

MOSTLY THA VOICE!
ZUR EINLEITUNG
Fernand Hörner/Oliver Kautny

Stellen wir uns folgende Situation vor: Ein Rockfan besucht zum ersten Mal ein Rap-Konzert. Mit Blick auf die Bühne und die dortige Besetzung der Rap-Crew würde ihm in den meisten Fällen wohl die freiwillige Begrenzung ins Auge fallen, die sich Rap selbst auferlegt hat: Auch wenn es mittlerweile einige bedeutende Ausnahmen gibt und HipHopper sich für ihre Live-Sets zuweilen mit Rockmusikern (z.B. Public Enemy, Curse, The Roots, FlowinImmo), Jazz-Combos (z.B. Jazzkantine) oder klassischen Orchestern (vgl. www.splash-meets-classic.de) zusammengetan haben, so findet sich bei Rap-Konzerten immer noch meist jene karge instrumentale Besetzung der Anfangsjahre, die nur zwei Typen von Musikern bzw. Instrumenten vorsieht: Zum einen DJs und ihre Plattenspieler, zum anderen Rapper, sogenannte MCs und ihre Stimmen (Abbildung 1).

»Es ist einfach nur Rap: DJ, MC«. ¹
Die Bedeutsamkeit der Rapstimme

In dieser reduzierten Live-Besetzung, klanglich durch die mitunter komplex instrumentalisierten Beats des DJ angereichert, erhält die Stimme des Rappers oder der Rapperin großes Gewicht. Von der Stimme hängt in dieser minimalistischen Besetzung viel ab. Kein rockender E-Gitarrist, kein swingender Backgroundchor und kein groovendes Bläserensemble steht ihr auf der Bühne zur Seite. Die Stimme muss zwar hier nichts grundsätzlich Anderes leisten als in jedem Popsong auch: Von ihrer rhythmischen Gestaltungskraft, ihrer klanglichen Eigenheit, ihrer körperlichen Präsenz sowie ihrer Fähigkeit, Inhalte und Images zu vermitteln, hängt in unterschiedlichem Maße natürlich in jeder Form vokaler Musik viel ab (Bielefeldt 2008: 208).

1 Zitat aus dem Song »Unüberhörbar« (2006) von Fiva MC.



Abbildung 1: Fiva MC und DJ Radrum – Konzert im Live Club Barmen (23.2.2008) im Rahmen der Hip Hop Academy Wuppertal 2008

© Foto: O. Kautny

Das reduzierte Set des Rap bürdet der Rap-Stimme jedoch eine besonders hohe Verantwortung für das Gelingen von HipHop-Songs auf. Welche Bedeutung der Stimme durch Wegfall anderer Vermittlungsinstanzen – außer der des DJ bzw. Produzenten und dessen Beats – als sensible Schaltstelle des Rap-Songs erhält, zeigt sich nicht nur in der Live-Situation, sondern auch an dem Bearbeitungsaufwand, der zur Verbesserung der Stimme in den Studios betrieben wird. Man höre sich als Referenz die äußerst gekonnte und aufwendige audiotekhnische Gestaltung der Stimme Eminems an, die etwa in »Kill You«, »Criminal« oder »Remember Me?« (alle 2000) von Paraphrase zu Paraphrase auf unterschiedliche Weise gedoppelt, verzerrt, mit Hall versehen und in ihrem Obertonspektrum verändert wird. Ein Grund für diese Gestaltungsfreude dürfte der immer wieder zu beobachtenden Schwierigkeit zu verdanken sein, dass der Sprechgesang des Rap klanglich weniger trägt als die »ausgesungenen« Töne der Singstimme. So verwundert es kaum, dass selbst Produzenten fernab der großen kommerziellen Studios darüber berichten, dass die studiotekhnische Stimmbearbeitung bisweilen aufwendiger gewesen sei als die gesamte Produktion des Beats.² Und kaum verwunderlich ist auch, dass nur wenige Rap-Konzerte

2 Dies äußerten etwa die Produzenten, u.a. Mixam, des deutsch-russischen Rappers Maxat (»Guten Morgen, Deutschland«, 2007) während des Produzentenworkshops im Rahmen der Hip Hop Academy Wuppertal am 10.12.2007 an der Universität Wuppertal.

das Versprechen eines solchermaßen produzierten Stimmsounds einlösen können. Allzu viele Rapper und Rapperinnen fallen obendrein der schlechten Tonqualität von PA-Anlagen zum Opfer (Kautny; Forman).³ Erschwerend kommt hier im Übrigen hinzu, dass das puristische Rap-Konzert mit DJ und MC nicht so reich an Kommunikationsformen *zwischen Musikern auf der Bühne* ist wie etwa ein Rockset.

Mehrköpfige Rap-Crews (z.B. Blumentopf, Eminem & D 12, K.I.Z.), deren Rapper und Rapperinnen miteinander agieren, abwechselnd rappen und ihre Körper geschickt choreographieren (zum Zusammenhang von Körper und Stimme: Forman), können dieses Manko ausgleichen. Public Enemy löst das Problem nicht nur durch die Interaktion der MCs Chuck D und Flavor Flav, sondern auch – wie bereits angedeutet – durch Anleihen an Rockkonzert-Performances. Ihre Konzerte überzeugen bis heute durch eine aufwendige Bühnenchoreographie und eine an der Rockmusik orientierte Kommunikation unter den Musikern – so etwa zwischen dem Gitarristen und den Rappern (Abbildung 2).



