, das Wichmann hier anspricht, ist das viertaktige Intro-

Thema des Songs „Life is for living“ der englischen Rock-Formation Barclay James Harvest (BJH) aus dem Jahr 1980. Über der Akkordfolge

T - S T - S T - D T //

(in G-Dur) G C G C G D G

findet sich die folgende rhythmisch sehr markante Melodie, die Wichmann laut eigener Aussage einfach nehmen musste: „Ja, ich wollte unbedingt diese Passage haben, weil sie mich einfach mitgenommen hat“.

Klavier Barclay

Doch die Veränderung, die Sleepwalker dann in melodischer und auch harmonischer Hinsicht an diesem Thema vornimmt, sind schon beträchtlich:

- Er verschiebt das Thema in eine andere Tonart und verändert die viertaktige Harmoniefolge in die im Prinzip völlig andersartige Akkordkombination

Tp - Tp - D - S //

Am Am G F

- Entsprechend unterscheidet sich jetzt auch die vorkommende Melodik. Sie verbleibt zwar in einer sehr rhythmisch ähnlichen Strukturierung, vertauscht aber die Halb- und Ganztonschritte in der Einleitungsphase entsprechend der jetzt veränderten Harmonisierung.
- Deutlich wird auch, dass in dieser Fassung das anfangs vorgestellte Thema nicht mehr wie bei BJH entwickelt und über die gesamte Länge der vier Takte ausgearbeitet wird, sondern hier als nur noch eintaktige Sequenz wiederholt und in Ganztonschritten nach unten verschoben wird, immer entsprechend der jetzt zugehörigen Akkordfolge:

Klavier Sleepy

Dieser Track „Weck mich auf“, basierend auf der Grundlage des einstigen BJH-Songs, wird die bisher höchstdotierte Single des Hamburger Rappers Samy Deluxe, und der zugehörige Erfolg ist maßgeblich daran beteiligt, ihm 2002 u.a. einen Echo in der Kategorie „HipHop-Act des Jahres national“ zu verleihen

Erkennbar wird, dass dieser Track von der musikalischen Seite her umfassend bearbeitet und – nahezu – neu gebildet wurde. Vor allem ist nun eine jetzt endgültig aufkommende Akkord-Erfolgsformel des HipHop vorgestellt und von der Öffentlichkeit wohlwollend aufgenommen worden. Ein rückkoppelnder Prozess setzt von nun ab ein, der konkret diese Akkordabfolge in kürzester Zeit als eine der wichtigsten Standardformeln mithelfen wird zu etablieren: Ein Song mit dieser Harmoniefolge ist erfolgreich – die Kunden kaufen diesen Track – es wird Weiteres in dieser Art produziert – das Publikum würdigt es durch noch mehr Kauf entsprechender Produkte – immer mehr Künstler produzieren mit diesen Akkorden. Nun sollte man meinen, dass in diesem konkreten Fall ausreichend neue kompositorische Arbeit stattgefunden hat, um den Produzenten oder auch ‚Komponisten‘ (?) Wichmann – in welcher Höhe auch immer – an den Autorentantiemen zu beteiligen. Dies ist allerdings nicht der Fall, sondern von nun ab wird er, von seinem eigenen Manager dringend dazu angehalten, nie wieder solche Übernahmen von anderen Autoren, geschweige denn von BJH, in seinen Tracks einbauen. Denn die Erfahrung, die Sleepwalker hier macht, ist mehr als bitter:

„Übrigens hab ich heute die klare Order von meinem Boss, nichts mehr von Barclay James Harvest zu nehmen, weil wir haben ja gar nichts verdient, wir mussten alles abgeben, komplett! Und das war für mich auch nicht das erste Mal: Drei Jahre vorher habe ich einmal für eine Berliner Crew von Jean Michel Jarre „Equinox“ gesampelt – und er hat uns zumindest 5% von der GEMA, also den Urheberrechtsantiemen, überlassen. Das dann allerdings durch fünf Leute geteilt. Aber bei Barclay James Harvest mussten wir 100%, inklusive der Rechte am Text, abgeben“. (Aus: HipHop Formeln, 2008, S. 157) Auch andere Künstler machen ganz ähnliche Erfahrungen: Beispielsweise erstellt das Berliner Produzententeam Beatlefield 2007 den Single-Track „Eure Kinder“, bei dem neben dem Beatlefield-Mitglied Peter ‚Chakuza‘ Pangerl auch der Erfolgsrapper Anis Mohamed Youssef ‚Bushido‘ Ferchichi performt. Grundlage des Tracks ist ein Sample-Ausschnitt des Snap-Songs „Rhythm is a dancer“, den Chakuza schon Jahre vorher gerne bearbeiten wollte:

„Ich hatte die Idee ja schon viel länger. Ich hab mir früher schon gesagt, wenn ich jemals eine Single machen kann und ein Video dazu drehe, dann muss ich dieses Sample nehmen. Jahre zuvor wusste ich schon, dass ich das machen will, nur hab ich mir diese Idee immer aufgespart. Ich hab diesen Song früher schon als Kind extrem gefeiert und irgendwann hab ich halt gemerkt, das wäre schon cool, das auch zu sampeln. Das war’s eigentlich – dann hab ich das ewig aufgespart und dann haben wir das irgendwann gemacht“. (HipHop Formeln, 2008, S. 115)

Der Song von Snap baut auf einem Synthi-Thema auf, das halbtaktig die begleitende Harmonie-

Folge

Tp S - D Tp //
Am F G Am präsentiert.

