

Fernand Hörner,
Oliver Kautny (Hg.)

Die Stimme im HipHop

Untersuchungen eines
intermedialen Phänomens

[transcript]

Studien zur Populärmusik

Fernand Hörner, Oliver Kautny (Hg.)
Die Stimme im HipHop

Studien zur Populärmusik

FERNAND HÖRNER, OLIVER KAUTNY (Hg.)
Die Stimme im HipHop.
Untersuchungen eines intermedialen Phänomens

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: kallejipp, copyright photocase.com 2009

Lektorat & Satz: Oliver Kautny, Fernand Hörner

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-89942-998-5

PDF-ISBN 978-3-8394-0998-5

<https://doi.org/10.14361/9783839409985>

Buchreihen-ISSN: 2747-3066

Buchreihen-eISSN: 2747-3074

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

INHALT

Mostly tha Voice! Zur Einleitung

FERNAND HÖRNER/OLIVER KAUTNY

7

Machtvolle Konstruktionen: Stimme und Autorität im HipHop

MURRAY FORMAN

23

Black Dandy und Bad Nigga: Zur Geschichte zweier vokaler Narrative im Rap

CHRISTIAN BIELEFELDT

51

Barfußästhetik einer afrikanischen Diaspora: Das Körnige der Stimme K'Naans

JOHANNES ISMAIEL-WENDT/SUSANNE STEMMLER

73

Je suis authentique.

Die Rolle der Stimme für die Behauptung von Authentizität

FERNAND HÖRNER

89

HipHop-Skits - Grundlegende Betrachtungen zu einer Randerscheinung

STEFAN NEUMANN

121

Ridin' the Beat. Annäherungen an das Phänomen Flow

OLIVER KAUTNY

141

**Mostly tha Voice?
Zum Verhältnis von Beat, Sound
und Stimme im HipHop**

DIETMAR ELFLEIN

171

Abstracts

195

Zu den Autorinnen und Autoren

199

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 fiktionallisiert 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 audiotekhnischen 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 machohafter 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.

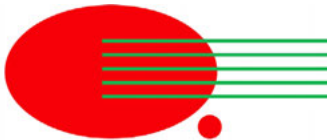
Tonträger

- 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



MACHTVOLLE KONSTRUKTIONEN: STIMME UND AUTORITÄT IM HIPHOP

Murray Forman

»How do I learn how to rap?«

If you have a brain and a voice, you're almost there. Now we just need to connect them.«

(o.A.: *Learn how to Rap Like a Pro: My Top 10 Tips*)

Meine Ausführungen beginnen mit einer Erinnerung: Es war in einer Winternacht in Montreal um das Jahr 1991, zu einer Zeit also, als HipHop gerade erst auf der Bildfläche erschien, als kulturelle Randerscheinung des städtischen Underground. Einige lokale HipHop-Acts standen auf dem Plan in einem kleinen Club – eine der wenigen Lokalitäten, die mit einiger Regelmäßigkeit HipHop buchten. Der Raum war mit einer bunten Mischung von englisch- und französischsprachigen HipHop-Heads aus dem städtischen Umkreis bevölkert: Jugendliche aus Jamaika und der englischsprachigen Karibik, aus Haiti und dem französischsprachigen Afrika, dazu gelegentlich ein weißer Student aus Quebec oder einer anderen kanadischen Provinz. Die polyglotte Kultur der Stadt zeigte sich in ihrer ganzen Bandbreite, verschiedene Dialekte und lokaler Slang, *creole*, *patois*, *joual* und die HipHop-spezifischen großsprecherischen Töne wogten durcheinander. Nervosität lag in der Luft, das Publikum war unruhig und angespannt. Zu viele Menschen und zu viel latente Aggressivität füllten den Raum. Die Acts auf der Bühne waren unbeschriebene Blätter und die meisten hatten weder ein eigenes Profil noch Erfahrung, sie feilten noch an ihrem Auftritt und ihren Reimkünsten.

Dann erhob sich die Stimme. Ohne die geringste Ankündigung trat ein junger Mann ans Mikrofon und erdete die spannungsgeladene Stimmung, er beruhigte die Atmosphäre im Raum mit einem einzigen Ausruf. »YO!« Dieser tiefe, unfassbar tiefe Laut (der ganz sicher tiefer war als der gesamte Rest) erschütterte buchstäblich den Club mit seiner Sonorität, sein machtvolles Grollen ließ das Geschnatter des Publikums verstummen und verlangte sofortige Aufmerksamkeit – alle Augen richteten sich auf die Bühne. Nachdem er sich unserer kollektiven Aufmerksamkeit sicher war, startete

der DJ den Beat und die Show lief weiter. Obwohl mir der Name jenes Mannes heute nicht mehr einfällt und ich nur vage Erinnerungen an seine Fähigkeiten als MC habe, klingt die Stimme immer noch nach, fast genauso kraftvoll wie in jener kalten Winternacht.

Der Themenkomplex von Identität, Macht, Autorität und Stimme ist in der Untersuchung der populären Musik nicht neu. Betrachtet man jedoch, wie häufig Rap der Oralität zugeordnet wird (Rose 1994), fällt eine seltene Vernachlässigung der »Stimme« auf. Eingehend diskutiert werden einerseits Aspekte wie Phrasierung, Atemkontrolle und andere vokale Elemente, die sich auf den Flow beziehen, sowie andererseits textliche Strukturen, narrative Muster und diskursive Formationen, die mit der Kunst und dem Handwerk des MC assoziiert werden. Den Stimmklang vom Flow zu trennen, erscheint etwas willkürlich, denn sobald jemand atmet, kommen wir nicht umhin, uns damit auseinanderzusetzen, wie sie oder er die Luft ausstößt und Worte und Phrasen im Rahmen der Atemzüge strukturiert. Doch trotz ihrer Bedeutung für den Rap und den Gesamtsound des HipHop bleiben ihre Klangeigenschaften – Stimmlage, Timbre, individuelle Charakteristika der Aussprache – meist von untergeordnetem Interesse. So betont etwa auch Adam Krims vorwiegend die Bedeutung des Flow: »[...] among the rap fans and aficionados that I know, the rhythmic style and the MC's delivery, or to use the more common jargon, an MC's ›flow‹ – are paramount not only to appreciation and pleasure but [...] also to individual and group identities« (Krimms 2000: 44). Er erklärt zwar weiter, Rhythmus und Timbre seien letztendlich nicht voneinander zu trennen (»rhythm is itself ultimately inseparable from timbre«; ebd.: 53), räumt aber sogleich ein, dass systematische und kulturell relevante Methoden, das Timbre im Rap (den Stimmklang im Einzelnen wie auch den geschichteten Sound eines Raptracks im Allgemeinen) zu analysieren, schwer fassbar bleiben.

Rap-Musik ist natürlich unvorstellbar ohne die menschliche Stimme. Im Unterschied zu so ziemlich jedem anderen Genre der populären Musik ist Rap explizit nach seinem konstituierenden Vokalpart benannt. Mag das Genre auch um Beats, gesungene Hooks¹ und Chorusse sowie andere Kompositions- oder Produktionselemente herum arrangiert sein, so dominiert doch die gerappte Stimme. Die Klangfarbe der Stimme und die Klarheit des Sounds tragen wesentlich zum Hörvergnügen des Publikums bei und wirken sich entscheidend darauf aus, wie das Talent eines MC eingeschätzt wird. Das Vergnügen an der Stimme und das durch sie ermöglichte auditive und affektive Erlebnis kann die unoriginellsten Textstrukturen aufwerten, über das Missbehagen an den häufig kritisierten Rap-Texten hinweghelfen oder die Besorgnis mildern, die eine Darbietung von unsozialen, nihilistischen oder schlichtweg negativen Themen nach sich ziehen mag. Man

1 Prägnante melodische Passagen, Anm. der Übersetzer.

muss nicht notwendigerweise mögen, *was* da ausgesagt wird, um zu schätzen oder gar zu genießen, *wie* es klanglich ausgedrückt wird.

Durch die weltweite Verbreitung und Vernetzung des HipHop kommen wir natürlich mit vielen Sprachen, vielen Stimmen in Kontakt. Der Umgang mit fremden und unbekanntem Sprachen – der Stimme des »Anderen« – befreit einen oftmals davon, sich mit der konkreten Bedeutung des Sprechaktes auseinanderzusetzen. Und sollte man auch die geistreichen Nuancen ausgeklügelter Wortspiele oder die dringlichen Botschaften von sozialer und politischer Relevanz missen, so bleibt man zugleich auch verschont von den quälenden Eindrücken schwacher Metaphern oder anderer sprachlicher Unzulänglichkeiten. So können wir Klang und Ausdruck der Stimme konzentrierter wahrnehmen und uns ganz der Art und Weise hingeben, wie der Stimmeinsatz eines Rappers innerhalb seines spezifischen Flow und entlang der DJ-Beats funktioniert. Selbst wenn man Curse oder D-Flame aus Deutschland, MC Solaar aus Frankreich, Sans Pression aus Kanada (Quebec), Immortal Technique aus den USA oder Gipsy MC aus Tschechien nicht wortwörtlich versteht, so ändert dies nichts daran, dass man deren kunstvoll eingesetzten Stimmen als Genuss und Offenbarung erleben kann.

Der Musikwissenschaftler Richard Middleton weist darüber hinaus auf eine weitere Fähigkeit der Stimme hin: »Rhythms, vocal timbre, register and articulation [...] work to modify the ostensible meaning of the words« (Middleton 1990: 228). Simon Jones bekräftigt diese Einschätzung: »[...] much of the existing research on popular music suggests that songs have their primary impact and appeal as vocal and instrumental sounds, rather than as explicitly verbal or lyrical statements« (Jones 1990: 64). Er schreibt weiter:

»[...] songs bear meaning and allow symbolic work not just as speech acts, but also as structures of sound with unique rhythms, textures and forms. Thus, it is not always what is sung, but the way it is sung, within particular conventions or musical genres which give a piece of music its communicative power and meaning. The sound of a voice and all the extra-linguistic devices used by singers, such as vocal inflections, nuances, hesitations, emphases or sighs, are just as important in conveying meaning as explicit statements, messages and stories« (ebd.).

Obgleich einer Analyse dieser Phänomene keine unmittelbaren sprachlichen Beschreibungsinstrumente zur Verfügung stehen, so ist es dennoch möglich, ein selbstgefälliges Grinsen (wie in Tupac Shakurs »All bout U« von 1996), ein herablassendes, höhnisches Lächeln oder einen finsternen, missbilligenden Blick in einer Stimme zu »hören«. Und in vielen Fällen

können diese hörbaren Charakteristika der entscheidende Aspekt eines Songs bzw. einer Performance sein. Intonation und Variationen der stimmlichen Modulation tragen in der Rap-Musik demnach wesentlich zur Konstruktion von symbolischem Wert und Sinn bei.

Körper, Stimmen und Subjektivität im HipHop

HipHop-Begeisterte und angehende Rapper tauschen sich häufig über die Ästhetik des HipHop und über inhaltliche Fragen aus, auf der Suche nach technischen Kniffen, die ihnen helfen könnten, ihre Rap-Skills zu verbessern. In einem Internet-Forum kam die Frage auf, ob jemand wisse, wie man eine bessere Rap-Stimme bekommen könne (*www.ign.com*). Eine ganze Reihe erfahrener Amateur-MCs lieferte zahlreiche Antworten, wobei die Bandbreite der Ratschläge von ernsthaft bis sarkastisch reichte. Einer riet schlagfertig zum »Eintritt in die Pubertät« (catitude 2008) – ein nicht besonders subtiler Versuch, den Fragesteller zu infantilisieren –, während ein anderer scherzhaft vorschlug, der Hilfe suchende Rapper solle 350 Pfund zunehmen und der nächste Big Pun werden (9_mm 2008). Die witzig gemeinten Antworten haben dennoch einen wahren Kern: Die Beschaffenheit der Stimme steht in engem Zusammenhang mit der Anatomie.

In seinem Maßstäbe setzenden Essay »Die Rauheit der Stimme« (»Le grain de la voix«) nimmt sich Roland Barthes ganz explizit der physischen Essenz der menschlichen Stimme an und beschreibt einen Klang, der »aus der Tiefe der Hohlräume, Muskeln, Schleimhäute und Knorpel [...] ans Ohr dringt, als spannte sich über das innere Fleisch des Vortragenden und über die von ihm gesungene Musik ein und dieselbe Haut. [...] Die ›Rauheit‹ wäre demnach folgendes: die Materialität des Körpers, der seine Muttersprache spricht« (Barthes 1990: 271). Im Anschluss an Barthes verweist Simon Frith auf das Wechselverhältnis zwischen Körper, Tonproduktion und Identität: »We certainly do hear voices as physically produced: we assign them qualities of throatiness or nasality [...]« (Frith 1996: 192). Worte werden im Mund geformt, und neben einer Reihe von physischen und technischen Faktoren, deren Zusammenspiel jede Stimme bestimmt, existiert ebenfalls eine allgemeine Korrelation zwischen Körperbau, Leibesumfang und Klangfarbe bzw. Klangqualität der Stimme. Frank Browning (2008) weist auf diese besondere physische Dimension hin (»there is something that leaps forth from the very anatomy of the speaker«), die dem HipHop-Hörer nicht entgeht, der die Körperlichkeit von Melle Mel, KRS-One, Notorious B.I.G., Big Pun, Fat Joe, Snoop Dogg, Q-Tip oder Lil' Wayne als Ursprung spezifischer vokaler Klangeigenschaften erfährt und

die Eigenheiten ihrer Stimmen zugleich als Ausdruck ihrer Körperlichkeit begreift.²

Notorious B.I.G. zum Beispiel, dessen HipHop-Pseudonym ganz explizit auf seine überdimensionale Physis verweist, gehört zu jenen klanglich herausstechenden Rappern, die sie sich zunächst »einstimmen«, bevor sie ihre Texte rappen – so zu hören etwa auf den Tracks »Big Poppa«, »Respect« (1994) oder »Somebody's Gotta Die«, »What's Beef« oder »Ten Crack Commandments« (1997). Diese Raps sind Musterbeispiele für einen Vortragstil, bei dem sich der Rapper zunächst in den Rhythmus des DJ »eingrooved«, seinen Flow auslotet und seine Stimme testet, bevor er eine Reimsequenz in Angriff nimmt. Dabei grunzt er und stößt eine Reihe kehlig-er Laute aus, die eine beträchtliche Leibesfülle signalisieren. Durch diese akustischen Äußerungen können wir uns sehr gut vorstellen, wie die leibhaftige Körpermasse des Künstlers im Aufnahmestudio vor dem Mikrofon steht und sich für den Track aufwärmt. Die Chance, dass sich eine schmale Person so voluminös anhört, ist recht gering. Middleton schreibt: »One of the importances of the Afro-American tradition lies in the fact that often the voice seems to be treated more as an ›instrument‹ (the body using its own resources to make sound) than as a soul borne on the wings of song« (Middleton 1990: 264). In diesem Kontext ist Biggies Stimme vorübergehend von der Sprache losgelöst und von linguistisch fassbaren Kategorien entkoppelt, sie ist frei für alle Ausschweifungen in den unbegrenzten Gefilden der Klanglust. Solche nonverbalen Lautäußerungen geben dem Track einen physischen Charakter und erinnern den Hörer daran, dass die Stimme des MC und die Beats des DJ synchron arbeiten, dass der menschliche Körper und die digitalisierten Rhythmen und Scratch-Techniken eine Einheit bilden.³

Sowohl im kompetitiv ausgerichteten HipHop im Besonderen als auch in der Musikindustrie im Allgemeinen steht die Stimme des MC (zusammen mit anderen außermusikalischen Praktiken) für subjektive Identität und Differenz. Über Genre Grenzen hinweg können wir zum Beispiel klar und deutlich hören, dass Jay-Z nicht Usher, Foxy Brown nicht Rihanna,

2 Die visuelle Wahrnehmung, ob bei einem Liveauftritt oder mittels anderer Medien, wie Videos oder Zeitschriftenfotos, beeinflusst folglich zwangsläufig die Art und Weise, wie das Zusammenspiel von Körper und Stimme eines MC wahrgenommen bzw. verstanden wird.

3 Es sind in erster Linie Biggies Stimme und seine geistreichen, »trockenen« Reime, die ihn ganz klar von seinen Zeitgenossen abheben. Nach seiner Ermordung im Jahr 1997 machte Guerilla Black 2004 kurzzeitig von sich reden, da seine Stimme auf merkwürdige Weise an diejenige Biggies erinnerte. Diese Ähnlichkeit erregte Aufmerksamkeit und sorgte für seinen »Untergang«. Denn trotz des vertrauten Stimmklangs fehlte Guerilla Black das rhythmische und lyrische Talent seines Vorgängers sowie auch die hohe Qualität von Puff Daddys Produktionsfirma *Bad Boy Entertainment*. Nach einem kurzlebigen Publikumsinteresse und Medienhype verschwand er von der Bildfläche.

Lil' Wayne nicht Robin Thicke ist und Big Pun ganz sicher nicht Maxwell. Ungeachtet der jeweiligen Stilrichtung, innerhalb derer sie arbeiten und anerkannt sind, wird wohl all diesen Musikern nachgesagt, sie »besäßen« einen distinktiven Stimmklang und artikulierten ihre Identität durch einen – vom juristischen und musikökonomischen Diskurs so bezeichneten – »signature sound«.⁴ In ähnlicher Weise nehmen wir auch im Bereich des Hip-Hop die stimmlichen Unterschiede wahr, die uns anzeigen, dass Method Man nicht Busta Rhymes, Chuck D nicht Scarface, Ice Cube nicht KRS-One und T.I. nicht Trick Daddy ist. Diese Musiker heben sich in vielfältiger Weise und auf verschiedenen Ebenen voneinander ab, wobei die akustischen Qualitäten des Stimmbildes ein herausragendes Distinktionskriterium ist.

Ein ganz gewöhnliches Verfahren im Rap ist es, klangfarbliche und dynamisch ganz unterschiedliche Stimmen miteinander zu kombinieren. Dr. Dre, bestens bekannt für seinen unverwechselbaren Sound, hat als Produzent erfolgreiche Kooperationen mit Eazy-E, Snoop Dogg und Eminem (und auch mit Michel'le oder JJ Fad, einer reinen Frauenband) vorzuweisen, deren Stimmen alle in einem eher hohen Register angesiedelt sind. Dre⁵, selbst eine recht imposante Gestalt mit einer tiefen Rapstimme, tat sich besonders mit Musikern hervor, deren Stimme in gewisser Weise mit ihrem äußeren Erscheinungsbild korreliert, deren Stimmumfang eher gering (Eazy-E) oder dünn und näselnd ist (Snoop Dogg) bzw. deren Stimmklang als »weiß« (Eminem) oder »weiblich« (Michel'le, JJ Fad) kategorisiert wird. Snoop Doggy Doggs »dahinplätschernden«, fast schon lethargischen Rap-Beitrag zu Dr. Dres Klassiker-Album *The Chronic* (1992) kommentiert Oliver Wang mit den Worten: »[...] it's clear from jump that Snoop is top dog over the rest, and his soft-spoken voice is as much a vital part of the album's sound as Dre's studio tweaking« (Wang 2003: 59).

Auf diese Weise wird durch die vokale Bandbreite eine auditive Spannung erzeugt, welche die Klangvielfalt der Performance erhöht. Der Sound von Public Enemy, einer der einflussreichsten HipHop-Acts aller Zeiten, fußt ganz wesentlich auf dem Kontrast zwischen der wuchtigen Stimme von Chuck D und dem vergleichsweise höheren Register von Flavor Flav – man denke an seinen typischen Ausruf »yeah, boyee!« –, das als akustische Kontrastfolie dient. Flavs Rap-Passagen haben zudem häufig einen grotesk-humoristischen oder Chuck D gegenüber aufmunternden Charakter, dessen Texte sich dagegen intensiver mit sozial-politischen Themen beschäftigen. Beide Stimmen bahnen sich ihren Weg durch die chaotischen Sound-attacken des Produktionsteams, der Bomb Squad. Chuck D berichtet: »Me

4 Ein individueller Sound, der zum Markenzeichen wird, Anm. der Übersetzer.

5 Er arbeitete in der Vergangenheit mit MC Ren, Tupac Shakur oder Fifty Cent zusammen.

and Flavor was blessed with having voices on two different ends of the spectrum, and they could both cut through any live situation very easily. Flavor has bass in his treble and I have treble in my bass« (Coleman 2007: 349).

Eine andere musikalische Herangehensweise wählten die frühen MCs: Sie griffen regelmäßig auf kollektive Rap-Styles zurück, die ein größeres Spektrum an Stimmtimbres innerhalb eines Stückes boten und zugleich für zusätzliche Dynamik sorgten. Heutzutage würden wir solche Aufnahmen als »Posse-Cuts« bezeichnen, wobei die MCs sich entweder mit jeder Zeile abwechseln oder einzeln ganze Parts rappen. William Jelani Cobb vergleicht diese frühen HipHop-Acts mit ihren Doo-Wop- oder R'n'B-Vorgängern, bei denen jeder Sänger für einen Song ein eigenes Timbre beisteuerte (Cobb 2007: 85). Diese Vortragsform begründete einen lebhaften, vielstimmigen, singsangartigen Rap-Stil, der besonders von Acts wie Cold Crush Brothers, The Funky Four + One, The Furious Five, The Sugar Hill Gang oder The Treacherous Three gepflegt wurde. So war es üblich, spezielle Schlüsselwörter oder Silben durch den Einsatz mehrerer Stimmen hervorzuheben, um so ihre Aussprache zu betonen oder den Tonfall einer bestimmten Formulierung zu modulieren. Greg Dimitriadis weist auf den kollektiven Charakter dieser Methode hin: »[...] these collective chants were not used to organize individual raps thematically but to sustain collective performance, a practice carried over onto wax by groups like the Treacherous Three« (Dimitriadis 2001: 20). Mit Bezug auf Run-DMCs »It's Like That« (1984) erläutert Dimitriadis die verstärkende Wirkung des gemeinsamen Stimmeinsatzes: »[The group] uses collective delivery here to push the message of this song forward, to make it louder, to proclaim it more clearly. »It's Like That« is a clear, meaningful refrain or chorus used to divide up, organize, and accentuate this more focused, more organized pop cut« (ebd.: 21). In dem kurz darauf veröffentlichten »Burn, Hollywood, Burn« (1990) wartet Public Enemy neben Chuck D mit den Rappern Ice Cube und Big Daddy Kane auf, sodass eine bezüglich des Stimmtimbres konsistente und unerschütterliche vokale Kraft entsteht, wenngleich jeder der drei Musiker seine spezifische Note und seinen speziellen Style einbringt.

Die Formationen M.O.P. und Onyx stehen für eine Weiterentwicklung des Posse-Stils. Beide Crews gehören zu den »loud talkers« im Rap, deren Stimmeinsatz durch Lautstärke und schlagkräftige Verbalattacken geprägt ist. DJ Premier, der M.O.P.s Album *Firing Squad* (1996) produzierte, greift die Selbstbeschreibung von M.O.P. als »aggressiv« und »ruppig« auf und erinnert sich: »[...] it was a chance to work with some dudes who wanted to shout. Even on the slow songs, they're gonna shout on them! [...] Next to Run-DMC and N.W.A. they were the next loudmouths« (Coleman 2007:

282f.). Onyx bediente sich eines, wie es das Bandmitglied Sticky Fingaz ausdrückt, »screaming style«, dessen Lautstärke alle anderen Rap-Gruppen übertraf (ebd.: 294f.). Dieser Umgang mit der Stimme steht in starkem Kontrast zu vielen Top-Acts jener Zeit, insbesondere zu dem eher sanfteren Sound von Gruppen des »Alternative-Rap« wie Arrested Development oder Digable Planets.

In jüngerer Zeit haben die Ying Yang Twins und David Banner jeweils Tracks aufgenommen, die den lauten und aufdringlichen Rapstil vieler MCs in sein Gegenteil verkehren. Auf »Wait (The Whisper Song)« von den Ying Yang Twins und auf David Banners »Play«, beide von Mr. ColliPark produziert und 2005 erschienen, wird mit sanfter Flüsterstimme gerappt, ab und an garniert mit weiblichen Seufzern und im ersten Beispiel begleitet von einer gemächlich klopfenden Basslinie und von Fingerschnippen bzw. im zweiten Beispiel von einem Bass und von verschnörkelten Elektroklängen. Der Inhalt der Texte ist in beiden Fällen sexuell anzüglich und derb, mit einem gewissen Hang zur Misogynie, und in den Musikvideos wird der Eindruck der gedämpften Stimme noch verstärkt durch Nahaufnahmen der MCs, die spärlich bekleideten Frauen ihre eindeutigen Anmachen aus nächster Nähe zuraunen.⁶ Der allgemeine Effekt dieser Stimmgebung besteht darin, den Zuhörer in den Bann des verbalen Ausdrucks zu ziehen und so eine seltsame Komplizenschaft zu begründen, die ebenso fesselnd wie abstoßend wirken kann.

Der Mund ist für die Stimmgebung natürlich essentiell. Dabei ist er nicht einfach nur die Pforte für den Atem und die Töne des MC. Mit ihm lässt sich viel mehr gestalten als es der HipHop-Diskurs ihm zugesteht. Ein MC rappt nicht einfach, sondern – in einem aktiveren Sinne – er »spuckt« Reime und »sprüht«⁷ Wörter. Es ist dieser verbale bzw. textliche Ausstoß, der darüber entscheidet, wie seine Skills oder sein Style bewertet werden. Der Stimmansatz und die Artikulation bestimmter Silben verleihen jeder Äußerung Ausdruckskraft und verhelfen ihr zu Bedeutungsnuancen, die zu einer Überbetonung der gerappten Worte und Inhalte führen können.

Eine besondere Praktik, das »Biten«⁸, bezieht sich nicht auf die Stimme an sich, sondern auf den Inhalt der Texte. Beim Biten werden bestimmte Stimmen durch andere ersetzt, die Worte mit den Lippen nachgeformt und so eine Art Rap-Plagiat produziert, jedoch nicht als Hommage oder respektvolles Zitat (wie bei Snoop Doggy Dogg, der 1993 in »Lodi Dodi« Slick Ricks und Doug E. Freshs Klassiker »La Di Da Di« aus dem Jahre

6 »Wait (The Whisper Song)« hat sich als dankbares Objekt häufig recht komischer Parodien erwiesen, die auf der Grundlage des Videos entstanden und zahlreich auf YouTube zugänglich sind.

7 Im Original steht hier »sprays«, in Anspielung an die Graffiti-Writer, Anm. der Übersetzer.

8 Das unerlaubte Kopieren, Nachahmen im HipHop, Anm. der Übersetzer.

1985 covert), sondern aufgrund eines kreativen Defizits, einer grundsätzlichen Unfähigkeit, eigene Texte zu schreiben oder seine eigene Rap-Stimme zu finden. In der Anfangszeit des HipHop, während der ersten beiden Dekaden, war es nicht unüblich und auch nicht verpönt, wenn die MCs Texte aus fremder Feder rappten. Big Daddy Kane schrieb für Biz Markie, Young MC für Tone Loc und Ice Cube praktisch für alle seine Bandkollegen bei N.W.A. Heutzutage jedoch ist diese Praxis weniger verbreitet und wird gemeinhin missbilligt. MCs werden dazu ermuntert, ihre eigenen Reimskills zu entwickeln, ihre eigenen Stimmen zu finden und so auf der Ebene des Stimmausdrucks ihren unverwechselbaren Style auszubilden.

Anders als in der Popmusik, wo Songwriter häufig unabhängig von den Sängern arbeiten und diese nur als Medium oder Interpreten der fremden Worte dienen, geht man im HipHop üblicherweise davon aus, dass der MC auch der Urheber seiner oder ihrer Reime ist. Dazu gesellt sich die allmähliche aber unaufhaltsame Hinwendung des Rap zu einer verstärkt betonten Subjektivität. Das »Ich« der Wortgewitter hat die Aufmerksamkeit auf den Sprechakt und zugleich auf seine leibliche Quelle gelenkt. Es hat die MCs noch weiter angespornt, ihre eigenen Texte zu verfassen und die Hörer zu der Frage zu veranlassen: Wer genau bringt eigentlich die Töne hervor, die ich höre, und was sagen sie mir?

Ethnische Herkunft, Geschlecht und die Stimme

Nicht alle Stimmen werden gleichermaßen geachtet. Dieses Problem wurde erst kürzlich mit Blick auf die einnehmende Stimme des US-Präsidentenskandidaten des Jahres 2008, Barack Obama, diskutiert. Browning (2008) bemerkte in diesem Zusammenhang, dass der Bariton vor großem Publikum noch immer die erfolgreichste Stimmlage ist. Die Wirkkraft einer »donnernden« Bariton-Stimme ist fest im öffentlichen Bewusstsein verankert und es gilt als ausgemacht, dass eine tiefe, dunkle Männerstimme verstärkt den Eindruck von Wichtigkeit vermittelt. Der Bariton ist eine »männliche« Stimme. Ihr Einsatz in ganz unterschiedlichen kulturellen Kontexten, z.B. bei Begleitkommentaren im Dokumentarfilm oder in der Filmvorschau, bei Off-Stimmen in der Werbung und in anderen Situationen, festigt ihre Autorität.

Höhere Stimmlagen suggerieren eher andere Bedeutungen und soziale Werte. Senatorin Hillary Clinton, die mit Obama um die US-Präsidentenskandidatur der Demokraten konkurrierte, hat offenbar aufgrund ihrer Stimme partielle Nachteile erlitten, die vergleichsweise dünner, zarter und – laut einiger Kritiker (waren sie sich der sexistischen Implikationen ihrer

Behauptung nun bewusst oder nicht) – »schrill« wirkte. Manche Klangeigenschaften werden ganz eindeutig als männlich oder weiblich interpretiert: »[...] voices can't be purely sound effects; at the very least they also indicate gender and therefore gender relations« (Frith 1996: 187). Kulturelle und ideologische Prägungen lehren uns, aus dem speziellen Klangbild und der Resonanz der Stimme männliche Autorität herauszuhören, und verknüpfen so bestimmte Musiker oder Genres mit der Vorstellung von Macht. Auf diese Weise wird der männlichen Bariton-Stimme die Dominanz innerhalb eines vorherrschenden Wertesystems zugesprochen, das unauflöslich mit einer Vielzahl patriarchalischer Herrschaftsformen verquickt ist.

Im zeitgenössischen HipHop herrscht allgemeiner Konsens darüber, dass eine eher raue oder »rauchige« Stimme von der Musikindustrie wie auch vom Publikum geschätzt und bevorzugt wird, wie wankelmütig diese Jury auch sein mag. Dabei handelt es sich nicht unbedingt um ein neues Phänomen. Es hat sich spätestens seit den frühen 1980er Jahren entwickelt, als Rapper dominierten, die über ein tieferes Stimmregister verfügen, wie Melle Mel von den Furious Five oder Kool Moe Dee von den Treacherous Three. Um 1987, als Rakim Allah und Eric B. ihr erstes Album, *Paid in Full*, aufnahmen und herausbrachten, wurde der Flow zwar neu überdacht, aber es blieb nach wie vor bei der Vorliebe für Bariton-Stimmen. Rakim, regelmäßig als einer der beliebtesten MCs genannt, brachte einen innovativen, auf Mehrfachreimen basierenden Flow hervor und verband diesen mit besonders esoterischen Themen (zeitweise nahmen sie sogar die Lehren des Islam und der muslimischen »5 Percent Nation« auf) – aber auch seine Klangfarbe war einmalig. Cobb (2007: 92) spricht von einem lässigen Murmeln (»the casual gravel of Rakim's unmistakable baritone stylings«), das eine innere Ruhe gänzlich ohne Druck oder Dringlichkeit vermittelt. Mit diesem Konzept, das eher an die in den 1930er und 1940er Jahren verbreitete Nutzung des Mikrofons erinnert (und an die nachfolgende Popularität von männlichen Sängern wie Bing Crosby oder Frank Sinatra), kann Rakim wohl als einer der ersten wirklichen Crooner im HipHop gelten, dessen Stimmklang und geschmeidiger, müheloser Flow späteren MCs wie etwa Guru (Gang Starr) oder Method Man (Wu-Tang Clan)⁹ den Weg ebnete. Ein Zeitgenosse von Rakim, Chuck D von Public Enemy, ist ebenfalls bekannt für seine tiefe Stimme und seinen feurigen, kraftvollen, überlauten Sound (»fervid, forceful, stentorian boom«, Shapiro 2003: 137),

9 Method Mans tiefe, sinnliche Stimme zeigt Ähnlichkeit mit dem populären Sound der beliebten Crooner des jamaikanischen Lovers Rock, man denke etwa an Beres Hammond oder Glenn Washington. Mit Blick auf die Verwurzelung des HipHop in der jamaikanischen Musikkultur und den fortdauernden Austausch zwischen afroamerikanischen und verschiedenen jamaikanischen Einflüssen verdienen solche Konvergenzen durchaus Beachtung.

der durch die Gegenüberstellung mit Flavor Flav's durchdringendem Kreischen noch an Profil gewinnt. Mit einem druckvollen, dem Soundideal des Crooners entgegengesetzten Stimmklang hinterlässt er beim Hörer enormen Eindruck: »Chuck's booming voice [...] grabbed you by the lapels and spit knowledge at you« (Coleman 2007: 352).

Adam Krims erklärt mit Bezug auf das von ihm umrissene Subgenre Reality-Rap, es habe auch in Zeiten des Umbruchs zumindest ein relativ konstantes Ethos gegeben, nämlich die Forderung, »hart« zu sein: »[...] each successive style of musical tracks mark out, in its specific period, something which, in the genre system of its time, connotes ›hardness‹« (Krims 2000: 72). Und diese Härte wird laut Krims unter anderem durch einen ungerichteten, aber dominanten Bass erzeugt (ebd.). Der Eindruck von Härte entsteht durch verschiedene vokale wie auch instrumentale Mittel und kann sowohl während des Liveauftritts als auch bei der Studioproduktion durch eine Betonung der Basslinie und der tiefen Stimmlagen noch gesteigert werden. Härte wird in der geokulturellen Sphäre der Hoods¹⁰ mit Autorität gleichgesetzt und Hood im übertragenen Sinn ist der Bereich, aus dem sich die Authentizität im HipHop herleitet (Forman 2002). Als ein Pionier des Reality-Rap und ein MC, der aufgrund seiner Herkunft fest in der urbanen Raumordnung der Hoods verwurzelt ist, weist Ice-T auf diese enge Verbindung von Autorität und Authentizität hin, die gewissermaßen seiner Stimme innewohne. Er sieht in seiner Stimme den Hauptgrund dafür, dass Radiosender sich weigerten, seine Musik zu spielen: »[...] with the tone of my voice I guess it sounded too real« (Coleman 2007: 245).

Krims beschreibt die Beziehung zwischen der Vorstellung von »Härte« und geschlechtsspezifischen Interpretationen von Stimme und Autorität folgendermaßen:

»[T]he links of that concept in turn, to ghettocentricity and masculinity have always posed difficulties to women in rap music and hip-hop culture, as has its centrality in constituting hip-hop music, fashion, slang, and identity« (Krims 2000: 73).

Auch wenn es mittlerweile weibliche MCs in den Genres Gangsta-Rap und Reality-Rap gibt (u.a. Boss, Da Brat, Foxy Brown, Lil' Kim, Trina), sind Frauen im HipHop eindeutig unterrepräsentiert. Ihre Stimmen werden im HipHop immer noch marginalisiert. Nicht selten formulierten weibliche MCs wie Jean Grae, MC Lyte, Missy Elliott, Queen Latifah, Rah Goddess, Salt'n'Pepa, Sister Souljah oder Yo-Yo kompromisslose feministische Bot-

10 HipHop-Begriff, der die soziale und geografische Verortung des HipHop benennt. Hood ist das Stadtviertel und die Clique (Posse) einer Rap-Crew. Im US-Rap wird hiermit oft das afroamerikanische Ghetto und street credibility assoziiert, Anm. der Übersetzer.

schaften, der sie mit ihren weiblichen Stimmen beeindruckende Autorität verleihen konnten.¹¹ Aber ihre Forderung nach Anerkennung beschränkt sich stark auf ihren Flow, auf ihre reimtechnischen oder narrativen Fähigkeiten. Sie identifizieren sich selbst nicht so direkt mit den Textinhalten der Gangster und Hoods, die unauflöslich mit der Autorität der männlichen Stimmen verbunden bleiben. Bedeutsam ist auch, dass die Mehrheit der Musikkritiker und Exegeten im HipHop-Bereich männlich ist. Denn dies beeinflusst zweifelsohne auch die Art und Weise, wie über weibliche MCs berichtet wird. Talentierte weibliche Rapstimmen, insbesondere diejenigen, welche explizit antisexistische und emanzipatorische Einstellungen äußern, werden dadurch häufig marginalisiert.

Wie sich also zeigt, wird ein bestimmter Typus maskuliner Identität und damit verbundene stimmliche Darbietungen als wünschenswert angesehen. In einem kulturellen Bereich, in dem Männlichkeit ein hohes symbolisches und ökonomisches Kapital zugewiesen wird, ist die tiefe Stimmlage eine Eigenschaft, die Ansehen und Marktvorteile bringt. So werden z.B. dunklere Stimmen zwischen Online-Diskutanten in diversen Rap-Foren explizit als »besser« bezeichnet. Für sie trägt das Erreichen eines tiefen Stimmregisters, das »rau«, »heiser« oder »hart« klingt, positiv zur allgemeinen Soundqualität bei und es wird vermutet, dass das Publikum dies ebenso empfindet. Ein Forumsteilnehmer betont, man solle bewusst in einem tieferen Stimmregister intonieren: »[...] start off with a deeper voice than your speaking voice. You have to experiment a bit because it will throw off your flow, but you'll get it« (catitude 2008). Das angestrebte Stimmmerkmal verspricht in den Augen der MCs größere Autorität und dementsprechend eine bessere Chance auf Erfolg in der HipHop-Szene und im kommerziellen Kulturbetrieb. Es handelt sich also zugleich um ein Phänomen ästhetischer Wertschätzung und, kulturtheoretisch gesprochen, um einen Verweis auf die ideologischen Voraussetzungen männlicher Stärke, Autorität und Macht.