Abbildung 2: Public Enemy – Live Music Hall, Köln 6.12.2008

© Foto: O. Kautny

Wie bedeutsam und gefährdet ihnen ihre eigenen Stimmen wohl erscheinen, offenbart der perfekte Einsatz von zum Live-Stimmsound hinzugefüg-

3 Verweise auf Beiträge in diesem Vorwort sind unterstrichen.

ten Stimmplaybacks, die angesichts des gewaltigen Bomb-Squad-Sounds und der Klangwand des Rockband-Sets notwendig werden.

Angesichts dieser stimmphysiologischen, produktions- und übertragungstechnischen Herausforderungen an die Rap-Stimme ist es jedoch umso beeindruckender, wenn es ihr in der minimalistischen Besetzung »DJ und MC« gelingt, sich zu behaupten. Man denke etwa im deutschsprachigen Raum an die Bühnenperformances von Kool Savas, Curse, Samy Deluxe, Fiva MC oder Dendemann, die Fans und Kritiker mit ihren bloßen Stimmen, nicht selten sogar a-cappella und improvisiert, auf ganz unterschiedliche Weise – rhythmisch, klanglich, textlich – in den Bann ziehen können. Dieser Faszination der Rap-Stimme möchte das vorliegende Buch nachgehen.

Klang, Rhythmus, Image: konkrete und abstrakte Stimmen

Der Blick in die Praxis des HipHop zeigt also, welche Bedeutung der Stimme dort beigemessen wird. Welche Aspekte der Rap-Stimme sind es jedoch, die aus Sicht der Szene besonders wertgeschätzt werden? Welche Stimmphänomene des Rap sollte dieses Buch – im Anschluss an das Szenewissen der Praxis – näher beleuchten?

Wer sich über die HipHop-spezifischen Bewertungskriterien für gelungene Stimmgestaltung informieren möchte, dem sei die Lektüre von Rap-Songtexten bzw. Rezensionen, Musikerporträts und Leserbriefen in den einschlägigen Szenemagazinen empfohlen. Hier finden sich insbesondere drei, z.T. miteinander konkurrierende Kriterien. Sie werden sich als thematischer Leitfaden durch dieses Buch ziehen und seien im Folgenden an drei Äußerungen aus der HipHop-Szene näher erläutert.

Betrachten wir zunächst ein Zitat des US-amerikanischen Rappers Guru. Im Jahr 1994 rappte der MC des HipHop-Duos Gang Starr in »Mostly tha Voice« folgende Zeilen: »It's mostly tha voice, that gets you up/It's mostly tha voice, that makes you buck/A lot of rappers got flavor, and some got skills/But if your voice ain't dope then you need to [chill... chill...].« »Voice« steht hier unseres Erachtens – in Abgrenzung zu jeglicher rhythmischer und textlicher Gestaltungsleistung – exklusiv für den puren Klang, für den Sound, den ein Rapper oder eine Rapperin stimmlich bzw. ein Produzent audiotekhnisch produzieren kann. Favorisiert werden im männerdominierten Rap insbesondere tiefe (Männer-)Stimmen (Forman): Man denke etwa an die dunklen, rauen Stimmen von Torch (Advanced Chemistry, Deutschland) oder Joey Starr (NTM, Frankreich; Hörner) sowie an die extrem geräuschhaften »Reibeisenstimmen« eines

Busta Rhymes (USA), D-Flame oder FlowinImmo (Deutschland). Wertgeschätzt wird etwa ebenso der Klang jener weichen, geräuscharmen, jedoch sonoren Bariton-Stimmen eines Rakim oder Guru (USA). Als problematisch gelten häufig hingegen hohe, als zu schrill empfundene Stimmen, so etwa bei Eminem (Lisa 2008; Kautny; Forman) oder F.R. (Deutschland), die dieses Manko in anderen Stimmdisziplinen – etwa durch Reimtechnik und Rhythmusgestaltung – ausgleichen (Scs 2008: 104). Nicht vergessen werden darf man in diesem Zusammenhang, dass Stimmsounds von Rappern mit in der Popmusik weitverbreiteten audiotecnischen Effektgeräten bearbeitet und nicht selten bis zur Unkenntlichkeit verfremdet werden (Forman). Es sei hier an die sägend-roboterhaft klingende Stimme von T-Pain erinnert, der der Tonhöhenkorrektursoftware Auto-Tune über die Grenzen des HipHop hinaus eine Renaissance beschert hat (Hartung 2008).⁴ Besonders kontrovers diskutiert werden künstlich erhöhte, »hochgepitchte«, rap-pende Mickey-Mouse-Stimmen, die – wie bei Quasimoto (Alter Ego des US-Rappers Madlib) oder Marsimoto (eine der beiden Rap-Identitäten des deutschen Rappers Marteria) – fiktive, überzeichnete Charaktere klanglich repräsentieren.

