

BARFUSSÄSTHETIK EINER AFRIKANISCHEN DIASPORA: DAS KÖRNIGE DER STIMME K'NAANS

Johannes Ismaiel-Wendt/Susanne Stemmler

Hört man zum ersten Mal die Stimme des aus Somalia stammenden Sängers und MC K'Naan,¹ so wird man sie nicht vergessen. Sie klingt etwas »rau« und sehr »nasal«. Sie scheint hauptsächlich im Hals, im Nasen- und Mundraum erzeugt zu werden, hat aber nichts von der inszenierten »Härte« des nasalen Eminem-Flow. K'Naans Stimme transportiert eine ganz eigene Ästhetik, bewegt sich zuweilen am Limit, besitzt eine »dünne« Materialität, die uns Hörer an ihr hängen bleiben lässt. K'Naan erschafft eine musikalische Atmosphäre, die so karg ist, dass *Die Zeit* über sein 2005 veröffentlichtes Album *The Dusty Foot Philosopher* schreibt, es handle sich um eine Form des Rap, der »bis auf die Knochen abgemagert« sei (Winkler 2007). Geht man davon aus, dass sich in der Stimme Alter, Geschlecht, Stimmungen und kollektive kulturelle Praktiken spiegeln,² dann lässt das sehr erfolgreiche Auftauchen einer solchen Stimme inmitten des Chores der African American aufhorchen, die nach wie vor mit ihrem »fetten« Sound die Klangwelten des Rap dominieren. In diversen Artikeln³ über den Rapper K'Naan und – möglicherweise – auch von uns, wird seine Stimme automatisch mit »Afrika« assoziiert.

Aber was soll das »Afrikanische« einer Stimme sein? Ist es das Akon-Phänomen, sprich die Tatsache, dass man – wie es eine Interviewpartnerin aus Ghana in New York versicherte⁴ – die Stimme des aus dem Senegal stammenden Amerikaners Akon⁵ in den USA auf jeden Fall als »afrikanische« und nicht als die eines vermeintlichen African American identifiziert? Auch junge Rapper aus Afrika geben in Interviews an, dass es eine

1 Rapper bezeichnen sich häufig auch als MC. Das ist die Abkürzung für »Master of Ceremony« oder für »Microphone Checker«.

2 Vgl. den Beitrag von Murray Forman in diesem Band.

3 Vgl. Rezensionen auf *laut.de* und *mtv.de*.

4 Interview von Susanne Stemmler im Rahmen des Bronx African American History Project, Fordham University, New York, 5. Mai 2007.

5 Wir verstehen Begriffe wie »senegalesischstämmiger Amerikaner« oder »African American« als diskursive Begriffe im Kontext von Fragen kultureller Repräsentation und nicht als »natürlich« gegebene Kategorien.

besondere Art des afrikanischen Rappens gäbe.⁶ Wir könnten solche Behauptungen nun als essentialistisch abtun oder aber aufhören: Wie gestaltet sich beispielsweise K'Naans Stimme, dass sie so offenbar anders klingt als die, die in den USA und Kanada als Mainstream-Rap gelten? Durch welche Distinktionsmerkmale in K'Naans Stimme und seiner musikalischen Performance wird um ihn herum eine »afrikanische Welt« evokiert? Und: Ist diese Welt wirklich »afrikanisch« oder wird tatsächlich ein ganz anderer Raum erschaffen?

Durch diese Fragen an die Musik K'Naans und den Vergleich zu den Stimmperformances anderer Rapper sollen indirekt auch Stimmideale im zeitgenössischen HipHop herausgearbeitet werden. Als theoretischer Ausgangspunkt dient dabei der Aufsatz »Le grain de la voix« des französischen Poststrukturalisten Roland Barthes, in dem es um die besondere Artikulation von Körperlichkeit und Stimme geht (Barthes 1990, 1972/1995). Christian Bielefeldt entwickelt Barthes' Theorem in Bezug auf die Stimme in der populären Musik weiter.⁷ Er betont, dass die Biographie für die individuelle Stimmproduktion von höchster Bedeutung ist. Nach einem kurzen Überblick über Barthes Gedanken zur Stimme möchten wir anhand von zwei Stücken von K'Naan untersuchen, inwieweit Zusammenhänge zwischen der Musikerbiographie, der Stimme als Artikulation von Körperlichkeit und der Inszenierung eines imaginierten Afrika bestehen.

»Le grain de la voix«

»Le grain de la voix« lässt sich in etwa mit »die Rauheit der Stimme« übersetzen oder besser mit »die Körnung der Stimme«, denn »le grain« ist »das Korn«. Dieses Körnige ist als etwas Widerständiges in der menschlichen Stimme zu verstehen. Der Begriff wurde von Roland Barthes entwickelt, um das Rezeptionsphänomen der personalen Stimme zu beschreiben. Indem sie sich von der Umgebung abhebt, wird etwas Besonderes hörbar. Es verkörpert eine Subjektivität, eine Einzigartigkeit. Das Korn gleicht dem Schönheitsfleck, durch den die Schönheit der Umgebung erst sichtbar wird. Indem er sich von der Umgebung abhebt, macht der Fleck etwas sichtbar: das Sehen selbst.⁸ Somit wird einem durch das Körnige der Stimme auch die Tatsache bewusst, dass man hört.