Wenn Rapper dem Stimmklang derart viel Bedeutung beimessen, dann zeigt sich daran allerdings weit mehr als das bloße Bedürfnis, das Mikrofon zu »rocken« (»to rock the mike«) und »gut« zu klingen. Hier zeigt sich zudem ein Streben nach Dominanz – ein Aspekt, der für den HipHop mit seinen Wettbewerben und Battles um die ausdrucksstärkste Stimme von zentraler Bedeutung ist. MC-Battles stellen in der Regel Freestyle-Fähigkeiten¹² zur Schau, bei denen die Stimme als Medium gedanklicher Spon-

11 Queen Latifah hat den berühmten Track »Ladies First« mit Monie Love auf der LP *All Hail the Queen* 1989 veröffentlicht. Auf Yo-Yos 1991 erschienener LP *Make Way for the Motherlode* waren Stücke wie »Stand Up for Your Rights« und »I.B.W.C. National Anthem«, eine Abkürzung der von hier ausgerufenen »Intelligent Black Women's Coalition« (Cheryl Keyes 2002).

12 Freestyle-Raps sind improvisierte Raps, Anm. der Übersetzer.

taneität fungiert. Dabei ist es den MCs nicht möglich, auf geschriebene Texte zurückzugreifen, stattdessen müssen sie eine Kombination aus Reaktionsschnelligkeit und Zungenfertigkeit demonstrieren – auch wenn sie ausnahmslos auf ein gedankliches Arsenal an bekannten und bewährten Phrasen zurückgreifen. Bei schriftlich fixierten Raptexten hingegen ist die Stimmgestaltung des MC generell eine stärker im Vorfeld geplante Angelegenheit. Stimmklang, Inhalt und Flow werden reflektiert und an die Gesamtdarbietung, sei es im Studio oder auf einem Konzert, angepasst. Stimmlische Unzulänglichkeiten entschuldigt man eher im wilden Getümmel eines Freestyle-Battle, wenngleich eine solide und fesselnde Stimme von großem Nutzen ist in einem Wettbewerb, in dem das Publikum oder eine Jury die charakteristischen Merkmale der einzelnen konkurrierenden MCs bewertet.

Ein klassisches Beispiel eines Battle-MC ist KRS-One. Lange bevor er ein Aufnahmestudio betrat, war er bereits in HipHop-Battles erfolgreich. Seine volle, tragende Stimme und die Fähigkeit zu verbalen Attacks entwickelte er in den New Yorker Straßen und Nachtclubs der frühen 1980er Jahre. Zusammen seiner Boogie-Down-Production-Crew machte er sich zunächst durch seine Battle-Skills einen Namen, insbesondere durch die Battle-Tracks »South Bronx« und »The Bridge Is Over« auf der LP *Criminal Minded*, die gnadenlos gegen DJ Marley Marl, MC Shan und andere Mitglieder der Juice-Crew polemisierten. Erst danach entwickelte er anspruchsvollere Texte. Charakteristisch dafür sind etwa »9 mm Goes Bang« (1987) und »Bo! Bo! Bo!« (1989). Was den Inhalt angeht, so konzentrierte sich KRS-One stark auf die Behauptung von Autorität. Seine Stimme entspricht den von ihm geäußerten Macht- und Dominanzansprüchen und beharkt seine Gegner in einem lauten, schnoddrigen Ton, der gleichermaßen arrogant wie selbstbewusst wirkt. Dass KRS-One seinen Status als einer der besten und faszinierendsten Battle-MCs halten konnte, liegt nicht zuletzt in seinen Bemühungen begründet, ein umfassendes und differenziertes Vokabular zu entwickeln.

Battle-MCs zeigen, dass die Stimme als Werkzeug und als Waffe eingesetzt werden kann und dass deren spezifischen Charakteristika darüber mitentscheiden, ob man einen Gegner besiegt oder von ihm geschlagen wird. Aufstrebende MCs suchen ständig Wege, ihren Stimmklang zu verbessern, im Bewusstsein dessen, dass die Tiefe der Stimme und andere Klangeigenschaften (wie Lautstärke und die Fähigkeit klanglich dominant zu sein) mit männlicher Autorität und Macht in Verbindung gebracht werden. Auch wenn die Kommentare von Online-Diskussionsteilnehmern zur Stimmverbesserung oft ironisch oder zynisch erscheinen, so spricht ihre stete Verbreitung doch dafür, dass sie von dem einen oder anderen ernst genommen werden. Hier findet man z.B. die Empfehlung ein paar Joints zu

rauchen (vlasic 2008). Und der User 985-aknob (2008) empfiehlt: »Drink/ smoke and then do the vocals the next day. Voice is deeper and possibly raspier [sic] and will sound a lot harder.« Zum Teil finden sich diese Anregungen bereits im Kontext klassischer Blueskneipen, Juke Joints oder Jazzclubs der 1950er Jahre. Man denke etwa an jenen Club an der 52. Straße in New York, wo man der Überzeugung war, Zigaretten, Joints (»reefer«) und harter Alkohol seien dem Stimmklang des Sängers (und ebenso der Stimmung im Publikum) zuträglich und verliehen ihm zugleich den idealisierten Status eines rauen, maskulinen Outlaws.

Große und vor allem starke Männer werden oft als sexuell potente Männer angesehen. Auf die Online-Frage »Wie finde ich zu meiner Rapstimme?« (»how do I find my rap voice?«) antwortet ein Teilnehmer, indem er das maskuline Ideal und die sexualisierte Kraft männlicher Autorität herausstreicht: »[...] for males – rap with your nuts/for girls – rap with your guts« (gu3r1114 2009). Ein MC, der als besonders männlich wahrgenommen wird, ist Melle Mel, dessen massive Stimme durch seine beeindruckende Fitness unterstrichen wird; seine tiefe, grollende Stimme stimmt also mit seiner äußeren Erscheinung überein. Mel klingt, wie er aussieht: kernig, kräftig, mit dem gestählten Körper eines Bodybuilders. Big Daddy Kanes tiefe, träge Stimme wiederum ist im HipHop das Äquivalent zu Barry White (mit dem er 1990 den Song »All of Me« aufnahm). Er bedient sich ihrer auf die gleiche Weise wie der Soulsänger, um eine intime, der Genderkonvention entsprechend männliche Autorität zu behaupten, die seine Rolle als Liebhaber unterstreicht. Brian Coleman bezeichnet Kanes Stimme auf dem Stück »Raw« (1988) als testosterongeladen (2007: 38). Kane bedankt sich beim Produzenten Marley Marl dafür, dass er seine Stimme auf einen Beat des berühmten Drumcomputers 808 von Roland gelegt habe: »[The mix has] a heavy bottom and warm feel« (ebd.).

Im Kontrast zu jenen Assoziationen an eine Liebhaber-Rolle vermittelt die klangvolle, körnige Stimme von Scarface eine intime Verletzbarkeit. Sie verdeutlicht, dass Stärke und »street credibility« – der Status eines O.G. (»Original Gangsta«¹³) für einen urbanen »thug«¹⁴ und HipHop-Veteranen – nicht unerschütterlich sind. Seine Texte drücken oftmals ebenso Selbstkritik und Unsicherheit wie Vertrauen und die Selbstsicherheit eines Straßengangsters aus. Oft ist es die Stimme, die den Wechsel seiner Haltung zwischen »hartem« Reality-Rap und sensibler innerer Reflexion anzeigt. Seine Zuhörerschaft wurde bereits 1991 mit diesen Selbsterkundungen vertraut gemacht, und zwar durch den Geto-Boys-Song »Mind Playing Tricks on Me«, mit dem er eine originelle HipHop-Identität schuf. Jon Caramanica

13 In Anspielung auf den gleichnamigen Song von Ice Cube, Anm. der Übersetzer.

14 Krimineller, Gangster, Anm. der Übersetzer.

beschreibt diese ambivalente Konstitution von Scarfaces männlicher Identität:

»He was the penitent thug, a melancholy hustler. In his world, no actions came without consequences, no misstep without an intense psychic burden to match [...]. He was the first to humanize gangster rap and in so doing, proved its viability and diversity as an art form« (Caramanica 2003: 82-83).

In seiner verletzbaren Rolle rappt Scarface mit angestrengt, besorgt oder ermattet klingender Stimme, häufig vorgetragen mit einem zögerlichen Flow. Verstärkt wird diese Wirkung durch Stimmgeräusche, die wie Seufzer klingen. Dieser Vortragsstil erinnert an die Hit-Single »Patches« von Clarence Carter (1970) oder ebenso an die Version des Songs von George Jones und B. B. King (1999). Scarfaces elaborierte Stimme funktioniert auch ebenso beeindruckend in seinen Anrufungen der christlichen Kirche und seinem unermüdlichen religiösen Eifer, dem seine Vorliebe für Straßengeschichten von Gewalt und Vergeltung nichts anhaben kann. Der Wechsel seiner Stimme entspricht der Spannung zwischen den konkurrierenden Polen: Machismo und Selbstzweifel. Wenn er in seine Straßenprahlerei verfällt, wird seine Bariton-Stimme volltönend und sein Stimmansatz härter, was seine aggressive und streitsüchtige Einstellung hörbar macht.

Diese Form stimmlicher Gestaltung findet sich auch auf Tracks wie Beanie Sigels »Feel It in the Air« (2005), auf dem er explizit »Mind Playing Tricks on Me« von den Geto Boys zitiert und mit bleierner Stimme seine lähmende Einsamkeit gesteht. Auf »I Can't Go on this Way« (2005) benutzt Sigel eine ruhelos, nervös klingende Stimme, um seine Besorgnis über Probleme innerhalb der afroamerikanischen Gesellschaft auszudrücken: fehlende Krankenversicherungen und zahnärztliche Versorgung sowie der alltäglichen Kampf bei klinischen Diagnosen wie Bluthochdruck und Asthma. Die verdrießliche Stimme passt zu den beklemmenden Umständen, die er in seinen Texten beschreibt.

Oft wird maskuline Identität mit Hilfe von Metaphern konstruiert, die sich auf die Welt der Hunde beziehen. Dies zeigt sich sowohl in den Namen vieler MCs (ganz offensichtlich natürlich bei Sen Dog, \$hort Dog, Snoop Dogg, Tim Dog, Dogg Pound) als auch in der »knurrenden« und »bellenden« Stimme eines DMX. In der Online-Diskussion zur Verbesserung der Rap-Stimme (»Anyone know how to get a better rap voice?«) schreibt ein Teilnehmer: »Put some bass and growl in your voice. Sound off like you've got a pair« (CubbieBlue99 2008). Scarfaces Rap-Song »Big Dog Status« (2007) kommt dieser Forderung nach und belegt angeberisch seine Identität als harter Typ von der Straße und seine Stellung als erfolg-

reicher Veteran im Musikbusiness. Seine laute, tiefe Stimme rollt pompös dahin, während die Texte seine Herausforderer brandmarken und der Lächerlichkeit preisgeben. Scarface hat sich im HipHop den Ruf hart erarbeitet, den prototypischen Überlebenskämpfer zu verkörpern, und sein Tonfall wie auch seine Aussagen suggerieren herrschaftliche Macht und Autorität.

Auch die Frage nach der ethnischen Herkunft spielt eine Rolle für den Stimmklang und für die assoziative Verknüpfung der Stimme mit Macht und Autorität. Obwohl hier die Trennlinie in den USA hauptsächlich zwischen schwarzen und weißen MCs gezogen wird, muss man sich vor Augen halten, dass HipHop von vielen Akteuren beeinflusst wird, die weder das eine noch das andere sind: Vor allem Hispanoamerikaner haben DJing, Rap, Breakdancen und Graffiti maßgeblich beeinflusst. In Nordamerika sind weiße Jugendliche seit jeher in den unterschiedlichen Disziplinen des HipHop aktiv gewesen, doch was Rap anbelangt, stehen sie vor einem besonderen Dilemma: Die glühenden Vertreter eines HipHop-Purismus sehen sie als unfähige Dilettanten, kulturelle Diebe oder gar als Eindringlinge. Weiße Rapper finden sich zwar häufig in den nicht-kommerziellen Underground-Szenen des HipHop (wo sie vor allem als DJs tätig sind). Jedoch gibt es immer noch sehr wenige Beispiele für talentierte weiße MCs, denen kommerzieller Erfolg beschieden ist oder die Konzerttours im ganzen Land veranstalten.¹⁵ Dies änderte sich natürlich mit dem Aufstieg von Eminem, dessen kommerzieller Erfolg und unverfrorene Provokationen ihm eine außergewöhnliche öffentliche Aufmerksamkeit beschert haben.

Allseits gelobt für seine Reimkünste und seine bisweilen unterhaltenden Texte, wurden Eminems stimmliche Qualitäten indes selten als eine besondere Stärke betrachtet. Vielmehr wurde er, besonders in seinen Anfangszeiten, häufig als streitsüchtiges Balg beschrieben, das nie gelernt hat, sich zurückzuhalten und auch dann widersprach, wenn seine Widersacher größer oder stärker waren als er. Elizabeth Mendez Berry deutet die Raps von Eminem als nachträgliche Rache für die erniedrigenden Lektionen, die ihm deswegen erteilt wurden: »[...] the ninety-eight pound weakling finally gets to unleash the savage eloquence that he honed while being stuffed inside lockers and upside down in garbage cans« (Berry 2003: 60). In der Tat wird Eminems Stimme im Internet als die dürre, hohe Stimme eines weißen Jungen bezeichnet;¹⁶ eine Einschätzung, die ihn auf der argumentativen Grenze zwischen körperlicher Konstitution und ethnischer Zugehörigkeit als HipHopper diskreditiert. Als Antwort auf die Frage, ob jede Stimme beim Rappen gut klingen könne (»can any voice sound good rap-

15 Die bekanntesten sind The Beastie Boys, Vanilla Ice, Third Bass/MC Serch, House of Pain, Bubba Sparxxx, Paul Wall und Eminem.

16 »[S]crawny high pitch white boy voice« (Loopy 2008).

ping?«), bringt ein Teilnehmer die Frage nach der Hautfarbe explizit ins Spiel:

»I think the voice [is] just like any part of the music is an important element. If the voice doesn't meld, doesn't vibe, doesn't generally make you feel the rap, it ain't good. For instance, this is a problem that faces a lot of white rappers due to the fact that the standard for a rap voice has been set by black rappers who typically have a deeper voice, a more catchy voice [...]« (E.T. Science 2007).

Hier wird die schwarze Stimme nicht nur als überlegen angesehen, sondern auch als primäres Kriterium bzw. als maßgeblicher Sound für guten Rap. Manche schwarze Rapper, wie etwa Q-Tip, werden auch mit einem hohen, »dürren« Stimmklang identifiziert, sie sind jedoch von der negativen Beurteilung ausgenommen, insofern als sie einen innovativen Beitrag zum HipHop leisten und sich durch ihre schwarze Identität legitimieren.

2007 zeigte ein US-amerikanischer Privatsender die Reality-Show *Ego Trip's (White) Rapper Show*, die weiße Rapper karikierte (und ebenso vermeintlich untalentierte schwarze Rapper) und dabei klangliche und inhaltliche Unterschiede zwischen weißen und schwarzen sowie zwischen männlichen und weiblichen MCs aufzeigte. Die Show führte viele stilistische Schwächen weißer Rapper vor, wobei der eigentliche Schwerpunkt weniger auf deren stimmlicher Darbietung lag, sondern auf soziopolitischen Aspekten. Besonderes Augenmerk wurde zudem auf die Fähigkeit der Rapper – oder ihre Unfähigkeit – gerichtet, Reime zu erzeugen. Zwar isolierten die Produzenten der Show die stimmlichen Eigenschaften der weißen Rapper nicht explizit, aber dennoch war deren Stimm-Performances ein zentrales Feature der Sendung. Wayne Marshall betont, wie sehr dieses Programm alten HipHop-Kategorien verhaftet bleibt: »[It upheld an] idea of hip-hop that is very much an ›old school‹/›true school‹ idea of hip-hop that was really forged in the 1980s/early 1990s when you not only had a strong Afro-centric politics but you also had a playfulness about it [...]« (Gaunt u.a. 2008: 56). Obwohl sich den weißen MCs mittlerweile neue Möglichkeiten eröffnet haben, sich als vollwertige Mitglieder der HipHop-Gemeinschaft zu beweisen, gebe es, so Marshall, (insbesondere bei den sogenannten »Old-School«-HipHoppern) nach wie vor die Überzeugung, dass sich Authentizität und Legitimität im HipHop aus afroamerikanischer Kultur und Kulturpolitik ableiten müssen. Doch während dieser Forderung früher offen ausgesprochen wurde, wird sie mittlerweile von anderen diskursiven Themen verdeckt, wie etwa die Kommerzialisierung des HipHop und die damit verbundene steigende Anzahl von Rappern. Nach Ansicht glühender HipHop-Puristen sind weiße Stimmen im heutigen HipHop nicht etwa des-

wegen häufiger anzutreffen als früher, weil es mehr talentierte weiße Rapper gibt, also nicht, weil die weißen Rapper – um die Bezeichnung metaphorisch zu verwenden – schließlich ihre »eigene Stimme« gefunden haben, sondern nur, weil die Kommerzialisierung des HipHop die Türen weiter aufgestoßen habe, sodass schlechtere MCs (jeglicher Hautfarbe und Herkunft) ins »Spiel« gekommen sind.

Stimme, Technologie und Performance

Neben der physiologischen Dimension der machtvollen Stimme, die durch körperliche Einflüsse und Begabung geprägt ist, spielen auch technologische Faktoren eine Rolle. Audiotechnologien haben großen Einfluss auf den Klang der Rap-Stimmen bei Konzerten und auf Tonträgern. Die Produktionstechniken können die Stimme stärker hervortreten lassen und ihrem Sound Fülle, Tiefe und Lautstärke hinzufügen, um so nachträglich die Wirkmächtigkeit der Stimme mitzugestalten. Das Mikrofon ist ein Medium, das die Stimme »verstärkt« und stimmliche Darbietungen über eine größere Distanz hinweg übermittelt und dadurch ein größeres Publikum erreicht: Dass die elektronisch verstärkte Stimme einen Zuwachs an Macht verzeichnen kann, lässt sich also nicht allein, im Wortsinne, als technologische *Verstärkung* erklären. Berücksichtigen muss man in diesem Zusammenhang auch, welchen großen Einfluss diese Technologie auf gesellschaftliche Funktionszusammenhänge haben kann, man denke an soziale Faktoren wie kommunikative Reichweite einer Technik und soziale Teilhabe an ihr. Das Mikrofon als Medium ist dabei nicht einfach ein selektiver Filter: Denn es verstärkt sowohl die gewünschten als auch die unerwünschten Eigenschaften jeder stimmlichen Äußerung. Der perfekte Stimmklang wird mit erstaunlicher Effizienz reproduziert und an die Masse weitervermittelt, doch dies gilt genauso für eine verpfuschte Note oder eine undeutliche Aussprache.

Andere technische Effekte (Kompressor, Echo, Hall, Multi-Tracking etc.) können einzeln oder kombiniert verwendet werden, um die natürliche Stimme zu verändern, anzureichern, oder, wie viele meinen, zu *verbessern* und sie so einem vorgefertigten Ideal anzupassen. Dies geschieht durch die umfassende Zusammenarbeit von Entscheidungsträgern (Techniker, Toningenieure, Produzenten und Musiker selbst). Dank der Möglichkeit, auf dem eigenen Laptop und mit minimal ausgerüstetem Studio professionelle Aufnahmen zu machen, gehören leicht zu erwerbende Computerprogramme wie Acid Pro 6.0 (kombiniert mit Soundforge 8.0), Nuendo oder Reason mehr und mehr zu der Standardausrüstung eines Amateur-MC.

Gleichwohl ist es offensichtlich nicht *nur* die Stimme, die den Auswirkungen der Audiotechnologien ausgesetzt ist. Die stimmliche Performance der MCs verschmilzt mit den Klängen der Instrumente, dem Sound diverser digitaler Klangsamples und Audiotools. Wenn zudem Systeme nicht miteinander kompatibel sind und ungewollte technische Pannen auftreten, kann ein ohrenbetäubender Lärm und chaotischer Sound entstehen. Chuck D von Public Enemy beschreibt, wie sein Einstieg in den HipHop vom Kampf gegen schlechte Musikanlagen geprägt war: »I had the strongest voice of anybody around me and that was key, because most sound systems were cheap. You had to be able to cut across a cheap system« (Coleman 2007: 349). Im weiteren Verlauf seiner Karriere wurde Chucks Stimme mit dem akustischen Bombardement seines Produktionsteams – mit dem viel-sagenden Namen Bomb Squad – konfrontiert. Es liegt auf der Hand, dass eine schwächere Stimme – eine Stimme mit weniger Kraft und Autorität – damit überfordert gewesen wäre.

Auch die Frage nach der Rezeption darf nicht vergessen werden. Es gibt unzählige Geschichten darüber, wie etwa Produzenten in den Vereinigten Staaten sich der jeweiligen Regionalkultur anpassen, etwa wenn Produzenten in New York sich weniger als ihre Kollegen im Süden oder an der Westküste darum kümmern, wie ihre Produktionen in Autoradios oder mobilen Anlagen klingen (Forman 2002; Dery 2004). Dies ist zum Teil eine Frage des Genres, da der bevorzugte Sound des Ostküsten-HipHop in den späten 1980er und 1990er Jahren einer lautereren und aggressiveren Ästhetik huldigte, während der Sound aus Kalifornien bzw. von der Westküste im Vergleich dazu eher weich und stärker vom R'n'B und Funk der 1970er- und 1980er Jahre beeinflusst war. Tempo, Beats und Flow variierten von Ort zu Ort und die MCs entwickelten in den verschiedenen Regionen ganz unterschiedliche Arten »auf dem Beat zu reiten«. ¹⁷

Die Betrachtung von Macht und Autorität der Stimme zieht eine Reihe rezeptionsbezogener Fragen nach sich, etwa ob der Zuhörer gerade Autofährt und ihm eine serienmäßige – und dementsprechend eher mittelmäßige – Anlage zur Verfügung steht oder ob es sich um eine Spezialanfertigung mit Bass-Subwoofern, Equalizern und High-End-Boxen handelt; ob der Zuhörer mit einem iPod oder einem anderen tragbaren Abspielgerät zu Fuß durch die Straßen schlendert und ob er dabei einfache Kopfhörer-Stöpsel oder hochwertige, transparent klingende Kopfhörer wie die von Bose, Koss oder anderen High-End-Firmen benutzt; ob der Song in einem großen Club mit einer hypermodernen Anlage gehört wird oder gemütlich zu Hause auf winzigen tragbaren Computerboxen. Jeder dieser Umstände wird die Klangqualität und die Reproduktion der Stimme auf andere Weise beeinflussen und so den Höreindruck verändern.

17 Vgl. den Artikel von Oliver Kautny in diesem Band.

In Onlineforen tauschen aufstrebende MCs darüber Tipps aus, wie sie die diversen Technologien nutzen können, damit sich ihre Stimme sowohl im Konzert als auch im Studio klanglich verbessert und von den Zuhörern als durchsetzungsstark empfunden wird. Einige Diskussionsteilnehmer betonen die Bedeutung hochwertiger Mikrofone, die man nach sorgfältigem Vergleich auswählen sollte. Zudem geben MCs Anregungen, wie das Mikrofon zu halten sei, um den maximalen stimmlichen Effekt zu erreichen. Einer von ihnen gibt zehn Tipps, wie man als Profi rappt. Er schreibt unter anderem:

»[...] you can appear better than more polished rappers just by holding the mic correctly. Think of it like an ice cream cone: you don't hold it by the ice cream! Keep your hands on the ›cone‹ part of the mic and you'll sound like a pro« (o.A.: *Learn how to Rap Like a Pro: My Top 10 Tips*).

Die technischen Informationen, welche die MCs weitergeben, verlangen ein Mindestmaß an Erfahrungen mit Audiotechnologien. Fast immer werden gleichzeitig der Prozess und das Ergebnis beschrieben:

»Double up your tracks [...] one being off-pitch - it adds depth to your voice. To add to it, you can push some parts of each track off to each speaker [...] Alter the EQ of your tracks. This SHOULD be your engineer's job, but if you're self-producing you will have to deepen and broaden the lows of your tracks« (Catitude 2008).

Die Vorschläge eines weiteren Rappers gehen in eine ganz andere Richtung:

»Another thing is learning how to work compression, delay, de-esser, and reverb, that is if you're talking about how to make your voice sound better when it's recorded. If I throw my totally ›dry‹ vocals on a track without all those enhancements, it sounds like complete s***« (9_mm 2008).

Eine ganz eigene Kategorie vokaler Praxis im HipHop ist das Beat-Boxing. Beat-Boxer begleiten Rap-Cipher (im Kreis stehende, rappende MCs) mit vokal produzierten Beats und ahmen dabei die Beatproduktion der DJs nach. Dies ist eine allgemein bewunderte, allerdings selten praktizierte Disziplin im HipHop, die nur wenige beherrschen.¹⁸ Rap-Cipher finden spontan an Straßenecken und anderen Orten in der Stadt statt. In dieser Runde

18 Beat-Boxing wurde unlängst weltweit in zahlreichen Werbespots verwendet, etwa für Absolut Vodka, DSW 21, Nokia, Suzuki und die Basketballmannschaft Detroit Pistons.

erzeugt immer ein MC – reihum abwechselnd – den Beat, indem er den Luftstrom seines Atems mit ratternden Rhythmen herauspresst, die er mit Zungenschnalzen und anderen Vokaltechniken begleitet. Die anderen MCs timen ihre Reime auf diesen Beat. Auf professioneller Ebene sind Doug E. Fresh, Biz Markie oder Rahzel, früher bei den Roots, als herausragende »human beat boxes« zu nennen, wobei ihre Stimmen audiotekhnisch massiv verändert werden durch sorgfältige Mikrofonplatzierung und aufwendig erzeugte elektronische Effekte. Die besten Beat-Boxer manipulieren ihre Stimmen bis zur Unkenntlichkeit durch aufnahmetechnische Verfahren, die die Effekte konventioneller HipHop-Produktionen imitieren. Dabei halten sie ein durchgängiges Tempo ein und »rocken den Beat« mit ihrer Stimme. Und wenn auch die zugrunde liegende Technik oft als Neuigkeit gepriesen wird, bleibt das Beat-Boxing doch als eine angesehene, respektierte Fähigkeit fest in der HipHop-Tradition verankert.

Auf der Suche nach dem perfekten Klang: Stimmübungen

Kaum bezweifelt wird die Vorstellung, dass eine Stimme von Natur aus gut sein kann: Eine Stimme, die die Fähigkeit bereits mitbringt, Gefühle durch Klanggestaltung auf überzeugende, ansprechende Art und Weise auszu-drücken. Kontrovers diskutiert wird hingegen, bis zu welchem Grad eine Stimme grundsätzlich veränderbar ist. Opernexperte Lotfi Mansouri meint: »The fact is that the basic timbre is a god-given sound. Through technique and vocal study and all that, you can learn to control it and develop it, but you cannot manufacture timbre artificially« (Browning 2008). Diese Ansicht wird auch von einem Amateur-MC geteilt, der seine Gedanken zur Verbesserbarkeit der Stimme mitteilt: »[...] there is no way to change your voice [...] just figure out what kind of flow compliments it best [...] virtually any voice can rap« (adomav17 2008).

Während die meisten aufstrebenden MCs darin übereinstimmen, dass man mit den zur Verfügung stehenden stimmlichen Möglichkeiten zurechtkommen muss, äußern sich andere optimistisch, eine starke, autoritäre Stimme könne auch durch diszipliniertes und konzentriertes Üben antrainiert werden. Jene Rapper sind felsenfest davon überzeugt, dass man nach seiner eigenen Stimme suchen muss und vermeiden sollte, den Stimmklang oder Flow eines anderen Rappers zu imitieren. Diese Argumentation knüpft nahtlos an HipHop-spezifische Vorstellungen von Authentizität an und zeigt, welche Bedeutung der Diskurs des »keeping it real« in diesem Genre immer noch hat.¹⁹ Autorität, so scheint es, ist auch eine Frage gesell-

19 Vgl. dazu den Artikel von Fernand Hörner in diesem Band.

schaftlicher Wertungsdiskurse. Und Innovation und Authentizität sind zweifelsohne Werte, die von der Allgemeinheit positiv sanktioniert werden.

Eine ähnliche Debatte findet sich bereits Mitte der 1940er und Anfang der 1950er Jahre in der Entstehungsphase von Bebop und Modern Jazz. Insbesondere Bläser sollten damals über eine eigene musikalische »Stimme« verfügen. Jazzkritiker jener Zeit lobten dementsprechend die Erfinder bestimmter Sounds und Stile, während sie andere negativ bewerteten, die sie im Vergleich als unoriginelle Nachahmer disqualifizierten. Die Autorität der Stimmen etwa von Dizzy Gillespie, Charlie Parker oder Miles Davis war in progressiven Jazzkreisen unumstritten – wenngleich ältere und traditionellere Musiker, wie etwa Louis Armstrong, die jungen Bilderstürmer argwöhnisch betrachteten und geringschätzig beurteilten. Jüngeren Jazzmusikern wurde zwar ein gewisser Spielraum für ihre Entwicklung zugestanden, in dem sie vorübergehend den Sound – die »Stimme« – reiferer, talentierterer oder erfindungsreicherer Musiker kopieren durften, aber nur, um ihre eigene musikalische Stimme zu finden und schließlich ihre eigenen musikalischen Aussagen zu treffen. Nicht über die Rolle als Nachahmer hinauszukommen, war ein Nachteil für die Karriere und verdarb den guten Ruf als Musiker, egal wie talentiert man war. In dieser Hinsicht zeigen sich Parallelen zwischen HipHop und Jazz.²⁰

Der Independent-Rapper MC Eyedea beklagt: »I am honing my instrument [...]. I realize that I do not own my own voice. There is a brick wall between what my head and my voice says« (Del Curto 2008). Der junge MC bezieht sich ausdrücklich auf das klassische Körper-Geist-Dilemma, dem er ausgesetzt ist: Er habe zwar im Geiste eine Vorstellung des angestrebten Sounds, die Umsetzung aber scheitere an seinem technischen und physischen (Un-)Vermögen. Für Eyedea besteht die Schwierigkeit darin, seine eigene Stimme zu finden, seine musikalischen und verbalen Fähigkeiten auszumachen und diese durch Übung zu verfeinern. In der Beschreibung seiner Entwicklung betont er, wie er seinen Stimmumfang auf drei Oktaven steigern konnte, wodurch er nun verschiedene Gefühlszustände leichter auszudrücken vermag und über eine größere Bandbreite an emotionalen Haltungen verfügt, die er seinem Publikum gegenüber einnehmen kann: »This is the first time I have ever completely captured the potential of my voice« (ebd.).

Ein weiteres beliebtes Thema in Online-Diskussionsforen ist die Frage nach der Macht der Stimme und der damit verbundenen Macht und Autorität durchsetzungsfähiger MCs. Manche Rapper spielen die Bedeutung des Stimmklangs herunter und sind überzeugt, dass Flow und inhaltliche Aussage am Wichtigsten sind. Ein MC meint: »[...] rip the track. It's

20 Dieser Originalitäts-Diskurs findet sich freilich bereits mit Aufkommen des Genie- bzw. Ausdruckskonzeptes im 18. Jahrhundert, Anm. d. Herausgeber.

more important WHAT you say and your flow, than your voice pitch« (catitude 2008). Indes erklärt ein anderer MC, die Stimme könne ganz ähnlich wie beim Bodybuilding trainiert werden, um eine kraftvollere Stimme zu entwickeln:

»Strengthen your voice with vocal exercises. There is no way around it: Without a strong voice, your rap will never sound real. After all, if you spit a verse about how you're the baddest mutha on the planet, well, you better sound like it!« (o.A.: *Learn how to Rap Like a Pro: My Top 10 Tips*).

Und ein weiterer MC verweist auf die zeitliche Dimension und die Notwendigkeit langwieriger Übung, um stimmliche Fähigkeiten zu entwickeln und zu stählen: »Just practice. I sounded wack as hell for 3 years (some would say I still do) but there was never any crazy over-night transformation [...]« (9_mm).

Schlussbemerkung

Macht und Autorität fallen dem MC nicht automatisch zu, sondern müssen mit der Zeit verdient werden. Autorität erlangt ein MC nicht durch Selbstermächtigung. Sie ist Ergebnis von Erfahrung und Talent, das von anderen Musikern, Experten und Zuhörern anerkannt wird. Auch wenn ein MC eine kraftvolle Stimme hat, durch die er seine Gedanken in einem autoritätsbehafteten Diskurs äußert, entscheidet letztlich der Konsens, ob seine Autorität auf dem hart umkämpften Terrain des HipHop respektiert wird.

Mittlerweile gibt es in den meisten Großstädten eine beachtliche Zahl von Initiativen und sozialpädagogischen Programmen (»Hood Work«), die sich an Jugendliche richten und ihnen die Kunst und Geschichte des Rappens näherbringen. Die hier tätigen und finanziell minimal ausgestatteten »Hood Worker« benutzen HipHop und Rap als Mittel, um politisches Interesse und Krisenbewusstsein zu wecken. Die Jugendlichen bekommen in Raptexten die Möglichkeit, ihre Sorgen und ihre Wut zum Ausdruck zu bringen und dabei die Dinge, die ihre Entwicklungsmöglichkeiten und Perspektiven direkt beeinträchtigen, beim Namen zu nennen. Für diese Jugendlichen ist HipHop nicht nur der wichtigste diskursive Rahmen, um sich mit sozialen Missständen auseinander zu setzen. HipHop verleiht den Jugendlichen zugleich eine Stimme, um diesen Missständen etwas entgegen zu können. Diese sozialpädagogische Arbeit mit HipHop wird häufig als »raptivism« bezeichnet.

Die »Hood Worker« arbeiten zwar mit unterschiedlichen Strategien und Methoden. Doch die meisten ihrer sozialpädagogischen Angebote eint

die Hoffnung, Jugendliche von der Straße holen und sie dazu bewegen zu können, gemeinsam und friedlich an HipHop-Projekten teilzunehmen. Auf diese Weise möchten sie verhindern, dass die Jugendlichen auf die schiefe Bahn geraten. Die Rap-Angebote sollen ihnen eine Alternative zu verlockenden Straßengangs oder anderen kriminellen Milieus bieten. Das ist das Minimalziel. Für diesen Zweck werden gemeinsame Sessions und Workshops abgehalten, als Vorbereitung für eigenständig von den Jugendlichen organisierte Veranstaltungen mit Poetry-Slams, Spoken-Word-Jams oder Freestyle-Battles, bei denen die Teilnehmer der diversen lokalen Programme und Einrichtungen zentral zusammenkommen.

Jugendlichen auf diese Weise eine Stimme zu geben, ist mittlerweile eine Strategie des globalen Widerstands geworden. So zeigt etwa der Dokumentarfilm *Favela Rising* (2005; Regie: Matt Mochary und Jeff Zimbalist) die fortschrittliche Kulturarbeit in den Ghettos von Rio de Janeiro in Brasilien. Und in *Channels of Rage* (2003; Regie: Anat Halachmi) wird die Kluft zwischen israelischen und palästinensischen Rappern dokumentiert. Der Film beleuchtet die Rolle, die Rap in diesem politischen Konflikt spielt. Und eine weitere globale Initiative ist »Power in the Voice«, ein internationales Projekt, gegründet vom *British Council*. Afrikanische Jugendliche sollen hier durch Rap- und Reim-Skills gefördert werden, indem sie mit zeitgenössischem »Storytelling« an tief verwurzelte, afrikanische Erzähltraditionen anknüpfen.²¹

Da der kulturelle Einfluss von HipHop wächst und sich in immer neuen gesellschaftlichen Bereichen bemerkbar macht, wird die Stimme zu einem machtvollen Ausdrucksmittel, zu einem Medium sozialen Wandels. Dass dies nicht nur ein frommer Wunsch ist, zeigt die Arbeit der »Hood Worker«. Die Stimme des HipHop ist in der Tat weit mehr als ein gefügiger Faktor in den Kalkulationen der Musikindustrie: Sie ist ein unverzichtbarer Teil gesellschaftlicher Kontroversen. Sie ist ein machtvolles Instrument, mit dem Individuen ihre Identität zum Ausdruck bringen können.