Das folgende Zitat aus einer CD-Rezension bringt einen zweiten Aspekt der Rap-Stimme zur Sprache, der über den reinen Stimmsound und seine Materialität hinausweist: Im Jahre 2001 schreibt das deutsche HipHop-Magazin *Juice* über den Rapper Curse: »Es gibt kaum einen MC, der ihm stimmlich, Flow-technisch [...] das Wasser reichen kann« (Gash-Man 2001: 150). Flow gilt als ein zentraler Maßstab zur Bemessung der sogenannten Skills eines Rappers. Flow meint die Fähigkeit des Rappers, gereimte Sprache rhythmisch gekonnt zu gestalten und verweist auf die eminente Wichtigkeit des Rhythmus für die Produktion und Rezeption des Rap (Kautny).

Sound und Rhythmus werden jedoch selten isoliert als rein musikalische Phänomene rezipiert, wie dieses Zitat beweist: »DMX raps as if he's about to explode. You can hear it in his voice. The way he barks, growls and slobbers all over the track« (Wilson 1998: 151). Dieser Auszug aus einer CD-Besprechung des US-amerikanischen HipHop-Magazins *The Source* verweist schließlich auf die dritte Dimension der Rap-Stimme. Der Rezensent beschreibt nicht einfach den reinen Stimmklang und seine reine Materialität, sondern deutet DMX' Stimmvortrag als wütend, grollend, bellend, explosiv. Aus Sicht des Journalisten rappt hier die Stimme eines US-amerikanischen Hardcore-Rappers, der die sogenannte Straße, das schwarze Ghetto repräsentiert (Forman). Die Stimme und ihre Rezeption rekurren hier nicht einfach nur auf Klang, Rhythmik, Aufnahmetechnik oder

4 Zuvor war dieser Effekt in der Popmusik insbesondere durch Chers Song »Believe« (1998) bekannt geworden.

Bühnenperformance, die sich selbst genügen. Es geht hier um mehr als den unmittelbaren konkreten auditiven Eindruck. Die HipHop-Stimme verweist über sich selbst hinaus, repräsentiert ein Genre (Reality-Rap), eine Ethnie (Afroamerikaner), einen Mythos und seinen Ort (Ghetto). Mit anderen Worten: Die hörbare Stimme wird zugleich als Stimme eines Images, eines Konzepts, d.h. also einer abstrakten Idee interpretiert. Daher sprechen wir im Folgenden nicht nur von hörbaren, konkreten, sondern auch von abstrakten Stimmen – Stimmen also, die mit außermusikalischen Bedeutungen versehen werden. Abstrakte Stimmen spielen im HipHop deshalb so eine wichtige Rolle, weil in diesem Genre Images und Rollenmuster von Rapperinnen und Rappern besonders stark konzeptionalisiert und fikionalisiert werden. Konkrete und abstrakte Stimme, Sound und Image stehen dabei in enger Wechselbeziehung. Dies sei im Folgenden näher erläutert.

HipHop treibt in hohem Maße die Fiktionalisierung seines gesamten musikalischen, textlichen, bildlichen und körperlichen Aussagebereiches voran (Menrath 2001; Neumann). Die theatrale HipHop-Bühne sieht eine Spielanweisung vor, die zwar auch andere Genres kennen, die im HipHop jedoch bis zum Exzess ausgereizt wird: Die Regel besagt, dass Rapper in oftmals erfundenen Images und Rollen – vom politischen Rebel bis hin zum Gangsta- oder Studenten-Rapper – mit allen Mitteln Echtheit (Hörner) und Originalität (Hörner 2007) inszenieren müssen (Klein/Friedrich 2003).⁵ Manche Rapper legen sich dabei gleich mehrere Identitäten zu, wie etwa Marteria/Marsimoto, Marshall Mathers/Eminem/Slim Shady oder Kool Keith/Poppa Large/Dr. Doom/u.a. Die Stimme spielt in diesem Schauspiel des Authentischen freilich eine Schlüsselrolle. Sie ermöglicht es – so deutet es das lateinische *personare* an –, Identität performativ zu konstruieren. Konstruktion von Identität und Selbstfiktionalisierung einerseits (Klein/Friedrich 2003) und wettbewerbsfreudige Selbstbehauptung andererseits sind dabei zwei Seiten einer Medaille. Dass im Übrigen in keinem anderen Genre der populären Musik derart viele dialoghafte Hörspieleinlagen zu finden sind, sogenannte Skits, belegt den starken Drang dieses Genres zur Fiktionalisierung mit Hilfe der Stimme (Neumann). Die Stimme übernimmt dabei eine Doppelfunktion. Sie dient als Vermittlerin einer individuellen psychosomatischen Realität (bzw. der audiotecnischen Illusion derselben) und fungiert zugleich als ein über das Sprechersubjekt hinausweisendes Kommunikationsmedium (Göttert 1998: 13ff.), das nur nach den Regeln des Genres benutzt werden kann, um z.B. durch die Stimme genredefinierte HipHop-Rollenmuster zu vermitteln. Das zieht im HipHop für die Kreation von Images Konsequenzen nach sich. So bedarf z.B. die Fiktion des Hip-

5 Hier wird HipHop von Szene-Unkundigen oftmals zu wörtlich genommen und missverstanden. Ein großer Teil der moralischen Debatten über HipHop dreht sich um dieses Missverständnis.