6 Interviews von Susanne Stemmler mit den MCs Gibril da African (Ghana/USA), Chosan (Sierra Leone/USA), Knero da Great (Sierra Leone/USA), New York, 27. April 2007.

7 Vgl. den Beitrag von Christian Bielefeldt in diesem Band.

8 Barthes entwickelt keine allzu ausführliche und spezielle Stimmtheorie. Die Idee einer Körnung der Stimme ähnelt der Unterscheidung zwischen *studium* und *punctum*, die er in seinem Essay zur Fotografie »La Chambre Claire« (Barthes 1980/1995) trifft.

In *Le grain de la voix* unterscheidet Barthes zwei Arten des Gesangs, die er nachvollziehbar zu machen versucht, indem er seine subjektiven Höreindrücke bei den Sängern Charles Panzéra und Dietrich Fischer-Dieskau kontrastiv gegenüberstellt. Im Gegensatz zur expressiven Diktion des Letztgenannten zeige sich im Gesang Panzéras das Körperliche, nicht die Lunge als Funktion, sondern die Kehle (Barthes 1972/1995: 1438f.; vgl. Ette 1998: 370): Erst hier breche die »signifiante« hervor, welche durch die sinnliche Präsenz von Zunge, Glottis, Zähnen und Nase die Wollust (»jouissance«) erzeuge. Es geht ihm also – ähnlich wie in seiner Sicht auf Sprache – nicht einfach um Kommunikationsfähigkeit, sondern um die Materialität, um die Reibung der Musik mit der Sprache (Ette 1998: 370). In *Die Lust am Text* führt Barthes dieses wie folgt aus:

»[Das] Korn der Stimme [ist] eine erotische Mischung aus Timbre und Sprache [...] sucht [...] einen Text, bei dem man die Rauheit der Kehle, die Patina der Konsonanten, die Wonne der Vokale, eine ganze Stereophonie der Sinnlichkeit hören kann: die Artikulation von Körper und Sprache (langue), nicht von Sinn und Sprache (Langage)« (Barthes 1974: 97).

Barthes zielt in seinen Überlegungen zur Stimme also auf etwas ab, »was direkt der Körper des Sängers ist« (Barthes 1990: 271). Es geht dabei nicht einfach um »schönes« oder gar »glockenklares« Singen, das von einem menschlichen Körper hervorgebracht wird, sondern um etwas Spezielles, das – wie Christian Bielefeldt erklärt – entweder dann besonders zum Vorschein kommt, wenn gesangliche Hochleistungen vollbracht oder individuelle »Defizite« in der Stimme deutlich erkennbar werden (Bielefeldt 2007: 14). Bielefeldt zeigt an Stimmen wie z.B. von Beyoncé oder Prince, dass es in populärer Musik gerade die »körperlichen Limits sind [...], die uns anziehen, wenn sie sich an den gestalteten Klängen reiben« (ebd.).

Im Rap spielt die Bindung an die Körperlichkeit eine große Rolle – es ist die Stimme und die Gestik des Rappers oder des Sprechers bzw. der Sprecherin, die das spezifische Timbre ausmachen. Man braucht keine komplizierte Ausrüstung – der Rhythmus der menschlichen Stimme und ein Beat reichen als Begleitung aus. Die Innovation liegt sehr stark im sogenannten *style*, und dazu gehört eben maßgeblich die Art und Weise, in der der Künstler mit seiner Stimme arbeitet. Die Bedeutung des Textes tritt oft zugunsten seiner poetischen und phonetischen Funktion zurück, so dass die Stimme eine große Eigenständigkeit erreicht.⁹

Vorschnell könnten wir hier in Bezug auf das Korn in K’Naans Stimme festhalten, dass das Defizitäre, an dem wir hängen bleiben, in seiner »nasalen« Vortragsart liege. Christian Bielefeldt führt nun aber weiter aus, dass

9 Vgl. die Beiträge von Fernand Hörner und Oliver Kautny in diesem Band.

Sängerinnen und Sänger das Korn nicht einfach in ihren Stimmen haben oder nicht, sondern dass diese Reibungen eng mit den Biographien der Musikerinnen und Musiker verknüpft seien:

»Eine Stimme wäre demnach nicht nur als eine Spur des Körpers zu entziffern, sondern gleichzeitig als Echo des erlebten Lebens, in das sich Organisches *und* Soziales, Materie, Körper und Geschlecht, Alter und Herkunft einschreiben« (Bielefeldt 2008: 212).

Genau diese Verknüpfung von Herkunft, erlebtem Leben und Körper in der markanten Stimme von K'Naan könnte uns einen Hinweis darauf geben, warum wir etwas »Afrikanisches«, zumindest aber etwas »Anderes« in seinen Raps zu hören glauben. K'Naan Warsame wurde 1978 in der somalischen Hauptstadt Mogadischu während des Bürgerkrieges geboren. Nachdem der Vater das Land verlassen und in New York City als Taxifahrer gearbeitet hatte, folgte die Familie 1991 nach Harlem, später lebten sie in der Nähe von Toronto; seine Musikkarriere startete er 1999.¹⁰

Im Folgenden möchten wir diese These im Wesentlichen anhand von zwei Tracks des Albums *The Dusty Foot Philosopher* überprüfen. Zum einen soll der Titel »Wash It Down« und zum anderen »My Old Home« untersucht werden, um zu zeigen, inwieweit die Inszenierung der Stimme eine Verknüpfung zu K'Naans Biografie suggeriert.