Aus dem Amerikanischen von Fernand Hörner und Marion Schotsch

21 An »Power in the Voice« nehmen Botswana, Großbritannien, Mauritius, Mosambik, Südafrika und Sambia teil.

Literatur

- 9_mm (2008). Online-Kommentar im Forum »Anyone know how to get a better rap voice?« In: www.ign.com vom 6.12. Online unter http://boards.ign.com/hip_hop/b5113/166985074/r167007585/.
- 985-aknob (2008). Online-Kommentar im Forum »Anyone know how to get a better rap voice?« In: www.ign.com vom 6.12. Online unter http://boards.ign.com/hip_hop/b5113/166985074/r167007585/.
- adomav17 (2008). Online-Kommentar im Forum »Anyone know how to get a better rap voice?« In: www.ign.com vom 6.12. Online unter http://boards.ign.com/hip_hop/b5113/166985074/r167007585/.
- Anonym (o.J.). Online-Kommentar im Forum »Learn how to Rap Like a Pro: My Top 10 Tips.« In: www.thecompletec.com vom 27.4.2008. Online unter: <http://www.thecompletec.com/blog/> (Zugriff: 28.3.2008).
- Barthes, Roland (1990). »Die Rauheit der Stimme.« In: Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* (= *Kritische Essays* Bd. 3). Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 269-278.
- Berry, Elizabeth Mendez (2003). »Eminem: The Slim Shady LP.« In: *Classic Material: The Hip-Hop Album Guide*. Hg. von Oliver Wang. Toronto: ECW Press, S. 60-62.
- Browning, Frank (2008). »Does Obama's baritone give him an edge?« In: *Salon* vom 28. 2. Online unter: http://www.salon.com/opinion/feature/2008/02/28/obama_clinton_voices/ (Zugriff 6.1.2008).
- Caramanica, Jon (2003). »Geto Boys: We Can't Be Stopped/Scarface: Mr. Scarface is Back.« In: *Classic Material: The Hip-Hop Album Guide*. Hg. von Oliver Wang. Toronto: ECW Press, S. 81-83.
- Catitude (2008). Online-Kommentar im Forum »Anyone know how to get a better rap voice?« In: www.ign.com vom 6.12. Online unter http://boards.ign.com/hip_hop/b5113/166985074/p1/?20.
- Cobb, William Jelani (2007). *To the Break of Dawn: A Freestyle on the Hip Hop Aesthetic*. New York: New York University Press.
- Coleman, Brian (2007). *Check the Technique: Liner Notes for Hip-Hop Junkies*. New York: Villard.
- CubbieBlue99 (2008). Online-Kommentar im Forum »Anyone know how to get a better rap voice?« In: www.ign.com vom 6.12. Online unter: http://boards.ign.com/hip_hop/b5113/166985074/r167007585/.
- Del Curto, Jessica (2008). »Rap Album Delves Into Philosophy, Shifts Pitch.« In: *New Mexico Daily Lobo*. Albuquerque: University of New Mexico. Online unter: <http://media.www.dailylobo.com/media/storage/paper344/news/2004/10/21/Culture/Rap-Album.Delves.Into.Philosophyshifts.Pitch-775800.shtml> (Zugriff: 6.1.2008).

- Dery, Mark (2004). »Public Enemy Confrontation.« In: *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Hg. von Murray Forman und Mark Anthony Neal. New York u.a.: Routledge.
- Dimitriadis, Greg (2001). *Performing Identity/Performing Culture: Hip Hop as Text, Pedagogy, and Lived Practice*. New York: Peter Lang.
- E.T. Science (2007). Online-Kommentar im Forum »can any voice sound good rapping?« In: *www.futureproducers.com* vom 6.7.2007. Online unter: <http://www.futureproducers.com/forums/showthread.php?t=204271>.
- Forman, Murray (2002). *The Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Frith, Simon (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gaunt, Kyra/Cheryl Keyes/Timothy Mangin/Wayne Marshall/Joe Schloss/Miles White (Hg.) (2008). »Roundtable: VH1's (White) Rapper Show: Intrusions, Sightlines, and Authority.« In: *Journal of Popular Music Studies*. Jg. 20, H. 1, S. 44-78.
- gu3r1ll4 (2009). Online-Kommentar im Forum »How do I find my rap voice?« In: *http://au.answers.yahoo.com* vom 6.1. Online unter: <http://au.answers.yahoo.com/question/index?qid=20080324005038AA-nhy6A>.
- Jones, Simon (1990). »Music and Symbolic Creativity.« In: *Common Culture: Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*. Hg. von Paul Willis. Boulder: Westview Press, S. 59-83.
- Keyes, Cheryl L. (2002). *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana: University of Illinois Press.
- Krims, Adam (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Loopy (2008). Online-Kommentar im Forum »Anyone know how to get a better rap voice?« In: *www.ign.com* vom 6.12. Online unter http://boards.ign.com/hip_hop/b5113/166985074/r167007585/.
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes, UK: Open University Press.
- Rose, Tricia (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Shapiro, Peter (2003). »Public Enemy: It Takes a Million to Hold Us Back/Fear of a Black Planet.« In: *Classic Material: The Hip-Hop Album Guide*. Hg. von Oliver Wang. Toronto: ECW Press, S. 137-139.
- Spady, James/Charles L. Lee/H. Samy Alim (Hg.) (1999). *Street Conscious Rap*. Philadelphia: Loh Publishers.

- Vlasic (2008). Online-Kommentar im Forum »Anyone know how to get a better rap voice?« In: *www.ign.com* vom 6.12. Online unter http://boards.ign.com/hip_hop/b5113/166985074/r167007585/.
- Wang, Oliver (2003). »Dr. Dre: The Chronic/Snoop Doggy Dogg: Doggystyle.« In: *Classic Material: The Hip-Hop Album Guide*. Hg. von Oliver Wang. Toronto: ECW Press, S. 57-59.

Tonträger

- Tupac Shakur (1996). »All bout U.« Auf: *All Eyez on Me*. Interscope Records, 31 45242042.
- Beanie Sigel (2005). »I Can't Go on this Way.« Auf: *The B.Coming*. Roc-A-Fella-Records, B0003082-02.
- Beanie Sigel (2005). »Feel It in the Air.« Auf: *The B.Coming*. Roc-A-Fella-Records, B0003082-02.
- Big Daddy Kane (1988). »Raw.« Auf: *Long Live the Kane*. Cold Chillin'/Warner Bros. Records, 25731-2.
- Big Daddy Kane (1990) [mit Barry White]. »All of Me.« Auf: *Taste of Chocolate*. Cold Chillin, 7599-26303-2.
- Boogie Down Productions (1987). »South Bronx.« Auf: *Criminal Minded*. B-Boy Records, BB4787.
- Boogie Down Productions (1987). »The Bridge Is Over.« Auf: *Criminal Minded*. B-Boy Records, BB4787.
- Boogie Down Productions (1987). »9 mm Goes Bang.« Auf: *Criminal Minded*. B-Boy Records, BB4787.
- Boogie Down Productions (1989). »Bo! Bo! Bo!« Auf: *Ghetto Music: The Blueprint of Hip Hop*. Zomba, 1187-2-J.
- Clarence Carter (1970). *Patches*. Atlantic, SD 8267.
- David Banner (2005). »Play.« Auf: *Certified*. Universal, B0004975-02.
- Doug E. Fresh and the Get Fresh Crew (1985). *The Show/La Di Da Di*. Reality, D-242.
- Dr. Dre (1992). *The Chronic*. Interscope, P2 50611.
- Eric B. & Rakim (1987). *Paid in Full*. Fourth & Broadway, 162 444 005-2.
- Geto Boys (1991). »Mind Playing Tricks on Me.« Auf: *We Can't Be Stopped*. Rap-A-Lot, 7243 8 40364 2 3.
- MC Guerilla Black (2004). *Guerilla City*. Virgin Records, 7243 5 81786 2 3.
- M.O.P. (1996). *Firing Squad*. Epic, 01-486737-10.
- Notorious B.I.G. (1994). »Big Poppa.« Auf: *Ready to Die*. Arista Records, B000KFT WIG.

- Notorious B.I.G. (1994). »Respect.« Auf: *Ready to Die*. Bad Boy Entertainment, 78612-73000-2.
- Notorious B.I.G. (1997). »Somebody's Gotta Die.« Auf: *Life After Death*. Bad Boy Entertainment, 78612-73000-2.
- Notorious B.I.G. (1997). »What's Beef.« Auf: *Life After Death*. Bad Boy Entertainment, 78612-73000-2.
- Notorious B.I.G. (1997). »Ten Crack Commandments.« Auf: *Life After Death*. Bad Boy Entertainment, 78612-73000-2.
- Public Enemy (1990). »Burn, Hollywood, Burn.« Auf: *Fear of a Black Planet*. Def Jam, CK 45413.
- Run-DMC (1984). »It's Like That.« Auf: *Run-D.M.C.* Profile, PCD-1202.
- Scarface (2007). »Big Dog Status.« Auf: *Made*. Asylum Records, 378492-2.
- Snoop Doggy Dogg (1993). »Lodi Dodi.« Auf: *Doggystyle*. Interscope Records, 6544-92279-2.
- Ying Yang Twins (2005). *Wait (The Whisper Song)*. T.V.T. Records, TV-2525-2P.

Filme

- Favela Rising* (2005), Regie: Matt Mochary und Jeff Zimbalist. Stealth Films u.a.: London.
- Channels of Rage* (2003), Regie: Anat Halachmi. Anat Halachmi Film Production: Tel Aviv (Originaltitel: *Arotzim Shel Za'am*).

BLACK DANDY UND BAD NIGGA: ZUR GESCHICHTE ZWEIER VOKALER NARRATIVE IM RAP

Christian Bielefeldt

Drei Songs von Ice Cube, entstanden innerhalb von vier Jahren: »Jackin' for Beats« (1990), »It Was a Good Day« (1992), »Down for Whatever« (1993). Drei verschiedene Geschichten über die von Aufruhr und Resignation geprägten frühen Neunziger Jahre. Und: drei sehr verschiedene Arten des Rappens, drei völlig verschiedene Stimmen. Hier eine helle, gepresste, geräuschhafte, die klar artikuliert und in einem permanenten *Marcato* nahezu jedem in schnellem Tempo hervorgestoßenen Wort Nachdruck verleiht. Dort eine Stimme in mittlerer Lage, auch geräuschhaft zwar, aber viel zurückgezogener und zugleich voller, mit einem abgeschatteteren, dunkleren Timbre, der Rap sprechähnlich bei ruhigem Tempo, mit auffällig vielen abwärts gerichteten, kurzen Glissandi am Silbenende. Und schließlich eine angeraute Stimme im Register lässig-eleganten *Small Talks*, mit einer geringen Tonhöhenbandbreite und einem rhythmisch kaum profilierten, von vielen Lücken durchzogenen Flow, in dem die strukturierenden Akzente gleichsam kraftlos auf den Schlag fallen. Man könnte aber auch sagen: Hier der seiner Wut freien Lauf lassende *Bad Nigga*, verletzt, gewaltbereit, ein Echo alter Stereotype des *Bad Black Man*, wie sie seit den ersten Transporten westafrikanischer Sklaven in die USA in der amerikanischen Gesellschaft kursieren. Dort der empathisch-desillusionierte Berichterstatter, in eine Art lethargische, die eigene Machtlosigkeit spiegelnde Distanz entrückt. Und am Ende das affektierte Lamento des Kleingauners, des *Pimp*, der Züge des *Bad Nigga* mit denen des *Black Dandy* vereint. Figuren des Rappens, Figuren des Rappers und Figuren des Beobachtens der menschlichen Stimme und ihres performativen Gebrauchs im HipHop, denen ich in diesem Artikel nachgehen will.

Eine der weitreichendsten Beobachtungen, die Simon Frith in seinem Buch zu den »performing rites« populärer Musik formulierte, dürfte mittlerweile Konsenz sein: Dass nämlich Sängerinnen und Sänger populärer Genres neben der Songinterpretation in aller Regel auch eine gesungene Selbstinterpretation entwerfen, als ein weiteres, auf Privates und Persönliches zielendes Spiel mit Körper, Stimme, Rollen und Rollendiversität

(Frith 1998: 183f.). Nicht selten zwar ist die künstlerische Leistung schwer von der Leistung der Selbststilisierung oder auch Selbstauthentifizierung zu trennen. Das macht den Reiz des Ambigen bei vielen mit ihren Images und ihren Körpern kokettierenden Popgrößen aus. Soll Letzteres gelingen und die Maske des Artisten durchlässig werden, müssen Song-Ich und Star-Persona aber zumindest der Tendenz nach auseinanderfallen. Folgt man Frith, ist zur Herstellung einer solchen Differenz kaum etwas besser geeignet als die Stimme, Schauplatz des Konflikts zwischen Expression und personaler Signatur. Eine These, die Richard Middletons Definition der *pop voice* als dem wichtigsten Identitätsgaranten (»prime marker of identity«, Middleton 2003: 167) in einem Feld der Verstellungen und medialen Zurichtungen bekräftigt. Die Stimme in der populären Musik produziert nicht nur affektiv aufgeladene Klangbilder, sie legt Spuren des Lebens über die künstlerische Darbietung hinaus, spricht vom und zum Körper, vom und zum Geschlecht und fordert dazu auf, sie als Echo kultureller wie biographischer Erfahrung zu entziffern – und das jener gar nicht mehr so neuen Medientheorie zum Trotz, die in Popstimmen nur die digitalen Standards der Soundtechniken zu hören bereit ist und jede Beziehung zwischen einer Stimme und ihrem Träger für glatte Einbildung hält.¹

Auch in dieser Hinsicht darf der Rap mit seinem Akzent auf individuelle Differenz, Spontaneität und Originalität als »highly vocal culture« (Best/Kellner 1999: o. S.) gelten. Rap ist Stimm-Musik – und zwar umso mehr, als die oralen Körperpraktiken des MC mit einer Musik interagieren, deren Material in der Regel vollständig oder doch ganz weitgehend einer medientechnischen Praxis entstammt, der Tätigkeit des DJs und den von ihm gesteuerten Audiogeräten.² Nicht, dass das Verweissystem, das HipHop-Beats mit ihrer auf Sampling basierenden Rekombinations-Textualität produzieren, dem der Stimme grundsätzlich in etwas nachstünde. Einen Unterschied macht aber, worauf eine Stimme verweist, indem sie singt, schreit oder rappt. Wie Stimmen können Beats zitieren, klingend Reverenzen erweisen und politische Haltungen einnehmen oder doch wenigstens anspielungsweise anklingen lassen. Ich habe argumentiert, dass populäre Sänger ihrerseits aber nicht nur personale Signaturen in die Modelle künstlerischen Stimmgebrauchs einschreiben, die sie übernehmen, sondern darüber hinaus etwas, das ich in diesem Zusammenhang Narrative der Sängerin oder des Sängers nennen möchte: kulturelle Paradigmen der Stimme,

-
- 1 Pointiert formuliert diese Position bereits Zizek 1996. Meine Einwände habe ich ausführlicher an anderer Stelle begründet (Bielefeldt 2008: 206f.).
 - 2 Damit ist nicht einer vereinfachenden Gegenüberstellung von Mensch und Technik bzw. von Körperklang und Sound-Apparaturen das Wort geredet. Das Agieren des DJs mit Plattentellern und Laptops lässt sich mit ebenso guten Gründen als virtuose Körpertechnik beschreiben wie die Stimmen heutiger Rapper als artifizialisierte Resultate digitaler Audiotechnik.

in denen zentrale gesellschaftliche, religiöse oder auch ethnische Fragen aufgegriffen und ins Bild gesetzt sind (Bielefeldt 2008: 212f.). Solche mit vielerlei Vorstellungen und Phantasmen besetzte Figuren sind beispielsweise die Engels- oder die Kinder- und Jungfrauenstimme mit ihren Zuschreibungen des Unirdischen und makellos Reinen oder die machtvolle, magisch verzaubernde Stimme, die sich keineswegs nur mit den mythologischen Namen Orpheus und Circe verbindet. Die ekstatisch erleuchtete Stimme und ihre Steigerungsform, die frenetische, die exzentrische, rasende Stimme gehören dazu, ihr Gegenbild, die bedrohlich formlose »verrückte« Stimme, die leise Stimme des Einflüsterers und Verführers, die Geisterstimme, unheimlich, körper- und ortlos, oder die Stimme des Unholds mit ihren Attributen des Überlauten, Quasi-Animalischen und Geräuschhaften. Neuere und kulturspezifischere Narrative wären die zahlreichen Varianten der Diva als eine quer durch Pop und Kunst präsenste, ethnische Grenzen überschreitende Figur exzentrischer Erhabenheit,³ aber auch das Grrrl, die Bitch sowie auf männlicher Seite der Womanizer oder der extrovertierte Dandy⁴ – man könnte diese Reihe fast beliebig fortsetzen bis hin zu Spezialfällen wie der effeminierten Drag Queen oder dem ständig entgleisenden Mad Poet. Jede Stimmaufführung korrespondiert, so meine Annahme, in jeweils zu bestimmenden Formen und Graden mit solchen kulturgeschichtlichen Figuren und Genrerollen, die zahllose literarische, malerische oder theatrale Formen in den Medien des kulturellen Gedächtnisses angenommen haben, sich aber wesentlich auch durch die Qualitäten ihrer Stimme definieren. Und sei es, dass uns die Stimme selbst eine ganz andere Geschichte erzählt als die sichtbare Bühnenrolle, in welcher der Sänger sich inszeniert, dass Rollenfigur und vokales Narrativ also auseinanderfallen.⁵

Im Folgenden will ich diese Annahme anhand einiger Beispiele aus der Geschichte des HipHop konkretisieren. Dabei geht es mir weniger um theoretische Überlegungen als um die Rekonstruktion und kulturelle wie historische Spezifikation von Zuschreibungen, die aus den Erwartungen resultieren, mit denen Stimmen gehört werden und die selbst wiederum mit Narrativen zusammenhängen, die ihre eigene, komplexe Geschichte mit sich führen. Ich thematisiere im Weiteren zweier solcher Narrative, den Black Dandy und den Bad Nigga, beides zentrale Figuren des *Performing*

3 Vgl. Linda Listers Beschäftigung mit der Diva als zentralem Narrativ neuerer Popgeschichte (Lister 2005).

4 Zur Figur des Dandy und der Beziehung zwischen HipHop und Dandyismus vgl. Hörner 2008, hier insbesondere S. 307-311.

5 Zu Recht verweist Martin Pfeleiderer darauf, dass derartige »vokale Stereotypen« (Pfeleiderer 2009: 20) für Vokalist:innen wie Zuhörer:innen eine Rolle als Ausdrucksmuster und Identifikationsangebote spielen können; vgl. auch die Liste von *vocal persona* bei Philip Tagg (2001: 13), die vom Little Girl bis zu Figuren wie dem Macho Git oder dem Hound of Hell reicht.

Black Man und seiner besonderen, von Sklaverei und gewaltsamer Segregation geprägten Geschichte in den USA. Die HipHop-Studies haben sich bislang vorwiegend um die visuelle sowie sprachliche Konstruktion solcher Narrative gekümmert, unzweifelhaft mit einigem Erfolg.⁶ Wenn diese Untersuchungen weitgehend auf der Analyse verschriftlichter Rap-Textsammlungen basieren, soll es an dieser Stelle um real *klingende* Stimmen gehen, also um akustische Ereignisse, die sich in Kategorien wie Timbre, Stimm Sitz, Lautstärke, Intonation, Tonhöhenbandbreite und Artikulation einteilen lassen, und um ihren Part im Spiel zwischen Rollenspiel, Selbstinszenierung und vokalem Narrativ.

The Black Dandy

Auf der Suche nach den musikgeschichtlichen Hintergründen für die vokalen Narrative des HipHop wird man schnell fündig, nimmt man die Geschichte afrodiasporischer Musik in den USA als eine Geschichte verzerrter, rassistisch getönter Wahrnehmungen schwarzer Musiker und schwarzer Musik durch die weiße Mehrheit. Für die Herausbildung afroamerikanischer Formen des Singens spielen solche Rollenzuschreibungen, mit denen das weiße Amerika auf die Befreiungs- und Aufstiegsambitionen des schwarzen Amerikas reagiert, eine entscheidende Rolle. Erst die Bluessänger der 1920er Jahre um Blind Lemon Jefferson, Tommy Johnson und Charlie Patton bringen es fertig, mit der Figur des verletzten Outlaws ein originär afroamerikanisches Narrativ im Musikbetrieb durchzusetzen. Bis dahin, und jenseits des ländlichen Blues weit über die 1930er Jahre hinaus,⁷ sind singende Afroamerikaner nahezu ausnahmslos auf die Rolle des verspielt-juvenilen Dandy-Entertainers festgelegt, eine Figur, die theatergeschichtlich auf die Akteure der Blackface-Minstrel-Comedies des 19. Jahrhunderts zurückgeht. Der Grund dafür ist eine der erfolgreichsten Bühnenfiguren der Minstrelsy, der sogenannte Coon, ursprünglich Raccoon, oder, nach einem Songtitel von 1834, Zip Coon: eine Karikatur des faulen, furchtsamen und zugleich aufsässigen, dabei von Natur aus augenrollend quietschvergnügten Sklaven, der sich noch jeder vernünftigen Arbeit zu entziehen weiß und stattdessen lieber seinem ebenso naturhaften Sanges-

6 Vgl. im deutschsprachigen Kontext zuletzt Strube 2007, Leibnitz 2007 und Lüdtker 2006. Für die internationale HipHop-Forschung vgl. Cheryl L. Keyes' Beschreibung weiblicher Leitnarrative der Rapperin (Queen Mother, Fly Girl, Sista with Attitude und Lesbian, Keyes 2006: 266), die ausführlich auf Rap-Texte, Kleidung und Auftreten von Rapperinnen bezogen werden, nicht aber auf die vokalen Performances.

7 Zum Ausnahmestatus des Gospels als einer von rassistischen Zuschreibungen schon früh weitgehend freien schwarzen Musikpraxis vgl. Gilroy 1993.

trieb nachkommt.⁸ Der Coon etabliert sich im 19. Jahrhundert als ein parodistischer Zerrspiegel schwarzer Kultur und schwarzer Körperlichkeit, der durchaus auch bei Teilen des schwarzen Publikums ankommt, sich parallel jedoch zu einem der aggressivsten, rassistischen Stereotype in den USA entwickelt (Abbildungen 1 und 2).



Abbildung 1: Umschlagbild der Notenausgabe von Washingtons »Zip Coon« (1834)⁹

»[...] the coon developed into the most blatantly degrading of all black stereotypes. The pure coons emerged as no-account niggers, those unreliable, crazy, lazy, subhuman creatures good for nothing more than eating watermelons, stealing chickens, shooting crap, or butchering the English language« (Bogle 1995: 8).

Als nach dem Sezessionskrieg viele ehemalige Sklaven in die Großstädte des Nordens wandern, verwandelt sich auch der Coon. Der neue, urbane Black Dandy spricht den charakteristischen Negro-Dialekt, trägt grelle

8 Zur Blackface-Minstrelsy vgl. Beans, Hatch und McNamara 1996. Die Geschichte des Coon-Songs rollen Abbott und Seroff 2007 auf, vgl. auch Cothorn 1990.

9 Quelle: Robert Toll (1977: 137).

Kleidung und legt ein ebensolches Benehmen an den Tag. Eine Fülle neuer Coon-Songs wird ins Repertoire von Minstrel-Show und Vaudeville übernommen. Titel wie »The Dandy Coon's Parade« oder »New Coon in Town« lassen den Dandy die Aufstiegsträume der neuen schwarzen Unterschicht träumen, zeigen ihm zugleich aber unmissverständlich Grenzen auf. Der zuvor oft nur unterschwellig rassistische Ton wird dabei alles andere als milder.

»Besides continuing minstrel stereotypes of blacks as watermelon- and chicken-eating mindless fools, these new 'coon songs' emphasized grotesque physical caricatures of big-lipped, pop-eyed black people and added the menacing image of razor-toting, violent black men. These lyrics almost made the romanticized plantation stereotypes seem good« (Toll 1977: 16).



Abbildung 2: Umschlagbild des Sheet-Music-Drucks »Coon Coon Coon« (1901) mit der Abbildung des Blackface-Darstellers Lew Docksteder¹⁰

In den folgenden Jahren entwickelt sich der Black Dandy zu einem Dispositiv, das für zahllose afroamerikanische Musiker, Komponisten und Entertainer einen Schlüssel für den Erfolg in der weißen Öffentlichkeit bereithält. Ernest Hogan, Bert Williams und Bob Cole, aber auch die

¹⁰ Quelle: Sheet Music Collection. The John Hay Library Repository, Brown University Library 02912 Digital ID.

deutlich jüngeren Ma Rainey, Cab Calloway und Louis Jordan bedienen sich seiner oder können sich ihm doch zumindest nicht völlig entziehen. Über die landesweit erfolgreiche Sendung *Amos'n Andy* (Erstsendung 1928) erobern Coon-Figuren schließlich auch die elektronischen Massenmedien. Im Radio entwickelt sich die Show um die Uncle-Tom-Figur Amos und seinen schrägen Geschäftsfreund Andy zu einer Serie mit fast dreißigjähriger Laufzeit, die das Fernsehen ab 1951 für einige Zeit übernimmt, übrigens als eine der ersten US-amerikanischen TV-Shows mit rein schwarzer Besetzung (die, in genauer Analogie zu den ersten schwarzen Blackface-Darstellern, von ihren weißen Regisseuren erst noch lernen musste, sich stereotyp »schwarz« zu verhalten).

Gibt es nun aber neben der Genrefigur auch ein vokales Narrativ für den Black Dandy? Stilistisch gesehen zunächst eher nicht, denn der Coon-Song etabliert weniger einen eigenen Stil, als dass er wichtige Elemente des Tin-Pan-Alley-Ragtimes übernimmt, z.B. das Strophe-Refrain-Schema und die synkopierte Rhythmik (Salem o.J.: 2). Im Zuge der Popularisierung des Ragtimes, an der Coon-Songs entscheidend beteiligt sind, entwickelt sich allerdings die kurzzeitig sehr populäre Form des Coon-Shouting: ein Gesangsstil, der von weißen Kritikern vage als Negro-Style bezeichnet wurde (Abbott/Seroff 2007: 12ff.). Genauere Antworten als solche reichlich vagen Etikettierungen liefern Tonträger aus den Jahren nach der Jahrhundertwende. Sie zeigen, dass der Coon-Song durchaus eine genretypische Singweise hervorbringt, und zwar über ethnische Grenzen hinweg. Nimmt man die frühen Aufnahmen des Sängers und Comedians Bert Williams zur Hand, der gemeinsam mit George Walker das Tandem The Two Real Coons bildete und zu den erfolgreichsten schwarzen Vaudeville-Sängern um 1900 gehörte (Fletcher 1983: 227-250), lassen sich nur geringfügige Unterschiede zwischen ihnen und den Einspielungen seiner zeitgenössischen weißen Kollegen ausmachen. Ähnlich wie der elf Jahre jüngere Blackface-Sänger Al Jolson auf seinen ersten Schallplatten pflegt Williams in Songs wie »The Phrenologic Coon« (1901) oder »The Mississippi Stoker« (1906) einen teilweise sprechgesangartigen, expressiven und nuancenreichen Singstil, dessen bewegliche Intonation durch viele Töne mit nach oben oder unten gerichteten Anfangsglissandi entsteht und längere, belcantoartig ausgelegene Passagen nur im Refrain kennt. Auch im komödiantisch-anzüglichen Tonfall, dem baritonalem Register und dem leicht kehligen Stimmsitz ähneln sich beide Sänger.¹¹ Was ihre Kleidung und vor allem die Gesichtsmaskierung auszeichnet, das spielerisch Überzogene und Extravagante des Dandy-Coons, findet in diesen Eigenheiten seine – insgesamt eher mode-

11 Vgl. auch den weißen Blackface-Comedian Emmett Miller, dessen Aufnahmen aus den 1920er Jahren wesentliche Merkmale des Black-Dandy-Gesangs aufweisen (z.B. »Lovesick Blues« von 1928).

rate – Entsprechung. Allerdings bedienen sich auch Vaudeville-Sänger mit Novelty-Songs außerhalb des Coon-Genres ähnlicher Mittel, was dafür spricht, dass die Grenzen des vokalen Coon-Narrativs zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch fließend sind. Während der Coon auf der Minstrel-Bühne als Figur mit klar definiertem Profil funktioniert und der Coon-Song sich als Genre innerhalb der Vaudeville-Musik etabliert, bleibt das vokale Profil des Black Dandy zunächst unscharf.

Anders sieht die Sache aus, betrachtet man die zwei Jahrzehnte später entstandenen Songs von Cab Calloway. In seinen mutwillig komödiantischen Liedern (z.B. »Minnie the Moocher«, 1931) hat der Coon-Song nicht nur überlebt, sondern sich zu einem markanten vokalen Narrativ entwickelt, in dem die Black-Dandy-Merkmale des Extravaganten und Übertriebenen sozusagen zu einem Personalstil verdichtet und insgesamt wesentlich auffälliger sind als im vergleichsweise gepflegten Stil eines Bert Williams. Überdrehte und zugleich lässig gleichsam »hingerotzte« Scat-Einlagen findet man hier, extravagant lang gezogene, anzügliche anmutende Ausdrucksglissandi sowie exaltierte und doch elegante Shouts, die mit halbsprechgesungenen Versen alternieren. Dass sich Williams nach dem Tod von Walker 1911 mit seiner neuen Bühnenfigur, dem tragikomischen Mr. Nobody, vom Coon-Stereotyp verabschiedet oder doch weiter entfernt als der hyperelegante »Hi-De-Ho-Man« Calloway zwanzig Jahre später, kann deshalb kaum überraschen.¹²

Zu den afroamerikanischen Entertainern, die diese Tradition in den 1950er und 1960er Jahren fortführen, gehört der 1904 geborene Dewey »Pigmeat« Markham, der mit seinen clownesken Proto-Rappings für die Kontinuität zwischen Vaudeville, Comedy-Show und HipHop steht. Markham, Stamm-Act des New Yorker Apollo Theaters und regelmäßiger Gast in der *Ed Sullivan Show*, tritt seinerseits als Karikatur des Blackface-Comedian auf, mit offensichtlich korkgeschwärztem Gesicht und grotesk vergrößerten, weiß geschminkten Lippen. Seine erfolgreichste Bühnenfigur ist der »Judge«, als der er, meist auf einer erhöhten Bank sitzend, komische Monologe zum Besten gibt. Mit Ausschnitten aus seinen Comedy-Nummern mischt Markham in den 1960er Jahren auch den Plattenmarkt auf. Sein größter Erfolg ist die musikalische Einleitung für seine Show, ein knapp zweiminütiger, gereimter Sprechgesang, mit dem er sich im Stil eines MC selbst ankündigt. »Here Comes the Judge!« erreicht 1968 immerhin Platz 19 der Billboard Charts und weist *avant la lettre* zwei Merkmale

12 Um es hier nicht allzu einseitig zu machen: Selbstverständlich konnte Calloway auch in einem völlig anderen, weit von Coon-Song und Blackface-Comedy entfernten Tonfall singen; z.B. in »A New Moon and an Old Serenade« (1939).

auf, die kurze Zeit darauf zur wichtigsten Grundlage des Rap¹³ werden: Eine Versstruktur mit paarigen Endreimen und eine durchgehend Beat-bezogene, rhythmisch akzentuierte Sprechweise mit einem stark nach unten wie oben ausschlagenden Tonhöhenverlauf. In den Kategorien von Adam Krims ließe sich diese am Einsatz der Stimme im Funk orientierte Sprechweise insgesamt als Mischung zwischen »sung flow« und »percussion-effusive flow« einordnen (Krims 2000: 47).¹⁴ So setzt Markham betonte Silben an den Versanfängen sowie vor dem Endreim durchgängig auf die meist auftaktig angesteuerten Haupttaktzeiten; ein Verfahren, das von den meisten Old-School-Rappern übernommen und als On-Beat-Flow in die HipHop-Geschichte eingehen wird.¹⁵ Zugleich enthält Markhams Proto-Rap zahlreiche Off-Beat-Akzente, die häufig mit dem Endreim verbunden erscheinen.¹⁶

Nicht zu überhören ist bei alledem, dass der Comedian Markham, obwohl er mit seiner Bühnenfigur an die Vaudeville-Tradition anschließt, dennoch ganz andere vokale Narrative aufruft als Calloway oder Williams. Der gänzliche Verzicht auf Gesang, die durchgehend angehobene Sprechtonhöhe, vor allem aber der deklamatorische Gestus bringen hier statt des Dandys die Masters of Ceremony ins Spiel; stimmungswaltige Ausrufer von Boxkämpfen und anderen Showanlässen, deren spektakuläre Ansagepraktiken zuerst James Brown Ende der 1950er Jahre für seine Konzerte adaptiert. Und natürlich, wiederum der Zukunft vorgreifend, jene animateure afroamerikanischer Tanzveranstaltungen in der New Yorker Bronx, von denen die HipHop-Geschichte berichtet. Inspiriert von in der jamaikanischen Tradition der Sound Systems wurzelnden DJs wie Kool Herc, gehen sie Anfang der 1970er Jahre dazu über, ihre aufmunternden Sprüche mit rhythmisch gesprochenen, gereimten Versen zu verfeinern. Nicht zuletzt erinnern Markhams massiges, kehlig-dunkles Timbre, die energiegeladene Performance und der starke Geräuschanteil seiner Stimme aber auch an die

13 Ich folge hier Middletons Akzentuierung der Prosodie bei seiner Definition von Rap als »heightened form of speech that fuses speech melody with a highly poetic rhetorical delivery« (Middleton 2003: 166).

14 Krims' Kriterien für den »sung flow« sind eine einfache rhythmische Struktur, Zwei- oder Viertaktigkeit, eine starke Orientierung an den paarigen Endreimen bei seltenen Binnenreimen und ein in rhythmischer Hinsicht gesangsähnlich strukturierter Sprechgesang. Die Kategorie des »percussion-effusive flow« bezeichnet eine »combination of off-beat attacks with a sharply-attacked and crisp delivery that accentuates the contrametric gestures« (ebd.: 50).

15 Vgl. die Diskussion von Old-School- und neueren Rap-Stilen nach 1990 bei Krims 2000: 42-44.

16 Markhams erste Strophe lautet: »*Year he, year he, the court of *swing/It's just about ready to do that *thing/I don't want no tears, I don't want no *lies/Above all, I don't want no ali*bis/This Judge is *hip, and that ain't *all/He'll give you *time if you're big or *small/All in *line for this court is *neat/Peace brother, here *comes the Judge/Here comes the Judge/Everybody knows that he is the judge*« (Betonungen auf dem Schlag *kursiv*, synkopische Akzente **kursiv*).

großen Blues- und Rhythm'n'Blues-Shouter von Muddy Waters bis Big Joe Turner, was eine reizvolle Verknüpfung zwischen dem Blackface-Genre und der zweiten großen Tradition afroamerikanischen Gesangs herstellt. Das vokale Black-Dandy-Narrativ hingegen hat Markham mehr oder weniger abgelegt; nur das Komisch-Auftrumpfende seines Vortrags kann daran noch von Ferne erinnern. Das Stimmregister ist ein völlig anderes, die Klangfarbe dunkler und geräuschhafter und die Tonhöhenbandbreite seines Sprechgesangs eher gering, mit seltenen Ausschlägen nach oben (*»lies«, »alibis«*). Deutlich hörbare Glissandi gibt es gar nicht und überhaupt fehlt jede Spur aufgedrehter Extravaganz und lässiger Beweglichkeit. Es dauert jedoch nur wenige Jahre, bis solche Elemente bei den Rappern der ersten Stunde wieder auftauchen. Viele Old-School-Songs ließen sich dafür als Belege anführen; einer der bekannteren unter ihnen ist sicher *»The Breaks«* von 1980. In Kurtis Blows Erfolgstitel kommt es gewissermaßen zu einem vokalen Re-Entry der Vaudeville-Tradition.

Der Sprung von Markham zu Blow ist groß. Klanglich erinnert die vokale Performance des Rappers zwar noch in Einzelheiten, wie dem leicht kehligen Stimmsitz und der deklamatorisch erhobenen Tonlage, an Markhams Ausrufer-Stimme. Ansonsten aber überwiegen die Unterschiede. Das Register ist ein höheres als bei Markham, das Timbre deutlich weniger geräuschhaft und vor allem die Tonhöhenbandbreite stark erhöht. Stilistisch lassen sich Kurtis Blows mehrfach von instrumentalen Takten unterbrochene Rappings der typischen, von Markham antizipierten Old-School-Mischung aus On-Beat-Flow und Off-Beat-orientierten, »percussion-effusiven« Elementen zuordnen. Sieht man von dem eröffnenden umarmenden Reim ab, bestehen seine Verse ausschließlich aus Paarreimen.¹⁷ Es gibt keinerlei Binnenreim und die Verse akzentuieren regelmäßig die Haupttaktzeiten, zu denen unbetonte Silben hinführen – Adam Krims zufolge eines der wichtigsten Merkmale des Party-Rap-Genres der Old-School (Krim 2000: 49). Normalerweise eher ein übliches »sung flow«-Stilmittel sind dagegen Pausen zwischen zwei mit einem Paarreim verbundenen Versen, wie sie in diesem Fall die zweite Strophe prägen. Sie erscheinen hier nach der jeweils synkopisch akzentuierten Reimsilbe auf dem vorgezogenen vierten Schlag und geben Raum für die eingestreuten Responses des Publikums (*»Yes, the breaks, yes, the breaks«*). Dennoch ist die zweite Strophe mit ihren die metrische Ordnung spielerisch herausfordernden, scharf akzentuierten synkopischen Elementen eindeutig vom »percussion-effusive flow« dominiert. Charakteristisch für einen Old-School-Rapper, pflegt Kurtis Blow in diesem Teil einen stark Off-Beat-orientierten, quasi-

17 *«Clap your *hands everybody,/if you got what it takes,/cause I'm Kurtis *Blow/and I want *you to know,/that these are the breaks./*(4 Takte instrumental)/*Breaks in a bus, breaks *on a car,/breaks to make *you a super*star«.*

instrumentalen und, eben, perkussiven Umgang mit den betonten Textsilben, darin unverkennbar an Markham, aber auch an die dandyesken Scat-Silbenspielerereien eines Calloway anschließend.