The image shows a musical score for a drum set in 4/4 time. It consists of two staves of music. The first staff is labeled with a '1' and an '8' above the first measure, indicating an eighth-note pattern. The second staff is labeled with a '3' and an '8' above the first measure, indicating a triplet eighth-note pattern. Both staves show a sequence of four measures, each containing a 16th-note pattern. The patterns are: 1) a quarter note followed by three eighth notes, 2) a quarter note followed by three eighth notes, 3) a quarter note followed by three eighth notes, and 4) a quarter note followed by three eighth notes. The notes are placed on the treble clef staff, and the bass clef staff is empty.

Auch hier wieder wird bei der Umarbeitung durch Beatfield hin zu dem Track „Eure Kinder“ der thematische Gehalt dieser Sequenz recht deutlich verändert. Das Thema wird komprimiert, aus dem Achtel-Fluss werden jetzt einzelne freistehende 16tel-Blöcke. Die Akkordfolge in der Begleitung selbst bleibt aber völlig unverändert erhalten – sie ist ja bereits exakt den Vorgaben einer variierten ‚HipHop Smash Formel‘ entsprechend:

Dennoch wandern die Einnahmen ebenfalls praktisch vollständig in die Richtung der ursprünglichen Rechteinhaber. Insofern zieht sich daher auch dieses Produzenten-Team heute

zunehmend aus der Arbeit mit Samples in das Selbst-Komponieren zurück:

„Es ist halt relativ umständlich, die Rechte für ein Sample zu klären. Du hast auch nicht immer Lust, selbst Kleinst-Samples zu klären. Und dann gibt es halt Leute, die finden das dann doch heraus, und dann – na ja...“ (HipHop Formeln, 2008, S. 116)

Und ein weiteres Beispiel mag helfen zu verdeutlichen, wie beliebt dieser Akkordvorrat Tonikaparallele, Subdominante und Dominante, in welcher Kombination auch immer, selbst bei den weltweit renommierten Machern und bei den internationalen Rezipienten des HipHop-Genres ist. Dazu sei als Exempel ein Remix der Neptunes angeführt, die 2003 die Aufgabe hatten, den legendären Rolling Stones-Klassiker „Sympathy For The Devil“ für eine Maxi-Veröffentlichung einer echten Frischzellenkur zu unterziehen.

Das Stones-Original hat in der Strophe die Akkordfolge

T - SS - S - T //

E D A E

(in C-Dur:)

C B F C

(SS = Doppelsubdominante).

Hier ist alles anders, als es die vorgestellte, typische HipHop-Standard-Folge vorsieht:

- Die Akkordfolge beginnt mit einem Dur-Akkord und
- sie setzt sich fort mit Dur-Akkorden einer subdominantischen Kette.

Mit dieser Akkordfolge beginnt auch der Remix der Neptunes, um dann aber plötzlich nach einigen Minuten radikal umzuklappen: Zu den Klängen einer scheinbar so schlicht und einfach gespielten akustischen Gitarre findet sich nun nicht länger die bisher vorgestellte Akkordwendung

T - SS - S - T //

E D A E

sondern nun lautet die Harmonieabfolge

Tp - D - Dp - S

(in G-Dur:)

Em D Hm C

(transponiert nach C-Dur:

Am G Em F)

Damit haben wir wiederum die charakteristische Abfolge: Tp – D - S, hier allerdings im dritten Takt erweitert durch die Dominantparallele (DP), die damit in dieser Folge dafür sorgt, dass in jedem Takt der viertaktigen Sequenz immer jeweils eine neue Harmonie erscheint.

Im Prinzip stellt es aber in Bezug auf „Sympathy For The Devil“ eine völlig andere Harmonisierung der – weiterhin originalen und exakt gleich bleibenden – Gesangslinie dar. Und ist doch sehr gefällig, erstaunlich passend und vor allem für das moderne Ohr des jugendlichen HipHop-Fans wahrlich zeitgemäß. Ein echter Sprung durch die Jahrzehnte der Rock-Klangästhetik!

Was ist das Fazit? Haben wir es hier mit einer Verarmung der individuellen Kompositionstechniken zu tun? Oder können alle Produzenten von Tracks heute sozusagen auf dem gleichen Startpunkt beginnen und dann vorführen, was sie jeweils, innerhalb strenger harmonischer Vorgaben, für Skills und Talente haben, um doch eine unverwechselbare und eigenständige ‚Komposition‘ zu schaffen?

Die weitere Entwicklung bleibt abzuwarten und gilt es genau zu beobachten, denn auch standardisierte Harmonieformeln, wie sie beispielsweise im Blues mit seinen 12-Takt-Abfolgen so typisch sind, lassen zwar reichlich kreative Freiheiten zu, werden aber auch schon mal ermüdend-eintönig. Werden sich in einer modernen Stilistik wie dem Rap andere Abfolgen entwickeln und durchsetzen können, wird es doch – noch – zu einer grundlegenden Abwendung von dieser Formelarbeit kommen? Das sind Fragen für spätere Untersuchungen, die vielleicht schon in absehbarer Zukunft entsprechende Antworten anbieten werden können.

Literaturverzeichnis:

Bock, Karin; Meier, Stefan ; Süß, Gunter (Hg.)

HipHop meets Academia - Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens
transcript Verlag für Kommunikation, Kultur und soziale Praxis, Bielefeld, 2007

Kramarz, Volkmar

Die HipHop Formeln

Voggenreiter Verlag, Bonn-Bad Godesberg, 2008

Krekow, Sebastian, Jens Steiner und Mathias Taupitz:

HipHop-Lexikon. Rap, Breakdance, Writing & Co.: das Kompendium der HipHop-Szene
Lexikon-Imprint-Verlag, Berlin, 1999

Wikipedia-Artikel zu:

- „Sampling-Musik“
- „Komponist“