»Wash It Down«

»Wash It Down« ist der erste Track auf K'Naans Album *The Dusty Foot Philosopher*. K'Naan trägt seine Reime im Poetry-Stil eines Gil Scott-Heron¹¹ vor. Die einzige Begleitung ist ein rhythmischer Loop aus Wassergeplätscher: Jemand schlägt mit der Hand auf eine Wasseroberfläche und schöpft und gießt etwas in einen Wasserbehälter. Außerdem kann ein durch zwei perkussive Bassschläge markierter 4/4-Takt herausgehört werden (die Schläge liegen auf den Zählzeiten Eins und Zwei und werden wahrscheinlich auf einer Djembe gespielt). Der Rhythmus des Wassergeplätschers verhält sich zu diesen Schlägen im 6/8-Takt.¹² Abgesehen von einigen Stimmen, die im Intro im Hintergrund zu hören sind,

10 Vgl. <http://www.myspace.com/knaanmusic> (Zugriff: 2.2.2009).

11 Gil Scott-Heron erregte vor allem in den 1960er und 1970er Jahren mit seinem politischen, insbesondere antirassistischen Sprechgesang und Soul-/Jazz-Aufnahmen Aufmerksamkeit. Er gilt auch als Proto-Rapper.

12 Ein Phänomen, das als Binnenmetrik bzw. Kreuzrhythmik bezeichnet wird, vgl. den Beitrag von Oliver Kautny in diesem Band.

einem kurzen Kinderlachen und K'Naans Reimen, sind das schon alle Elemente der Komposition.¹³

Durch das Wassergeplätscher schafft »Wash It Down« eine Analogie zwischen Text und Klangtextur. Interessant ist, dass K'Naan durch die Art und Weise seines Vortrags darüber hinaus eine Homophonie zum zirkulären Fließen des Wassers gelingt. Die im Rap beliebte Metapher »Flow« ist geradezu wörtlich zu nehmen, denn er trägt seinen Text so fließend und gleitend vor, als bräuchte er nicht einmal mehr zu atmen.¹⁴ So wie das Wasserplätschern im Studio zu einem Loop zusammengeschnitten ist, so ist auch K'Naans Stimme aus mindestens zwei Tonspuren recht unauffällig zusammengefügt. Einzelne Textpassagen werden besonders betont, indem er seine eigene Stimme doppelt.

Wir verzichten hier bewusst auf eine detaillierte Analyse des Textes, um nicht zu stark von der Klangtextur und der Stimme K'Naans abzulenken. Alleine das Spiel mit den Personalpronomina (»I«, »you«, »my people«...) würde eine ausführliche Textinterpretation erlauben, weil ihm eine für K'Naan typische, z.T. ironische Positionierung zwischen verschiedenen Welten inhärent ist. In der musikalischen und vokalen Performance sind bereits zahlreiche Anhaltspunkte gegeben, welche auf die eingangs gestellten Fragen in Bezug auf die Inszenierung des imaginierten Afrika verweisen.

»Wash It Down« ist eine durchdacht spärliche Komposition, reduziert auf den Sound des Wassers und der Stimme. Minimalistischer und puristischer kann ein Musikstück kaum ausgestattet werden. K'Naan inszeniert eine Kargheit, die mit dem Überlebensnotwendigen auskommt – mit etwas zum Trinken und etwas menschlicher Zuwendung. Genau hierin liegt ein grundsätzliches Konzept von K'Naan. Die akustische Atmosphäre bietet kaum mehr, als das Cover des Albums darstellt: Eine Comic- oder Zeichentrick-Wüste, einige Bäume, im Hintergrund zwei Frauen an einem Mörser hockend (erzeugen sie den Beat?) und vorne K'Naan, barfuß, nur ein Tuch um die Hüften gewickelt, einen großen Kassettenrekorder auf der einen Schulter und ein Kamel an einem Seil führend.

Diese karge Komposition wirkt diametral zur Polyphonie der Stadt, die in vielen Stilen populärer Musik und im Besonderen in der Rap-Musik und HipHop-Kultur so häufig thematisiert wird. Es gibt keine Botschaft wie »too much, too many people« (Grandmaster Flash & The Furious Five: »New York, New York«, 1983), die mit Autohupen, Polizeisirenen und Palaver im Hintergrund vermittelt wird. Es gibt auch keinen subsonischen

13 Eine Transkription des Textes findet sich im Anhang.

14 K'Naans Flow kann im Vergleich zu vielen zur Zeit aktuellen Rap-Stilen als »sing songy« und »old school« bezeichnet werden (Krims 2000: 49, vgl. dazu auch die Beiträge von Murray Forman und Oliver Kautny [zum Flow allgemein] in diesem Band).

Bass, der die Hörerin oder den Hörer in einen großstädtischen Underground zu ziehen versucht.