Es scheint mir naheliegend, diese Tendenz zum Spiel mit synkopischen Akzenten in der hier skizzierten Perspektive als vokales Black-Dandy-Element zu interpretieren. Und das umso mehr, als es ein musikalisches Element in »The Breaks« gibt, welches ebenfalls das Black-Dandy-Narrativ aufruft, und zwar die große Tonhöhenbandbreite des Sprechgesangs. Blows Rappings enthalten sowohl extreme Ausschläge nach oben (»break it up, break it up, break it up/down«), als auch ein starkes, plötzliches Absinken der Sprechtonhöhe an manchen Versenden. Auch auffällige Glissandi auf manchen Schlüsselwörtern (z.B. bei »man«, »job«, »guy«, »story«) gibt es reichlich. Solche dandyesken Extravaganzen finden sich in vielen damaligen Rapsongs und dürfen, wie auch die diversen Aufforderungen an das Publikum (»Say ho!«, »Squeeze!« etc.), als repräsentativ für einen Großteil der Old-School um 1980 gelten. Die Funktion des MC als Spaßmacher und Unterhalter steht seinerzeit noch ganz im Vordergrund und erklärt die explizit komödiantische Ausrichtung der meisten Songs. Den Kurs bestimmen auf Reaktionsgeschwindigkeit und Einfallsreichtum angewiesene afroamerikanische Street-Talk-Formen, wie das Übertrumpfung-Wettbewerb »Playin' the Dozens«, die Prahlrede des Toastens oder die blumig-indirekte Rede des »Signifyin'«: kompetitive Sprachmuster, die der spielerisch-exzentrischen Selbstbehauptung in der Öffentlichkeit dienen.

Nur zwei Jahre nach Kurtis Blows größtem Hit führt »The Message« einen neuen, ernsthafteren Tonfall in den Rap ein und eröffnet den Hip-Hop-MCs neue Möglichkeiten ihre Rolle auszugestalten. In den heiteren »The Breaks« ist das noch an keiner Stelle zu erahnen. Die Tradition des Black Dandy und seiner Stimmbehandlung bricht aber weder mit der Sozialkritik Grandmaster Flashs noch mit den New-School-Bands der späten 1980er Jahre oder dem anschließenden Aufschwung des Gangsta-Rap ab, ganz im Gegenteil. Es ist schwer, an dieser Stelle auch nur einen Bruchteil der Varianten zu würdigen, die seine Fruchtbarkeit bis in die Gegenwart der späten 2000er Jahre unterstreichen. Dennoch drängen sich einige namhafte Beispiele auf, die zugleich verschiedene Ausdifferenzierungen des Black Dandy darstellen: der Teacha-Dandy (und das beste Beispiel dafür, »Stop the Violence« [1987] von Boogie Down Productions mit KRS-One), der Smooth Dandy des Jazz-HipHop (Guru, »Lovesick« von 1991), der groteske Dandy-Clown (Busta Rhymes, »Woo Hah! Got You All in Check«, 1996) oder der Dark Dandy des Crunk (z.B. Lil' Jon: »Get Low«, 2002). Zugegebenermaßen sehr unterschiedliche Songs und Rapper, die stilistisch und hinsichtlich ihrer Texte teilweise mehr trennt als verbindet. Im Blick auf ihre Stimmen möchte ich dennoch vorschlagen, sie in die histo-

rische Perspektive eines vokalen Narrativs zu rücken, das seine erste, noch vorläufige Gestalt im 19. Jahrhundert annimmt, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts an Profil gewinnt und bis heute nichts von seiner Strahlkraft eingebüßt hat.

The Bad Nigga (The Gangsta, The Pimp)

Es sind polarisierend auftretende Künstler wie James Brown, Sly Stone und Ike Turner, die in den späten 1960er Jahren mit ihrer provozierenden Zurschaustellung afroamerikanischen Selbstbewusstseins eine weitere rassistische Master-Ikone aufleben lassen: The Black Beast, oder auch The Black Brute, der rebellische, gewalttätige Schwarze, der die ökonomische, politische und moralische Überlegenheit des weißen Amerika radikal in Frage stellt. Ein Vorläufer dieser Figur aus der Zeit der Reconstruction, neben der die lächerlichen Coon-Figuren beinahe freundlich erscheinen, ist die legendenumwobene Gestalt des Nat Turner, Anführer einer außerordentlich blutigen Sklavenrevolte im Bundesstaat Virginia. 1831 ermordet eine Gruppe flüchtiger Sklaven unter Führung des sich zu dieser Tat göttlich beauftragt wählenden Turner ihre Besitzer sowie weitere weiße Sklavenhalter einschließlich ihrer Familien. Nach seiner Festnahme schockiert Turner die Öffentlichkeit durch seine Gläubigkeit und die unbeirrbar vorgetragene Überzeugung, rechtmäßig gehandelt zu haben; Werte, welche die weiße Mehrheit gern selbst exklusiv für sich reklamiert. In der Folge wird sein Vorname zum Inbegriff des anmaßenden, brutalen und rachedurstigen Schwarzen schlechthin (Pilgrim 2000a). Eine Schreckensfigur, die sich nach Abschaffung der Sklaverei nur langsam verflüchtigt und zur weniger greifbaren, aber nicht weniger angstbesetzten Gestalt des vorgeblich von Natur aus gewalttätigen, quasi-animalischen Schwarzen permutiert. Der Journalist Charles Smith drückt 1893 zweifellos die Mehrheitsmeinung aus, wenn er »Schwarze« als die Verkörperung einer permanenten Mord- und Vergewaltigungsbedrohung beschreibt: »A bad negro is the most horrible creature upon the earth, the most brutal and merciless« (Smith 1893: 181). 1901 pflichtet ihm der namhafte Publizist George T. Winston bei:

»The black brute is lurking in the dark, a monstrous beast, crazed with lust. His ferocity is almost daemonical. A mad bull or tiger could scarcely be more brutal. A whole community is frenzied with horror, with the blind and furious rage for vengeance« (Winston 1901: o. S.).

Kein Wunder, dass solche Beschreibungen eine Welle der Lynchjustiz nach der anderen auslösen. Ähnlich wie im Fall des Coons hat übrigens auch die

frühe Filmgeschichte an der Stereotypisierung schwarzer Figuren mit dem Brute-Profil einen nicht zu unterschätzenden Anteil. D.W. Griffiths Stummfilm *The Birth of a Nation* (1915) zeigt neben mehreren Coon-Figuren auch eine gewissenlose, instinktgeleitete schwarze Bestie, die sich weitab jeder sozialen Norm bewegt; eine Darstellung, die kontroverse Debatten zwischen den aufstrebenden afroamerikanischen Organisationen und konservativer eingestellten Medien auslöst (Abbildungen 3 und 4).



Abbildung 3: Illustration mit Brute-Karikaturen¹⁸

Anders als in der Black Oral History, spielt die Figur des gewalttätigen Schwarzen in der Geschichte populärer Musik lange keine Rolle;¹⁹ wie im Übrigen zeitweise auch im Kino, wo Afroamerikaner nach Griffiths umstrittenem Film für Jahrzehnte auf friedfertigeren, wenngleich nicht weniger rassistisch geprägte Rollen im Sinne des Coons, des Zuhälters (Mack) oder der Uncle-Tom-Figur festgelegt sind. Im Zeichen von Black Power und der Blaxploitation-Filme der 1970er Jahre mit ihren aggressiv anti-weißen Figuren ändert sich das. Für seine konservativen Gegner bricht in James Browns energiegeladener, von Schreien und Stöhnen durchsetzter vokaler Performance einmal mehr das Naturell des kulturell inferioren, physisch

18 Quelle: Jim Crow Museum of Racist Memorabilia, Ferris State University, Big Rapids, Michigan, USA.

19 Siehe die auf afroamerikanischen Kriminaltaten basierenden Geschichten über John Hardy und Stagolee (auch Stack O'Lee, vgl. Brown 2003 und Roberts 1989), die vielfach als Sujet für Bluessongs dienen, jedoch - wie man auf John Hurts Referenzaufnahme von »Stack O Lee« (1928) gut hören kann - kein auch nur annähernd entsprechendes vokales Narrativ hervorbringen.

wie erotisch aber überlegenen, hypermaskulinen Bad Nigga durch. Seine Anhänger feiern ihn eben für diesen Akt stimmlichen Aufstands, der die positive Umschreibung eines der gefährlichsten rassistischen Stereotype betreibt, und machen ihn zur Ikone des neuen, stolzen, selbstbestimmten afroamerikanischen Mannes. Browns einflussreiche Zurschaustellung stimmlicher Energie und überbordender Körperlichkeit ist, zumindest in dieser kompromisslosen Form, neu in der populären afroamerikanischen Musik, trotz Screamin' Jay Hawkins, Howlin' Wolf und anderer, mit extremen Stimmpraktiken experimentierender Sänger. Er begründet damit ein Stimm-Narrativ, dessen Neudefinition musikalischer »Blackness« eine wichtige Rolle in entsprechenden Debatten der 1970er Jahre spielt. Die Gangster-Rapper um Ice-T, Schooly D und N.W.A., die es ein Jahrzehnt später aufgreifen, müssen es nur noch um die Militanz der Brute-Figur ergänzen.



Abbildung 4: Cartoon mit Brute-Karikatur²⁰

In der HipHop-Geschichte kommt es Mitte der 1980er Jahre zu einem ersten Bruch, der gängigerweise mit den musikalischen und produktionstechnischen Differenzen zwischen Old- und New-School beschrieben wird. Auch die Stimmen der Rapper sind davon betroffen: Crossover-Bands wie Run DMC oder die Beastie Boys überschreiben das bis dahin dominierende Narrativ des Black Dandy mit einem neuen, in dem die grobschlächtige, geräuschorientierte Stimme des Rock die führende Rolle spielt. Bei den Beastie Boys, den ersten weißen HipHop-Superstars, erhöht sich die Lautstärke der teilweise gebrüllten Rappings schlagartig, das Timbre der Stim-

²⁰ Quelle: Jim Crow Museum of Racist Memorabilia, Ferris State University, Big Rapids, Michigan, USA.

men raut sich auf, der On-Beat-Flow wird rhythmisch gleichförmiger und die Glissandi und quasi-instrumentalen Off-Beat-Akzente machen einer härteren, geraderen Diktion Platz (»Fight for Your Right«, 1986). Weder diesbezüglich noch in sonst einer Hinsicht steht ihnen die afroamerikanische Crew Run DMC in ihrem epochalen »Walk this Way« (1986) in etwas nach – ein Song im Übrigen, in dessen berühmtem Videoclip John Simmons, Darryl McDaniel und Jason »Jam Master Jay« Mizell mit Zylinder, schwarzem Anzug und weißen Sportschuhen auftreten und damit die Narrative des Rock und des Old-School-Rap wirkungsvoll aufeinanderprallen lassen. Dem Auge präsentiert sich der MC weiterhin als eleganter Unterhalter. Für das Ohr dagegen hat er sich in einen lärmenden Rowdy verwandelt.

Ein spektakulärer Effekt, der jedoch schnell verpufft. Als kurz darauf Public Enemy (z.B. »Prophets of Rage«, 1988) und die Niggaz With Attitude mit ihren militanten Street-Rappings auf den Plan treten (»Fuck tha Police«, 1988), erweist sich der ethnisch zweideutige Rohling schnell als Übergangsphänomen. Mit dem Gespür für den erfolgreichen Trend machen die neuen Bands aus dem erregten Shouter genau die Figur, die das weiße Establishment am meisten fürchtet (und die seine Kinder bald darauf wie keine andere konsumieren).²¹ Songs anderer Gruppen, man denke etwa an »Shame on a Nigga« (1993) von Wu-Tang Clan, unterstreichen es: Der afroamerikanische Aufrührer, oder, wie es Mark Anthony Neal (2006: 57) nicht ohne polemischen Zungenschlag formuliert, der immer zu schwarze, zu starke, zu maskuline und zu laute Afroamerikaner wird Anfang der 1990er Jahre auch stimmlich zu einem dominierenden Narrativ des Hip-Hop.²² Wie bei Run DMC und den Beastie Boys wird hier lautstark geshoutet und gebrüllt. »Shame on a Nigga« deutet jedoch an, dass der harte, drohende Tonfall jetzt zusätzlich auch ethnisch interpretiert werden kann. Alle Bandmitglieder rappen hier in einem ungeraden Stil mit vielen metrisch irregulären Akzenten, das tiefe, kehlige Timbre des Blues-Shouters klingt an und auch die gedehnten Vokale des »Negro-Dialects« sowie zahlreiche Ausrufe in der Tradition responsorialer afroamerikanischer Vokalkformen sind zu hören (»Ah«, »Yeah«). Die letzten Reste des Coon-Dandys dagegen verschwinden für einige Zeit in der Schublade. »I don't

-
- 21 Womit sich eine alte Geschichte wiederholt: »(Gangsta-)Rap's appeal to whites rested in its evocation of an age-old image of blackness: A foreign, sexually charged, and criminal underworld against which the norms of white society are defined, and, by extension, through which they may be defined« (Samuels 1991: 25).
- 22 Richard A.T. Judy sieht in dieser Figur eine Fortschreibung des alten »bad nigger« of slavery and postbellum south« (Judy 2006: 106) mit den Mitteln des späten 20. Jahrhunderts: »From the pulpit to the lectern, from the television news desk to the op-ed pages of the leading papers, the general consensus is ›this nigga is deadly dangerous‹« (ebd.).

party and shake my butt/I leave that to the brothers with the funny hair-curls/And it'll drive you nuts/Steal your beat, and give it that gangsta touch.« Mit diesen Zeilen aus dem Song »Jackin for Beats« bringt Ice Cube 1990 die Absage an den Party-Rap und zugleich das Programm seines ersten Soloalbums *AmeriKKKa's Most Wanted* (1990) auf den Punkt.

Stimmlich nähern sich Ice Cubes weitere Soloprojekte allerdings mehr und mehr einer Genrevariante an, in der die Aggressivität der Gangsta-Shouter gleichsam in eine drohende Latenz zurückgenommen ist (und die Eazy-E's eleganter Rap-Stil schon zu »Fuck tha Police«-Zeiten anklingen ließ). Krims klassifiziert sie als Mack-Rap (Krims 2000: 62-64),²³ ein Genre, für dessen erste Phase Acts wie Schoolly D sowie die frühen Aufnahmen von Ice-T stehen (z.B. »I'm Your Pusher« von 1988). Der Gangsta klingt hier und in der Genrehymne »Original Gangster« (1991) nicht mehr zu laut und maskulin auftrumpfend, sondern beherrscht und viel unaufgeregter als seine Shouter-Kollegen. Die Reime werden eher lässig exekutiert als herausgeschrien. Sogar Spuren der spielerischen Eleganz des Black Dandy sind wieder zu finden; eine Tendenz, die sich etwas später bei den Westcoast-Rappern noch verstärkt, die, während an der Ostküste der Hardcore-G-Rap aufkommt, ihrerseits auf die Figur des coolen, hedonistisch-misogynen Zuhälters setzen, den Pimp. Stilprägend wird dabei vor allem die Stimme des jungen Snoop Dogg (z.B. »Gin and Juice«, 1993).

Es ist hier nicht der Raum, weitere Ausdifferenzierungen der nach 1990 immer zahlreicher kursierenden vokalen Narrative des HipHop ausführlich zu kommentieren. Ich kann darum nicht mehr als Hinweise auf andere interessante Stimmtypen geben, etwa auf den Rap-Crooner (z.B. LL Cool J, »Phenomenon«, 1997), einer interessanten Kreuzung des Dandys mit der intimen Verführer-Stimme; auf den Rap-Virtuosen in Gestalt der Human Beat Box Rahzel und der Schnellst-Rapper Twista und Daddy Freddy; auf den schläfrigen Träumer (als Black-Music-Variante des Pierrots z.B. Mase: »Welcome Back«, 2004) oder auf den Friedfertigen (De La Soul: »Me Myself and I«, 1989). Indessen lebt auch das Narrativ des HipHop-Shouters in der Tradition der Rhythm'n'Blues-Shouter weiter, wie zuletzt unter anderem der Song »Hip Hop Lives« (2007) der Old-School-Urgesteine KRS One und Marley Marl belegte.

Ich habe in diesem Beitrag bislang versucht, Kontinuitäten afro-amerikanischer HipHop-Stimmen in den USA zu rekonstruieren, die sich auf zwei wirkungsgeschichtlich einflussreiche Bilder des *Performing Black Man* sowie entsprechende, rassistisch gefärbte Stereotype des 19. Jahrhunderts zurückführen lassen und diese Herkunft als eine Art zusätzlicher

23 Krims ordnet Ice-T dem Mack-Rap zu, was insofern eine gewisse Verwirrung erzeugt, als »Original Gangster« (O.G.) auch seiner Definition des Gangsta-Genres entspricht.

narrativer Einschreibung mit sich tragen. Das methodische Vorgehen, das diese Kontinuitäten nachvollziehbar machen sollte, war das der Generalisierung von Beobachtungen, die anhand von Einzelbeispielen gewonnen wurden. Ohne hier mehr als einen skizzenhaften Ausblick liefern zu können, möchte ich dieses Verfahren abschließend umkehren und die Ergiebigkeit des vokalen Narrativs als Instrument auch für die Analyse einzelner Songs auf die Probe stellen.

»Jackin' for Beats«, »It Was a Good Day«, »Down for Whatever« – was lässt sich abschließend aus der Perspektive des vokalen Narrativs über die Stimmen aussagen, die in diesen drei eingangs erwähnten Songs zu hören sind? Wie Adam Krims überzeugend darlegen konnte, geht es Ice Cube zu Beginn der 1990er Jahre um die Herstellung eines revolutionären Subjekts, das den Typus des geschichtenerzählenden MC durch die Konstruktion einer authentischen Stimme »der Straße«, sprich der afroamerikanischen Community ersetzt (Krim 2000: 95ff.). Die in den drei Songs anklingenden vokalen Narrative markieren, so glaube ich, unterschiedliche Etappen und Schwierigkeiten auf dem Weg zu diesem Subjekt.

Das beginnt mit »Jackin' for Beats« von 1990, einem Song, der unüberhörbar auf das Narrativ des Bad Niggas setzt, und zwar in eben jener militanten Gestalt des aufgebrauchten Gangsta-Shouters, wie sie Ice Cube schon als Mitglied bei N.W.A. reformuliert hatte: hohe Lage, helles, stark geräuschhaftes Timbre, aggressiver Gestus, hohes Tempo und erhöhte Lautstärke nah am Schrei, reduzierte Tonhöhenbandbreite zugunsten permanenter Akzentsetzungen, überdeutliche Artikulation – der zu laute, zu starke und zu schwarze Mann zeigt seine stimmlichen Muskeln und reagiert damit die alte Angst vor der schwarzen Bestie zu seinen Gunsten. Ein vokales Narrativ, das einen Rap verstärkt, der sich seinerseits als Black Talk und Blackness-Formel in der Tradition des Funk (»Ice Cube will take a funky beat and reshape it«) sowie insgesamt als Gangstafications-Drohung inszeniert: »Jackin' for Beats« als musikalischer Vorposten eines schwarzen Aufstands, vor dem jede Flucht zwecklos ist.

Ganz anders »Down for Whatever« (1993), ein Song, in dem sich Ice Cube parodistisch das Mack-Narrativ aneignet. Hier rappt der desolate, fußwunde Black Dandy nach der verlorenen Schlacht (»Damn. I'm broke. My feet hurt«), eine letzten Endes lächerliche Figur, die sich vom eigenen Gangsta-Pathos beeindruckt zeigt (»Damn, I'm such a G it's pathetic«), über die schlimme Kindheit und den gewalttätigen Vater lamentiert und gleichzeitig den notorischen Schläger Ike (Turner) ihren Helden nennt. Aus dem Aufschrei, dem Cry, wird so aber nur noch ein kriechendes »creep« und die Stimme zieht sich in den Minimalismus zurück. Die überwiegende Zahl der Verse wird mehr gesprochen als gerappt und die spielerischen Tonhöhenschwankungen und anti-metrischen Akzentfolgen des Old-

School-Dandys verkommen zu ihren eigenen, fragmentierten Schatten. Trotzdem, oder vielleicht gerade darum, gerät ihm die Titelzeile »Down for Whatever« zum authentischen Bekenntnis: Der Dirty Mack als ausgediente Figur, der die stimmliche Selbstbehauptung nicht mehr gelingen will und die auch sonst nicht viel begreift.

»It Was a Good Day« (1992) schließlich, ein Song, der zeitlich zwischen den beiden anderen Songs entstanden ist und stimmlich weder den Bad Nigga noch den Black Dandy aufgreift. Der Rapper erscheint hier als Zeitzeuge und Chronist, der das Ende der L.A.-Riots im Jahr 1992 reflektiert, während der das Album²⁴ produziert wurde, und sich erleichtert zeigt über einen Tag ohne Morde, ohne brutale Aktionen der Polizei und ohne Übergriffe afroamerikanischer Banden. Ice Cube konstruiert sich – der eigene Name fällt, wie in so vielen Songs, auch hier – im Laufe des Songs über die genretypische Selbstbehauptung als hedonistischer Frauenheld (»she didn't hesitate, to call Ice Cube the top gun«), der nach dem Ende des Aufruhrs schnell wieder zur Tagesordnung übergeht. Allerdings erschrickt er am Ende selbst über die gefällige Banalität der eigenen Gedankenflüge: »Hey wait, wait a minute/Pooh/Stop the shit/What the fuck am I thinking about?«, endet der Song vieldeutig mit einem gesprochenen Nachsatz. Bis dahin ist weder dem angenehmen und geräuscharmen Mittel-lage-Klang noch dem ruhigen Fluss des moderaten Off-Beat-Flows in irgendeiner Weise anzuhören, ob sich hier jemand über Basketballergebnisse oder die aus den Fugen geratene Welt auslässt. Ich meine, dass der Song dadurch ein paradoxes vokales Narrativ produziert: Einerseits eine Stimme, die das Abgleiten ins Gefällige in dem Maße selbst vollzieht, wie sie den Rückzug ins Private mitmacht; eine sedierte Plauderstimme, die, wenn sie am Ende wie aus einem Tagtraum auffährt, ihre harmlosen Gedankenspielerien erschrocken einstellt, obwohl es darin vielleicht nur um den nachvollziehbaren Wert der kleinen Freuden angesichts der Katastrophe ging. Aber hat sich nicht andererseits der symbolische Aufstand qua Stimme tatsächlich erledigt, steht nicht das Narrativ des rebellischen Bad Niggas insgesamt zur Disposition, wo sich angesichts des realen Aufstands seine reale Machtlosigkeit herausstellt? Eine Frage, die »It Was a Good Day« zumindest aufwirft, was den Song innerhalb des Albums zum Solitär macht neben anderen, die relativ ungebrochen in der Tradition von »Jackin' for Beats« auf das Gangsta-Narrativ setzen (z.B. der Titelsong »The Predator«) oder aber aus der Perspektive von Pimp-Figuren sprechen (»Dirty Mack«).

24 Vgl. Ice Cube: *The Predator*, 1992.

Literatur

- Abbott, Lynn/Seroff, Doug (2007). *Ragged but Right: Black Traveling Shows, Coon Songs, and the Dark Pathway to Blues And Jazz*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Beans, Annemarie/James V. Hatch/Brooks McNamara (Hg.) (1996). *Inside the Minstrel Mask. Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Best, Steven/Douglas Kellner (1999). »Rap, Black Rage, and Racial Difference.« In: *Enculturation*. Jg. 2, H. 1. Online unter: http://enculturation.gmu.edu/2_2/best-kellner.html (Zugriff: 28.07.2008).
- Bielefeldt, Christian (2006). »Hip Hop im Candy Shop. Überlegungen zur populären Stimme.« In: *Cut & Paste. Schnittmuster populärer Musik*. Hg. von Thomas Phleps und Dietrich Helms (= *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, S. 201-219.
- Brown, Cecil (2003). *Stagolee Shot Billy*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cothorn, Leah Kathleen (1990). *The Coon Song: A Study of American Music, Entertainment, and Racism*. Eugene: Oregon State University Press.
- Bogle, Donald (1995). *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, New York: Continuum.
- Frith, Simon (1998). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: University Press, 2. Auflage (1. Auflage 1996).
- Gilroy, Paul (1993). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Hörner, Fernand (2008). *Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie*. Bielefeld: transcript.
- Judy, Richard A.T. (2006). »On the Question of Nigga Authenticity.« In: *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. Hg. von Murray Forman und Mark Anthony Neal. New York u.a.: Routledge, S. 105-118.
- Keyes, Cheryl L. (2006). »Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance.« In: *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Hg. von Murray Forman und Mark Anthony Neal. New York u.a.: Routledge, S. 265-276.
- Krims, Adam (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: University Press.

- Leibnitz, Kimiko (2007). »Die ›bitch‹ als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop.« In: *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Hg. von Karin Bock, Stefan Meier und Gunter Süß. Bielefeld: transcript, S.157-170.
- Lister, Linda (2001). »Divafication: The Deification of Modern Female Pop Stars.« In: *Popular Music and Society*. Jg. 25, H. 3 & 4, S. 1-10.
- Lüdtke, Solveig (2006). *Globalisierung und Lokalisierung von Rapmusik am Beispiel amerikanischer und deutscher Raptexte*. Berlin u.a.: LIT-Verlag.
- Middleton, Richard (2003). »Singing.« In: *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol. 2: Performance and Production*. Hg. von John Shepherd. London: Continuum, S. 164-168.
- Neal, Mark Anthony (2006). »No Time for Fake Niggas: Hip Hop and the Authenticity Debates.« In: *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. Hg. von Murray Forman und Mark Anthony Neal. New York u.a.: Routledge, S. 57-61.
- Pfleiderer, Martin (2009). »Stimmen populärer Musik. Vokale Gestaltungsmittel und Aspekte der Rezeption.« In: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 2009*. Hg. von Rolf Bader und Friedrich Geiger. Frankfurt: Peter Lang (in Druck).
- Pilgrim, David (2000). »The Nat Caricature.« In: *Jim Crow Museum of Racist Memorabilia*, o. S.. Online unter: <http://www.ferris.edu/jimcrow/nat> (Zugriff: 10.8.2008).
- Ramsey, Guthrie P. Jr. (2003). *Race Music. Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*. Berkeley: University of California Press.
- Roberts, John W. (1989). *From Trickster to Badman. The Black Folk Hero in Slavery and Freedom*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Salem, James M. (o.J). »African American Songwriters and Performers in the Coon Song Era: Black Innovation and American Popular Music.« In: *The Columbia Journal of American Studies*. Online unter: <http://www.columbia.edu/cu/cjas/salem1.html> (Zugriff: 10.8.2008).
- Samuels, David (1991). »The Rap on Rap.« In: *New Republic* vom 11. November, S. 25.
- Smith, Charles H. (1893). »Have Negroes Too Much Liberty?.« In: *Forum*. Jg. 16, H. 10, S.181.
- Strube, Miriam (2007). »Flippin da script: Supa Sistas und Rap Musik.« In: *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Hg. von Karin Bock, Stefan Meier und Gunter Süß. Bielefeld: transcript, S.139-156.
- Tagg, Philip (2001). *Music analysis for »non-musos.« Popular perception as a basis for understanding musical structure and signification*, Paper

- for Conference on Popular Music Analysis, University of Cardiff, 17. 11. Online unter: <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/cardiff01.pdf> (Zugriff: 22.11.2008).
- Toll, Robert C. (1977). *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*. London: Oxford University Press.
- Winston, George T. (1901). »The Relations of the Whites to the Negroes.« In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science*. Jg. 17 (Juli), S. 108-109.
- Zizek, Slavoj (1996). »I hear you with my eyes, or the invisible master.« In: *Gaze and Voice as Love Objects*. Hg. von Renata Salecl und Slavoj Zizek. Durham und London: Duke University, S. 90-126.

Tonträger

- Beastie Boys (1987). *Fight for Your Right*. CBS, CBS 650418 7.
- Blow, Kurtis (1980). *The Breaks*. Mercury, MDS 4010.
- Boogie Down Productions (2008). »Stop the Violence.« Auf: *Criminal Minded*. Traffic Entertainment Group, TEG-76531-2.
- Busta Rhymes (1996). *Woo Hah! Got You All in Check*. Electra, EKR 220 CD.
- Calloway, Cab (2006). »A New Moon and an Old Serenade.« Auf: *New York 1938-1939, Vol. C*. JSP Records, JSPCD 914.
- Calloway, Cab (1994). »Minnie the Moocher.« Auf: *Cab Calloway And His Orchestra: Hi-De-Hi-De-Ho*. BMG Ariola, 74321 18524 2.
- De La Soul (1989). *Me Myself and I*. Tommy Boy Music, TBC 7926 SR.
- Gang Starr (1991). *Lovesick*. Cooltempo, COOL 234.
- Grandmaster Flash & The Furious Five (1982). *The Message*. Teldec, 6.13611.
- Hurt, John (1928). »Stack O Lee.« Auf: *Avalon Blues: The Complete 1928 Okeh Recordings*. Legacy, CK 64986.
- Ice Cube (2003). »Jackin' for Beats.« Auf: *Ice Cube – AmeriKKKa's Most Wanted*. Priority Records, 7243 5 37601 1 3 (Original: 1990).
- Ice Cube (1992). *It Was a Good Day*. Priority Records, PVL 53817.
- Ice Cube (1993). »Down for Whatever.« Auf: *Lethal Injection*, Priority Records, P2 53876.
- Ice-T (1988). *I'm Your Pusher*. Sire Records Company, 0-21026.
- Ice-T (1991). *Original Gangster*. Sire Records Company, 0-40104.
- KRS-One und Marley Marl (2007). *Hip Hop Lives*. Koch Records, KOC-CD 4105.
- Lil' Jon & The East Side Boyz (2003). *Get Low*. TVT Records, TV-2376-2P.

- LL Cool J (1997). *Phenomenon*. Def Jam Recordings, Def 109-1.
- Markham, Pigmeat (1968). *Here Comes the Judge*, Chess, 2049.
- Mase (2004). *Welcome Back*. Bad Boy Entertainment, B0003354-11.
- Miller, Emmett (1996). »Lovesick Blues.« Auf: *Emmett Miller. The Minstrel Man From Georgia*. Columbia Records, CK 66999.
- N.W.A. (2002). »Fuck tha Police.« Auf: *Straight Outta Compton*. Priority Records, 7243 5 37936 1 6 (Remastered Album, Original: 1988).
- Public Enemy (1988). »Prophets of Rage.« Auf: *Don't Believe the Hype/Prophets of Rage*. Death Row Records, 44-07846.
- Run DMC (1986). *Walk this Way*. Profile Records, PRO-5112.
- Snoop Dogg (1993). *Gin and Juice*. Death Row Records, A8316CD.
- Williams, Bert (2004). »The Phrenologic Coon.« Auf: *Bert Williams. The Early Years*. Archeophone, ARCH 5004.
- Williams, Bert (2004a). »The Mississippi Stoker.« Auf: *Bert Williams. The Early Years*. Archeophone, ARCH 5004.
- Wu-Tang Clan (1993). »Shame on a Nigga.« Auf: *Wu-Tang Clan – Enter the Wu-Tang (36 Chambers)*. BMG, BG2 66336.

Abbildungen

- Abbildung 1: Umschlagbild der Notenausgabe von Washingtons »Zip Coon« (1834). In: Toll, Robert C. (1977). *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*. London: Oxford University Press, S. 137.
- Abbildung 2: Umschlagbild des Sheet-Music-Drucks »Coon Coon Coon« (1901) mit der Abbildung des Blackface-Darstellers Lew Dockstader. Quelle: Sheet Music Collection. The John Hay Library Repository, Brown University Library 02912 Digital ID.
- Abbildung 3: Illustration mit Brute-Karikaturen. Quelle: Jim Crow Museum of Racist Memorabilia, Ferris State University, Big Rapids, Michigan, USA.
- Abbildung 4: Cartoon mit Brute-Karikatur. Quelle: Jim Crow Museum of Racist Memorabilia, Ferris State University, Big Rapids, Michigan, USA.

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 aufhorchen: 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« evoziert? 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 (Krimms 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 Letzgenannten. 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 (Vierermtrum vs. Sechsermetrum) des Wassergeplätschers und der Bassstrommelschläge 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 migrantische 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 Naficys (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 A-madous und Mariams Album *Welcome to Mali* (2008) zu nennen. Das Album ist sehr vielfältig und zeigt eine solche Bandbreite an Stilikosten, 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 Stilikosten 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 Ort (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 mittelpränkisches 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 Stimmidiom 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 Bielefeldt, 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 Filmmaking*. 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

**JE SUIS AUTHENTIQUE.
DIE ROLLE DER STIMME
FÜR DIE BEHAUPTUNG VON AUTHENTIZITÄT
Fernand Hörner**

»donc sur ce beat chaotique
piétinant toute critique journalistique
je suis authentique«
(Suprême NTM: »Authentik«, 1991)

Zweifellos spielt die Frage nach Authentizität in der populären Musik eine wichtige Rolle, der gerade in letzter Zeit besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde,¹ angefangen von europäischer Volksmusik (Böhm 2000), amerikanischer Folk-Musik (Moore 2002), Rock (Grossberg 2000) bis zum Hip-Hop, bei dem man mittlerweile schon von einem »strapazierten Authentizitätsdiskurs« spricht (Bielefeldt 2006: 147). Aber was bedeutet das Wort authentisch überhaupt im HipHop? Das Wörterbuch *Wahrig* umschreibt den Begriff mit »Echtheit, Glaubwürdigkeit, Zuverlässigkeit« (Wahrig 2000: 226) und definiert so auch drei für den HipHop zentrale Eigenschaften des Authentizitätsdiskurses, um die es hier gehen soll: Authentizität meint erstens Echtheit oder *realness*, d.h., dass man sich nicht verstellt oder in eine Rolle schlüpft, und somit zweitens glaubwürdig erscheint oder *credibility* beweist, d.h. sich auch nur über das äußert, von dem man etwas versteht, und drittens zuverlässig ist, in dem Sinne, dass man seiner Linie treu bleibt, sich nicht verbiegen lässt, kurz: seine Autonomie bewahrt.² Diese drei Aspekte umreißen die zentralen Eigenschaften von Authentizität im HipHop, welche mit dem Phänomen der Stimme zusammenhängen, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

-
- 1 Vgl. auch die unlängst von der österreichischen Akademie der Wissenschaften organisierte Tagung *Die Er/Findung von Authentizität* vom 8.10. bis zum 10.10.2008 in Wien, http://www.oeaw.ac.at/shared/news/2008/pdf/jahrestagung_kkt08_programm.pdf (Zugriff: 1.10.2008).
 - 2 Vgl. dazu auch Dietmar Elflein (2006: 25).

Gegenstand der Analyse

Meiner Analyse zugrunde legen möchte ich ein Video der Band Suprême NTM, die als Vorzeigeband für solcherart »authentischen« HipHop in Frankreich gilt. Tatsächlich ist Suprême NTM, oder kurz NTM, eine HipHop-Crew der ersten Stunde, welche sich erst in diesem Jahr nach langem Streit der Bandmitglieder und neunjähriger Pause³ zu einem großen Reunion-Konzert wieder zusammengefunden hat: im Palais Omnisport Bercy, einer riesigen Mehrzweckhalle, in der zuvor die Judo-Weltmeisterschaft und danach ein Konzert des französischen Schnulzensängers Johnny Hallyday zu sehen war.⁴ Die Geschichte dieser Band, die lange im französischen HipHop-Underground tätig war und heute Stadien füllt, ist die Geschichte der beiden Rapper Joey Starr, mit bürgerlichem Namen Didier Morville, und Kool Shen, alias Bruno Lopez. Beide waren zunächst Breakdancer und taten sich Ende der 1980er Jahre mit einer Gruppe von Graffiti-Writeern zusammen, die sich »93 NTM« nannten. Die Zahl 93, die sich auf das Departement Seine Saint Denis bezieht, aus dem sie stammen, unterstreicht so ihre lokale Verwurzelung in der HipHop-Szene und auch mit dem Titel zweier Singles – »Affirmative action (St Denis Style remix)« (1996), aufgenommen zusammen mit dem amerikanischen Rapper Nas, sowie »Laisse pas traîner ton fils/Seine St Denis Style« (1998) – unterstreichen sie ihre *authentische* lokale, urbane Verwurzelung und versuchen gleichzeitig, ihren Herkunftsort, ein altindustrielles Gebiet im Norden von Paris und heute soziales Problemgebiet,⁵ als Ausgangspunkt eines eigenen Stils zu etablieren. Doch nicht nur die Zahl 93, auch NTM, der zweite Teil ihres Namens, verspricht bereits in diesem Sinn Authentizität. Ursprünglich wohl als Abkürzung für »nique ta mère«, dem französischen Pendant zu »motherfucker«, gedacht, erfuhr NTM laut der Internetquelle Wikipedia drei aussagekräftige Umdeutungen, die sehr bezeichnend sind, da sie die drei Aspekte der Authentizität, Echtheit, Glaubwürdigkeit und Gradlinigkeit, zum Ausdruck bringen. »Nous Taguons le Métro«, also »wir versehen Züge mit Tags«, brachte der Internetquelle zufolge ein Sprayer aus dem Umfeld von NTM in Umlauf, was an ihre Nähe zu den Graffiti-Writeern erinnert, von denen ja ursprünglich der Name »93 NTM« stammt, und so ihre *realness* unterstreicht. Kool Shen soll dies, so Wikipedia, in einem Interview anlässlich ihrer Reunion bestätigt haben. Wenn er dort ergänzt, dass sie zunächst nicht damit gerechnet hatten, einmal so bekannt zu werden, und sie dann später keinen Anlass mehr gesehen hätten, den Namen zu

3 Vgl. dazu Stéphane Binet (2008: 26).

4 Vgl. den Bericht über das Konzert auf <http://www.musicspot.fr/video/reportages/ntm-bercy-2008-la-video-du-concert-10002066.htm> (Zugriff: 1.10.2008).