Hop-Ghettos einer Stimme – mit Blick auf die Tradition klassischen Gesangs würde man sagen: eines Stimmfachs⁶ –, die im Einklang mit einer der verfügbaren Rollen (Gangster, Pimp, Don, politischer Rebell) und ihres körperlichen und stimmlichen Inszenierungsrepertoires steht. So eignet sich 50 Cents raue, tiefe, »nuschelnde« Stimme und seine beeindruckende Physis für eine Besetzung als machohaftiger Gangster. Eminems Stimme und sein vergleichsweise schwächtiges Erscheinungsbild bieten sich für eine derartige Rolle hingegen weniger an. Seine hohe und bisweilen schrille, messerscharf artikulierte Stimme passt im Subgenre Gangsta-Rap zu keinem der dort üblichen Stimmfächer. Eminems ironischer, gebrochener Umgang mit Rollenklischees und die elaborierte rhythmische Gestaltung seiner Raps erscheinen vor diesem Hintergrund wie ein Ausweg aus dieser Stimmproblematik (Forman; Kautny).

Dieses Buch möchte sich nun mit dieser Dialektik der konkreten und abstrakten Stimme, d.h. also mit dem Wechselverhältnis zwischen körperlich-technisch bedingten Stimmsounds und soziokulturell geprägten Images, beschäftigen.

Rap-Stimmen: intermediale Perspektiven

Dass sich nun erstmals ein Buch den Stimmen von Rapperinnen und Rappern widmet, verdankt sich natürlich nicht einfach der zufälligen – und reichlich verspäteten – akademischen Beachtung der aus Sicht der Praxis schon immer wertgeschätzten Rapstimme. Die wissenschaftliche Hinwendung zu dieser Thematik ist freilich auch einer veränderten Forschungssituation in den Geisteswissenschaften geschuldet. Verschiedenste Disziplinen haben sich in den letzten Jahren verstärkt mit dem Phänomen der Stimme auseinandergesetzt. So zeugen etwa Publikationen der Literaturwissenschaft (Blödorn/Langer/Scheffel 2006), der Kulturwissenschaft (Kittler/Weigel 2002) oder der Rhetorik (Göttert 1998) von einer regen geisteswissenschaftlichen Debatte über die Stimme. Auch die Populärmusikforschung – abgekoppelt von den zahlreichen, z.T. weit in die Musikgeschichte zurückreichenden Stimmdiskursen über die sogenannte Kunstmusik, die insbesondere von der Gesangspädagogik und der Musikwissenschaft geführt wurden (Seedorf 1998) – entdeckte erst in den letzten Jahren das Thema Stimme (Bielefeldt 2006, 2008; Middleton 2006). Als zentrale Aufgabe zukünftiger Stimmforschung schlägt Christian Bielefeldt vor (2008: 213), »die personale Stimme als ein komplex verschaltetes Netzwerk von Stimmkörper, biographischen Spuren, audiotecnischen Prozessen und kulturellen Mustern des Singens und des Sängers zu verstehen, dessen Profil dann

6 Z.B. Heldentenor, lyrischer Sopran usw.

in der Vortragsweise einzelner Vokalistinnen zu konkretisieren wäre.« Dieser Position möchten wir uns ausdrücklich anschließen.

Stimmforschung steht somit vor einer doppelten Herausforderung. Sie muss intermedial ausgerichtet sein, um die vielfältigen sich in der Stimme kreuzenden Medien – dem Klang, dem Körper(bild), dem Text usw. – in ihren Wechselwirkungen und Abhängigkeiten zu erfassen. Sie muss jedoch zugleich Einzelaspekte der Stimme fokussiert und isoliert in den Blick nehmen, um das Funktionieren von Teilphänomenen des intermedialen Gesamtgefüges besser verstehen zu lernen.

Die HipHop-Forschung steht hier noch völlig am Anfang. Dies mag insofern nicht verwundern, als HipHop bis heute insbesondere als soziologisches, ethnologisches, kultur- und medientheoretisches, soziolinguistisches oder literarisches Phänomen diskutiert (Forman/Neal 2004; Bock/Meier/Süss 2007), der Aspekt der Musik jedoch nur selten exakt analysiert wurde (Bielefeldt 2006; Keyes 2002; Krims 2001; Walser 1995). Die »klingende« Stimme im HipHop gehört daher – wie im Übrigen auch die Beat-Produktion – zu den kaum kartographierten Gebieten der HipHop-Studien.