Dieses *andere* Konzept der Klangtextur spiegelt sich auch in der Stimmproduktion K'Naans. Roland Barthes extrapoliert das Körnige einer Stimme, indem er sie einer anderen gegenüberstellt. Eine solche Methode des Vergleichs kann weiterhelfen, um auch die stimmlichen Strategien K'Naans isolieren zu können: Vergleicht man K'Naan mit anderen populären Rappern, wird deutlich, dass seine Stimme audiotekhnisch extrem karg ausgestattet ist. K'Naans Stimme wirkt »flatternd« und »offen«. Sie wird kaum durch Effekte gefiltert, komprimiert und somit stabilisiert. Sie klingt, als wäre sie soeben auf einem ruhigen Hinterhof aufgenommen worden – im Hintergrund ein Kinderlachen. Bekannte Rap-Stimmen, die zwar auch nasal klingen, aber nie so dünn wie die Stimme K'Naans sind, wären neben der bereits genannten von Eminem, die von Snoop Dogg, B-Real (von Cypress Hill) aus den USA oder von Jan Delay aus Deutschland. Diese Rapper benutzen sehr häufig oder gar durchgängig das produktionstechnische Mittel des Overdubbing:¹⁵ Sie nehmen ihre Stimme im Studio auf mindestens zwei Tonspuren auf und erreichen so eine viel stärkere stimmliche Festigkeit und Bestimmtheit. Im Vergleich mit dem Rap-Duo von Public Enemy ist Folgendes festzustellen: Der eine Rapper, Chuck D, überbringt mit einer tiefen, komprimierten, eher im Brustregister platzierten Stimme ernsthafte Botschaften. Der andere, Flavor Flav, mit seiner viel höheren, nasaleren Stimme und dem weniger stark festgelegten Textfluss, vermittelt oft ironische oder anarchistische Leichtigkeit.¹⁶ K'Naan kann mit seiner Vokal-Performance exakt zwischen diesen beiden Stimmtypen des Rap platziert werden.¹⁷ Seine Stimme ist eher im Frequenzspektrum eines Flavor Flav als in den Tiefen eines Chuck D wiederzufinden. Sie wirkt obertonreich und ist nicht so gepresst oder komprimiert wie die des Letztgenannten. K'Naans »Flow« ist allerdings fließend und ähnelt in dieser Hinsicht wiederum mehr dem des Chuck D als dem eines Flavor Flav.

Die Assoziation und Imagination einer afrikanischen Welt durch K'Naans Musik sind zumindest im Fall von »Wash It Down« nicht nur

15 Beim Vergleich zwischen Snoop Dogg und K'Naan fällt auf, dass Snoop Doggs Stimme zwar ähnlich dünn und nasal ist, aber trotzdem kräftiger klingt. Zum einen unterstützen die Klangtexturen, über die Snoops Raps in der Regel gelegt sind, diesen Effekt (die Audiospuren sind im Bass-Bereich – insbesondere bei der Bass-Drum – meist viel mächtiger, lauter und tiefer bestückt). Zum anderen formt er sämtliche Plosive sehr viel kräftiger, eben explosiver aus als K'Naan und nutzt sie damit deutlicher zur Gestaltung eines perkussiven Mund-Rhythmus.

16 Vgl. den Beitrag von Murray Forman in diesem Band.

17 Ein ähnliches stimmliches Spektrum bzw. stimmliches Wechselspiel scheint das Ideal zahlreicher HipHop-Gruppen zu sein (z.B. Cypress Hill oder N.W.A. Hier sind insbesondere die Einspielungen des DJ zu nennen. Vgl. hierzu den Beitrag von Murray Forman in diesem Band).

zufällig und einem unbegründbaren Gefühl geschuldet, sondern musikalisch und stimmlich strategisch inszeniert. Die Binnenmetrik (Vierermetrum vs. Sechsermetrum) des Wassergeplätschers und der Basstrommelschläge können als ein »Sound-Logo« gedeutet werden (Diederichsen 2008: 109). Dieser Rhythmus kann in einer vom »geraden« 4/4-Takt und *Big* bzw. *Back Beat* dominierten Pop-Welt wie ein Erkennungszeichen für eine andere »Rhythmuswelt« wahrgenommen werden – insbesondere, wenn er im intermedialen Kontext einer durchaus klischeehaften Afrika-Inszenierung dargeboten wird:¹⁸ So scheint der Rhythmus eine Welt zu repräsentieren, in der vermeintlich typisch afrikanische – d.h. polyrhythmische, binnenmetrisch verschobene – Rhythmen noch mit der Hand geschlagen werden, eine Welt, in der das Thema Wasser ein sehr aktuelles und überlebenswichtiges ist. K’Naan inszeniert eine Wüstenmusik, die mit dem Nötigsten ausgestattet ist. Seine Stimme erscheint noch viel »afrikanischer« als der eingangs erwähnte Rapper Akon jemals zu klingen vermag, weil sie so pur erscheint, ohne Effekte, wie etwa den Vokoder, den Akon so gerne benutzt.