5 Vgl. zu einer ausführlicheren Darstellung der soziopolitischen und -ökonomischen Lage in Saint-Denis: Burdack (2008: 49-52).

ändern, da sie ihrer Herkunft treu bleiben wollten, behauptet er so gleichzeitig auch ihre Gradlinigkeit. Eine weitere Deutung wird in dem Internet-Lexikon dem HipHop-Journalist Olivier Cachin zugeschrieben, der die Abkürzung NTM als »Le Nord Transmet le Message« (dt.: »Der Norden überbringt die Botschaft«) interpretiert. Diese Deutung wurde von NTM selbst zwar dementiert, lässt aber dennoch Rückschlüsse auf ihre Glaubwürdigkeit und ihr Sendungsbewusstsein zu.⁶ Ob diese Herleitungen nun faktisch richtig sind oder nicht, soll hier nicht weiter diskutiert werden. Festgehalten sei nur, dass diese drei Deutungsmöglichkeiten der Abkürzung NTM in jedem Fall die drei zentralen Merkmale der Authentizität, Echtheit, Gradlinigkeit und Glaubwürdigkeit, thematisieren.

Die Interpretationen des Bandnamens deuten bereits an, dass wohl kaum eine französische Band den Old-School-Gedanken des HipHop, der die Einheit der fünf Elemente Rap, Breakdance, Graffiti, Beatboxing und DJing postuliert und diese jeweils mit starkem lokalen, urbanen Bezug versieht, so ausdrücklich verkörpert, kurz: so viel Wert auf ihre authentische Herkunft legt wie NTM. Es lässt sich zugespitzt sogar sagen, dass NTM versucht, das Attribut »authentisch« als ein exklusives Markenzeichen zu etablieren. Ein Anzeichen dafür ist der im Jahr 2000 erschienene Dokumentarfilm über NTM von Alain Chabat, der betitelt ist mit *Authentiques: Un an avec le Suprême*, zu übersetzen also mit »Die Authentischen. Ein Jahr mit Suprême NTM« – wobei der Titel natürlich nicht nur die Authentizität von NTM, sondern auch die Authentizität des Films behauptet, der sich als reiner Dokumentarfilm geriert, der ein Jahr »einfach alles« gefilmt habe.⁷

Doch der Filmtitel hat einen ganz konkreten Bezugspunkt: Bereits der Titel ihres ersten Albums lautet ganz programmatisch *Authentik* (1991) und in der Tat wird dieses Album von vielen immer noch als die erste Platte angesehen, die dem französischen HipHop Glaubwürdigkeit verliehen hat.⁸ So schreibt etwa der Besucher sebyrollins am 27.9.2008 auf der Internetplattform *www.musicspot.fr*, es habe ihn so glücklich gemacht, beim Reunion-Konzert die zwei Mitstreiter wieder zusammen auf der Bühne zu sehen, die ihn mit der legendären LP *Authentik* seinerzeit für sich gewinnen

6 Vgl. http://fr.wikipedia.org/wiki/Supr%C3%AAme_NTM (Zugriff: 15.9.2008).

7 Der Film entstand in Koproduktion mit Stéphane Begoc (2000). Alain Chabat, bekannter Regisseur und Schauspieler, war indes kein ausgewiesener HipHop-Experte. Später gelangte er mit seiner Asterix-Verfilmung *Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre* (2002) zu Ruhm, bei der Joey Starr ursprünglich auch mitspielen sollte (<http://ntmsite.free.fr/Pageweb/news.htm>, Zugriff: 15.9.2008).

8 Vgl. den Kommentar über die Platte: »Joey Starr et Kool Shen, connus pour leurs freestyles sur Nova, arrivent à donner au rap français sa toute première crédibilité.« (<http://www.chronicart.com/hiphop/ev2.htm>, Zugriff: 1.10.2008 sowie <http://fr.wikipedia.org/wiki/Authentik>, Zugriff: 1.10.2008). Dt.: »Joey Starr und Kool Shen, bekannt durch ihre Freestyles auf Radio Nova, geben als erste dem französischen Rap seine Glaubwürdigkeit.«

konnten.⁹ Ein Song dieses Albums und dessen szenische Umsetzung durch ein Musikvideo sollen nun genauer untersucht werden, nämlich der Song »Authentik«, der dem Album den Namen verlieh.

Allerdings wird es mir hier nicht darum gehen zu beurteilen, ob NTM tatsächlich authentisch ist oder gewesen ist. Vielmehr möchte ich fragen, wie diese Band die eigene Authentizität mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln des Musikvideos – Text, Bild, Ton – ganz explizit thematisiert und somit auch behauptet. Dabei stütze ich mich auf den in meiner Dissertation entwickelten Begriff der Behauptung, den ich in seiner ganzen Doppeldeutigkeit verstanden wissen möchte: Erstens im Sinne von »etwas aussagen«, zweitens in der reflexiven Verwendung im Sinne von »sich durchsetzen« (Hörner 2008: 33-61). In diesem Fall bedeutet das also nicht nur, die Aussagen von NTM über die eigene Authentizität zu analysieren, wie sie programmatisch mit dem Titel des Songs, aber auch im Songtext selbst getroffen werden, sondern auch danach zu fragen, wie die Rapper sich nicht nur mit literarischen, sondern auch mit filmischen und nicht zuletzt musikalischen Mitteln als authentisch behaupten. Kurz: wie sie sich gegenüber anderen durchsetzen, indem sie sich als besonders authentisch hervorzuheben versuchen.

Für diese Behauptung von Authentizität spielt die Frage nach der Stimme im konkreten wie im abstrakten Verständnis die zentrale Rolle. Im konkreten Sinn, weil die Stimme als »Authentizitätssignatur« (Bielefeldt 2006: 145) den Hörer einlädt, sie als Ausdruck authentischen Erlebens wahrzunehmen, um sich so die vermeintlich »wirkliche« Person hinter dem Vorhang aus Image-Kampagnen und artistischem Schein« zu erschließen (Bielefeldt 2007: 15). Mir geht es jedoch nicht in erster Linie darum zu beschreiben, wie dieser konkrete Stimmklang Authentizität verbürgt, vielmehr möchte ich darüber hinausgehend zeigen, wie NTM ihre Authentizität durch textliche, erzähltechnische, filmische Mittel der Stimm-Inszenierung und nicht zuletzt durch Ausprägung eines charakteristischen Stimmklangs realisiert. Dafür werde ich auf die Kategorie der Stimme aus der Erzähltheorie zurückgreifen, wie sie der französische Strukturalist Gérard Genette in den 1970er Jahren entwickelt hat.

Genette fragt mit seiner erzähltheoretischen Kategorie der Stimme danach, wer über das Geschehen einer Erzählung berichtet und von welchem Standpunkt aus er dies tut. Diese Kategorie, die sich bei Genette ausschließlich auf literarische Erzähltexte bezieht, ist indes nur mit einigen Erläuterungen auf das musikalische und filmische »Erzählen« des Musikvideos übertragbar. Denn einerseits lässt sich die Übertragung der Erzähl-

9 Im Original heißt es: »[...] tellement de bonheur que de retrouver les 2 compères qui m'ont conquis depuis le mythique Authentik...« (<http://www.music-spot.fr/video/reportages/ntm-bercy-2008-la-video-du-concert-10002066.htm>, Zugriff: 1.10.2008).

theorie auf andere Medien als eine produktive Grenzüberschreitung bezeichnen, die bereits seit einigen Jahren in vielfacher Hinsicht erprobt wurde (Nünning 2002) und sicherlich weiterhin ausbaufähig ist. Andererseits stellt sich hier, wie auch in den meisten anderen Übertragungsversuchen, die Frage, ob und inwieweit der neue Untersuchungsgegenstand denn überhaupt etwas »erzählt« oder ob man es nicht vielmehr, wie Irina Rajewski in Bezug auf Dramentexte schreibt, zu tun hat mit »Erzählern, die (nichts) vermitteln« (Rajewski 2007: 25). Ich werde hier die Definitionen von Erzählung oder Vermittlung umgehen, um stattdessen für meinen speziellen Fall die (möglicherweise auch auf andere Bereiche übertragbare) These zu postulieren, dass im HipHop-Musikvideo, wenn vielleicht nicht im strengen Sinne »vermittelt« oder »erzählt«, so doch in jedem Fall etwas »behauptet« wird. Diese Behauptungen, so meine Grundannahme, zeichnet insbesondere im HipHop ein hoher Grad an Selbstreflexivität aus, anders gesagt, es wird nicht nur eine Behauptung aufgestellt, sondern dadurch immer auch Selbstbehauptung praktiziert.

Der Titel des Musikvideos »Authentik« zeigt ja bereits, dass sich NTM nicht nur implizit als authentisch darstellt, sondern dies auch ganz explizit zur Sprache bringt. Es geht also nicht nur um Inszenierung, sondern auch um Thematisierung der eigenen Authentizität, wie es das vorangestellte Motto, ein Zitat aus dem Musikvideo unterstreicht: »*donc sur ce beat chaotique/piétinant toute critique journalistique/je suis authentique*«, zu übersetzen etwa mit »also auf diesem chaotischen Beat/während ich die Kritik der Journalisten zermalme/bin ich authentisch«. Dieser Satz soll hier als Beispiel dafür dienen, dass in diesem Musikvideo in der typischen Manier eines Boasting-Raps¹⁰ – und im Gegensatz zu den Raps, in denen das sogenannte Storytelling vorherrscht –, nicht sehr viel Handlung im klassischen Sinne erzählt wird, dass die Protagonisten jedoch einiges über sich behaupten und dadurch sich selbst behaupten.¹¹

Unter dieser Prämisse kann die genetische Erzähltheorie auf das Musikvideo übertragen und so zwei Fragen aneinander gekoppelt werden: Wie wird die konkrete Stimme samt dem Rapper, dem diese Stimme gehört, medial in dem Musikvideo inszeniert, damit sie »zu uns spricht«? Welche Rolle spielt dabei die Stimme als abstrakte, erzähltheoretische Kategorie? Durch diese Verbindung der beiden unterschiedlichen Ebenen der Stimme

10 Gattung von Rap-Songs, die der oft übertriebenen, stark stilisierten Selbstdarstellung und Selbstpreisung des Rappers und seiner Rap-Identität dienen. Sie sind das Pendant zu Battle-Raps und ihren Schmähungen (Dissing) gegenüber Konkurrenten.

11 Vgl. zur Bedeutung der Selbstinszenierung für die Gemeinschaft: Gabriele Klein (2003: 146). Hier zeigt sich m.E. auch ein Unterschied zu den anderen bereits erwähnten Musikrichtungen, Rock und Folk etwa, bei der die Authentizität zwar auch eine große Rolle spielt, aber wohl eher in Ausnahmefällen so explizit thematisiert wird.

erhoffe ich mir zweierlei. Von der Betrachtung der konkreten Stimme ausgehend, kann die abstrakte Erzählkategorie der Stimme helfen, den schwer fassbaren, subjektiven Eindruck von Authentizität präzise zu beschreiben, analytisch »ins Auge zu fassen« – wobei diese Redensart nicht darüber hinwegtäuschen sollte, dass es hier nicht nur um das Auge, sondern auch um das Ohr als Organ der Sinneswahrnehmung gehen wird. Vom erzähltheoretischen Stimmbegriff wiederum ausgehend, kann die konkrete Stimme, in ihrer auditiven und visuellen Inszenierung, der abstrakten Kategorie Stimme einen neuen, materiellen und anschaulichen Gehalt geben. Denn der abstrakte erzähltheoretische Begriff der Stimme, wie ihn Gérard Genette geprägt hat, ist vollkommen losgelöst von der Frage nach dem konkreten Klang einer Stimme, der ja in Texten nicht zu hören ist. Zwar hat es bereits literaturwissenschaftliche Ansätze gegeben, welche den genetischen Begriff der Stimme mit der Frage nach dem Klang zu verbinden suchten (Blödorn/Langer/Scheffel 2006: 3). Allerdings kann die Erzähltheorie, die sich ausschließlich mit literarischen Texten beschäftigt, diesen Klang naturgemäß nur indirekt beschreiben, etwa als Annäherung an den Stimmklang, wie er für die fiktionalen Figuren innerhalb der erzählten Wirklichkeit hörbar ist, oder als Klanganalyse einer rezitierten Erzählung (Meyer-Kattus 2006). In der nun folgenden Videoanalyse indes kann und soll der Sound der Stimme ganz konkret erfasst und beschrieben werden. Nicht nur wird also die auf Tonträger gebannte (und in einem Anhang transkribierte und übersetzte) Stimme, sondern zudem die Visualisierung dieser Stimme befragt werden.

Textanalyse

In der ersten Strophe des Songs fällt selbst jemandem, der nur wenig Französisch spricht, das Wort »authentique« auf.¹² Joey Starr beginnt und endet hier nicht nur mit diesem Wort, sondern verwendet auch eine Vielzahl von Reimen auf »tique«, sodass der Klang einem Mantra gleich wiederholt wird. Dies könnte man als ein poetologisches Verfahren ansehen, welches durch lautmalerische Wiederholungen ein den Sinn verfremdendes Klangbild erschafft, das seine eigene Wertigkeit besitzt.

Andererseits zeigt sich hier auch eine besondere Differenz zwischen textueller und auditiver Rezeption, etwa bei dem Wort »idiopathiques«. Aus dem Kontext wird klar, dass Joey Starr hier »idiots«, also Idioten meint. Er setzt indes an das französische Wort »idiot« aus eben jenen klanglichen Gründen das Suffix »-pathique«. Die schlechten und unauthentischen Rapper, gegenüber denen er sich behauptet, kann er so im Wortsinn

12 Vgl. die Transkription in Anhang 1 sowie die Übersetzung in Anhang 2.

als Idioten *pathologisieren*, d.h. als Geisteskranke brandmarken. Allerdings bedeutet »idiopathique« mitnichten idiotisch, sondern bezeichnet eine Krankheit, die ohne erkennbare Ursache entsteht. So zeigt sich eine Besonderheit bei der Sinnerzeugung mithilfe einer auditiven Stimme, da dem Hörer (so auch dem Autor des Beitrags) diese unpassende Vokabel zunächst nicht auffällt, er sie in den Reigen der Assonanzen und Reime einreihet und mit der Bedeutung Idiot assoziiert. Erst die Lektüre des schriftlichen Textes, welche einem auch die Möglichkeit gibt, diesen Fachbegriff gegebenenfalls erst einmal im Lexikon nachzuschlagen, ermöglicht dem Leser oder dem mitlesenden Zuhörer die unpassende Vokabel als solche wahrzunehmen.

Es zeigt sich also, dass die hörende und lesende Rezeption des Rap unterschiedliche kognitive Ergebnisse zeitigen. So bekommt man erst beim Lesen den Eindruck, dass für manche Wörter der Reim wichtiger war als deren konkrete Bedeutung, mit Roman Jakobson gesprochen also mehr Wert auf die poetische, denn auf die referentielle Funktion des Zeichens gelegt wurde (Jakobson 1960: 92 ff.). Diese Betonung des Lautmaterials wird durch den Höreindruck insofern noch verstärkt, als Joey Starr die ähnlich lautenden Wortendungen stark hervorhebt. Allerdings wirkt die Aneinanderreihung von Reimen, Konsonanzen und Assonanzen beim *Hören* weniger konstruiert als beim Lesen, da durch die markante Stimme, den Rhythmus und den Gleichklang des Reimes ein Flow erzeugt wird,¹³ das Gefühl einer Konsistenz, die sich beim *Lesen* des Textes so nicht unbedingt einstellt. Dafür fällt beim Lesen wiederum die besondere Schreibweise von *authentik* mit »k« ins Auge, denn dieser Buchstabe existiert im Französischen nur in Fremdwörtern. Diese Schreibweise ist natürlich als Referenz an den amerikanischen HipHop der ersten Stunde zu sehen, etwa an Kool DJ Herc oder Kool Moe Dee. Bruno Lopez, einer der beiden Rapper von NTM, nennt sich in dieser Tradition ja selbst Kool Shen. Auf den ersten Blick [sic] mag man hier auch an die derridasche *différance* denken, bei der Jacques Derrida mit der Schreibweise *différance* anstelle von *différence* (bei gleich bleibender Aussprache im Französischen) ein Territorium der Schrift absteckt, in welchem nur das geschriebene Wort und nicht die auditive Stimme ihre Wirkmächtigkeit entfaltet (Derrida 1967). Im HipHop, an den Derrida zweifelsohne nicht gedacht hat, dient die besondere Schreibweise, etwa von *kool* mit »k«, oder von *gangsta* mit »a«, der »Authentifizierung« des gesprochenen Worts. Das Authentizitätsversprechen der Stimme wird in den Booklets der Tonträger durch eine Art »phonologische« Transkription in den Text gerettet, um so die Illusion aufrechtzuerhalten, dass der Rapper spricht, »wie ihm der Schnabel gewachsen ist«.

13 Vgl. den Beitrag von Oliver Kautny in diesem Band.

In Bezug auf die Frage nach der Behauptung von Authentizität in unserem Musikvideo ließe sich aber auch sagen, dass die Transkription mit »k« dem Begriff *authentik* eine besondere Note verleiht. Die Botschaft ist: Es gibt eine besondere Art authentisch zu sein, die NTM vorbehalten ist und die in der Schreibweise von *authentik* mit »k« zum Ausdruck kommt. Auch auf dem Albumcover wird so illustriert, dass NTM ganz besonders »authentik« ist (Abbildung 1).



Abbildung 1: *Suprême* NTM: »Authentik« – Detail des Plattencovers

Die Titelgestaltung des CD- und Plattencovers zeigt, dass der Titel »Authentik« wie ein Stempel oder Gütesiegel unten rechts auf dem Tonträger aufgedrückt ist. Zu lesen ist darauf »Cuvée 93 Speciale« und mit dieser Referenz an ein Weingütesiegel wird dem Käufer suggeriert, dass ihre Platte ein ebenso authentisches wie exquisites Konsumprodukt sei. So wie ein erlesener Cuvée-Wein aus dem Saft verschiedener Rebsorten kombiniert wird (eine Technik, die in Frankreich sehr viel verbreiteter und angesehener ist als in Deutschland), besteht auch NTM aus einer Mischung hervorragender Zutaten, d.h. von Mitgliedern unterschiedlicher Herkunft, wobei »93« sich nicht auf das Erscheinungsjahr der bereits 1991 veröffentlichten Platte, sondern, wie gesagt, auf die Nummer ihres Departements Seine St Denis bezieht.¹⁴ Der Anspruch auf Authentizität klebt indes nicht nur als Gütesiegel auf dem Cover, sondern wird auch von den auf Tonträger gebannten Stimmen explizit reklamiert.

14 Das Spiel mit der Jahres- und Departementzahl wird weiter betrieben mit der in der Tat 1993 erschienenen Platte *1993 - j'appuie sur la gachette*, dt.: »1993 - ich drücke ab.«

Stimmanalyse

Was also zeichnet die Stimmen im Video aus und wie können sie mit ihrer Materialität – den Charakteristika der Stimmbänder, der besonderen Ausdrucksweise, den speziellen Aufnahmetechniken – Authentizität beanspruchen? Zunächst einmal ist festzustellen, dass drei Hauptstimmen zu hören sind. In dem für das Video produzierten Vorspann ist dies die Stimme des Reporters, später kommen die Stimmen der beiden Rapper, Kool Shen und Joey Starr, hinzu. Der Reporter, der im einleitenden Skit¹⁵ versucht, eine Dokumentation über NTM zu moderieren, stottert und unterbricht sich selbst, seine Stimme wirkt bemüht und schwerfällig, während die Stimmen von Joey Starr und Kool Shen viel kraftvoller und selbstbewusster klingen und beide auch sehr viel schneller und virtuoser reden bzw. rappen, so schnell, dass der Text teilweise kaum noch verständlich ist, geschweige denn einfach zu transkribieren.¹⁶ Man hat den Eindruck, beide gehen an die Grenzen ihrer Sprechgeschwindigkeit und an die Grenze der Verständlichkeit, als wäre das rasante Tempo, als Ausdruck ihrer Rap-Skills, bereits Beleg für ihre Authentizität. Der Flow selbst ist vielleicht am ehesten mit dem Stakkato einer Maschinengewehrsalve zu vergleichen. Auf einen ohnehin schon schnellen Beat (ca. 105 bpm) rappen sie in ununterbrochenen Sechzehntelfiguren, mit denen sie immer wieder auf den Hauptzählzeiten 1 und 3 landen, ohne sich indessen auf dieser Zählzeit auszuruhen, sondern um gleich wieder weiterzueilen. Die Hektik der Stimmen wird aber nicht nur durch das Tempo, sondern auch durch die sprichwörtliche Atemlosigkeit der Raps unterstrichen. Weder zwischen noch in den Strophen gibt es Pausen, Kool Shen und Joey Starr rappen ununterbrochen, wechseln sich ab bis zum Chorus, der nur aus dem Wort »authentik« besteht. Doch auch hier kommt der Zuhörer kaum zur Ruhe, der Beat läuft unvermindert und nahezu unverändert weiter. Nicht zuletzt da beide Rapper manche Wörter gemeinsam sprechen oder sich in einzelnen Satzteilen auch abwechseln, kann man sagen, dass ihre Stimmen eine Einheit bilden, die sich gegen die Stimme des Reporters postiert, der ja im Skit zu Beginn des Videos in seinem Versuch zu hören ist, über die Band NTM zu berichten.

Trotzdem lassen sich im Stimmklang der beiden Rapper einige signifikante Unterschiede feststellen, die sich komplementär ergänzen. Die Stimme von Joey Starr hat im Vergleich zu der seines Rap-Partners ein dunkleres Timbre. Er presst die Wörter im Brustklang heraus und raut sie dabei stark an, insbesondere das Wort *authentique*. Er imitiert auf diese

15 Vgl. den Beitrag von Stefan Neumann in diesem Band.

16 Im Booklet der CD fehlt leider der Text der letzten Strophe, da diese extra für das Musikvideo geschrieben wurde. In den Live-Fassungen wird diese letzte Strophe allerdings mittlerweile auch gerappt. Vgl. z.B. »Authentik« auf *NTM live*.

Weise den Gesangsstil eines Raggasängers – er rappt im übertragenen Sinne im »Brustton der Überzeugung«.

Die Stimme von Kool Shen hingegen ist heller und kopflastiger. Ein klassischer Gesangslehrer würde ihm wohl vorwerfen, dass er »knödelt«, d.h. mit enger, flacher Stimme rappt. Zudem spricht Kool Shen die französischen Nasale übertrieben näselnd aus, z.B. bei »le fléau s'installe«. Dies ist bedeutsam, weil Kool Shen damit, wie auch Joey Starr mit anderen stimmlichen Mitteln, auf die Herkunft seiner Eltern anspielt.

Denn beide sind Franzosen, die in Paris aufgewachsen sind und deren Familie ursprünglich aus Portugal (bei Kool Shen) bzw. aus der Karibik (bei Joey Starr) kommen. Sie spielen bewusst mit ihrem Akzent auf ihre Herkunft an. Kool Shen, indem er beim Rappen die portugiesische Vokalfärbung imitiert und Joey Starr, indem er jamaikanische Raggasänger nachahmt, eine Eigenart, die bei gesprochenen Interviews so nicht zu erkennen ist. Hier zeigt sich also, dass die Stimme als Garant für Authentizität nicht einfach der natürliche Klang ist, der entsteht, wenn man rappt, und dass ebenso wenig die Modifikation des Klanges der persönlichen Stimme als Verstellung zu bezeichnen ist (Bielefeldt 2007: 145), sondern dass die Stimmgestaltung immer auch eine bewusste Inszenierung ist, verbunden mit jahrelanger Übung, um ihr eine charakteristische Ausprägung und den Schein der Natürlichkeit zu geben. Ihre Verbundenheit mit ihrem authentischen Ursprung behaupten beide, indem Joey Starr Raggasänger und Kool Shen Portugiesen imitieren.

So ergänzen sich ihre Stimmen durch ihre unterschiedliche Art zu rappen und bilden im übertragenen Sinne »eine Stimme«, die sich gegen die des Reporters erhebt. Beim Rap von Kool Shen wird diese Stimmkombination besonders deutlich, da Joey Starr als ergänzender Rapper (Backup MC) einzelne Wörter mitrappt und diese regelrecht »herausröhrt«. Sie sind im offiziellen Textheft durch Großschreibung hervorgehoben (siehe auch Anhang 1 und 2).

Erzählanalyse

Mit welchen audiovisuellen Mitteln des Musikvideos die Rapper von NTM ihre Stimme gegen die des Reporters erheben, lässt sich anhand der erzähltheoretischen Kategorie der Stimme untersuchen, die ich für die Analyse des Musikvideos fruchtbar machen möchte. Bei Gérard Genette bezeichnet die Kategorie Stimme die Frage nach dem zeitlichen, inhaltlichen und strukturellen Verhältnis des Erzählers zum Geschehen, das er erzählt (Genette 1972: 225-267). Kurz gesagt: Wer erzählt wann und von wo und was hat er selbst mit dem erzählten Geschehen zu tun?

Diese Frage ist für den Übergang vom berichtenden Reporter zu den sich selbst darstellenden Rappern besonders relevant. Später werde ich dann Genettes Erzähltheorie auf die filmische Umsetzung übertragen und fragen, was und wie die Kamera »erzählt«. Denn die Kamera verbindet beide Aspekte der Stimme: Sie ist eine Erzählinstanz, die man mit Genettes Kategorie der Stimme untersuchen kann und sie dient gleichzeitig der Visualisierung der konkreten Stimme von Rappern und Reporter.

Bevor ich im nachfolgenden Kapitel die Kamera als eigenständige Erzählinstanz analysieren werde, widme ich mich zunächst dem mittels Stimmen produzierten Text der Rapper und des Reporters, um diesen erzähltechnisch zu untersuchen. Der erste Aspekt der Stimme ist bei Genette die Frage, welchen zeitlichen Standpunkt der Erzähler zu dem von ihm erzählten Geschehen einnimmt. Das Musikvideo zeigt zu Beginn, wie der Reporter, der etwas über NTM erzählen möchte, von NTM weggestoßen wird, da er im Wortsinn nicht »im Bilde« ist. Er wird schließlich von NTM verdrängt, die fortan selbst über sich rappen, sich sozusagen selbst darstellen. Der Reporter steht folglich zu dem, was er erzählt, in einer nachzeitigen Position. Er möchte über das erzählen, was bislang mit NTM geschehen ist. Dabei werden seine kläglichen Versuche gezeigt, seinen Text von einem Zettel abzulesen.

NTMs Standpunkt zur eigenen Botschaft hingegen ist derjenige der Simultanität. In ihrem Video inszenieren die Rapper eine spontane Äußerung. Obwohl sie ihre Texte vermutlich auch vorher schon geschrieben haben, behaupten sie so ihre Authentizität, indem sie sich als unverstellt geben. Sie vermitteln: Wir denken nicht lange nach und lesen keine Worte ab, sondern reden frei heraus. Joey betont dies explizit: »[...] da all diese Worte einer intuitiven Eingebung entspringen [...]« (»[...] car je tiens tous ces mots d'une inspiration mystique [...]«)

Der zweite Aspekt der Stimme bei Genette fragt, ob und inwieweit der Erzähler inhaltlich am Geschehen teilnimmt, von dem er berichtet. Genette spricht diesbezüglich von einem heterodiegetischen Erzähler, der nicht Teil des Geschehens ist, von einem homodiegetischen Erzähler, der daran teilnimmt, und von dem hier auch relevanten Spezialfall eines autodiegetischen Erzählers, der im Mittelpunkt der Erzählung steht. Der Reporter im Musikvideo ist als heterodiegetischer Erzähler zu bezeichnen, der inhaltlich außerhalb des Geschehens steht. Er möchte für das Fernsehen eine Reportage über NTM machen und setzt voraus, dass diese selbst nicht anwesend sind. Dann wird er von den beiden Rappern überrascht, die in seine Welt einbrechen, ihm das Wort abschneiden, um sich fortan selbst darzustellen. Hier findet also der Übergang vom hetero- zum autodiegetischen Erzählen statt, der im Musikvideo durch einen erbosten Aufschrei von Joey Starr eingeleitet wird. NTMs energisches Auf- und Eintreten in die Welt des Er-

zählers hat hierbei die Funktion, die Authentizität gegenüber dem unauthentischen Reporter zu behaupten. Die zentrale Botschaft ist dabei: NTM lässt es nicht zu, dass andere (möglicherweise sogar falsch) über NTM berichten. NTM ist auch nicht fremdgesteuert, sondern stellt sich selbst dar, lässt sich nicht manipulieren oder dem medialen Mainstream anpassen. Mit anderen Worten: Die Rapper behaupten selber Dinge über sich, um sich so gegenüber den Medien zu behaupten.

Die Abgrenzung der Rapper gegenüber dem Reporter wird filmisch dadurch unterstrichen, dass letzterer im Gegensatz zu NTM nicht wie ein HipHopper aussieht. Die Protagonisten von NTM schmücken sich im Video mit allen Insignien des HipHop, um sich durch Kleidungsstil und Tanzfiguren des Breakdance als authentische Vertreter des Genres darzustellen. Dies wird realisiert mit einer deutlichen Hommage an New Yorker Old-School-HipHop, insbesondere im Instrumentalpart in der Mitte des Stückes, in dem über eine lange Strecke Breakdancer gezeigt werden, aber auch in der letzten Strophe durch das Sample von Public Enemys »Don't Believe the Hype«, der wohl bekanntesten New Yorker HipHop-Band.



Abbildung 2: Screenshots von Colt als Reporter und als HipHopper aus dem Video »Authentik«

Eine besondere Funktion spielt in diesem filmischen Zusammenhang der für das Artwork von NTM verantwortliche Graffiti-Künstler Colt, einer der einflussreichsten Gründungsväter der Pariser Graffiti-Szene,¹⁷ der auch für die LP *Authentik* das Cover gestaltet hat. In dem Video übernimmt er eine Doppelrolle: Er spielt gleichzeitig den Reporter und sich selbst (Abbildung 2).

Dass Colt also im Musikvideo bewusst zwei Rollen zugesprochen wurden – man hätte den Reporter ja auch von einem »echten« Reporter oder wenigstens von jemandem außerhalb des Dunstkreises von NTM spielen

17 Vgl. zu dieser Einschätzung Sébastien Farran (2007: 15).

lassen können –, weist den aufmerksamen Betrachter auf einen weiteren Aspekt der konkreten Stimme hin: nämlich auf die Bedeutung der kleidungstechnischen Insignien, welche die Kamera uns zeigt, während sie seine Stimme »filmt«. Denn gerade dadurch, dass Colt zwei Personen spielt, wird dem Zuschauer bewusst, dass die Zuordnung der Stimme in einen bestimmten Kontext (etwa zum Lager »NTM« oder zum Lager »Medien«) nicht unbedingt nur durch die Person, sondern vor allem auch durch seine stark symbolisch aufgeladene äußere Erscheinung vollzogen wird, die es genauer zu betrachten lohnt. Bei »Colt als Reporter« fällt zunächst seine schmalzige Frisur auf, welche gemeinhin mit der Figur des Strebers assoziiert wird. Der Reporter, so die Botschaft, wäre gerne, ähnlich wie der Streber in der Schule cool, ist aber dennoch nur auf seine Karriere bedacht. Demgegenüber steht bei »Colt als HipHopper« eine schief (und wohl über die Schmalzfrisur) aufgesetzte Baseball-Mütze, welche seine Unangepasstheit belegt (Abbildung 2).

Aussagekräftig sind hier auch die Gitarre und die Frankreichnadel, die »Colt als Reporter« am Revers heften hat, da dies Symbole für Dinge sind, die NTM rigoros ablehnt: Erstens den rechtsnationalistischen Frankreich-Patriotismus der Le Pen-Wähler, gegen den sie z.B. auf dem Album *Authentik* in ihrem Song »Blanc et Noir« ansingen, indem sie ironisch die ethnische Einteilung in »schwarz« und »weiß« als »Schwarz-Weiß-Malerei« in Frage stellen – sie lassen sich ja beide weder dem Einen noch dem Anderen zuordnen.¹⁸ Zweitens steht die Gitarre für die Vorliebe des Reporters zum Mainstream-Rock, den er explizit zum Ausdruck bringt, wenn er dem Kameramann den Hinweis gibt, er möchte »ein bisschen rockig« (»un poil rock«) wirken. Hier lautet der Vorwurf von NTM, man könne Rock nicht mit Rap vergleichen und ein Rockfan, der über HipHop berichtet, könne dies eben nicht authentisch tun. Und so rappt Kool Shen in der vierten Strophe: »Du denkst, du könntest mit einem Fingerschnippen von Rock zu Rap wechseln.«¹⁹ (»Tu crois passer du Rock au Rap en claquant des doigts«). »Colt als HipHopper« wiederum hält eine von ihm

18 In »Blanc et Noir« heißt es über die Le Pen-Anhänger: »[...] ich hoffe [...], alle angeblichen Propheten, Verkünder und Bewunderer einer perfekten Rasse unverzüglich zum Schweigen zu bringen.« (»[...] j'espère [...] à faire taire dans l'instant tous les soi-disants prophètes, les propagateurs, adulateurs d'une race parfaite«).

19 In einem Interview bekräftigt Joey Starr, dass er mit Rock absolut nichts anfangen könne. Auf die Frage, ob er eine Nähe seiner Musik zur Rockmusik sieht, sagt er: »Aucune! Absolument aucune. C'est le jazz, la soul, le funk, ouais, pas le rock. Musicalement, j'y comprends rien. C'est ça, il y a une incompréhension.« Dt.: »Keine. Überhaupt keine. Jazz, Soul, Funk, ja, aber kein Rock. Musikalisch verstehe ich ihn nicht. Das ist es. Ich habe dazu einfach keinen Zugang.« (<http://ntmsite.free.fr/Interview/maxi.htm>, Zugriff: 15.9.2008).

selbst entworfene Schallplatte von NTM in die Kamera, den für einen Hip-Hop-DJ unentbehrlichen Tonträger.

Selbst das Musikalbum *Authentik*, dem diese visuellen Möglichkeiten des Musikvideos nicht zur Verfügung stehen, stellt mit seinen Mitteln die Selbstermächtigung von NTM dar und spricht dabei auf ähnliche Weise Colt zwei Rollen zu. Auf dem CD-Booklet wird Colt einerseits an allererster Stelle bei den Credits gedankt und es wird darauf hingewiesen, dass er das Logo *Authentik* entworfen habe. Andererseits steht dort aber auch, dass er Reporter von »Radio Boul'Mich« sei: In der Tat findet sich auf der CD *Authentik* das Stück »Freestyle«, das mit einem an das Musikvideo erinnernden Skit eingeleitet wird, in dem Colt einen arrogant daherredenden Radioreporter gibt, der die Charts ankündigt. Dann hört man Lärm und die Stimmen von Joey Starr und Kool Shen, die sich mit den gleichen Worten wie im Musikvideo (»Mais qu'est-ce qu'il fout...«) im wahren Wortsinn »einschalten« und dann verkünden, sie hätten das Radio Boul'Mich übernommen. Boul'Mich ist eine verbreitete Abkürzung für den Pariser Boulevard Saint Michel, der mit seinen vielen Buchhandlungen und Cafés als negatives Symbol für das Bildungsbürgertum steht und als Gegenmodell ihrer Banlieue dargestellt wird.²⁰ So könnte man folgern, dass Colt in seiner Doppelrolle den Behauptungscharakter der Authentizität von NTM verkörpert, indem er zeigt, dass Authentizität eine Sache der richtigen (oder falschen) Inszenierung ist. Es ließe sich aber auch umgekehrt erwidern, und dies liegt wohl eher in der Argumentationsart von NTM, dass NTM so authentisch ist, dass selbst die unauthentischen Rollen von authentischen Mitgliedern ihrer Crew gespielt werden.

Der dritte Aspekt der Stimme behandelt bei Genette das Zusammenspiel unterschiedlicher Erzählebenen. Genette differenziert zwischen verschiedenen Ebenen der Vermittlung eines Geschehens und definiert die auf der ersten Ebene angesiedelte Erzählung als intradiegetische Erzählung. Diese können dann extradiegetische Erzählungen umklammern, also die Erzählung dieser Erzählung, insbesondere bei einer Rahmenhandlung, bei der jemand eine Erzählung wiedergibt, die ihm jemand anderes erzählt hat, sowie die metadiegetische Erzählungen (die Erzählung einer Erzählung der Erzählung usw.).

Im Musikvideo ist in der Tat eine intradiegetische von einer extradiegetischen Erzählebene zu unterscheiden. Die intradiegetische Ebene ist der Zettel des Reporters, auf dem (von ihm oder jemand anderem) die Geschichte von NTM notiert ist, die er wiedergeben, oder wenn man so will, noch einmal erzählen möchte. Die extradiegetische Ebene ist dann als sein vergeblicher Versuch zu betrachten, auf dem Dach des Hochhauses die Geschichte über NTM noch einmal für die Kamera zu erzählen. Dabei klopft

²⁰ Vgl. Le Grand Robert (2001, I: 1596).

er jedes Mal, wenn er mit seinem Bericht neu ansetzt, mit diesem Zettel auf das Mikro (Abbildung 3).