Diesem Desiderat widmete sich daher die an der Universität Wuppertal abgehaltene Konferenz *Die Stimme im HipHop* (23.2.2008), aus der das vorliegende Buch hervorgegangen ist. Unser erklärtes Ziel ist es, verstärkt auch die akustische Dimension des Rap in die Analyse einzubringen, unabhängig davon, ob diese tendenziell stärker auf intermediale Wechselbezüge zwischen Stimmklang, Text, Video oder kulturgeschichtlichen Diskursen fokussiert (Bielefeldt; Forman; Hörner; Neumann; Stemmler) oder eher auf Details einzelner medialer Aspekte wie Rhythmus oder Melodik (Elflein; Kautny). Letztlich zielen unsere Bemühungen darauf ab, das Phänomen der Rap-Stimme sowohl in seiner intermedialen Bandbreite als auch in seiner musikalischen Dimension besser verstehen zu lernen. Wir sind der Ansicht, dass dieser Ansatz nicht nur den Erfordernissen der Forschung gerecht wird, sondern auch den stimmbezogenen Wertungsdiskursen der HipHop-Szene, die – wie zuvor dargestellt – die Rap-Stimme in ihrer Dialektik von konkretem Klang und abstrakter Bedeutung interpretiert und wertschätzt.

Dass die in diesem Band versammelten musik-, literatur- und kulturwissenschaftlichen Ansätze dabei höchst unterschiedlich ausfallen und die Autoren je nach Fachdisziplin und fachspezifischem Desiderat je unterschiedliche Facetten der konkreten bzw. abstrakten Stimme in den Blick nehmen, gehört zu den Prämissen dieses Buchs. So finden sich hier musikanalytische Ansätze, die nach dem konkreten stimmphysiologisch und audiotecnologisch bedingten Sound von HipHop-Stimmen fragen und dabei die melodisch-rhythmischen Gestaltungsweisen sowie das Zusammenspiel von Rap-Stimmen und instrumentalen Stimmen in den Blick nehmen.

Die Stimme ist das Instrument des menschlichen Körpers und zugleich sein Klang, sie besitzt eine bestimmte Körnung, die sich nicht zuletzt von dem Körper seines Sängers oder Rappers aus erklären lässt (Barthes 1972; Stemmler). Zudem ist sie ein akustisches Phänomen, das wir als Stimme (im Sinne von Tonspur, Schicht) eines mehrstimmigen, mehrschichtigen Gesamtklangs hören, fühlen, rhythmisch und melodisch notieren (Kautny; Stemmler) oder sprachlich beschreiben können (Bielefeldt; Forman; Hörner; Stemmler). Der Rhythmus der Stimme ist musikanalytisch nur im Verhältnis zu ihrem musikalischen Kontext, dem Beat beschreibbar. Erst durch ihn erhält sie einen rhythmischen Bezugsrahmen (Elflein; Kautny; Stemmler).

Ferner versammelt dieser Band Artikel, die eine dezidiert interdisziplinäre Perspektive einnehmen, Musik-, Literatur- und Kulturwissenschaft miteinander in einen fruchtbaren Dialog bringen.

Die methodische Öffnung der Musikwissenschaft gegenüber kulturwissenschaftlichen oder soziologischen Methoden ermöglicht Ausblicke auf die abstrakte Stimme und die Interpretation ihres Klanges im Kontext eines intermedialen Gefüges. So interpretieren wir den Stimmklang im Verbund mit stimmlich vorgetragenen Texten, die wiederum – trotz ihrer medialen Manipulation – als Zeichen ihrer körperlich-biographischen Herkunft (Bielefeldt 2008: 212; Göttert 1998: 13ff.; Hörner; Stemmler) gedeutet und mit visuellen Eindrücken verbunden werden: In Videos oder Bühnenshows werden rappende Körper – ihre Mimik, Gestik, Haltung – inszeniert und kontextualisiert (Bielefeldt; Hörner; Stemmler). Die Visualisierung des Körpers lässt wiederum Rückschlüsse auf die Stimme zu und umgekehrt. Man denke etwa an die visuellen und auditiven Narrative des Black Dandy und sein überzeichnetes, stets zu schrilles, zu grelles Auftreten (Bielefeldt). In diesem intermedialen Zusammenspiel konkreten Stimmklanges mit Texten, Bildern, Körperzeichen usw. kann die Stimme als eine abstrakte Idee interpretiert werden, so wie es im metaphorischen Alltagsverständnis des Begriffes semantisch verwurzelt ist: Sich stimmlich mitteilen (und Gehör finden) durch Rede oder Gesang kann nur jemand, der in der Gesellschaft im gesellschaftspolitischen Sinne »eine Stimme hat« oder in der Situationen politischer Ohnmacht seine »Stimme gegen die Mächtigen erhebt«. Stimme kann demnach für die Idee der Teilhabe, der Autorität oder der Macht stehen (Bielefeldt; Forman; Hörner) sowie für kulturelle, soziale oder geographische Identität (Neumann; Stemmler). Von der Betrachtung der Stimme als physiologische, hörbare Erscheinung, die unsere Wahrnehmung beeinflusst, öffnet sich in jenem Moment das Fenster zur abstrakten Stimme, wenn die konkret klingende Stimme repräsentative Trägerin von Bedeutungen wird – man denke an Public Enemy als »Stimme der Schwarzen«.