Mit dem Stück »Wash It Down«, das er an erste Stelle seines Albums setzt, gelingt K’Naan die perfekte musikalische Selbstinszenierung als »Dusty Foot Philosopher«: Die »akustische Möblierung« (Böhme 1995: 35) ist geradezu asketisch. Das Wasser, das die Grundlage seines tranceartigen Loops darstellt und in zahllosen Ritualen und Therapien auf der ganzen Welt eine zentrale Rolle spielt, lässt ihn als einen selbstironischen Heiler in der Welt des Mainstream-Rap erscheinen:

»[...] this is the therapy
need it? So use it!
music is water you know how to prove it?
people need music like they need excuses
people need water like Kanye needs Jesus.«

»My Old Home«

K’Naan geht in dem Stück »My Old Home« ähnlich wie in »Wash It Down« vor. Im Intro formuliert er: »A lot of people ask me how life was then. So, here it is.« In seinem Rap berichtet er anschließend aus Somalia, wie es dort nach Bohnen duftete, von Zeiten, in denen die Kinder mit einer alten Socke Fußball spielten und zufrieden waren, als die Wirtschaft noch im Gleichgewicht war und: »[...] even fools had a place in production«.

18 Dass Kreuzrhythmik bzw. Binnenmetrik nicht automatisch derartige Assoziationen weckt, zeigt der Beitrag von Oliver Kautny in diesem Band.

Als Sound-Logo, das beinahe wie ein Jingle im Radio funktioniert (Diederichsen 2008: 110) und ein imaginiertes Afrika evoziert, setzt K'Naan dieses Mal dezidiert auf den Klang einer Mbira, ein Instrument, das seit Jahrhunderten in weiten Teilen Afrikas gespielt wird.¹⁹

Interessant in dem Track »My Old Home« ist das dualistische Spiel, mit dem K'Naan auf musikalischer Ebene, insbesondere auch mit seiner Stimme, zwei Epochen in Somalia inszeniert. In der ersten Minute erzeugt er eine »natürlich« oder »organisch« wirkende Klangtextur: Ein »traditionelles Instrument« wird gespielt.²⁰ K'Naan tritt als Erzähler auf. Seine gleichmäßige Atmung ist deutlich zu hören. Eine solche Atmosphäre eines Unplugged-Konzerts inszeniert immer auch das »Natürliche«, »Echte« und per se »Gute«.²¹ Der Poet wirkt nur durch die hohe Erzählgeschwindigkeit leicht angespannt. Plötzlich hört man nach einer Minute (ab 1:02) K'Naan sagen: »One day it came.« Kurz zuvor ist das Geräusch einer explodierenden Bombe zu vernehmen, und die Klangtextur verändert sich von nun an deutlich. »It« steht dabei wohl als Synekdoche für den Bürgerkrieg in Somalia und all die Ereignisse, wie religiöse Unfreiheit, Korruption, Morde usw., die K'Naan und seine Familie endgültig dazu veranlassten, das Land zu verlassen. Musikalisch wird eine Homophonie zum erzählten Chaos unter anderem durch eine elektronisch klingende Synthesizer-Melodie erzeugt. Deren bedrohlich wirkenden, im Crescendo ausgeführten Töne kreuzen auf den Lautsprechern von rechts nach links und umgekehrt. Die Homogenität der ersten Minute des Tracks ist aufgehoben und das ist auch deutlich in der Stimme K'Naans zu hören. Im zweiten Teil des Songs (nach der Zeile »when it came«) wird sie mindestens in jedem zweiten Takt gedoppelt. Textpassagen werden von anderen Stimmen mitgesprochen oder gerufen. Der Text des vormals einspurigen Narrativs wird in der neuen Textur viel kleinteiliger, splitterartiger erzählt und durch die zusätzlichen Stimmen heterogenisiert und damit ent-harmonisiert. Analysiert man K'Naans Stimme in diesem Teil (ab Minute 2), so stellt man fest, dass sich ihr Klang jetzt noch mehr im oberen Bereich des Kopfs entwickelt. Klang sie zuvor noch kehlig, so wirkt sie nun wesentlich heller und nasaler. Insgesamt kann die Stimme im zweiten Teil so interpretiert werden, als sei sie kurz davor zu kippen, außer Kontrolle zu geraten – so wie das Land So-

19 Andere Namen für die Mbira sind auch Sanza, Kalimba oder Daumenklavier (ein Instrument aus der Klasse der in Deutschland sogenannten Lamellophone).

20 Im Hintergrund ist dazu noch eine schlichte Synthesizer- oder Keyboardmelodie (bestehend aus zwei Tönen) zu hören.

21 Diese Erzählerrolle könnte als Anschluss an afrikanische Traditionen und die sogenannten Griots interpretiert werden. Diese auch in akademischen Diskursen über HipHop immer wieder reproduzierte These ist jedoch nicht zu belegen. Es ist wichtig zu beachten, dass es im HipHop und anderen sogenannten Black Music Styles um performative, um nachträglich inszenierte und strategisch gewählte Anschlüsse an mögliche afrikanische Ursprünge geht.

malia in K'Naans Beschreibung. Es lässt sich also sagen, dass die Stimme K'Naans in diesem Stück als ein »lebendiges Echo des Stroms biographischer Kontinuitäten und Zäsuren« (Bielefeldt 2007: 14) gehört werden kann.