Abbildung 3: Screenshot aus dem Video »Authentik«

Der Zettel übernimmt die Funktion der Klappe einer Filmkamera, was auch akustisch durch ein lautes »Klapp«-Geräusch begleitet wird, und untermauert so die extradiegetische Position des Reporters. Eine extradiegetische Position, die durchaus problematisch ist, da er keinen richtigen Zugang zu der »Erzählung« (weiterhin natürlich in unserem Verständnis von Erzählung als Behauptung) findet, die er vortragen will. Denn, wie gerade anhand der erzähltechnischen Kategorie der Stimme gezeigt, ist der Reporter ein heterodiegetischer Erzähler ohne Beteiligung am Geschehen, von dem er berichten möchte. Gleichzeitig ruft die Rolle des Zettels als Klappe immer wieder die mediale Vermittlung in Erinnerung und zeigt, dass der Reporter vorhat, einen zurechtgeschnittenen und somit medial manipulierten Bericht zu verfassen. Die Rapper von NTM hingegen, so die Logik des Musikvideos, benötigen nur einen Anlauf, den *first cut*, und lesen ihren Text nicht vom Blatt ab (auch wenn sie das bei der tatsächlichen Tonaufnahme ihrer Raps möglicherweise gemacht haben), sondern »reden frei heraus«. Auch hier inszenieren sie also eine ungeschminkte, ungeschnittene (Selbst-)Darstellung, die frei ist von medialer Zensur. Eine Pose, die an die Punk-Bewegung erinnert, bei der die spontane, unmittelbare, direkte und ungeschminkte, um nicht zu sagen »authentische« Aufnahme des Stückes wichtiger war als technische Raffinessen.

Filmanalyse

Ich möchte nun genauer auf die Kamera als eine weitere Erzählinstanz zu sprechen kommen. Denn die Kamera gibt nicht einfach nur die Erzählung des Reporters und von NTM wieder, sondern sie spielt eine eigene Rolle in

NTMs Behauptung von Authentizität, die man ebenfalls erzähltechnisch analysieren kann: Die Kamera ist das Mittel für den Reporter und die beiden Rapper, um sich ins Bild zu setzen, und gleichzeitig auch das Medium, in dem die Akteure ihre Stimme erheben können: So ist immer nur derjenige zu hören, den man gerade auch sieht, und die Kamera fokussiert immer denjenigen, den man gerade hört.

Von NTM wird ein wahrer Kampf um die Kamera inszeniert: Zuerst wird der Reporter von seinem Platz vor der Kamera verdrängt. Dabei präsentieren Joey Starr und Kool Shen sowie die anderen Mitglieder ihrer Crew einerseits einen sportlichen Kampf um die Kamera. Indem sie sich gegenseitig von der Linse wegzerren oder die Kamera zu sich drehen, um sich selbst Gehör zu verschaffen, setzen sie filmisch den Gedanken des Battle-Rap um. Andererseits bringen sie auch eine gewisse Verachtung der Kamera gegenüber zum Ausdruck: die Kamera wird nicht nur geküsst, sondern auch mit Fäusten bedroht, angefasst und getreten, kurz: aggressiv angegangen. Verschiedene Insignien von NTM, darunter auch die bereits erwähnte Platte, werden von Colt und anderen nahezu ins Bild geboxt.

Bei dieser auffälligen Thematisierung der Kamera ist Genettes Kategorie der Perspektive aufschlussreich. Die Perspektive fragt nach der Position, aus welcher der Erzähler vom Geschehen berichtet. Überträgt man diese Erzählperspektiven auf die Kameraperspektiven, so wird die symbolische Bedeutung der unterschiedlichen Perspektiven deutlich. Der Reporter bittet den Kameramann ganz zu Beginn darum, ihn in einer moderaten Froschperspektive zu filmen (»On fait un truc légèrement en contre-plongé«). Genau dieser Effekt zeigt sich dem Zuschauer prompt im Video, wie auch auf dem linken Bild von Abbildung 2 zu sehen ist.

Dadurch wird mit filmischen Mitteln dem vom Reporter erhobenen Anspruch entsprochen, die Kamera zu kontrollieren, um einen »Über-Blick« über die HipHop-Szene zu liefern. Das Verhältnis zwischen der hier geäußerten Intention des Reporters und der filmtechnischen Umsetzung seines Kameramanns verhält sich dabei genau umgekehrt zu dem, was Nicole Mahne für die Übertragung der genetteschen Erzählanalyse auf die Kameraperspektive formuliert hat. Nicole Mahne zufolge entspricht eine Erzählung aus übergeordneter Perspektive, einer sogenannten Nullfokalisierung in der Terminologie Genettes, nämlich nicht der Frosch-, sondern der Vogelperspektive der Kamera, die alles überblickt. Einer Erzählung aus untergeordneter Perspektive, bei welcher der Erzähler weniger weiß als seine Figuren, die sogenannte interne Fokalisierung, die etwa bei Krimis unumgänglich ist, fände Mahne zufolge ihr Pendant im Film wiederum in der Froschperspektive, bei der die Kamera nicht das gesamte Geschehen durch-»schaut« (2007: 98 ff.). Die genaue Umkehrung dieser Analogie in unserem Musikvideo macht deutlich, wie dieses Video von NTM (wie viele

andere Musikvideos auch) unsere Sehgewohnheiten auf den Kopf stellt. Denn Mahnes Analogie von Froschperspektive und interner Fokalisierung setzt die Vorstellung des Rezipienten voraus, dass die Kamera in die gleiche Richtung schaut wie die Protagonisten, basierend auf der Filmkonvention, derzufolge sich der Zuschauer in den Protagonisten hinein denkt und seinen Blick auf das Gefilmte nachempfindet, kurz gesagt: voraussetzt, dass das, was die Kamera zeigt, das ist, was der Protagonist im Film sieht.

Die Besonderheit dieses Videos indes besteht darin, dass die Rapper von NTM konsequent der Kamera gegenüberstehen. Der Zuschauer wird nicht durch den Kamerablick in den Kopf der Darsteller versetzt, sondern begegnet diesem frontal, sodass man sich als Zuschauer eher in die Rolle der Kamera oder des (fiktiven oder auch realen) Kameramanns versetzt fühlt. Man blickt nicht mit NTM in ihre Welt, sondern steht den Rappern sozusagen Aug' in Aug' gegenüber und hat denselben Blickwinkel wie die Medien, die sich NTM aneignen wollen – im doppelten Sinn dieser Formulierung.

Bereits beim ersten Auftritt von NTM im Musikvideo wird diese im Vergleich zur Filmkonvention umgedrehte Symbolik der Kameraperspektive deutlich. Als Kool Shen und Joey Starr das Bild betreten, wird die Froschperspektive zunächst aufgehoben und die Kamera filmt sie auf »Augenhöhe« – als Mitsicht, wie man filmtechnisch sagt. Dann aber wandert die Kamera immer weiter in die Froschperspektive, bis sie letzten Endes ganz am Boden liegt. Während sie am Anfang mit den Köpfen so nah an die Kamera kommen, als würden sie ihr einen Kopfstoß geben wollen, beugen sie sich später immer weiter zu ihr herunter (Abbildung 4): So wird mit filmtechnischen Mitteln gezeigt, wie die Rapper die Kamera bezwingen und sie ganz ihnen unterordnen. Schließlich stehen sie komplett »über den Medien«. Und die Kamera liegt auf dem Boden, wie ein verlorenes Objekt, das zufällig in ihr Revier gelangt ist.

Dieses »In-die-Knie-Zwingen« der Kamera macht sie ausdrücklich als Medium sichtbar, die Kamera wird so zu einem Apparat, der gleichzeitige Vermittlungsinstanz ist und »im Weg steht«. Die Rapper fassen die Kamera an, küssen sie, ab und an bedecken sie die Kamera aber auch mit ihren Händen, wie um sich vor ihr zu schützen, dann bedrohen sie sie, und manchmal scheint die Kamera vor den Rappern auch zurückzuweichen, indem sie zurückzoomt oder in der Tat nach hinten fährt, als habe sie Angst vor ihnen.



Abbildung 4: Screenshot aus dem Video »Authentik«

Schließlich wird die Kamera sogar getreten und infolge dessen ist ein Riss im Bild zu sehen. Später erscheinen mehr und mehr Risse bei jedem Mal, wenn die Kamera wieder gestoßen wird. Am Ende kann sie im wahren Wortsinn nur noch bruchstückhaft das Geschehen wiedergeben und das Bild erhält eine runde Maske, ganz so als würde der Zuschauer nun selbst durch das beschädigte Kameraobjektiv blicken: So wird metaphorisch illustriert, dass die Vorstellung der klaren, unverfälschten Sicht der Kamera auf die Dinge im Wortsinn »Risse« bekommt (Abbildung 5). Auch wenn dieses Bewusstsein der Materialität filmischen Erzählens bereits für die Kunstkonzepte der Moderne eine große Rolle spielt (Hickethier 1996: 141), liegt das Neue hierin in der konsequenten Begründung dieser filmischen Effekte in der Handlung des Musikvideos, das von der Beschlagnehmung der Kamera bis zu ihrer fast kompletten Zerstörung berichtet.

Allerdings erzeugt dieses metamediale Spiel mit der Darstellung keinerlei Distanz zum Geschehen, wie es Genette für Erzähltexte formuliert. Ihm zufolge vergrößert sich die Distanz zwischen Erzähler und Erzähltem, je mehr der Erzähler die Erzählung selbst thematisiert und sich durch Metalepsen die Erzählebenen überlagern, wobei er unter Metalepse den Vorgang versteht, in dem der Protagonist auf einmal in die Welt des Erzählers eintritt und diesem begegnet (Genette 1972: 244). Für die erzählte Handlung im Musikvideo lässt sich genau das Gegenteil konstatieren. Das explizite Thematisieren und Mit-Einbeziehen der Kamera und des Reporters erzeugt

keineswegs Distanz, sondern suggeriert ein unmittelbares, spontanes Video.²¹



Abbildung 5: Screenshot aus dem Video »Authentik«

Dass die Band NTM als eigentliches Objekt der Erzählung in die Welt des Reporters einbricht und fortan als Subjekt selbst erzählt, ließe sich als Metalepse auf der ersten Ebene, der Ebene der Erzählung des Reporters bezeichnen. Zudem entsteht auf einer anderen, der filmischen Darstellungsebene eine weitere Metalepse: NTM dringt auch in die »Welt« der Kamera ein (bzw. zwingt die Kamera in ihre Welt) und macht diese zu einem Teil ihrer Erzählung. So wird suggeriert, dass die Rapper selbst eigentlich gar nicht vorhatten, ein Video zu drehen, sondern nur die Anwesenheit der Kamera zum Anlass nehmen, sich spontan selbst darzustellen.

21 Auch die metatextuellen Referenzen in den Raps selbst schaffen, entgegen Genettes Beobachtung, keine Distanz: Im Text dienen die selbstreferentiellen Kommentare der Rapper der ausdrücklichen Bestätigung einer unmittelbaren Äußerung, etwa bei folgender Textpassage: »Kool Shen des Suprême NTM en action oui j'ose revendiquer notre authenticité.« (Dt.: »Kool Shen von Suprême NTM in Aktion, ja ich wage es, unsere Authentizität einzufordern.«). Dies liegt natürlich darin begründet, dass der selbstreferentielle Kommentar essentieller Bestandteil im HipHop ist, in dem es weniger um Darstellung, sondern zumeist um Selbstdarstellung geht. Hier zeigt sich natürlich auch, dass die Erzählung eines Boasting-Raps, wie schon beschrieben, in erster Linie Selbstbehauptung ist.

Dies ist Ausdruck ihrer paradoxen Einstellung zur Kamera als Speicher ihrer Stimme. Denn einerseits sind sie »radikal gegen alle Medien im Allgemeinen« (»radicalement opposé aux médias en général«), wie Kool Shen in der letzten Strophe rappt, andererseits benötigen sie selbst ein Medium, mit dem sie ihre Kritik zum Ausdruck bringen können. Bezeichnend für diesen Widerspruch ist auch die vierte Strophe, in der Kool Shen rappt: »[...] geh mir aus dem Weg, hau ab, du beschmutzt meinen Ruf [...]« (»[...] ôte-toi de mon passage, dégage, tu salis mon image [...]«). Dass er gleichzeitig gegen die Kamera tritt und diese dann nach hinten ausweicht, zeugt von einer Personalisierung der Kamera, die demnach stellvertretend für die Medien insgesamt steht, über die Kool Shen in dieser Strophe rappt. Dann aber nähert sich Kool Shen der Kamera, nachdem er sie verbal und physisch von sich gestoßen hat, sofort wieder an. Er verstößt die Kamera als Symbol für die »Medien im Allgemeinen« (Strophe Nr. 6) und folgt ihr doch gleich wieder nach.

Die Kamera ist also nicht nur reales Gegenüber von NTM, sondern hat auch eine symbolische Funktion als Synekdoche für die Berichterstattung der Medien über HipHop. Filmisch verdeutlicht wird diese Rolle der Kamera als Stellvertreterin für die Medien im Allgemeinen auch durch den unterschiedlichen auditiven Mediengebrauch des Reporters auf der einen und der beiden Rapper auf der anderen Seite. Der Reporter versucht, die Stimmen mit Hilfe eines Mikrofons zu übertragen, das er in der Hand hält. Als die Rapper diesen wegschubsen, sieht man noch kurz ein Standmikro, dann rappen beide direkt in die Kamera. Für die Übermittlung ihrer Stimmen benötigen sie, so scheint es, kein Mikrofon. Betrachtet man dieses Mikro als Symbol für den technischen Aufwand, den der Reporter betreibt und die Kamera als symbolischen Widerpart von NTM, so könnte man dies dahingehend interpretieren, dass NTM, anders als die Medien, keine technischen Hilfsmittel, keinen »Apparat« benötigt, um sich darzustellen, sondern lediglich eine Kamera als Sparringspartner. Diese Vorstellung wird dadurch noch unterstrichen, dass das gesamte Menü auf der Musikvideo-DVD im Stile einer Boxkampfarena gestaltet ist und jedes Video, darunter eben auch »Authentik«, als »Runde« bezeichnet wird.

Die Kamera ist aber nicht nur der synekdotische Gegner von NTM, sondern steht ebenso synekdotisch für die Selbstbehauptung der Rapper durch Musikvideos, da sie, wie gerade gezeigt, nicht nur als visuelles, sondern auch als auditives Speichermedium behandelt wird. Das Treten und Küssen, das ständige Fortstoßen und wieder An-Sich-Ziehen demonstriert: Die Kamera ist ebenso ein willkommenes und natürlich auch sehr effektives Mittel der Selbstdarstellung. Diese doppelte Funktion der Kamera als notwendiges Speicher- und Verbreitungsmedium für die Rapper und zugleich als Teil der verhassten Medien versinnbildlicht, dass die Kritik an

der öffentlichen Darstellung der Rapper sich der gleichen, von ihnen kritisierten technisch-medialen Mittel bedient. Die Kamera wird einerseits als Fenster zur Welt gebraucht und wird andererseits wegen der ihr inwohnenden Deutungsmacht aggressiv angegangen.

Die Kamera als Erzählstimme wird so ausdrücklich thematisiert, in den Auftritt von NTM einbezogen und behält doch eine widersprüchliche Funktion. Denn trotz aller Ermächtigungsgesten der Rapper, die der Kamera ihre Stimmen scheinbar aufdrängen, bleibt sie die Instanz, die NTMs Behauptung von Authentizität in die Welt trägt, und zwar mit ihren eigenen Codes und ihrer Macht über unsere Sehgewohnheiten. Denn auch wenn die Rapper gleichwohl versuchen, sich die Kamera zu eigen zu machen, mit ihren Konventionen zu brechen und die Kamera selbst zu zerstören, bleibt sie doch bis zum Ende bestehen, zwar als leicht zu beschädigende, doch letztlich unüberwindbare Instanz. Bezeichnenderweise wird die Kamera nicht thematisiert, indem sie (von einer anderen Kamera) gefilmt wird, sondern sie ist nur indirekt durch das Verhalten der Rapper und durch ihre eigenen technischen Einschränkungen zu erkennen, wie etwa durch die verzerrte Darstellung von Dingen, die zu nah an das Objekt kommen. Direkt wird die Kamera nicht sichtbar und so behält sie als Synekdoche für die Medien auch ihre Ungreifbarkeit und ihre Unangreifbarkeit, trotz der Risse, die das Bild bekommt.

In und mit und gegen die Kamera behaupten Joey Starr und Kool Shen so ihre Authentizität: mit einem sorgfältig inszenierten Stimmklang, aber auch mit einer erzählerischen und filmischen Inszenierung ihrer Stimmen, die sich gegen die Medien erheben – beides ermöglicht durch die Techniken des Musikvideos im Allgemeinen und der Kamera im Speziellen. Erst mithilfe dieses Zusammenspiels der verschiedenen Aspekte der Stimme, der abstrakten Kategorie der Stimme im Sinne Genettes sowie der konkreten Stimme als Soundspur und als visualierter Vorgang des Rappens im Musikvideo lässt sich zeigen, wie die beiden Rapper von NTM etwas über sich behaupten, um so ihre Authentizität zu behaupten.

Literatur

- 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 (2007). »Der Mensch im Sound. Stimmklang in der populären Musik und im Gangsta-Rap.« In: *Musik und Unterricht*. H. 86 (1. Quartal), S. 12-27.
- Binet, Stéphane (2008). »NTM enfin. Séparé depuis 1999, le duo phare justifie ses retrouvailles. Il sera à Bercy en septembre.« In: *Libération* vom 14.3., S. 26.
- Blödorn, Andreas/Daniela Langer/Michael Scheffel (Hg.) (2006). *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin/ New York: De Gruyter.
- Böhm, Thomas (2000). »Give me some truth«. Vorläufige Überlegungen zur Konstruktion von Authentizität in der Musik.« In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Hg. von Helmut Rösing und Thomas Phleps (= *Beiträge zur Populärmusikforschung* Bd. 25/26). Karben: Coda, S. 251-262.
- Burdack, Joachim (2008). »Metropolitane Peripherien – Der Rand von Paris in geographischer Perspektive.« In: *Vor-Städte. Leben außerhalb des Zentrums*. Hg. von Sabine Bastian und Wolfgang Hörner. München: Meidenbauer.
- Farran, Sébastien (2007). »Comme l'éternelle impression que quelque chose manque. Entretien avec Olivier Cachin.« In: *Suprême NTM. L'intégrale*. Paris: Scali, S. 7-21.
- Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*. Paris: Editions de Minuit.
- Elflein, Dietmar (2006). »Das Leben eines Gs – aktuelle Schnittmuster im deutschen HipHop.« In: *Cut and paste. Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart*. Hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps (= *Beiträge zur Populärmusikforschung* Bd. 34). Bielefeld: transcript, S. 11-30.
- Genette, Gérard (1972). »Discours du Récit.« In: Gérard Genette: *Figures III*. Paris: Seuil, S. 67-278.
- Grossberg, Lawrence (2000). »The Media Economy of Rock Culture: Cinema, Post-Modernity and Authenticity.« In: *Sound and Vision. The Music Video Reader*. Hg. von Simon Frith, Andrew Goodwin und Lawrence Grossberg. London: Routledge, S. 185-208.

- Helms, Dietrich/Thomas Phleps (Hg.) (2006). *Cut and paste. Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart* (= *Beiträge zur Populärmusikforschung* Bd. 34). Bielefeld: transcript.
- Hickethier, Knut (1996). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler.
- Hörner, Fernand (2008). *Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie*. Bielefeld: transcript.
- Jakobson, Roman (1979). »Linguistik und Poetik.« In: Roman Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 83-121.
- Le Grand Robert de la langue française* (2001). Hg. von Alain Rey, Paris: Dictionnaires le Robert.
- Mahne, Nicole (2007). *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Meyer-Kalkus, Reinhart (2006). »Vorlesbarkeit – zur Lautstilkunst narrativer Texte.« In: *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Hg. von Andreas Blödorn, Daniela Langer und Michael Scheffel. Berlin/New York: De Gruyter, S. 349-381.
- Moore, Allan (2002). »Authenticity as Authentication.« In: *Popular Music*. Hg. von Alan Moore und Keith Negus. Jg. 21, H. 1, S. 209-223.
- Nünning, Ansgar/Vera Nünning (2002). »Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie.« In: Ansgar und Vera Nünning (Hg.). *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 1-22.
- 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.
- Wahrig, deutsches Wörterbuch (2000). Hg. von Renate Wahrig-Buhrfeind, München: Bertelsmann.

Internet

- http://fr.wikipedia.org/wiki/Supr%C3%A4ame_NTM (Zugriff: 15.9.2008).
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Authentik> (Zugriff: 15.9.2008).
- <http://ntmsite.free.fr/Pageweb/news.htm> (Zugriff: 15.9.2008).
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Authentik> (Zugriff: 1.10.2008).
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Supr%C3%A4ame_NTM (Zugriff: 15.9.2008).
- <http://ntmsite.free.fr/Interview/maxi.htm> (Zugriff: 15.9.2008).
- <http://ntmsite.free.fr/Pageweb/news.htm> (Zugriff: 15.9.2008).
- <http://www.chronicart.com/hiphop/ev2.htm> (Zugriff: 1.10.2008).

<http://www.musicspot.fr/video/reportages/ntm-bercy-2008-la-video-du-concert-10002066.htm> (Zugriff: 1.10.2008).
http://www.oeaw.ac.at/shared/news/2008/pdf/jahrestagung_kkt08_programm.pdf (Zugriff: 1.10.2008).

Tonträger

Suprême NTM (1991). »Authentik.« Auf: *Authentik*. Sony, B0000277FU.
Suprême NTM (1991). »Blanc et Noir.« Auf: *Authentik*. Sony, B0000277FU.
Suprême NTM (1991). »Freestyle.« Auf: *Authentik*. Sony, B0000277FU.
Suprême NTM (1993). *1993 – j'appuie sur la gachette*. Sony, B0000277IR.
Suprême NTM (1997). *Affirmative Action, St Denis Style*, Sony, B000057NK0.
Suprême NTM (1998). *Laisse pas traîner ton fils/Seine St Denis Style*. Sony, B00005PWID.
Suprême NTM (2000). »Authentik.« Auf: *NTM live*. Sony, B0000365GH.
Suprême NTM (2001). »Authentik.« Auf: *L'intégrale des clips*. Sony/BMG, B00005BF6S (DVD).

Anhang 1: Transkription von »Authentik« (Suprême NTM)

(In Majuskeln geschriebene Wörter werden von mehreren Stimmen gerappt.)

Skit:

Reporteur: »On fait un truc légèrement en contre-plongé pour que ce soit un poil rock, okay ? ... Le groupe MTN..., non. Les leaders du mouvement rap en France, le... Nous sommes venus sur place, sur leur territoire interroger les membres du groupe NTM...«

»Mais qu'est-ce qu'il fout...«

Strophe 1 (Joey Starr):

authentique oui trop typique
cette saveur aromatique
qui jamais identique
reste pourtant poétique
car sans limite ma vocation est unique
non je ne suis pas de ces loustics
complètement idiopathiques
et ma vertu est acoustique
et j'en suis fanatique
car je tiens tous ces mots d'une inspiration mystique
donc sur ce beat chaotique
piétinant toute critique journalistique
je suis authentique

Chorus: AUTHENTIK, AUTHENTIK...

Strophe 2 (Kool Shen):

NTM a su rester véridique
semant la panique
défrayant la chronique
le fléau s'installe
impose son toucher digital
POUR la bonne cause je m'entends
sans prendre de pause
Kool Shen des Suprême NTM en action oui j'ose
revendiquer notre authenticité
CAR voilà une vertu bien rare
beaucoup trop rare de nos jours
POUR etre attribuée à tort et à travers
trop vite adjugée à des gens qui ne sont que des blairs

UN enchaîne le deux
voilà le trois
ce deuxième couplet
est adressé à tous les médias
enfin presque en tout cas
à tous ceux
que l'infamie démange
écrivant expliquant
ce qu'ils veulent ce qui les arrange
STOP ne t'avise pas
de nous faire ça
car pour t'éliminer
pas besoin de contrat

Chorus: AUTHENTIK, AUTHENTIK...

Strophe 3 (Joey Starr):

outrepassant à tout moment
chaque limite j'ai le doigté
tout le monde sait
l'arrogance souhaitée
évitant les coups dans le dos
assomé par les médias qui font vent de mon nom
avec si peu de conviction
alors juste pour l'éclat
de mon omniprésence
oui car ceci est un faire-part pour une dose
une leçon pour qui ose
tout l'temps tout l'temps tout l'temps ...
oui j'ai le type NICK TA MERE
incontestable authentik
toujours 2R aussi pervers
avec ta mère sans compassion
je suis là pour la potion cérébrale
authentique et radicale
la langue du contrôleur aérien
sera le coup de trique
à toutes ces plumes anachroniques
car je suis authentik

Chorus: AUTHENTIK, AUTHENTIK...

Strophe 4 (Kool Shen):

L'univers de la rue a fait naître deux poètes
tu contestes tu contestes et pourtant la preuve est faite
ote-toi de mon passage
dégage tu salis mon image
peu importe si je n'ai pas dans ton journal la première page
halte aux critiques
systématiques
de personnes non qualifiées
qui se donnent le droit de juger
au nom de qui au nom de quoi
la vérité habite la rue juste en face de chez moi
CLAIR c'est clair que ceci reste clair
le rap n'est pas un kit que l'on monte à l'envers
récupérer l'affaire
pas si facile à faire
et prendre le train en marche n'est pas une mince affaire
QUI en France prétend connaître le Rap
quel journaliste peut écrire sans faire de fautes de frappes
la critique est facile
créer est beaucoup plus difficile
a moins de posséder le style
et d'avoir l'imagination fertile
ce qui n'est pas vraiment souvent le cas pour toi
tu crois passer du Rock au Rap
en claquant des doigts seulement voilà
si tu parles de moi ne fais pas de faux pas
car pour t'éliminer pas besoin de contrat.

Chorus: AUTHENTIK, AUTHENTIK...

Strophe 5 (Joey Starr):

authentique tel à toujours été notre trip
alors à tous les néophytes
usurpateurs et autres apôtres de leur famille
acquitez mes mots
je dis jusqu'au dernier souffle de vie
je n'aurai que pour eux du mépris
réponds de les tenir à ma merci
pour extraire la gangrène qui leur serre le cerveau
et du même coup pour compléter mon tableau
de chasse et dénoncer l'embargo médiatique

car n'oublies pas que c'est la tâche
du suprême donc sans relache...

Strophe 6 (Kool Shen):

authentique car j'appartiens
à la race de ceux qui restent radicales
radicalement opposés aux médias en général
généralement mal informés
ils déforment la vérité
le business est partout
il faut vendre voilà tout
du sensationnel à la une à la pelle
»don't believe the hype«
je vous le rappelle...
je tiens aussi à vous préciser
avant de vous débrancher
qu'il n y aura pas besoin de contrat
pour vous éliminer...

Transkription: Fernand Hörner

Anhang 2: Übersetzung von »Authentik« (Suprême NTM)

(In Majuskeln geschriebene Wörter werden im Original von mehreren Stimmen gerappt.)

Skit:

Reporter: »Also... Film mit der Kamera ein bisschen von unten, damit es so rockmäßig aussieht, ok? Die Band MTN... nee. Die Wortführer des französischen HipHop, die... Wir sind hier vor Ort, auf ihrem Territorium, um die Mitglieder der Band NTM...«
»Was will der denn...«

Strophe 1 (Joey Starr):

authentisch ja total typisch
dieser aromatische Geschmack
der immer anders
und doch immer voll Poesie ist
weil ohne Schranken
meine Berufung ist einzigartig
nein ich gehöre nicht zu diesen

total idiopathischen Komikern
meine Tugend ist akustisch
und daran hänge ich fanatisch
denn alle diese Worte
schöpfe ich aus mythischer Inspiration
also auf diesem chaotischen Beat
während ich die Kritik der Journalisten zermalme
bin ich authentisch

Chorus: AUTHENTIK, AUTHENTIK...

Strophe 2 (Kool Shen):

NTM ist authentisch geblieben
verbreitet Panik
übernimmt die Chronik
die Seuche verbreitet sich
verbreitet ihren digitalen Touch
FÜR die gute Sache ich meine damit
ohne Pause zu machen
Kool Shen von Suprême NTM in Aktion
ja ich wage es unsere Authentizität zu behaupten
DENN das ist eine Tugend die selten ist
viel zu selten heutzutage
ALS dass man sie ungerechtfertigt jemanden zuschreiben könne
zu schnell Leuten zugestanden
die nur Dummköpfe sind
nach EINS folgt zwei
hier folgt die drei
die zweite Strophe geht an alle Medien
oder fast alle
in jedem Fall an alle
an denen die Niedertracht nagt
die schreiben erklären
was sie wollen
was ihnen gerade passt
HALT versuch nicht
das mit uns zu tun
denn um dich auszuschalten
brauch ich keinen Vertrag

Chorus: AUTHENTIK, AUTHENTIK...

Strophe 3 (Joey Starr):

in jedem Moment übertrete ich alle Grenzen
mit Fingerspitzengefühl
alle wissen es
mit willkommener Arroganz
gewappnet vor Dolchstößen in den Rücken
doch erschlagen von den Medien
die meinen Namen benutzen
mit so wenig Überzeugung
nur für den Skandal
meiner Allgegenwärtigkeit
ja denn das hier ist eine Forderung nach dem richtigen Maß
eine Lehre für alle die es wagen
immer wieder immer wieder immer wieder
ja ich bin der Typ MOTHERFUCKER
unübertroffen authentisch
immer Rock-N-Roll
immer pervers
ohne Mitleid mit deiner Mutter
ich bin zuständig für den Grips
authentisch und radikal
die Zunge des Herrschers der Lüfte
wird ein Knüppel sein
für diese anachronistischen Schreiber
denn ich bin authentisch

Chorus: AUTHENTIK, AUTHENTIK...

Strophe 4 (Kool Shen):

das Leben der Straße hat zwei Poeten hervorgebracht
du verneinst du verneinst und doch ist der Beweis erbracht
geh mir aus dem Weg
hau ab du beschmutzt meinen Ruf
egal ob ich bei dir nicht auf der Titelseite bin
stop mit der systematischen Kritik
von unqualifizierten Leuten
die sich das Recht nehmen zu urteilen
in wessen Namen? In wessen Namen?
die Wahrheit wohnt auf der Straße gegenüber von mir
KLAR das ist klar damit es klar bleibt
Rap ist kein Bausatz den man falsch zusammensetzen kann
die Sache wieder in Ordnung zu bringen

ist nicht so leicht
und auf den fahrenden Zug aufspringen kein einfaches Spiel
WER in Frankreich behauptet den Rap zu kennen
welcher Journalist berichtet ohne sich zu verschreiben
Kritik ist leicht
Kreativität viel schwieriger
es sei denn man hat style
und fruchtbare Fantasie
was auf dich einfach nicht zutrifft
du denkst du könntest mit einem Fingerschnipsen
von Rock zum Rap wechseln
aber wenn du von mir sprichst
mache keinen falschen Schritt
denn um dich auszuschalten
brauch ich keinen Vertrag

Chorus: AUTHENTIK, AUTHENTIK...

Strophe 5 (Joey Starr):

authentisch das war immer unser Trip
also was alle Novizen angeht,
Usurpateure und andere Apostel aus dieser Familie
glaube meinen Worten
sage ich bis zum letzten Atemzug
für die habe ich nur Verachtung übrig
lasse sie meiner Gnade ausgeliefert
um ihnen das Krebsgeschwür zu entfernen das ihr Gehirn blockiert
und sie zu meiner Beute zu machen
und das Embargo der Medien zu brechen
denn denk dran das ist die Aufgabe
von Suprême NTM also ohne Unterlass...

Strophe 6 (Kool Shen):

authentisch denn ich gehöre der Rasse an
die radikal bleibt
radikal gegen alle Medien im Allgemeinen
die im Allgemeinen schlecht informiert sind
und die Wahrheit verbiegen
überall nur business
es muss sich verkaufen das ist alles
sensationell auf der Titelseite Massenware
»don't believe the hype«

ich erinnere euch daran...
ich möchte noch einmal betonen
bevor ich euch den Saft abdrehe
dass ich keinen Vertrag brauche
um euch auszuschalten

Übersetzung: Fernand Hörner

HIPHOP-SKITS - GRUNDLEGENDE BETRACHTUNGEN ZU EINER RANDERSCHEINUNG

Stefan Neumann

Intro

Skits sind ein vergleichsweise randständiges Phänomen im HipHop. Obwohl recht weit verbreitet, finden sie kaum je Beachtung. Weder Fans noch Musiker äußern sich im Allgemeinen zu ihnen. Sie sind da, ohne wirklich wahrgenommen zu werden. In feuilletonistischen oder wissenschaftlichen Betrachtungen zum HipHop tauchen Skits kaum auf. Sie werden weitgehend ignoriert.¹ Das Phänomen scheint zu wenig herzugeben. Interessante Ergebnisse erwartet offenbar niemand. Dass ich anderer Ansicht bin, beweist dieser Beitrag. Meines Erachtens lässt sich gerade durch die ›Hintertür‹ der Skits eine Menge über HipHop insgesamt und seine Ausrichtung in den kulturellen Räumen der jüngsten Vergangenheit erfahren.

Dieser Beitrag versteht sich als eine Art Grundlagenarbeit, als Kartografierung eines bislang auch im literaturwissenschaftlichen Terrain nahezu unbekanntes Gebietes. Dabei handelt es sich um eine gezwungenermaßen grobrasterige kulturgeschichtliche Untersuchung. Dieser Ansatz ist in meinen Augen jedoch die einzige Möglichkeit, ein neues Thema auf so engem Raum grundlegend zu erarbeiten.

Sprachliche Herkunft des Begriffs

Während das mittenglische Wort »skit« sich als Variante des heutigen Wortes »shit« erweist (Brown 1992: II, 2886) scheint das gleichlautende Wort im Neuenglischen sich vom altnordischen Begriff »skjuta« abzuleiten, zu übersetzen mit dem Wort Schuss. Nebenher taucht das Wort auch

1 Im *HipHop-Lexikon* von Sebastian Krekow (1999) sucht man etwa vergeblich nach einem Eintrag über Skits. Es existiert bisher lediglich ein kurzer essayistischer Annäherungsversuch durch Mike Rubin und Charles Aaron (1999).

im Schottischen auf. Dort ist es bereits 1572 nachzuweisen als abfällige Bezeichnung für liederliche, leichtfertige Mädchen. Im 18. Jahrhundert bezeichnet »skit« eine spöttische Bemerkung, gleichsam einen »verbalen Schuss«. Schließlich wird diese Bedeutung eng geführt auf Spottgedichte bzw. leichte satirische oder parodistische Sketche von geringem Umfang. In dieser letztgenannten Form wird der Begriff im englischsprachigen Raum bis heute benutzt. Eng verwandt mit dem auch im deutschen Sprachgebrauch geläufigen »Sketch« und oftmals synonym damit gebraucht, handelt es sich bei Skits also um kürzere, weniger formale, kurze, gespielte Szenen, die im Allgemeinen einen humoristischen Einschlag haben. Daher wird der Skit auch oft als »Comedy Sketch« (ebd.) umschrieben.

Vom Begriff her verweisen die Skits auf das Dramatische und Dialogische einerseits und auf das Komische, Humoristische andererseits. Wie Skits in den HipHop gelangt sind, hat bislang noch niemand präzise nachgezeichnet. Allein aus den sprachgeschichtlichen Anwendungen des Begriffs lässt sich jedoch einiges durchaus schlüssig ableiten.

Skits finden sich zunächst vor allem in den verschiedenen Ausformungen des englischsprachigen Varietés, im Bereich von Vaudeville, Music Hall (Jansen 1990) und vor allem den Minstrel-Shows (Sullivan 2001; Lott 1993).² Von hier aus gelangen sie in den 1920er Jahren in den Hörfunk der Vereinigten Staaten und anderer englischsprachiger Nationen, da hier vom Variété inspirierte Programme ausgestrahlt werden. Ab den 1940er und 1950er Jahren sind Skits schließlich auch im amerikanischen Fernsehprogramm gegenwärtig.³ Ein dritter Bereich, in dem von Skits die Rede ist, der für den HipHop allerdings von untergeordneter Relevanz sein dürfte, sind Kinder- und Jugendsketche für verschiedene Anlässe, z.B. für Ferienlager und dergleichen.⁴

Die Skits haben so ihren Weg, ausgehend von Minstrel-Shows und Varietés über Rundfunk und Fernsehen, in den HipHop gefunden (Rubin/Aaron 1999: 95).⁵ Doch markiert dieser Weg, der sich durch die Sprachgeschichte leicht nachweisen lässt, nicht das einzige Erbe, das die HipHop-Skits angetreten haben. Vielmehr lassen sich auch im Rahmen popmusikalischer Entwicklungen kulturgeschichtliche Abläufe aufzeigen, die

-
- 2 Interessant ist die Tatsache, dass sich der Begriff »skit« sehr viel häufiger in der Literatur zu Minstrel-Shows als zu anderen Variété-Formen findet. Dort wird sehr viel häufiger von »Sketches« gesprochen.
 - 3 Natürlich sind es im Rundfunk keine Variété-Vorstellungen oder Minstrel-Shows mehr, in deren Rahmen Skits gespielt werden. Vielmehr handelt es sich um Comedy-Shows, deren Sketche und Humor stark von den Minstrel-Shows geprägt worden sind.
 - 4 Die Seite *Scoutskits* (<http://www.scoutorama.com/skit/>, Zugriff: 1.10.2008) ist hier nur ein Beispiel von vielen.
 - 5 Vgl. dazu auch W.T. Lhamon Jr. (1998).

als wesentliche Voraussetzungen zur Herausbildung dieser Textart gelten können.