Die Literaturwissenschaft kann ebenfalls davon profitieren, wenn sie sich gegenüber kultur- und musikwissenschaftlichen Fragestellungen öffnet. Denn das Wissen um die konkrete Stimme kann in dieser Disziplin das hier bereits etablierte literaturwissenschaftliche Konzept der abstrakten Stimme mit neuem Leben füllen. Anders als in der Soziolinguistik, die Stimmen bisweilen empirisch untersucht und transkribiert, ist die konkrete Stimme bislang noch nicht in den Mittelpunkt des literaturwissenschaftlichen Interesses gerückt, was aus Sicht der klassischen Literaturwissenschaft natürlich auch im ihr zugrunde liegenden Korpus an Texten begründet liegt. Die Frage nach der erklingenden Stimme kann eine lediglich auf Lektüre »stummer« Texte basierte Analyse nur sekundär ins Auge fassen: etwa durch die Frage, welche Rolle der Klang für die Produktion und Rezeption von Literatur spielt oder gespielt haben mag; ein Klang freilich, der audio-technisch nicht konserviert ist, sondern im oder anhand des Textes rekonstruiert werden müsste; oder durch die Frage, welche Rolle dem Stimmklang innerhalb der (fiktionalen) Textwelt beigemessen wird (Blödorn/Langer/Scheffel 2006). Dieser Band versteht sich insofern auch als Appell, im Rahmen einer kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft die Aufmerksamkeit nicht nur auf literarische Texte zu lenken, sondern auch auf auditive und visuelle Medien wie Musik, Film, Musikvideo (Hörner) und das für den HipHop relevante, hörspielartige Skit (Neumann). Gerade angesichts der seit einiger Zeit erfolgreichen Übertragung erzähltheoretischer Kategorien auf andere Medien wie Theater (Rajewski 2007) oder Film (Kaul/Palmier/Skrandies 2009), wird hier besondere Aufmerksamkeit auf Gérard Genettes (1972) erzähltheoretische Kategorie der Stimme gelegt (Hörner).

Mostly tha Voice! Mostly tha Voice?

Jenseits aller fachspezifischen Methoden und Fragestellungen, beschäftigt alle Artikel dieses Bandes ein zentraler Gedanke: Es ist die Frage nach dem Zusammenhang zwischen der Rap-Stimme und der Inszenierung von Autorität, Selbstermächtigung und Macht. Murray Forman setzt hierbei den Akzent auf den Klang der Stimme. Jede Botschaft, so seine These, braucht ihre spezifische Stimme mit einem individuellen Klang. Umgekehrt kann eine Stimme nicht jede Botschaft übermitteln. Forman zeigt am Beispiel diverser Stimmen, von Barack Obama über Notorious B.I.G. bis hin zu Eminem, wie mit einer tiefen, sonoren, männlichen Stimme Kraft, Durchsetzungsvermögen, Macht und Autorität verbunden wird – was die Dominanz dieser Art von Stimme insbesondere im Reality-Rap erklären könnte und auch ein Grund für die Marginalisierung weiblicher Stimmen im Hip-

Hop sein dürfte.⁷ Auch Christian Bielefeldt verweist auf die Rolle der Stimme für die gesellschaftliche Selbstbehauptung der Rapper. Er stellt Rap-Stimmen in den Kontext der afroamerikanischen Kulturgeschichte und deutet Stimmfärbung, Stimmdruck, Melos und Flow der Rapper vor dem Hintergrund rassistischer Rollenstereotype und stimmlicher Rollenmuster, die er als vokale Narrative bezeichnet. Sowohl der machtvolle, stimmungswaltige und mitunter gewaltvolle »Bad Nigga« wie auch der spielerisch-exzentrische »Black Dandy«, den u.a. eine hohe, »aufgedrehte« Stimme kennzeichnet, kämpfen darum, sich angesichts rassistischer Unterdrückung zu behaupten. Bielefeldt belegt, welche wirkungsgeschichtliche Bedeutung diese Rollenmuster und ihre Stimmideale für die Genese des US-HipHop und seines Stimmrepertoires hatten. Die bewusste Distinktion von US-amerikanischen Rap-Idealen beobachten hingegen Johannes Ismaiel-Wendt und Susanne Stemmler in ihrer Stimmanalyse des aus Somalia stammenden Rappers K'Naan. Ihr Aufsatz legt die intermediale Konstruktion einer afrikanischen Identität in der US-amerikanischen Diaspora offen und porträtiert die Selbstinszenierung des Rappers als Überlebens- und Beheimatungsstrategie eines Flüchtlings. Der Themenkreis Selbstbehauptung und Stimme wird auch von Fernand Hörner ausführlich behandelt, der anhand des Musikvideos »Authentik« der französischen HipHop-Formation NTM zeigt, wie Authentizität mit allen dem Musikvideo verfügbaren Mitteln konstruiert wird. Hörner zeigt in seiner Videoanalyse, wie die Rapper, die ebenfalls einen migrantischen Hintergrund haben, ihre eigene Stimme erheben, um sich selbst zu inszenieren. Eine wichtige Rolle spielt in »Authentik« ein das Musikvideo einleitender Skit. Welche grundlegende Funktion diese hörspielartigen Einlagen für die Selbstinszenierung und mediale Fiktionalisierung im HipHop erfüllen, beschreibt Stefan Neumann in seinem Beitrag. Neumann zeigt, dass die Behauptung von Authentizität nicht nur an die charakteristische Ausprägung eines konkreten Stimmklangs gebunden ist, sondern auch von der textsortenabhängigen und intermedialen Inszenierung der Stimme lebt. Die Bedeutung der machtvollen Stimme erkennt schließlich auch Oliver Kautny in seiner Analyse von Eminems Flow. Er stellt fest, dass dessen gekonnte rhythmisch-melodische, reimstrukturelle Gestaltung dem Rapper dazu verhilft, seine Position in der Bestenliste des Rap zu festigen, seine Kanonisierung im Olymp des HipHop voranzutreiben. Eminems Flow ist der eindrucksvolle Versuch, eine rein klanglich wenig machtvoll klingende Stimme virtuos vernehmbar zu machen und in der Erinnerung des kulturellen Gedächtnisses zu speichern. Es obliegt schließlich dem Artikel von Dietmar Elflein, der die Beatkonstruktion unter dem Primat der Rhythmik betrachtet, das eingangs zitierte Motto