Afrika in der schwarzen Diaspora

K'Naans Stimme dürfte HipHop-Hörgewohnheiten irritieren; er besitzt eine »andere« Stimme als es etwa die Genrekonventionen des West-Coast-Gangsta-Rap oder des Bronx-Conscious-Rap vorsehen. Wenn wir nun von diesen Beschreibungen und Interpretationen der beiden Stücke K'Naans an den theoretischen Ausgangspunkt zurückkehren, zur Frage nach dem »Korn« in der Stimme (Barthes) sowie nach der Stimme, die als Spur des Lebens Alter, Geschlecht und Herkunft hörbar macht (Bielefeldt 2008), so lässt sich festhalten, dass K'Naans Performance durchaus Rückschlüsse auf seine Lebensgeschichte zulässt. Nicht zuletzt ist seine Stimme eine Stimme mit Akzent²², eine Stimme eines Einwanderers in Nordamerika. Es darf allerdings nicht überlesen werden, dass die Stimme inkorporierte äußere Existenzbedingungen (vgl. das Habitus-Konzept Bourdieus) »nur« zum Ausdruck bringt: Wir hören in K'Naans Stimme nicht etwa Somalia und auch nicht eine somalische Stimme, sondern nur eine Inszenierung und vokale »Übersetzung« seines Erlebens. Wir hören ebenso wenig eine migran-tische Stimme, sondern nur eine Stimme, die das diasporische Erleben mit dem Körper auszudrücken versucht. Jene Reibungspunkte, die das Leben als Migrant möglicherweise mit sich bringt, werden durch Reibung im Körper in der Stimme lediglich imitiert. Anders könnte es auch gar nicht sein, denn sonst müssten sich beispielsweise die Stimmen von Wyclef Jean und von K'Naan auf Grund migratorischer Parallelen ähnlicher sein als etwa die Stimmen von K'Naan und Bob Dylan. Das sind sie aber nicht, sondern gerade zur Stimme des »weißen« Dylan weist K'Naans Stimme große Ähnlichkeiten auf.

Die eingangs beschriebene vermeintliche »Afrikanizität« ist also eine inszenierte. Diese Inszenierung lebt nicht von der Stimme allein – es ist darüber hinaus das Zusammenspiel von Text, Musik, Sprechrhythmus und der visuellen Ebene der Covergestaltung, das uns die Inkorporation äußerer Existenzbedingungen glauben macht. Beide Stücke K'Naans, letztendlich das gesamte Album sowie auch sein letztes Album *Troubadour* aus dem Jahr 2009 – ein deutlicher Verweis auf die europäische Troubadour-Tradition, die in jüngster Zeit von den Fabulous Troubadors in Marseille

22 Vgl. dazu Hamid Naficy (2001) Überlegungen zum Accented Cinema.

aufgegriffen wird – sind damit auch Referenzen an den *Black Atlantic*, jenes

»System[s] historischer, kultureller, linguistischer und politischer Interaktion und Kommunikation, das seinen Ursprung in dem Prozess der Versklavung von Afrikanern hat« (Gilroy 2004: 13).

Es ist eine schwarze diasporische Situation, die in den Stücken K’Naans inszeniert wird. Die Zusammenarbeit K’Naans mit Damian Marley während seiner Konzerttour im Jahr 2006 verdeutlicht die Inszenierung des *Black Atlantic*. In diesem Zusammenhang ist auch der Beitrag K’Naans auf Amapro und Mariams Album *Welcome to Mali* (2008) zu nennen. Das Album ist sehr vielfältig und zeigt eine solche Bandbreite an Stilikonen, dass der Titel nur ironisch gemeint sein kann: Nicht die Hörer werden nach Mali eingeladen, sondern verschiedenste Musikerinnen und Musiker. Der Titel, an dem K’Naan mitarbeitet, heißt »Afrika« und K’Naan sagt im Intro, dass dieser Track die »original west-coast/east-coast collaboration« sei. Dieses Wortspiel lässt offen, welche Küsten welchen Kontinents gemeint sind – die afrikanischen Küsten (Somalia/Mali) oder die nordamerikanischen, die für zwei grundverschiedene habituelle Stilikonen des Rap stehen – oder gar die Verbindung Toronto-Mali.

Auf dem Track »Hardcore« seines Albums *The Dusty Foot Philosopher* erzeugt K’Naans Stimme in Kombination mit einem langsamen Westcoast-Gangsta-Rap-Beat jedenfalls eine ironische Distanz. Seine Stimme – die sich permanent fragt »I’m hardcore – are you hardcore?« ist androgyn, sie entspricht weder dem Black American Style, noch dem des Black American Male oder dem des Black Dandy.²³ K’Naan macht sich in »Hardcore« unter anderem über die Pseudo-Härte von 50 Cent lustig. Denn dessen stimmliche Stabilität und Härte ist studientechnisch produziert, indem er seine Stimme nahezu konstant gedoppelt einsingt (Overdub). K’Naan dagegen entwirft mit seiner Stimme ein anderes Konzept von Männlichkeit, das ohne den dunklen und tiefen Stimmklang des »hardcore« auskommt.²⁴ Die Souveränität in seiner Stimme entsteht durch das »Über-Setzen«²⁵ des African American Styles in die Perspektive der jungen afrikanischen Diaspora – und die Somalia-Erfahrung ist das, was den Rapper »hardcore« sein lässt.