Das popgeschichtliche Erbe

Denn selbstverständlich ist es keine Erfindung des HipHop, kurze Sketche oder Wortbeiträge auf einem Musik-Album zu integrieren. In diesem Zusammenhang lohnt sich ein Blick in die Popgeschichte. Eine basale Form der Integration von Sprache auf Musikplatten war die Ansage des vorgetragenen Stücks und des Namens des vortragenden Künstlers: In den ersten Jahren der kommerziellen Schallplatte war es üblich, die Einlaufrille zur sogenannten Ansage zu nutzen. Eine Stimme, meist die des aufgenommenen Künstlers selbst, kündigt den Künstler und die Schallplattenfirma akustisch an. Später wurde auf die Ansage verzichtet und die Einlaufrille besteht aus einer Rille oder mehreren Rillen ohne Modulation (Leerrillen) (Leichleitner o.J.). Auch die Ansage des Takes oder das Einzählen sind Bestandteile vieler Schallplattenaufnahmen.⁶

In einem umfassenden Zusammenhang waren Verbindungen von Sprechpassagen und Musikstücken traditionell bei Opern, Operetten oder Musicals zu finden.⁷ In der Popmusik des 20. Jahrhunderts setzte sich die Kombination von Musik und gesprochener Sprache allerdings erst durch das sogenannte Konzeptalbum durch. Ein Konzeptalbum, »unified by a theme, which can be instrumental, compositional, narrative, or lyrical« (Shuker 2005: 5), verbindet recht häufig die Musikstücke durch erzählende Texte bzw. Sketche. Woher die Konzeptalben stammen, ist bislang umstritten. Allerdings scheint es denkbar, die bereits erwähnten Opern, Musicals oder Operetten aufgrund ihrer ähnlichen Musik-Sprechtext-Struktur zu den Vorläufern dieser Albumkonzeption zu zählen.

Auch wenn der Name erst in den 1960er Jahren geprägt wird (Ziegenrucker/Wicke 1987: 211), lassen sich die ersten Konzeptalben bis in die 1930er Jahre zurückverfolgen. In der Popmusik hingegen gelten *Pet Sounds* von den Beach Boys, erschienen am 16.5.1966 in den USA, *Freak Out* von Frank Zappa and the Mothers of Invention, veröffentlicht am 27.6.1966, und *Face to Face* von den Kinks, das in Großbritannien am 28.10.1966 auf den Markt kam, als die ersten Konzeptalben. Von diesen

6 Vgl. z.B. The Beatles: »Revolution # 1« vom Album *The Beatles*, wo die Versionsnummer »Take Two« genannt wird, oder manche Versionen von Elvis Presleys »Reconider Baby«.

7 Beethovens *Fidelio* bietet ein anschauliches Beispiel. Zwar gibt es hier durchaus Aufführungen und Aufnahmen, die auf die gesprochenen Zwischentexte verzichten. Zur vollständigen Oper gehören sie jedoch dazu. Vgl. z.B. die Aufnahme mit dem Bayerischen Staatsorchester unter Ferenc Fricsay aus dem Jahr 1957.

Alben verwendet allerdings lediglich das von Frank Zappa gesprochene Passagen. Ein Jahr später, am 1.6.1967, erscheint das wohl berühmteste Konzeptalbum, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* von den Beatles, das ebenfalls keine verbindenden Sprechtexte aufweist. Lediglich in der Auslaufrille findet sich gesprochener Text:

»But as no silence had been left between the songs it would be a pity, the Beatles thought, if there was silence after the final chord. Why not put something in the record's concentric run-out groove? [...] So, after some discussion, the Beatles ran down to the studio floor and recorded [...] funny noises and nonsense gibberish« (Lewison 2003: 253).

Die Deutung dessen, was die Band dort auf der Auslaufrille spricht, ist aufgrund der starken Verfremdung allerdings recht schwierig.⁸ Obwohl wir es – vielleicht mit Ausnahme des Zappa-Albums – noch nicht mit einem direkten Vorläufer der HipHop-Skits zu tun haben, lässt sich eine Entwicklung erkennen, die für den HipHop einen sehr wichtigen Schritt markiert: Waren bislang nur die einzelnen Songs – genauer gesagt: deren Texte – Ort verschiedenster Fiktionen, so wird nun das gesamte Album zum Fiktionsraum. Es vermittelt eine Geschichte, die weit über den Einzelsong hinausgeht.⁹ Oftmals werden dabei auch bildnerische Elemente eingesetzt, z.B. werden – auch hier ist *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* wieder ein anschauliches Beispiel – literarische Geschichten auf dem Cover vermittelt oder sogar Botschaften in die Auslaufrille eingeträgt.¹⁰

Sehr viel unmittelbarer in die Ahnenreihe des HipHop einordnen lässt sich ein Album der britischen Band The Who, und zwar das am 15.11.1967 erschienene Konzeptalbum *The Who Sell Out*. Es stellt insgesamt das laufende Programm des zwischen 1962 und August 1967 real existierenden kommerziellen Piratensenders Radio London dar. Zwischen den Songs der Platte laufen Werbespots, Jingles und Ansagen. Wie später bei vielen HipHop-Alben wird hier bereits der Fiktionsraum genutzt, um ein mediales Ereignis, mit Vorliebe ein Fernseh- oder Radioprogramm, zu inszenieren.¹¹ Erstmals laufen die beiden kulturellen Wurzeln zusammen, die in den Hip-

8 Die häufigst genannte und für mich nachvollziehbarste Interpretation dessen, was dort gesprochen wird, lautet: »Never do see any other way« (Bromell 2000: 103 und 162).

9 Ein weiterer Beleg dafür, dass sich Konzeptalben sehr stark an das Musiktheater des 18., 19. und 20. Jahrhunderts anlehnen, sind die später entstehenden Rockopern vor allem von The Who (*Tommy*, 1969; *Quadrophenia*, 1973).

10 Vgl. Fehlfarben: *Monarchie und Alltag*. EMI 1981. In der Auslaufrille der A-Seite heißt es: »Glaubt nichts....« Die Auslaufrille der B-Seite führt fort: »Wir glauben auch nichts!«

11 Auch hierfür gibt es zahlreiche weitere Beispiele, übrigens gerade auch aus dem deutschsprachigen Raum, so z.B. *Radioaktivität* von Kraftwerk (1975) oder die *Spliff Radio Show* (1980).

Hop-Skits endgültig amalgamieren werden. Der Fiktionsraum Schallplatten-Album trifft auf die inszenierten Welten des Radios und des Fernsehens, die ihrerseits wiederum zahlreiche Elemente aus dem Varieté weiterführen.

Skits in der Popmusik

Spätestens seit dieser Zeit zählen Wortbeiträge, die man durchaus bereits als Skits bezeichnen kann, zu den festen Elementen von Popmusik-Alben, auch wenn es sich dabei längst nicht immer um Konzeptalben handelt. Die Belege dafür sind so zahlreich, dass hier nur sehr selektiv und zufällig Beispiele herausgegriffen werden können. So endet das Ringo-Starr-Soloalbum *Ringo's Rotogravure* aus dem Jahr 1976 mit dem kleinen Hörspiel »Spooky Weirness«, in dem keine Handlung im eigentlichen Sinne stattfindet. Vielmehr werden obskure Geräusche (Singende Säge, Türknarren, Klaviertöne, Bassläufe und Trommeln) verbunden mit Stimmen, die darüber informieren, dass es fast zwölf (Uhr) sei. Dann sagt eine Geisterstimme: »Good evening«. Und eine andere Stimme fragt: »Who's that?« Die Geisterstimme fährt fort: »Welcome my dreams! Come up to my room! Come, look into my eyes!« Schließlich sagt eine weitere Stimme sachlich: »And that's how the album ends«. ¹²

Auf der A-Seiten-Auslaufrille der 1981 erschienenen Fehlfarben-Platte *Monarchie und Alltag* hört man ein eher resigniertes »Na ja!«, dem sich ein zweites resigniertes »Na ja!« einer anderen Stimme zugesellt. Deutlich näher an der Form des inszenierten Sketches befindet sich die englische Mädchenband *We've Got a Fuzzbox and We're Gonna Use It*, die auf ihrer 1987 erschienenen Maxisingle *What's the Point* mit den »Fuzzy Ramblings« auf der B-Seite eine Radioshow (mit eingeblendetem Applaus und News Flash) inszenieren, während der die vier Bandmitglieder gezielt schlechte Witze erzählen. ¹³

Es ließen sich zahlreiche weitere Beispiele dafür finden, wie Sketche und sprachliche Inszenierungen den Fiktionsraum Schallplatte seit den Sechzigern immer stärker okkupieren.

12 Übrigens haben wir es hier mit der Variante einer Neckgeschichte zu tun, die Spannung aufbaut, dann aber nicht auflöst. Vgl. hierzu auch das letzte Märchen aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, »Der goldene Schlüssel« (KHM 200).

13 Auch *We've Got a Fuzzbox and We're Gonna Use It* nutzen die Vinyl-Platte selbst als Fiktionsraum. Die erste EP der Band aus dem Jahr 1986 enthält auf der A-Seite keine Musik, sondern nur Selbstportraits der Bandmitglieder.

Fiktionsräume im HipHop

Eine weitere Verbreitung haben die Skits innerhalb der Popmusik allerdings erst im HipHop erlangt, und dafür gibt es eine Reihe von Gründen. Der sicherlich wichtigste steht in enger Verbindung zum Selbstverständnis des HipHop. In ihrer Studie *Represent what* macht Stefanie Menrath deutlich, dass HipHop alles fiktionalisiert:

»HipHop ist eine Jugendkultur mit Codes und Teilnahmebedingungen. Die wichtigste Teilnahmebedingung besteht darin, daß man ›sich selbst spielen‹ muß. Seine Identität performieren muß« (Menrath 2001: 1).

Anders ausgedrückt: Es geht dem HipHopper nicht um die direkte Darstellung seiner selbst oder dessen, was er tut. Alles wird zunächst in einen fiktiven Rahmen gestellt.¹⁴ Es wird auf eine Kunstebene gehoben und kann fortan ohne Medium nicht existieren. Erst dadurch wird es HipHop. Wie paradigmatisch diese Selbstperformativität für die postmoderne Kultur und Kulturwissenschaft im Allgemeinen ist, liegt auf der Hand und soll hier nur am Rande erwähnt werden. Menrath schreibt dazu:

»Rapmusik wird als ›Inbegriff der postmodernen und gegenwartsorientierten Praxis‹ [in der Musik- und Kulturkritik] hoch gelobt, sie lasse neue Identitäten und Subjektpositionen in der Performanz entstehen. Gerade in der musikalischen Produktionstechnik der Collage [...] wird ein spezifischer und revolutionärer Umgang mit der Identität erkannt« (Menrath 2001: 3f.).

Im HipHop gibt es keine primäre bzw. ungebrochene Wirklichkeit mehr. Die Welt findet vollständig in inszenierten, fiktionalisierten Räumen statt. Ich bin nicht existent, wenn ich »nur« ich selbst bin. Erst wenn ich mich beispielsweise in dieser Existenz filme, wenn ich mir ein Pseudonym, einen Künstlernamen, eine erdichtete Identität zulege und mein eigenes Leben fiktionalisiere, bin ich existent. Chuck Berry, John Lennon, und Thom Yorke standen noch als sie selbst auf der Bühne, auch wenn die Personen, die sie in der Öffentlichkeit darstellten, bereits Teil einer gewaltigen (Medien-)Fiktion waren. Im HipHop aber stehen von Anfang an fiktive Figuren auf der Bühne, heißen sie nun Kool DJ Herc, 50 Cent, Eminem, DJ Burn oder Hausmeister. Natürlich kann dann ein Musik-Album auch nicht bloß ein Musik-Album sein. Es muss vielmehr die Inszenierung eines Albums sein, ein Konzept, erkennbar schon an Tracks, die »Intro«, »Intermission«, »Outro« etc. benannt sind, fast auf jedem HipHop-Album

14 Vgl. hierzu die These von der Selbstbehauptung im Rap, die Fernand Hörner in diesem Band diskutiert.

vorkommen und stets darauf verweisen, den gesamten Fiktionsraum Album als Großbühne zu begreifen.

An dieser Stelle ist ein weiterer Blick auf die beiden oben beschriebenen Traditionslinien nötig, auf das Konzeptalbum und die damit einhergehende Erstellung eines Fiktionsraums Album sowie auf das Variété und seine Erscheinungsformen in Rundfunk, Fernsehen (und, in gewissem Umfang, auch im Film). Sie bieten den Inszenierungsrahmen und den Hintergrund für die Fiktionalisierung der eigenen Werke, die Grundlage für die HipHop-Skits.

Skits im amerikanischen HipHop

Da der amerikanische HipHop zunächst weitgehend afroamerikanisch geprägt ist, bezieht er sich vor allem auf jene Elemente, die zur »schwarzen« Lebenswirklichkeit gehören oder gehörten. Dazu zählen bestimmte Radiostationen, Fernsehprogramme und Filme (Nadel 2005), aber eben auch jene Variété-Variante, die mit Leben und Herkunft der Afroamerikaner am engsten verbunden ist. Gemeint sind die bereits erwähnten Minstrel-Shows, in denen zunächst ausschließlich Weiße mit schwarz angemaltem Gesicht im 19. und frühen 20. Jahrhundert zusammen mit klischeehafter und rassistischer Satire Vorurteile über Afroamerikaner sowie vermeintlich »schwarze« Musik zum Besten gaben (Wicke/Ziegenrucker 1997). Auf der Folie dieser diskriminierenden Aufführungen inszeniert der HipHop ein eigenes Spiel mit Skits und Musik, das sich ironisch oder kritisch mit der Tradition der Blackface-Shows auseinandersetzt. Das sicherlich markanteste Beispiel dafür ist das 2005 bei Atlantic Records erschienene Album *Minstrel Show* von Little Brother.¹⁵

Selbstinszenierung im Gespräch: Dialogische Skits

Mit dieser Art von Klischees, wie sie sehr früh im HipHop tradiert werden, setzen sich De La Soul in ihrem Skit »Brainwash Follower« aus dem Jahr 1989¹⁶ auseinander. Ein Junge namens Jeff, der in den Skits von De La

15 Eine interessante Frage in diesem Zusammenhang ist, ob der gegenwärtige (Gangsta-)Rap nicht genau jene Klischees bedient, die in den Minstrel-Shows von Weißen gegenüber Schwarzen geprägt worden sind. Vgl. dazu das Video »Minstrel Show« auf *Youtube* (<http://www.youtube.com/watch?v=1kc4EwD5ho-A>, Zugriff: 1.10.2008).

16 »Brainwash Follower« erschien als Track auf der Single *Me Myself and I* (1989). Die sogenannte »3-sided special issue« 12'' Single in den USA hatte die Besonderheit, dass auf der B-Seite zwei Rillen parallel gepresst waren. Je nach-

Soul später noch häufiger auftaucht, stellt die Mitglieder der Gruppe zur Rede, mokiert sich über ihre Sprache und beschwert sich anschließend darüber, dass sie den HipHop-Klischees nicht entsprechen:

JEFF: Everybody who's def has gold, cars, money, girls, clothes...

MASE: Wait a minute, wait a minute, shorty, you're buggin'. Do you like Plug Tunin' and Potholes?

JEFF: Yeah that song's def.

POS: But we don't wear no gold chains, nor do we ride BMW's and Maxes or Jeeps, yet you still think our music is def, right? Wait a minute. Did I say ›def-?

DE LA SOUL: Rrrr-RRAH!

JEFF: What?

POS: Nothing, nothing. It's just that we don't deal with all that materialistic stuff, but we still got what it takes to please and supply our listeners, understand my man?

JEFF: Where's your beepers? Why don't you have beepers? Everybody wears beepers. You have to have beepers to look down.

MASE: AAAUUGHHH! Little man is brainwashed indeed!

DOVE: Nah, nah. Beepers are the least of status situators, man. Plus I find them ugly as parking tickets.

JEFF: You guys talk funny.

POS: Well actually our verbal is kinetic, so when released flow A to Z is perfectly pitched in advance in intricacy.

JEFF: Yeah you homeboys are really bugged.

POS: Wait a minute. Did he say...

MASE: Bugged?

DE LA SOUL: Rrrr-RRAH!

JEFF: So no car, no beepers, no gold. That's weak man, that's weak.¹⁷

Häufig gibt es dieses Gegenüber, durch das die Gruppe oder der einzelne MC sich eine Bühne für die Performanz der eigenen Identität gibt. Hier wird eine Selbstinszenierung in Gang gesetzt, die unabdingbarer Bestandteil des HipHop ist. Es handelt sich um eine dialogische Selbstvergewisserung bzw. um die Selbstinszenierung, die Festlegung der eigenen Rolle und Position im Dialog.¹⁸ Dass diese Dialoge meist ironisch ge-

dem, in welche Rille der Tonarm fiel, wurde entweder »Me Myself and I« in zwei Abmischungen oder eben »Brainwash Follower« abgespielt (vgl. Discogs: »De la Soul: Me Myself and I«: <http://www.discogs.com/release/353297>). Dies ist ein schönes Beispiel für die Erweiterung des Fiktionsraums Schallplatte.

17 Zitiert nach <http://www.lyricstime.com/de-la-soul-brainwashed-follower-lyrics.html> (Zugriff: 1.10.2008).

18 Weitere Beispiele dieser Dialoge zur Selbstinszenierung bzw. Beschreibung des eigenen Tuns und der eigenen Musik sind die fiktiven (Telefon-)Dialoge, die

brochen und satirisch angelegt und strukturell verwandt sind mit dem HipHop-Battle, macht sie erst zu Skits im eigentlichen Sinne, zu jenem »piece of banter or burlesque«, als das das *Chambers Twentieth Century Dictionary* sie beschreibt. Wer das Gegenüber ist, ist dabei ganz unterschiedlich, ob Junge oder Manager, Reporter oder Geliebte, Prostituierte, anderer Musiker oder ärgster Gegner, im Vordergrund bleibt stets das Ziel der Selbstperformanz.

Variété-, Fernseh- und Radio-Shows in HipHop-Skits

Eine andere Form der Inszenierung durch Skits sind jene, die sich direkt auf die Minstrel-Shows und den Rundfunk bzw. das Fernsehen berufen. Für das Variété sei noch einmal auf das bereits erwähnte Album *Minstrel Show* von Little Brother verwiesen. Für die Rezeption von Rundfunk und Fernsehen in HipHop-Skits gibt es unendlich viele Belege. Genannt sei hier nur das De-La-Soul-Album *3 Feet and Rising* von 1989, das mit einem Radioquiz beginnt (Rubin/Aaron 1999: 95). Noch deutlicher aber ist der Bezug auf das Radio in dem Skit »Incident at 66.6 FM« von Public Enemy, das auf dem Album *Fear of a Black Planet* (1990) zu hören ist. Es geht in dieser Radioshow eines fiktiven Senders 66.6, bei dem der Teufel bereits im Namen steckt, um Public Enemy selbst. Während ein Anrufer über deren Auftritt im Vorprogramm von den Beastie Boys spricht, den er gesehen hat, geht ein weiterer Anruf ein, in dem sich jemand über die politischen Ansichten der Band beschwert. Gleichzeitig nehmen Mitglieder von Public Enemy selbst Stellung. Die einzelnen Wortbeiträge sind collagenartig zusammengeschnitten und erwecken den Eindruck von Authentizität. Hier sind wir in einem Randbereich der Selbstinszenierung, die so echt (und so wenig ironisch gebrochen) wirkt, dass sie durchaus real sein könnte:

DJ: Public Enemy ah in their music ah kinda rabble rousing. They ah talk about ah well things like... You know the white media has been very upset about [some of the... The way they got caught up some people are very upset...].

DJ: On the air[.] Hello?

Caller: Yes hello?

DJ: Yes?

Caller: Ah[.] I've seen these guys[.] I saw them warm up for the Beastie Boys last year.

Eminem in mehreren Skits mit seinem Manager Paul Rosenberg führt, so z.B. in »Paul« vom Album *The Slim Shady LP* aus dem Jahr 1999.

DJ: How were they?

Caller: How were they? I thought it was one of the most appalling things I have ever seen. There were two gentlemen in cages on either side of the stage wit[h] thick groupies. They were all... Jesus, it was unbelievable...].

DJ: Hello?

[Caller:] PE in full effect, Brother!

DJ: Hello?

Caller: Why do you even pay homage to these people by putting these monkeys on?

DJ: Hello? Hello?

Caller: ...then have the guts to tell him that he doesn't know what he's talking about.

DJ: Hello?

Caller: Terminator X!

DJ: Thank You. (Terminator X is one of the members on the group). On the air. [On the air. The Air.]. Go back to Africa? OK, we're going to (ha ha) - believe me when we got [all those calls of people that tell us just that...].

Caller: (Yes, hello?) Yes, I think that White liberals like yourself have difficulty understanding that Chuck's views represent the frustrations of the majority [of black teens out there today.]

DJ: I do understand that.

Caller: But before he came on, you were [saying...].

DJ: If you had read the stuff I had read about him, and the way he's been portrayed in American press.¹⁹

Brüche als Konzept

Obwohl HipHop, markiert durch Skits, Intros, Outros und Zwischenspiele, von seiner gesamten Struktur her dazu neigt, den Fiktionsraum Album als Ganzes zu betrachten, schreckt er vor dem letzten Schritt in diese Richtung, dem dezidierten Konzeptalbum, meistens jedoch zurück. Zwar gibt es HipHop-Konzeptalben. Als Beispiele seien hier Prince Pauls *Prince Among Thieves* (1999), RZA as *Bobby Digital. In Stereo* von RZA (1998), *Sex Style* von Kool Keith (1997) oder *Der Herr der Dinge* von Prinz Pi (2006) genannt. Und wenn man diesen Titeln auch weitere hinzufügen könnte, handelt es sich doch um Ausnahmereisenerungen. Wie im Punk und New Wave, wo bereits ähnliche Fiktionalisierungsformen wie im HipHop vorgenommen wurden, scheint man die Tradition des durchgehenden Konzept-

19 Zitiert nach <http://www.lyricstime.com/public-enemy-incident-at-66-6-fm-lyrics.html> (Zugriff: 1.10.2008). (Ergänzungen in eckigen Klammern durch mich, St. N.). Eine vollständige Textfassung existiert leider nicht.

albums aus den sechziger Jahren allgemein zu meiden. Dafür mag es viele Gründe geben. Ein Argument drängt sich allerdings auf: Aus der Perspektive des US-amerikanischen HipHop, der ebenso wie Punk und New Wave vom Selbstverständnis der ›Unterschicht‹ geprägt ist, spricht gegen das Konzeptalbum vor allem dessen deutliche Affinität zum Musiktheater der weißen Oberschicht, dem man mit Minstrel-Shows, Fernseh- und Radiounterhaltung programmatisch die Unterhaltungsformen der eigenen ›Klasse‹ entgegengesetzt.

Skits und Klangcollagen

Eine Kleinform im HipHop, mit der die Skits in enger Verwandtschaft stehen, ist die Collage (vom franz. Wort »coller«, dt.: »kleben«, abgeleitet): Sie kommt als Sound- oder Sprachcollage vor, aber auch als Kombination beider Formen. Was die Ausnutzung des Fiktionsrahmens angeht, reicht die Collage allerdings nicht an die Skits heran: Zwar werden mit ihr Töne und Sprache in neue Kontexte gestellt und erhalten so einen neuen Sinnzusammenhang. Letztendlich aber sind sie keine Bühne, auf der gespielt wird.

Auch für Collagen finden sich in der Popmusik der sechziger Jahre zahlreiche Beispiele. Das prominenteste dürfte »Revolution # 9« vom *White Album* der Beatles aus dem Jahre 1968 sein. Hier wurden Bänder mit Geräuschen, Sprach- und Musikfetzen an- und übereinandergelegt, in verschiedenen Geschwindigkeiten abgespielt und auf unterschiedlichste Weise verfremdet. Andere Collagen im Bereich der populären Musik sind eher kürzer, man denke beispielsweise an die Geräusch- oder kurzen Sprachcollagen auf den Pink-Floyd-Alben der siebziger Jahre. Diese Soundschnipsel haben einen gewissen Einfluss auf den amerikanischen, vor allem aber auf den deutschen HipHop und seine Skits. Schließlich sind Klangsamples der Grundbestandteil des HipHop, da liegt eine solche Verwendung gesammelten Materials nahe. Im Gegensatz zu einem HipHop-Song mit Samples aber besteht eine Collage ausschließlich aus zusammengesetzten Tonschnipseln. Es gibt keinen Beat, der die Collage rhythmisiert.²⁰

Skits im deutschsprachigen HipHop. Eine verspätete Ankunft

Klangcollagen waren im deutschsprachigen HipHop lange Zeit sehr stark verbreitet. Vor allem der süddeutsche HipHop arbeitete bis Ende der neunziger Jahre fast ausschließlich damit. Vollständige Skits waren hier die

20 Vgl. die Beiträge von Dietmar Elflein und Oliver Kautny in diesem Band.

Ausnahme. Paradigmatisch sind die Alben der Fantastischen Vier. Auf *Die 4. Dimension* von 1993 beispielsweise gibt es Collagen wie »Weiter weg«, »Noch weiter weg«, »Ganz weit weg« und »Weg«: Zusammenschnitte von Geräuschen und Sprache, die es in dieser Form schon in den 1960er Jahren gab. Kennzeichnend ist, dass es keinen Plot gibt, keine monologisch oder dialogisch entwickelte Handlung wie in Skits üblich. Warum der HipHop im deutschsprachigen Raum einen anderen Weg geht als der amerikanische, lässt sich nachvollziehen: Es fehlt eine ausgeprägte Skit- und Sketchtradition wie in den Vereinigten Staaten. Das Varieté in Deutschland ist durch den Nationalsozialismus untergegangen, Versuche der Wiederbelebung blieben auf Einzelphänomene beschränkt und zeitigten kaum breitenkulturelle Wirkung. Auch das deutsche Fernsehen hat – anders als das amerikanische – nur sehr wenig vom Varieté und dessen Traditionen übernommen (Jansen 1990). Der deutsche HipHop bezog sich vor allem auf die Traditionen der Popmusik, die man kannte. Wenn es Skits gab, so hatten sie eine flächige, collagenhafte und plotarme Struktur, wie die frühen Alben der Münchner Band Blumentopf belegen.²¹ Erst Ende der 1990er Jahre tauchten verstärkt Skits auf, die dem Aufbau und der Form der amerikanischen Vorbilder entsprechen.²² Mit dem Entstehen einer eigenständigen Gangsta-Rap-Szene wurden auch die Gangsta-Rap-Skits der Vereinigten Staaten kopiert bzw. in einen deutschen Kontext gesetzt.

Die Welt aus der Perspektive eines Vorstadt-Kinderzimmers

Im Bereich des Battle- oder Gangsta-Raps der Prägung eines Moses Pelham oder später von Aggro Berlin sind die Übernahmen ziemlich direkt und bieten wenig Eigenständiges und Interessantes. Der Text des »Miami Skit«, den Bushido als Sonny Black gemeinsam mit Fler als Frank White aufgenommen hat und der auf dem Album *Carlo, Cokxxx, Nutten* von 2002 zu finden ist, mag als Beispiel dienen:

Lag Hallo?

Eh weissu? Isch mach jetzt auch überkorrekt so Hip Hop! So wie Brosis!

Warte, isch kann disch jetzt was zeigen:

21 Vgl. das »Intro« auf dem Album *Großes Kino* von 1999.

22 So könnte man den Skit »30 Mark« auf dem Fantastischen-Vier-Album 4:99 nennen, der zwar schon ein dezidiertes Thema aufweist, den Preis einer CD. Das Streitgespräch zwischen Bandmitgliedern entwickelt sich jedoch nicht; von einer Handlungsstruktur kann keine Rede sein. Die frühen Skits des deutschen HipHop sind noch immer sehr häufig der Klangcollage verhaftet.

EY JO JO ! This goes up to my thug Niggaz. Worldwide AY! I'm a little freak in Hollywood! Sucks on dick! Does it real good.

Straight from de Streets, damn! Themselves, ya know I'm saying?

Weissu isch bin jetz Vertrag bei Cock for Real Entertainment und da bei dieser Entertainment ham sie misch mal was gezeigt

Diese eine krasse CD! Carlo Cokxxx Nutten!²³

In anderen Spielarten des deutschen HipHop zeigt sich hingegen ein gänzlich anderes Bild. Als die Skits Ende der Neunziger langsam aber sicher Fuß fassen, zeigt sich recht schnell, dass deutschsprachige Skits der 1990er Jahre tendenziell anders sind als amerikanische. Nicht nur die bereits erwähnte fehlende Varieté-Tradition ist ein Grund dafür. Viel prägender sind die Unterschiede der sozialen Herkunft derjenigen, die in dieser Entwicklungsphase des deutschen Rap das Genre medial dominieren. Jener Deutschrap, der in den 1990er Jahren den Sprung in den popkulturellen Mainstream schafft und bis zu Anfang der 2000er Jahre im Blickpunkt der Öffentlichkeit steht, ist weitgehend die Ausdrucksform einer Mittelklasse-Schicht, die aus den bürgerlichen Vororten kommt, aus Einfamilienhäusern mit Vorgarten und Garage.²⁴

Entsprechend ist deutscher HipHop dieser Provenienz – der aus heutiger Perspektive der 2000er Jahre und ihrer Dominanz des harten Battle-, Street- oder Gangsta-Rap mit Ghetto-Attitüde gerne abwertend als Gymnasiasten-, Studenten- oder Spaß-Rap bezeichnet wird – von einem anderen Kulturhorizont geprägt. Es geht nicht um Rassismus, Statussymbole, Selbstvergewisserung oder das harte Leben im Ghetto, sondern um Bezüge auf jenes kulturelle System, aus dem sich der Lebenshorizont der deutschsprachigen Mittelschicht-Jugendlichen der 1990er Jahre speist. Und das sind zum Beispiel Hörkassetten, wie jene aus der *Die-drei-???*-Serie, in denen sich das eine oder andere Exemplar in den meisten Mittelschicht-Kinderzimmern der Generation Golf²⁵ finden lässt.²⁶ Die Hörspiel-Serie gibt es seit 1979:

23 Zitiert nach http://www.lyrics.de/songtext/bushido/miamiskit_57362.html (Zugriff: 29.12.2008).

24 Dies ist zugleich Kritikpunkt vieler sogenannter Old-School-HipHopper der 1980er Jahre. Viele Vertreter der Gründergeneration haben einen migrantischen Lebenshintergrund (Torch, Toni L, Linguist, Fresh Familiee usw.) und fühlen sich von den ›Bürgerkindern‹ (Die Fantastischen Vier, Fettes Brot usw.) und ihrem kommerziellen Erfolg um ihren Anteil an der Rezeptionsgeschichte des Genres gebracht. Diese mittelständische Distanz zum US-amerikanischen Ghetto-mythos des HipHop war auch die Flanke, in die ab ca. 2000 eine neue Generation von Rappern stieß, die meist auf eine nicht-bürgerliche, oftmals migrantische Biographie verweisen kann: z.B. Sido, Kool Savas (kurdische Wurzeln) oder Bushido (tunesische Wurzeln).

25 Vgl. Florian Illies (2000). *Generation Golf*.

»Die Serie erfreute sich schon früh einer großen Beliebtheit, die im Laufe der Zeit und mit der Veröffentlichung weiterer Folgen immer weiter zunahm. Anfang der Neunziger kam es jedoch für einige Jahre zu einem Einbruch in der gesamten Hörspiellandschaft. Das Interesse der Kinder und Jugendlichen im traditionellen Einstiegsalter für Hörspiele verlagerte sich stark zugunsten von Heimcomputern und Spielkonsolen. Erst in den letzten Jahren werden von den Kindern wieder verstärkt Hörspiele gehört und diejenigen, die heute im Alter zwischen 20 und 30 Jahren sind, kramen wieder ihre alten Drei ???-Folgen heraus und kehren zu den bewährten Hörspielen zurück. Circa $\frac{3}{4}$ aller Hörer sind heute zwischen 20 und 35 Jahre alt und dabei ist das Verhältnis Jungen zu Mädchen (Männer zu Frauen) ungefähr ausgeglichen« (ebd.).

Zu eben dieser Altersgruppe gehören jene, die nun HipHop machen, wie z.B. Fettes Brot. Der Anfangs-Skit ihres Albums *Fettes Brot lässt grüßen* aus dem Jahr 1998 ist einer Episode von *Die drei ???* nachempfunden. Die Original-Sprecher der Hörspiel-Serie, Oliver Rohrbeck, Jens Wawrczeck und Andreas Fröhlich, sind zu hören. Sie sprechen auf Track 1 des Albums mit dem Titel »Die drei ??? und die ernste Sache der Welt« in ihren ???-Rollen darüber, dass Sie auf der (bislang erfolglosen) Suche nach den Masterbändern des neuen Albums von Fettes Brot sind. Zum Schluss des Skits kommt Justus mit den Bändern, die er Schwarzbart und Matschauge abgenommen hat. Bevor die Detektive die Bänder jedoch an ihre Auftraggeber zurückgeben, beschließen sie, die Aufnahmen einmal anzuhören. Track 19, »Die drei ??? müssen lachen«, schließt den Rahmen, den der erste Track geöffnet hatte. Mit dem Lachen, mit dem *Die drei ???*-Hörspiele typischerweise nach der erfolgreichen Aufklärung eines Falls enden, endet auch das Album von Fettes Brot. Mit dem Stück »Rocky-Beach-Theme«, das im Titel den fiktiven Wirkungsort der Detektive aus *Die drei ???* nennt und bereits zu Beginn von Track 1 schon kurz anklang, wird der Rahmen schließlich auch musikalisch geschlossen.

So eindeutig wie bei Fettes Brot sind die Bezüge zu einer mittelständischen Kinderzimmerwelt natürlich nicht immer. Sie bilden dennoch einen nicht zu übersehenden Grundstock. Die Bezugspunkte dieser intermedialen Verbindungen sind neben Kinderhörspielen vor allem Fernsehserien und andere Fernsehsendungen für Kinder und Jugendliche.²⁷

Etwas anders gelagert sind die Intro-Skits bei Kinderzimmer Productions, die das Mittelständische des deutschen HipHop schon im Namen

26 Vgl. dazu die Informationen des Labels Europa über die Hörspielserie unter http://www.natuerlichvoneuropa.de/area_ddf/index.php?screen=ct.detail&fid=86&mpid=141185&pfid&sid=1 (Zugriff: 29.12.2008).

27 So bezieht sich das »Intro« auf dem D-Flame-Album *Basstard* (2000) auf *Star Wars* oder »Ich liebe dieses Lied« vom Fünf-Sterne-Deluxe-Album *Silium* auf die *Sesamstraße*.

transportieren. Ihr Album *Im Auftrag ewiger Jugend und Glückseligkeit* von 1996 trägt collagenhaften Charakter. Im »Intro« wird ein Stereo-Test eingespielt, mit dem dem »verehrten Stereo-Freund« geholfen werden soll, seine Stereoanlage »einzurichten und zu prüfen«:

»Der Test enthält Musik und Geräusche, mit denen Sie Ihre Anlage in einfacher Weise in Bezug auf Seitenrichtigkeit, Übereinstimmung der beiden Stereo-Kanäle und Polung der Lautsprecher mit Hilfe Ihres Gehöres kontrollieren können. Nach gewissenhafter Durchführung dieses Tests ist Ihre Anlage für die Wiedergabe aller Stereoplatten eingerichtet, die nach den internationalen Standards aufgenommen sind.«

Diese in den sechziger Jahren gebräuchlichen Tests zur Einstellung der Anlage sind natürlich wieder Teil einer Selbstinszenierung des HipHop im Sinne Stefanie Menraths: Während dort die Platten gescratcht werden, richtet der deutsche Stereofreund, und das ist die Spießergeneration der Eltern mit ihren Pink-Floyd-Alben, gewissenhaft die heimische Anlage ein.

Outro

Skits sind ein verbreitetes, aber wenig beachtetes Phänomen im HipHop. Die zentralen Aussagen finden anderswo statt. Skits sind nur das Beiwerk. Sie sind oftmals ironisch gebrochen, selbstreflexiv und ermöglichen einen erweiterten Blick auf die Musik. In dieser Hinsicht wäre es interessant und lohnenswert, weitere Skits in Einzeluntersuchungen anzuschauen. Dies kann sinnvoll jedoch allein im kontextuellen Rahmen bestimmter Bands, Richtungen, Zeiträume oder bestimmter Fragestellungen geschehen.

Beim Versuch, die Skits als kulturelles Phänomen im HipHop und unerforschte Textsorte zu kartographieren, ist vor allem deren Vielfältigkeit ins Auge gefallen. Dabei sind Skits stets Mittel der unabdingbaren Selbstinszenierung und Medialisierung.

Darüber hinaus sind sie kleine, schnell in Stellung zu bringende Waffen, mit denen sich vieles, zuweilen hintergründig, manchmal bissig, kommentieren und persiflieren lässt. Skits können politisch sein, banal oder komplex, cool oder albern. Auf jeden Fall aber sind sie fast immer komisch gebrochen. Sie sind Comedy Sketches, und als solche stehen sie für eine humorgeleitete Weltansicht.