7 Dies ist auch der Grund, warum Rapperinnen in diesem Band unterrepräsentiert sind.

»Mostly tha Voice« von Gang Starr mit einem Fragezeichen zu versehen. Elfleins Analyse macht deutlich, welche essentielle Bedeutung für die Stimme und deren Rezeption der zugrunde liegende Beat hat. Einerseits wird in Elfleins detaillierter Analyse deutlich, inwiefern Stimme und Beat miteinander in Beziehung treten. Andererseits betont er den Eigenwert des Beats jenseits einer einfachen Begleitfunktion für die Rap-Stimme; ein Eigenwert, der sich – produktionsästhetisch betrachtet – aus der Arbeitsteilung zwischen Rapper und Produzent ergibt. Welche wirkungsästhetische Bedeutsamkeit dem Beat zudem zugesprochen werden muss, liegt ebenso auf der Hand: So verweist Elflein darauf, dass es wahrscheinlich einen direkten Zusammenhang zwischen Eminems kommerzieller Selbstbehauptung im Pop-Mainstream und seinen Beats gibt, die oftmals an Pop-songstrukturen angelehnt sind (Elflein; Kautny 2008). Ohne diese ästhetische Entscheidung wäre Eminem wohl heute nicht eine derart gewichtige Stimme in der Musikwelt. Soundästhetik und abstrakte Stimme – im Sinne von ökonomischer Teilhabe – gehen hier ein wirkungsvolles Wechselverhältnis ein.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich in der ästhetischen Erfahrung der Rap-Stimme ein dialektisches Wirkungspotential entfaltet: Es ist die Dialektik des konkreten, hörbaren Stimmklangs und des semantischen, assoziativen Deutungsspielraums, die dieser Sound mit sich bringt. Zentrale, in diesem Band untersuchte Kategorien des HipHop-Diskurses, die durch Klang aktiviert, erinnert und assoziiert werden, sind Macht, Selbstbehauptung und Identität (in Bezug auf Geschlecht, kulturelle und geographische Herkunft, Medialisierung u.a.).

Dieser Band endet schließlich mit einer neuen Perspektive. Mostly tha Voice? Die Stimme im HipHop ist sicherlich eminent wichtig, aber im HipHop beileibe nicht alles. Es ist in Zukunft daher dringend geboten auch andere tragende, kaum untersuchte Elemente des HipHop zu erforschen, so etwa die auf Sampling basierte Produktion von HipHop-Beats.⁸

8 Vgl. dazu die Tagung *Sampling im HipHop* im Rahmen der zweiten Hip Hop Academy Wuppertal vom 6.3.-8.3.2009 (www.hiphopacademy-wuppertal.de).