In einem weiteren Stück des K’Naan Albums, »Soobax«, inszeniert sich der Erzähler/MC als »Refugee«. Das Hin und Her zwischen dem Dort (Somalia) und dem Hier (der Ort, an den der Erzähler geflüchtet ist) sowie den anderen Aufenthaltsorten des Sprechers, wird jenseits des musika-

23 Vgl. den Beitrag von Christian Bielefeldt in diesem Band.

24 Vgl. den Beitrag von Murray Forman in diesem Band.

25 Vgl. zum Begriff des Über-Setzens Gramatzki/Hörner u.a. 2009.

lischen und stimmlichen Hin und Her verstärkt durch sprachliche Entlehnungen. Wir hören eine Passage auf Somali²⁶, die sich unter den hauptsächlich auf Englisch verfassten Text mischt. K'Naans Stimme verkörpert somit den Boomerang-Effekt des Kolonialismus – der Rap, in der Retrospektive oft einseitig als Ausdrucksform der African American in den USA betrachtet, kehrt letztlich auch an die ostafrikanische Küste »zurück«. Er hat dabei den Weg über viele andere Stationen genommen – Paris, New York, Toronto – und ist durch ihre *cités* und *neighborhoods* erneuert und verändert wieder aufgetaucht. Im Interview mit Florian Sievers in der Zeitschrift *Spex* sagt K'Naan, er habe das erste Mal Rap im Fernsehen gesehen und sein Vater habe ihm aus den USA Musik nach Somalia geschickt (Sievers 2007: 82-83). Er habe dann versucht die »Amerikaner« zu imitieren. Das »african thing«, auf das in »The African Way« verwiesen wird, ist also immer auch als eine nachträglich eingeführte Konstruktion zu denken. Auf dem Album *The Dusty Foot Philosopher* führt K'Naan einen permanent imaginären Dialog zwischen Somalia (Afrika) und Nordamerika – und möchte damit seine Relevanz hervorheben und »Realness« beweisen.

Um diese Boomerang-Effekte geht es auch in K'Naans Stück »The African Way«: Eingeleitet von der klaren – inszenatorischen – Anweisungen der Stimme K'Naans (»Yeah, play that shit, [...] speed it up!«) geht der Weg von Äthiopien über Tansania nach Somalia, vom Heathrow-Flughafen in London zu den Zollbehörden am La Guardia Airport in New York und schließlich von Nairobi über Ghana nach Kingston (Jamaica). Begleitet wird diese Reise akustisch von einem monotonen Percussion-Rhythmus und von Vogelgezwitscher bzw. Grillengezirpe – die Musik scheint »direkt« aus der Steppe zu kommen. In dem Stück wird auf Swahili gerappt – es handelt sich allerdings um eine urbane Variation dessen, nämlich den »Nairobi Slang«, der recht schnell und undeutlich gesprochen wird.²⁷ Dazu kommen englische Wortfetzen, der MC wird begleitet von Percussion. Translokale und diasporische Musik bedeutet für K'Naan eben auch die *brothers* in Japan anzusprechen und das in der lingua franca »Engelish« (»I even did not speak a word of Engelish!«). Mit Referenzen aus dem Repertoire des African American Talk, wie z.B. »my people« und »niggas«, inszeniert K'Naan sich auch als Stellvertreter-Stimme für die »brothers over the world«.

Afrikanizität wird in der Performance K'Naans zelebriert und neu inszeniert. In der reproduzierbaren Aufnahme hat die Stimme des MC die Funktion, eine Art »Unmittelbarkeit« zu suggerieren. Afrikanizität suggeriert K'Naan auch dadurch, dass er bei Live-Shows häufig mit Djembe auf der Bühne erscheint. Die Trommel funktioniert dabei mehr als ein Symbol

26 Wir danken Anna Jäger für diesen Hinweis.

27 Wir danken Anna Jäger für diesen Hinweis.

und weniger als ein Begleitinstrument, denn die Musik braucht K'Naans mittelpärchtiges Spiel eigentlich nicht. Zumeist ist sowieso ein zweiter Djembespieler auf der Bühne, der den Rhythmus K'Naans in sein Spiel integriert.

K'Naans Musik ist aber auch ein Kampf um die »eigene Stimme« im weiteren Sinne des Begriffs: K'Naan muss seine Stimme als individuelle, wissende, fürsprechende, kämpferische und migrantische Stimme permanent herstellen.

K'Naan zelebriert einen transatlantischen *Flow*, einen kulturellen Transfer, der mit dem Konzept der »cultural remittances« des New Yorker Kulturwissenschaftlers Juan Flores (2008) erfasst werden kann. Flores versteht »cultural remittances« in Analogie zu den Rücküberweisungen der Einwanderer in ihre Heimatländer, die inzwischen einen beträchtlichen Teil der Ökonomien von Ländern wie Mexiko oder Senegal ausmachen.²⁸ Solche musikalischen Phänomene stehen den nach territorialer Abgrenzung strebenden Kräften des Nationalstaates entgegen. Wanda Raimundi-Ortiz, eine Künstlerin aus der Bronx, bezeichnet daher HipHop als einen von mehrfachen Schichten überzogenen Raum: »HipHop is a zone, a multi-layered space we live in, we are multilayered people in all what we do.«²⁹ Wir haben es mit einer neuen Art von Beheimatungsstrategie zu tun, die offenbar typisch für das globalisierte oder – politisch präziser – das postkoloniale ausgehende 20. und frühe 21. Jahrhundert ist.