Literatur

- Barthes, Roland (1972). »Le grain de la voix.« In: Roland Barthes: *Œuvres Complètes*. Bd. 2. Hg. von Eric Marty. Paris: Seuil 1994, S. 1436-1442.
- Bielefeldt, Christian (2006). »HipHop im Candy Shop. Überlegungen zur populären Stimme.« In: *Cut and paste. Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart*. Hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps (= *Beiträge zur Populärmusikforschung* Bd. 34). Bielefeld: transcript, S. 135-152.
- Bielefeldt, Christian (2008). »Voices of Prince. Zur Popstimme.« In: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Hg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Großmann. Bielefeld: transcript 2008, S. 201-219.
- Blödorn, Andreas/Daniela Langer/Michael Scheffel (Hg.) (2006). *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin u.a.: De Gruyter.
- Bock, Karin/Stefan Meier/Gunter Süß (Hg.) (2007). *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Bielefeld: transcript.
- Forman, Murray/Mark Anthony Neal (Hg.) (2004). *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. New York u.a.: Routledge.
- Gash-Man (2001). »Curse. Lass uns doch Freunde sein.« In: *Juice*. H. 10 (Oktober), S. 150.
- Genette, Gérard (1972). »Discours du Récit.« In: Gérard Genette: *Figures III*. Paris: Seuil, S. 67-278.
- Göttert, Karl-Heinz (1998). *Geschichte der Stimme*. München: Fink.
- Hartung, Jana (2008). »Newsbits: T-Pain und der Auto-Tune-Effekt.« In: [www.hiphop.de](http://www.hiphop.de/magazin/news/detail/2008/11/19/newsbits-t-pain-und-der-auto-tune-efekt/) vom 19.11. Online unter: <http://www.hiphop.de/magazin/news/detail/2008/11/19/newsbits-t-pain-und-der-auto-tune-efekt/> (Zugriff: 17.1.2008).
- Hörner, Fernand (2007). »Original à tous les sens. Aspekte des Sich-Produzierens als Original in einem Musikvideo von Sens Unik.« In: *Hip-Hop und Rap in romanischen Sprachwelten. Stationen einer globalen Musikkultur*. Hg. von Timo Skrandies und Susanne Stemmler. Frankfurt/M.: Peter Lang, S. 73-91.
- Kaul, Susanne/Jean-Pierre Palmier/Timo Skrandies (Hg.) (2009). *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*. Bielefeld: transcript.
- 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. von Dietrich Helms und Thomas Phleps (= *Beiträge zur Populärmusikforschung* Bd. 36). Bielefeld: transcript, S. 145-160.
- Keyes, Cheryl L. (2002). *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Klein, Gabriele/Malte Friedrich (2003). *Is this real? Die Kultur des Hip-Hop*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Krims, Adam (2001). *Rap Music and the Poetics of Identity* (= *New Perspectives in Music History and Criticism*). Cambridge: Cambridge University Press (Nachdruck der 1. Auflage von 2000).
- lisa (2008). »Eminem. The Way I Am.« In: *rap.de* vom 6.11. Online unter: <http://rap.de/reviews/1731> (Zugriff: 17.1.2008).
- Menrath, Stefanie (2001). *Represent what... Performativität von Identitäten im HipHop*. Hamburg: Argument.
- Middleton, Richard (2006). *Voicing the Poplar: On the Subjects of Popular Music*. New York u.a.: Routledge.
- Rajewski, Irina O. (2007). »Von Erzählern, die (nichts) vermitteln. Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie.« In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. Jg. 117, H. 1, S. 25-68.
- Scs (2008). »F.R. Vorsicht, Stufe.« In: *Juice*. H. 109 (Juli), S. 104.
- Seedorf, Thomas (1998). »Singen.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 8, 2., neubearbeitete Ausgabe. Kassel u.a.: Bärenreiter u.a., Sp. 1412-1470.
- splash! meets Classic: Hip-Hop-Allstars featuring Robert-Schumann-Philharmonie*. Online unter: <http://www.splash-meets-classic.de/> (Zugriff: 16.3.2009).
- Walser, Robert (1995). »Clamor and Community. Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy.« In: *Popular Music. Style and Identity. International Conference on Popular Music Studies (1993)*. Hg. von Will Straw, Stacey Johnson, Rebecca Sullivan and Paul Friedlander. Montreal: The Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, S. 291-307.
- Wilson, Elliott (1998). »DMX. It's Dark and Hell is Hot.« In: *The Source*. H. 106 (Juli), S. 151f.

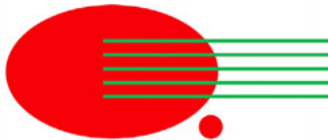
Tonträger

- Cher (1998). »Believe.« WEA Records, 3984 25277-9.
- Eminem (2000). »Criminal.« Auf: *The Marshall Mathers LP*. Aftermath Entertainment/Interscope Records, 490629-2.

- Eminem (2000). »Kill You.« Auf: *The Marshall Mathers LP*. Aftermath Entertainment/Interscope Records, 490629-2.
- Eminem (2000). »Remember Me?« Auf: *The Marshall Mathers LP*. Aftermath Entertainment/Interscope Records, 490629-2.
- Fiva MC (2006). »Unüberhörbar.« Auf: *Kopfhörer*. Kopfhörer Recordings, KHR-003, 354.0053.2.
- Gang Starr (1994). »Mostly tha Voice.« Auf: *Hard to Earn*. Chrysalis, 7243 8 28435 2 8.

Danksagung

Unser besonderer Dank geht an die Förderer, die diese Publikation durch ihre großzügige Unterstützung ermöglicht haben. Hier ist insbesondere dem Landesmusikrat NRW und dem Arbeitskreis Studium Populärer Musik zu danken, ohne deren finanzielle und ideelle Hilfe dieses Buch nicht zu Stande gekommen wäre. Ein herzlicher Dank geht daher auch an Alenka Barber-Kersovan (ASPM) für ihr großes Engagement. Ebenso möchten wir dem Rektorat und dem Fachbereich A der Bergischen Universität Wuppertal für die finanziellen Zuwendungen für dieses Projekt danken. Ganz besonders herzlich möchten wir uns bei Dr. Ansgar Jerrentrup und Katharina Knoll für die gründliche Durchsicht des Manuskripts bedanken.



LandesMusikRat
Nordrhein-Westfalen e.V.

Gefördert vom Ministerpräsidenten
des Landes Nordrhein-Westfalen