Abschließend lässt sich sagen, dass es natürlich kein afrikanisches Stimmidium gibt, sondern nur die Inszenierung einer afrikanischen Stimme. K'Naan verweist uns auf das Hören und die Hörgewohnheiten selbst und bringt zu diesem Zweck mit der Körnung seiner Stimme ein hohes Maß an Subjektivität ein – eine Art »unbesohlte Stimme«, die sich eher als Winkelmusik denn als Weltmusik versteht.

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.
- Barthes, Roland (1974). *Die Lust am Text*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1990). »Die Rauheit der Stimme.« In: Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 269-278.

28 Auch der Begriff »Flow« lässt sich in diesem Sinne von »cultural remittances« (nach Flores) verstehen und findet sicher nicht zufällig Verwendung sowohl in der Sprache der Popmusik als auch in der Ökonomie.

29 Interview von Susanne Stemmler im Rahmen der Konferenz *Latinos in the Hip-hop Zone*, Museo del Barrio, New York, 5. November 2005.

- Barthes, Roland (1995). »La chambre claire. Note sur la photographie.« In: Roland Barthes: *Œuvres Complètes*. Bd. 3. Hg. von Eric Marty. Paris: Gallimard, S. 1107-1197.
- Bielefeldt, Christian (2007). »Der Mensch im Sound. Stimmklang in der populären Musik und im Gangsta-Rap.« In: *Musik und Unterricht*. H. 86 (1. Quartal), S. 12-19.
- Bielefeldt, Christian (2008). »Voices of Prince. Zur Popstimme.« In: *Pop-Musicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Hg. von Christian Bielfeldt, Udo Dahmen und Rolf Großmann. Bielefeld: transcript, S. 201-219.
- Böhme, Gernot (1995). *Atmosphäre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Diederichsen, Diedrich (2008). »Drei Typen von Klangzeichen.« In: *Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate*. Hg. von Holger Schulze. Bielefeld: transcript, S. 109-123.
- Ette, Ottmar (1998). *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biografie*. Frankfurt: Suhrkamp 1998.
- Gilroy, Paul (2004). »Der Black Atlantic.« In: *Der Black Atlantic*. Hg. von Haus der Kulturen der Welt, Tina Campt und Paul Gilroy. Berlin: Haus der Kulturen der Welt, S. 12-31.
- Gramatzki, Susanne/Fernand Hörner/Emilia Merino-Claros/Christine Lienau/Bettina Unger (Hg.) (2009). *Über-Setzen. Trennstrich oder Brückenschlag? Beiträge zum 20. Forum Junge Romanistik*. Bonn: Romanistischer Verlag.
- Flores, Juan (2008). *The Diaspora Strikes Back. Caribeño Tales of Learning and Turning*. New York u.a.: Routledge.
- Krims, Adam (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Naficy, Hamid (2001). *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Film-making*. Princeton: Princeton University Press.
- Sievers, Florian (2007). »K'Naan.« [Interview] In: *Spex*. H. 310, S. 82f.
- Winkler, Thomas (2007). »Krieg als Musik. Der somalische Rapper K'Naan verarbeitet seine schrecklichen Kindheitserfahrungen zu einem befreienden Sprechgesang.« In: *Die Zeit* vom 2.8. Online unter: <http://www.zeit.de/2007/32/Rapper> (Zugriff: 14.1.2009).

Internet

- <http://www.myspace.com/knaanmusic> (Zugriff: 2.2.2009).
- http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/k/knaan/the_dusty_foot_on_the_road/index.htm (Zugriff: 15.2.2009).
- <http://www.mtv.de/music/223042/bio> (Zugriff: 15.2.2009).

Tonträger

- Amadou & Mariam (2008). *Welcome to Mali*. Because Music/Warner, BEC5772410.
- Grandmaster Flash & The Furious Five (1983). *New York, New York* [12"]. Sugar Hill, SH-457-A.
- K'Naan (2005). *The Dusty Foot Philosopher*. BMG, 82876 70976 2.
- K'Naan (2009). *Troubadour*. A&M/Octone, B0012478-02.

Anhang: Transkription von »Wash It Down« (K'Naan)

When you're hearing the water
you feel like it's order
releasing your tension
the stressing, disorder
is big in America, Stephen and Erica
both of them suffer from livin'
'cause livin' is very competitive
hasseling credites, driving with negligence
too many ravages
people got too many things on their [lettuces]
TVs that lease, facing the ugliness [...]
...war! war! war!
what the hell you keep killing me for?
please come here and bend down low,
let me tell you what little I know
and if it's worth son,
spread it indeed like the shit and vomit that's under your feet.
I was born in a pot boiled black and hot
waiting to be tasted and rapping a lot
but just as you not comin' and eat my flesh
instead I had poverty to feed my stress
and till my life became
an o to the gun
not needed like an overcoat to the sun
so I thought I just was made to exist
not to live
all that revenge and resist
have you believed in tears?
this is the therapy

need it? So use it!
music is water you know how to prove it?
people need music like they need excuses
people need water like Kanye needs Jesus
wash it down,
wash it down,
I know you're stressin'
this piece is for you to relax,
just jump in the pool
my people live on water, die for water
wash it down...

Transkription der Autoren