Literatur

- Bromell, Nick (2000). *Tomorrow Never Knows*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brown, Lesley (Hg.) (1993). *The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*. 2 Bände. Oxford: Clarendon Press.
- Grimm, Jacob und Wilhelm (2007). *Kinder- und Hausmärchen*. Hg. von Heinz Rölleke. 3 Bände. Stuttgart: Reclam, 6. Auflage.
- Illies, Florian (2000). *Generation Golf*. Berlin: Argon.
- Jansen, Wolfgang (1990). *Das Varieté, Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst (= Beiträge zu Theater, Film und Fernsehen aus dem Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin Bd. 5)*. Berlin: Edition Hentrich.
- Krekow, Sebastian (1999). *HipHop-Lexikon*. Berlin: Lexikon Imprint.
- Lewis, Mark (2003). *The Complete Beatles Chronicle*. London: Hemlyn.
- Lhamon Jr., W.T. (1998). *Raising Cain. Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lott, Eric (1993). *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford: Oxford University Press.
- Macdonald, A.M. (Hg.) (1978). *Chambers Twentieth Century Dictionary*. Edinburgh: Chambers Harrap Publishers.
- Menrath, Stefanie (2001). *Represent what... Performativität von Identitäten in HipHop*. Hamburg: Argument.
- Nadel, Alan (2005). *Television in Black and White America: Race and National Identity*. Lawrence, Ks.: University Press of Kansas.
- Rubin, Mike/Charles Aaron (1999). »Hot-Tub Orgies & Kung Fu Beatdowns. A Short History of the Hip-Hop Skit.« In: *Spin*. H. 3 (März), S. 94-98.
- Shuker, Roy (2002). *Popular Music. The Key Concept*. London: Routledge.
- Sullivan, Megan (2001). »African-American Music as Rebellion: From Slavesong to Hip-Hop.« In: *Discoveries*. H. 3, S. 21-39.
- Wicke, Peter/Kai-Erik und Wieland Ziegenrucker (1997). *Handbuch der populären Musik*. Zürich u.a.: Atlantis Musikbuch-Verlag.
- Wicke, Peter/Wieland Ziegenrucker (1987). *Sachlexikon Populärmusik*. Mainz: Schott.

Internet

- »Comedy Drama.« In: *Entertainment Weekly* vom 30. August 2000. Online unter: <http://www.ew.com/ew/article/0,,85499,00.html> (Zugriff: 1.10.2008).

- De La Soul. »Brainwashed Follower.« Online unter: <http://www.lyricstime.com/de-la-soul-brainwashed-follower-lyrics.html> (Zugriff: 1.10.2008).
- Leichleitner, Franz (o.J.). *Schellacks sind nicht nur zum Hören da*. Hg. von der Gesellschaft für historische Tonträger, Wien. Online unter: http://www.phonomuseum.at/includes/content/diskographie/diskographie_handbuch.pdf (Zugriff: 1.10.2008).
- »Minstrel Show.« [Filmclip]. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=1kc4EwD5hoA> (Zugriff: 1.10.2008).
- Public Enemy: »Incident at 66.6 FM.« Online unter: <http://www.lyricstime.com/public-enemy-incident-at-66-6-fm-lyrics.html> (Zugriff: 1.10.2008).
- Scoutskits*. Online unter: <http://www.scoutorama.com/skit/> (Zugriff: 1.10.2008).
- Wefunkradio*, Show 217 vom 18.1.2002. Online unter: <http://www.wefunkradio.com/show/2002-01-18> (Zugriff: 1.10.2008).

Tonträger

- Beach Boys (1966). *Pet Sounds*. Capitol, ACAP 34715.
- The Beatles (1968). »Revolution # 1.« Auf: *The Beatles*. Apple/EMI, PCS 7067/8.
- The Beatles (1968). »Revolution # 9.« Auf: *The Beatles*. Apple/EMI, PCS 7067/8.
- The Beatles (1967). *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Parlophone/EMI, PCS 7027.
- Blumentopf (1999). *Großes Kino*. Four Music/Sony, FOR 494639 2.
- Blumentopf (1997). *Kein Zufall*. Four Music/Sony, FOR 488244 2.
- De La Soul (1989). »Brainwash Follower.« Auf: *Me Myself and I*. Single. Tommy Boy/Warner, TB 926.
- De La Soul (1989). *3 Feet and Rising*. 1989. Tommy Boy/Warner, TB 1019.
- D-Flame (2000). »Intro.« Auf: *Basstard*. Eimsbusch/Mercury, 542 986-2.
- Die Fantastischen Vier (2001). *Die 4. Dimension*. Four Music/Sony, 4748959.
- Eminem (1999). *The Slim Shady LP*. Universal, IND-90287, 490 287-2.
- Fehlfarben (1981). *Monarchie und Alltag*. EMI/Welt-Rekord, 1C 064-46150.
- Ferenc Fricsay, Bayerisches Staatsorchester (1963). *Fidelio*. Von Ludwig van Beethoven. Deutsche Grammophon, 453-106-2.

- Fettes Brot (1988). *Fettes Brot läßt grüßen*. Yo Mama's/Intercord, INT 4 84580 2.
- Fünf-Sterne-Deluxe (1998). »Ich liebe dieses Lied.« Auf: *Silium*. Yo Mama's/Rough Trade, YPS 2003-2.
- Kinderzimmer Productions (1996). »Intro.« Auf: *Im Auftrag ewiger Jugend und Glückseligkeit*. Kinderzimmer Recordings/Rough Trade, EFA 12953-2.
- Kinks (1966). *Face to Face*. Pye, NSPL 18193.
- Kool Keith (1997). *Sex Style*. Funky Ass Records/Universal, KTR-001.
- Kraftwerk (1975). *Radio-Aktivität*. EMI Electrola, 1C 062-82 087.
- Little Brother (2005). *Minstrel Show*. Atlantic, 83783-2.
- Prince Paul (1999). *Prince Among Thieves*. Tommy Boy Music, TBCD 1210.
- Prinz Pi (2006). *Der Herr der Dinge*. No Peanuts Records, NPCD007-LT (erschieden als Teil der Triple-LP *!Donnerwetter! Premium Edition*).
- Public Enemy (1990). *Fear of a Black Planet*. Def Jam, 45413.
- Ringo Starr (1976). »Spooky Weirdness.« Auf: *Ringo's Rotogravure*. Polydor, 2310 473.
- RZA (1998). *RZA as Bobby Digital. In Stereo*. V2, 707.0380.2.
- Spliff (1981). *Spliff Radio Show*. CBS, 84555.
- Sonny Black & Frank White (2002). »Miami Skit.« Auf: *Carlo, Cokxxx, Nuten*. Aggro Berlin, AGGROBLN05.
- We've Got a Fuzzbox and We're Gonna Use It (1987). »Fuzzy Ramblings.« Auf: *What's the Point*. Maxi Single. WEA, YZ 101T.
- The Who (1966). *The Who Sell Out*. Polydor, DL 74950.
- Zappa, Frank (1966). *Freak Out!* Verve, V6-5005-2.

Hidden Track

HEAD: Und was nimmst du jetzt mit nach Hause?

JEFF: Von diesem Zeug hier?

HEAD: Genau!

JEFF: Na ja... Also... Also... Skits gab es schon bei Beethoven.

HEAD: Echt wahr?

JEFF: Ja, aber der konnte sie nicht hören. Und die nächsten, die dann Skits auf ihren Alben hatten, waren The Who!

HEAD: Wer?

JEFF: Who! Aber Pete Townshend, denen ihr Gitarrist, hört auch nicht mehr so gut.

HEAD: Ach was!

JEFF: Scheint ziemlich gefährlich, weil Skits irgendwie taub machen oder so. Man inszeniert sich mit einem fiesen Virus, das dann aufs Ohr schlägt. Deshalb gibt es auf vielen neueren Alben auch keine Skits mehr.

HEAD: Erstaunliche Interpretation!

JEFF: Na ja, eigentlich wusste ich das ja alles schon. Aber diese Akademiker müssen ja auch mal ein bisschen Spaß haben. Aber ich muss jetzt mal!

HEAD: Dann mach's gut!

JEFF: Yo!

RIDIN' THE BEAT.

ANNÄHERUNGEN AN DAS PHÄNOMEN FLOW

Oliver Kautny

In der HipHop-Szene gilt »Flow« als wichtiger Aspekt zur Bewertung von Rap-Musik. Zahlreiche Rapper, Rap-Journalisten und Rap-Fans erörtern in Songs, Rap-Battles, CD-Rezensionen und Internetforen die Frage nach gelungenem und misslungenem Flow (Keyes 2002: 126). Auch in wissenschaftlicher Literatur über Rap wird stets auf die Bedeutung dieses Phänomens hingewiesen. Adam Krims konstatiert aus Sicht der HipHop-Forschung: »Die rhythmischen Gestaltungsweisen des MCing, sogenannte Flows, gehören zu den zentralen Aspekten der Produktion und Rezeption von Rap«¹ (Krimms 2001: 48). Angesichts der Wertschätzung dieser Teildisziplin des Rap ist es erstaunlich, dass sie musikanalytisch bisher so wenig untersucht wurde. Anliegen meiner Arbeit ist es folglich, sich diesem Desiderat zu widmen. Im Folgenden werde ich zunächst einen Überblick über die wissenschaftliche bzw. scenebezogene Begriffsverwendung geben und daraus den Gegenstand sowie die Methode der Flowanalyse ableiten. Im Anschluss daran erprobe ich Methoden der Flowanalyse anhand von drei verschiedenen Raps.

Zwischen Reim und Rhythmus

Die Verwendung des Begriffes Flow ist ausgesprochen vielfältig und geht, wie wir sehen werden, über die Alltagsvorstellung von Rhythmus hinaus.

Zum einen meint Flow die rhythmische Dimension des Rap, was insofern nicht verwundern mag, als Rhythmus von dem griechischen Wort für Fließen abgeleitet ist (Pfleiderer 2006: 9). Insbesondere beschreibt der Begriff Flow die rhythmische Verschränkung von Sprechgesang und Begleitpattern – übersetzt in den Jargon der Szene: das Zusammenspiel von Rap und Beat² (Verlan/Loh 2005: 442; Keyes 2002: 126). In wissenschaft-

1 Übersetzung: Oliver Kautny.

2 Der Begriff »Beat« ist zweideutig: 1. In der HipHop-Szene: Bezeichnung des Begleitpatterns; 2. Grundschatlag, Metrum. Um Verwechslungen zu vermeiden,

lichen Publikationen, Rezensionen sowie in Rap-Foren findet man in diesem Kontext die Attribute on-beat bzw. off-beat³, die mit unterschiedlichen Bedeutungen versehen werden. On-beat zu rappen meint, dass sich der Rapper erfolgreich mit der Musik synchronisiert, »im Takt(schlag)« bleibt und metrisch unkontrollierte Akzente vermeidet. Gelingt ihm dies nicht, ist sein Rap off-beat. Diese technische Schwierigkeit wird z.B. in Online-Foren ausgiebig erörtert, so etwa im Forum *Rapism – Check this flow, boy!* der deutschen HipHop-Homepage *mzee.com*. Mariano kommentiert hier den aus seiner Sicht rhythmisch unvollkommenen Rap eines Kollegen: »[...] nimm dir erstmal n leichteren beat und guck dass du den takt triffst, dass is leider alles komplett offbeat [sic] [...]« (Mariano 2007). Es gibt in der Szene jedoch auch die Kenntnis von Akzenten, die bewusst und rhythmisch gekonnt neben den Grundsschlägen platziert sind. Die Rhythmustheorie der populären Musik verwendet hierfür den Begriff des Off-Beat-Akzentes; liegen die Betonungen hingegen auf den Grundsschlägen (engl.: Beats) eines Taktes, werden diese als On-Beat-Akzente bezeichnet (Pfleiderer 2006: 150, 162). Dieses Begriffsverständnis, dem ich mich im Folgenden anschließe, findet sich – wenngleich seltener – auch in der HipHop-Szene (DaffyDuckMitUzi 2006). Meist wird hier nämlich an der alltags-sprachlichen Positiv-Negativ-Dichotomie (im Takt/nicht im Takt) festgehalten, so dass rhythmisch als gelungen betrachtete Akzentstrukturen, die rhythmustheoretisch eigentlich als Off-Beat-Akzente angesehen werden müssten (Betonung neben dem Grunds Schlag), in der Praxis oft als on-beat (im Takt) klassifiziert werden (Osorio 2002: 169). Wie weit praktisches Tun und sprachliche Benennung voneinander abweichen können, zeigt z.B. der rhythmisch off-beat-betonte Boasting-Rap der Rapperin Aziza A, die ihrem imaginären Gegenüber vorwirft, im negativen Sinne off-beat zu sein: »Du bist off-beat, dass das Mikro Flügel kriegt, direkt aus deiner Hand in meine fliegt. Du suchst den Flow, doch den kriegst du nicht, auch wenn er langsam auf dich zukriecht.« (Microphone Mafia feat. Def Bensi, Tatwaffe, D-Flame, Careem, Ventura Brüder, Lars-Doppel-L, Maria Pennino, Aziza A, Murat G.: »Niemand kann uns stoppen« [1999]⁴). Von Off-Beat-Flows spreche ich im Anschluss an Krims folglich, wenn die Rap-Stimme einen hohen Anteil an Off-Beat-Akzenten aufweist (Krim 2001: 43, 49; stf 2002). Weichen Akzentuierungen von Stimme und Begleitpattern von einander ab, entstehen bisweilen komplexe polyrhythmische und polymetrische Strukturen, die Krims »effusive styles« nennt (2001: 50f.): d.h.

verwende ich in diesem Aufsatz den Begriff weitgehend in seiner zweiten Bedeutung.

- 3 Die Schreibung der Begriffe variiert, es finden sich folgende Varianten: on-beat/off-beat; onbeat/offbeat; on beat/off beat.
- 4 Erschienen auf der LP *Lotta continua* (2003) der Kölner Rap-Crew Microphone Mafia.

»rhythmisch überfließende Stile«. Setzt die Rap-Stimme die Akzente vergleichsweise stärker auf die Grundschläge des Begleitpatterns und betont dabei insbesondere Zählzeit 4 durch einen Reim, spricht man hingegen von On-Beat-Flows. Während Off-Beat-Flows häufig mit neueren, ab den 1990er Jahren aufkommenden Rap-Stilen assoziiert werden (Krimms 2001: 43, 49; stf 2002), gilt der On-Beat-Flow als Markenzeichen des Old-School-Raps der 1980er Jahre (ebd.), insbesondere, wenn er mit einer sing-sangartigen Melodiegestaltung verbunden ist. Flows sollten m.E. in Hinblick auf ihre historische Entwicklung jedoch nicht zu dogmatisch kategorisiert werden, da es bereits schon in den 1980er Jahren stark off-beat-akzentuierte Raps gab (Kurtis Blow: »The Breaks«, 1980) bzw. nicht alle seit den 1990er Jahren produzierten Raps off-beat-akzentuiert sind. Eine weitere Gestaltungsweise des Flow ist das der Jazzmusikpraxis entlehnte Double-Time (Pfleiderer 2006: 253), das im Rap jedoch nicht wie im Jazz durch die Verdopplung des Grundtempo aller musikalischer Schichten (Bass, Schlagzeug, Solisten etc.) bei unverändertem Tempo der Akkordwechsel entsteht, sondern einzig durch das beschleunigte Tempo des Rap-rhythmus gegenüber dem insgesamt konstant bleibenden Begleitpattern: meist wechselt die Rap-Stimme dabei von einem 16tel- in ein 32tel-Tempo.

Wie gesehen bezieht sich der Begriff Flow gelegentlich auch auf die Melodiegestaltung des Rap. Adam Krimms oder Cheryl L. Keyes weisen sicherlich zurecht darauf hin, dass rhythmische und melodische Gestaltungsweisen sich zu einem untrennbaren Ganzen verbinden (Krimms 2001: 49; Keyes 2002: 130f.). In der Tat dürfte etwa für die Erkennung vieler Rap-Stilistiken die Melodik mitentscheidend sein, man denke etwa an den Singsang vieler US-amerikanischer Rapper der 1980er Jahre (Kurtis Blow, Melle Mel) oder an den ebenso gesanglichen Rap-Stil deutscher Rapper der 1990er Jahre (Die Fantastischen Vier, Fettes Brot) sowie an neue Tendenzen zu Beginn des 21. Jahrhunderts im gesungenen bis geschrieenen US-Südstaaten-Rap-Stil Crunk. Das bedeutet also, dass alleine ein On-Beat-Reim auf Zählzeit 4 nicht genügen würde, um einen Rap z.B. als Old-School-Flow der 1980er Jahre klassifizieren zu können. Betont sei jedoch, dass es im Rap, sieht man von gesangsorientierten Hooks in vielen Rap-Chorussen einmal ab, tendenziell nicht um ausgeprägte melodische Gestaltung geht, sondern eher um Akzentgestaltung des Sprechgesangs durch Melodik. Auf den Einfluss der Melodik auf die Rhythmuswahrnehmung werde ich später noch eingehen.

Sehr verbreitet ist die Auffassung, dass Flow etwas mit der sprachlichen Artikulation und der sprachlichen Klangstruktur des Rap zu tun habe. So unterscheidet Krimms zwischen einer eher sprechorientierten bzw. eher perkussiven Stimm-Artikulation (Krimms 2001: 50f.). Dass eine sprechorientierte Artikulation auch sprachrhythmische, metrisch kaum fassbare

Abweichungen vom Grundschatz nach sich ziehen kann (ebd.), leuchtet ein und wird sich im ersten Analysebeispiel dieses Artikels bestätigen (Notenbeispiel 1). Ob es sinnvoll ist, die Artikulationsweise mit der Frage nach der rhythmischen Komplexität zu koppeln, wie es Krims mit seinen Kategorien »speech-effusive style« und »percussive-effusive style« vorschlägt, ist m.E. zu überdenken. Perkussive oder sprechorientierte Artikulationsweisen können natürlich mit rhythmischer Raffinesse einhergehen, dies muss jedoch nicht zwangsläufig der Fall sein. Hier besteht kein monokausales Ursache-Wirkungs-Verhältnis.

Im Zusammenhang mit sogenannten Old-School-Flows ist bereits angeklungen, dass auch der gereimte Sprachklang zur Flowgestaltung beiträgt. Dass Flow vom Reim abhängt, ist unter Rap-Fans und Aktiven unumstritten: »[...] flow is your usage of ryming words molded to a beat [sic] [...]« (Krysto 2003), schreibt etwa ein Rapper in einem amerikanischen Internet-Forum zur Verbesserung des Flow. Die amerikanische HipHop-Zeitschrift *The Source* spricht sogar vom »rhyme flow« (Turner 2007: 32). Wie aber beeinflusst der Reim den Flow? Hierzu liegen bisher wenig greifbare Erkenntnisse vor. Reime können als Off-Beat- bzw. On-Beat-Reime auf unterschiedlichen Akzenten eines Rhythmus positioniert sein (Pfleiderer 2006: 322)⁵ und dadurch ein mehr oder weniger dichtes Netz an Klangsilben ausbilden, das sich auf unterschiedliche Weise mit der Struktur von Takt, Metrum und Rhythmus des Begleitpatterns verknüpft. Die Spannweite der Gestaltungsweisen reicht vom klassischen zweitaktigen Verspaar mit Endreim auf Grundschatz 4 (in jedem Takt) bis hin zum komplexen Binnenreimgebilde, das die klassische Zwei- und Viertakt-Gruppierung des Begleitpatterns sprengt und Reime off-beat akzentuiert. Kool Savas beschreibt im folgenden Zitat seinen anfänglichen Umgang mit On-Beat-Flows und On-Beat-Reimen: »Und bin ich einfach zwei Schritte zurück gegangen, um drei nach vorne zu machen und habe wieder old schoolig gerappt. Das heißt, die Rhymes immer auf die vier setzen, um so in einen steten Flow zu kommen« (stj 2002). Betrachtet man zum Vergleich die erste Strophe des Old-School-Klassikers »The Message« (1982) von Grandmaster Flash & The Furious Five, so fällt in der Tat auf, dass – mit einer Ausnahme, auf die wir noch zu sprechen kommen werden – die Reime on-beat gesetzt werden, und zwar immer auf Zählzeit 4 bzw. in Takt 2 zusätzlich auf Zählzeit 2 (Notation bei Janosa 2005: 29).

Schließlich ist eine eher metaphorische Begriffsverwendung gebräuchlich, die anzeigt, ob die Synchronisation von Sprechgesang und Begleitpattern als gelungen *empfunden* wird. Zwei Metaphern dominieren das Reden über Rap, das Bild des Flusses bzw. das des Rittes. »Die Worte sollen

5 Ich schlage vor, hierfür die Position der betonten Reimsilbe zum Maßstab zu nehmen. Für einen On-Beat-Reim muss diese also auf dem Grundschatz liegen.

über den Rhythmus der Musik fließen«, schreiben Sascha Verlan und Hannes Loh von der englischen Wortbedeutung ausgehend (Verlan/Loh 2005: 442). Kool Savas ergänzt dieses Bild aus Sicht des Rappers: »Die Sachen kamen mir immer zu abgehackt rüber. Ich wollte einfach mehr fließen [...]« (stj 2002). Ebenso gebräuchlich ist die Metapher des Rittes: »Flowing is having rhythm over a beat, your ability to ride the beat« (Everglaze 2003; Keyes 2002: 126). Dass diese Metaphern eng mit der Wahrnehmung des »flowenden« Rappers oder des Flow genießenden Zuhörers verbunden sind, ist offensichtlich. So offenbart sich Flow im folgenden Zitat eines Rappers nicht nur als Wertungs-, sondern auch als psychomotorische Erlebniskategorie: »[...] if it rolls of the tounge smoothly its probly flowing well...if your hesitant about a ryme it probly doesnt [sic]« (Krysto 2003). In diesem Zusammenhang scheint es eigentlich nahe zu liegen, die psychologische Erlebniskategorie »Flow« einzubeziehen, die einen »Zustand des Erlebens eines freudigen Aufgehens in einer Tätigkeit« beschreibt, von dem in vielen anderen musikalischen wie außermusikalischen Kontexten berichtet wird (Stapf 2004: 316). Dieses auf viele verschiedene Erlebensbereiche angewandte Modell (Sport, Tanz usw.) lässt sich bei näherem Hinsehen jedoch nur eingeschränkt für die Fragestellung dieses Aufsatzes fruchtbar machen, da es entweder, im alltagsbegrifflichen Sinne, zu allgemein und umfassend oder, aus psychologisch-wissenschaftlicher Perspektive, zu spezifisch ist und ein ganzes Set von Erlebensmerkmalen voraussetzt, die z.T. nur durch empirische Forschungsmethoden nachgewiesen werden können. Dazu zählen u.a. der Grad der Aufmerksamkeit oder der Grad des Feedbacks auf das eigene Verhalten (Csikszentmihalyi 2000: 381). Am Ende des Aufsatzes werde ich auf Teilaspekte des psychologischen Flow-Konzeptes mit Blick auf Rap zurückkommen.

Das Wirkungspotential des Flow

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich Flow im Diskurs von Fans, Aktiven und Wissenschaftlern als komplexes Konzept erweist, das sowohl strukturelle Beschreibungen sprachlich-musikalischer Aspekte – Rhythmus, Reim, Artikulation, Melodie usw. – als auch metaphorische Wertungs- und Erlebniskategorien – Fluss, Ritt, Wohlbefinden usw. – umfasst. Da das Phänomen also gleichzeitig als musikalisch-sprachliches Objekt sowie als Rezeptionserlebnis beschrieben wird, scheint es lohnenswert, Flow mit einem methodischen Instrumentarium zu untersuchen, das diese beiden Pole in den Blick nehmen kann. Ich wähle daher ein rezeptionsästhetisches Modell (Jauß 1992: 996-1004; Iser 1994: 7, 175ff.), das ästhetische Erfahrung als Dialektik von Rezeption und sprachlich-musikali-

schem Material beschreibt. Ein vollständiges Bild von Flow erschließt sich wohl nur, wenn das Wechselverhältnis zwischen dem Wirkungspotential des Rap und dem individuellen Erwartungshorizont bzw. sozialen Kontext des Rezipienten in den Blick genommen wird. Die meisten mit populärer Musik befassten WissenschaftlerInnen nähern sich üblicherweise über die Rezeption an musikalische Phänomene: Für unseren Zusammenhang wäre etwa zu bedenken, dass sich die Live-Situation in einem Konzert sowohl positiv als auch negativ auf das Flow-Erleben auswirken kann. Man denke etwa im günstigen Falle an die mitreißende Performance des Rappers sowie an die kollektive Begeisterung der Fans. Genauso denkbar ist aber auch eine schlechte, zu bassbetonte Klangwiedergabe der PA, die die für das Flow-Erleben so wichtigen höheren Sprachklänge unterdrückt.⁶ Wiederum anders dürfte dagegen die Rezeption einer CD ausfallen. Schließlich ist auch davon auszugehen, dass die Fan-Identifikation mit dem Image des Rappers die Wertung und Wahrnehmung von Flow beeinflussen kann (Krimms 2001: 49). Grundsätzlich seltener hingegen beschäftigen sich Studien mit dem Material und dem Wirkungspotential populärer Musik. Symptomatisch für die methodische Ausrichtung der Popular Music Studies ist es, dass der Aspekt des Rhythmus des Rap bisher kaum analysiert wurde. Es ist offenkundig, dass es sich bei dem Vorhaben, die gesamte Dialektik von Wirkungspotential und Rezeption des Flow in den Blick zu nehmen, um ein – beliebt es man auch nur bei einer Fallstudie – zu komplexes Forschungsprogramm handelte, das den Rahmen eines Aufsatzes sprengen würde. Daher möchte ich mich in Form einer vorläufigen Annäherung an das Phänomen »Flow« zunächst jenem Aspekt der Dialektik widmen, der bisher in der wissenschaftlichen Literatur grundsätzlich stärker vernachlässigt wurde: dem Wirkungspotential.

Zu fragen wäre folglich, ob in dem sprachlich-musikalischen Material des Rap spezifische Aspekte zu finden sind, die zum Flow-Erlebnis des Rappers bzw. des Rap-Fans beitragen können? Zu diskutieren ist z.B., ob es sprachlich-musikalische Strukturen gibt, die es wahrscheinlicher machen, einen Rap als fließend zu erleben? Sind damit zwingend kontinuierlich in langen Ketten gerappte Silbenfolgen gemeint? Hieran schließt sich die Frage an, warum aber z.B. Eminem als ein Meister des Flow gilt, obwohl dessen Flow oft diskontinuierlich wirkt? Welche Potentiale stellen schließlich die beschriebenen On-Beat- und Off-Beat-Akzente bzw. andere rhythmische bzw. metrische Kohärenzen und Abweichungen für die Wahrnehmung bereit? Und zu beschreiben wäre vor allem, welcher innere Wirkungszusammenhang zwischen Reim und Rhythmus besteht.

6 Dies geschieht leider allzu häufig. Wie oft ist man vom Live-Mix des Mixers bzw. von den Boxen enttäuscht, wenn durch Wegfall der für die sprachlich-rhythmische Wahrnehmung wichtigen Frequenzen weder Text noch reim-rhythmische Raffinessen erlebbar sind.

Zur Beantwortung dieser Fragen arbeite ich im Folgenden vorwiegend, und das mag mit Blick auf die bereits genannten Aspekte Reim, Tonhöhe oder Artikulation überraschen, mit Rhythmusanalysen. Im Anschluss an Martin Pfeleiderer verwende ich dabei jedoch einen Rhythmusbegriff, der Rhythmus von der Wahrnehmung der Musik her denkt. Rhythmuswahrnehmung, und das ist entscheidend, ist nicht als rein abstrakte zeitliche Schicht, isoliert von anderen musikalischen Aspekten, vorstellbar (Pfeleiderer 2006: 37). Pfeleiderer kann zeigen, dass bei der mentalen zeitlichen Organisation des Klangstromes zu dem, was wir Rhythmus nennen, die Hervorhebung und die Gruppierung von Klängen entscheidend sind (ebd.: 64-70), insbesondere durch die auffällige Gestaltung durch Klangfarbe, Harmonik, Tonhöhe, Dynamik oder Artikulation – allesamt Aspekte, die auch für die Flow-Analyse bedeutsam sind. Der Einbezug des Reimes in die Rhythmusanalyse erklärt sich aus genau diesem Umstand. Wenn nämlich der reich gestaltete Sprachklang des Rap musikalisch gesehen eine wichtige, akzentuierende Klangfarbe und damit Beiträger für den Rhythmus ist, dann bedeutet dies, dass Rhythmus- und Reimanalyse miteinander verbunden werden sollten. Interessanterweise wurde die in der Lyrikanalyse bekannte Tatsache, dass »die Reimkonstellation [...] eine eigene rhythmische Gestalt in der Wiederholung von Lauten« bildet (Kurz 1999: 47), im wissenschaftlichen Diskurs über Rap bisher kaum berücksichtigt. Das soll an dieser Stelle nachgeholt werden. Freilich steuern nicht nur Reime wichtige Akzente bei, sondern wie gesehen u.a. auch die stimmliche Artikulation, die Tonhöhengestaltung oder die Instrumentation des Begleitpatterns. Auf diese Aspekte werde ich jedoch mit Rücksicht auf den Umfang des Artikels nur cursorisch und ausschließlich mit Blick auf ihren Beitrag zur rhythmischen Akzentstruktur eingehen können.

Methodik

Ich möchte nun an drei Musikbeispielen unterschiedliche rhythmische Konstellationen und ihr Wirkungspotential aufzeigen, die sich aus dem Zusammenspiel von Stimme und Musikbegleitung ergeben. Dies geschieht ohne den Anspruch auf vollständige Erfassung oder Systematisierung. Das Selbstverständnis der Analyse ist viel treffender als eine Methodenerprobung beschrieben. Konzentrieren möchte ich mich dabei auf drei Aspekte.

Zum einen möchte ich die Vertikale der rhythmischen Matrix betrachten. Von besonderem Interesse ist es, wie sich die Rhythmik bzw. die Metrik von Stimme und Begleitpattern zu einander verhalten. Dies möchte ich anhand von Off- und On-Beat-Akzenten, Mikrotiming (feine Temposchwankungen) und Kreuzrhythmik zeigen. Nach diesen Gestaltungswei-

sen zu suchen, verdankt sich natürlich auch der Tatsache, dass sie, wie gesehen, sowohl in der Praxis als auch in der Theorie des Rap diskutiert werden. Doch leitet mich insbesondere auch die Beobachtung, dass populäre Musik oft dann als treibend, tanzbar oder innerlich bewegend (fließend) empfunden wird, wenn in ihr ein Zusammenspiel von rhythmischer Gleichmäßigkeit und Abweichung, von Freiheit und Bindung verschiedener rhythmischer Schichten angelegt ist (Pfleiderer 2006: 7, 330).

Zum anderen werde ich die horizontale Achse der rhythmischen Matrix, d.h. die Gruppierung der gerappten Silben betrachten. Dass dies aus Sicht der Praxis ein eminent wichtiges Thema für die Gestaltung von gelungenem Flow ist, zeigt sich am Beispiel des deutschen Rappers Samy Deluxe, der bei der Aufnahme seines Songs »Newcomer des Jahres« (2008) mit unterschiedlichen Gruppierungsformen experimentierte. Bestärkt durch das Feedback des Aufnahmeteams hat er sich eigenen Aussagen zufolge entschieden, die Silben zu langen, dichten Ketten zu reihen, anstatt wie ursprünglich intendiert diese häufig durch Pausen zu trennen (Bortot 2008: 52).

Und schließlich werde ich die Rolle klanglich gestalteter, gereimter Sprache für die Produktion und Rezeption von Flow beleuchten.

Die Analysebeispiele sind drei verschiedenen Raps entnommen, die allesamt als Boasting-Songs bezeichnet werden können: Sie preisen auf technisch hohem Niveau die Fähigkeit ihrer Interpreten an, versiert zu »flowen«. Zwei der drei Songs sind deutsche Rap-Songs mit Klassikerstatus und entstammen Alben des deutschen Rap-Kanons: »Wie jetzt?« (*Deluxe Soundsystem*, 2000) von Samy Deluxe und »Hammerhart« (*Bambule*, 1998) von den Absoluten Beginners.⁷ Der Fokus auf Deutschrap begründet sich zum einen dadurch, dass auf diesem Gebiet noch keine Flow-Analysen vorliegen. Zum anderen soll der Rückgriff auf zwei besonders bekannte deutschsprachige Beispiele die Analyse leichter nachvollziehbar machen. Beide Raps werden kursorisch mit US-amerikanischen Rap-Klassikern verglichen. In diesem Zusammenhang werde ich Erkenntnisse vorliegender Flow-Analysen einbeziehen. Das dritte und technisch komplexeste Beispiel stammt aus dem Ursprungsland des HipHop, den USA. Mit der Analyse von Eminems »Till I Collapse« (*The Eminem Show*, 2002) schließt der Artikel eine Forschungslücke, da Eminems unbestritten herausragende Flow-Gestaltung bisher noch nicht untersucht wurde. Ich beschränke mich

7 *Bambule* wurde in dem Sonderheft *Juice Special Edition. Rap in D. Vol. 2.* (2008) auf Platz 2 der zwanzig wichtigsten deutschen Rap-LPs gewählt (ebd.: 90f.), *Deluxe Soundsystem* auf Platz 4 (ebd.: 94f.). Die beiden Rap-Crews waren die umjubelten Top-Acts beim Juice-Jubiläumskonzert in der Münchner Muffat-Halle im Jahre 2007 (vgl. die dem Sonderheft beiliegende *Juice DVD*). Bei diesem Konzert wurde »Hammerhart« auch von den jungen Fans als Rap-Hymne gefeiert. »Wie jetzt« wurde in die vielbeachtete Song-Compilation *Hip-Hop XXL* aufgenommen (Buhmann/Haeseler 2003: 154f.).

in dieser Methodenerprobung auf kleinere zeitliche Einheiten und werde der Patternstruktur des HipHop folgend viertaktige Ausschnitte untersuchen.

Samy Deluxe: Vom Off-Beat zum On-Beat

Das erste Beispiel entstammt der ersten Strophe des Songs »Wie jetzt?« (2000) von Dynamite Deluxe, der Rapcrew des Rappers Samy Deluxe. Zunächst möchte ich einige allgemeine Aspekte des in Reimform gerappten Sprachklangs aufzeigen, um anschließend Reim und Rhythmus näher zu betrachten. Berücksichtigt werden im Folgenden nicht nur reine, sondern auch unreine Reime (Assonanzen: Vokalgleichheit oder Ähnlichkeit; Konsonanzen: konsonantische Gleichheit oder Ähnlichkeit), die im Rap sehr verbreitet sind. Im Vordergrund der Analyse des Sprachklangs steht das Lokalisieren von verwandten bzw. ähnlichen Lauten, die für die Rhythmuswahrnehmung zentral sind. Deshalb werden nicht nur Gleichklänge am Wortende, sondern ggfs. auch solche am Wortanfang (Alliterationen) berücksichtigt, die in der Reimtheorie üblicherweise gesondert dargestellt werden. Auf eine gewisse terminologische Trennschärfe (Reim vs. Alliteration) kann hier aus heuristischen Gründen verzichtet werden. Die Notation der Reime wird durch Farben hervorgehoben und folgt hier nicht, wie in der Lyrikanalyse üblich, den Verszeilen, sondern dem zeitlichen Bezugssystem, das für die Rhythmuswahrnehmung entscheidend ist: den Takten (Abbildung 1). Diese Notation ist als Vorstufe zu der darauf folgenden exakten Rhythmusnotation aufzufassen (Notenbeispiel 1).

Die Reimstruktur und das durch Harmonik und Melodik in zwei mal zwei Takte geteilte Begleitpattern (Notenbeispiel 1) sind bei Dynamite Deluxe aufeinander abgestimmt. Denn die drei Doppelreime, die sich in ihrem Grad der Unreinheit stark von einander unterscheiden, verteilen sich auf je zwei Takte: Takte 1-2: A; Takte 3-4: B und C.

Zusammen mit der harmonischen Rückkehr zur Tonika in Takt 4 beinhaltet die Paarreimstruktur B C / B C das Potential einer Schlusswirkung. Der Reim zeigt also klanglich die Grenzen der Viertaktstruktur an. Wie in vielen Raps zeitigen auch hier die Reimwörter in den Takten 1, 3 und 4 eine Binnenreimstruktur, die in diesem Beispiel aber nicht außergewöhnlich komplex ist. Es ist wichtig, wie wir später in den folgenden Beispielen sehen werden, Reime nicht nach Verszeilen, sondern nach Takten zu gruppieren. Denn schließlich gilt es, die Klanglichkeit in Bezug zur gestalteten und erlebten Zeit, also zur taktmäßig eingeteilten Rhythmik zu sehen.

1. In euern bil-li-gen Raps auf unchil-li-gen Tracks re-det ihr üb-ers real keep-pen Ge-wiss Phil-lies und Sex, was an

3 B C / off B C / on - off

sich nicht schlimm ist, doch ich weiß, ihr lügt wie ge-drückt und könntes nicht mit skills aus-glei-chen, denn ihr übt nicht ge-nug.

Notenbeispiel 1: Dynamite Deluxe: »Wie jetzt?« (2000) – Takte 1-4¹⁰

Notiert sind im ersten Notenbeispiel Rhythmik, Melodik (als relative Tonhöhennotation) und Reimstruktur der Rap-Stimme sowie in Grundzügen die Struktur des Begleitpatterns: die zentralen Akzente der Schlagzeugs- und die rhythmisch markanten Einwüfe gesam-pler, synthetischer Bläser-akkorde (als Basis der Harmonik).¹¹

Die markantesten Betonungen der Rap-Stimme in den Takten 1 und 2 finden sich bei den Reimwörtern »Raps«, »Tracks« und »Sex«. Vor allem »Tracks« und »Sex« werden als melodische Höhepunkte angesteuert, kurz artikuliert, in Endposition abgesetzt, dynamisch hervorgehoben und durch

10 Um gleichklingende Wortteile markieren zu können, musste in den Notenbeispielen z.T. auf korrekte Silbentrennung verzichtet werden.

11 Nicht notiert ist der Bass, der abwechselnd mit den Bläserakkorden bzw. der Bass-Drum synchron läuft, sowie die in Achteln bzw. Sechzehnteln durchlaufende Hi-Hat.

den wiederkehrenden Reimklang verstärkt.¹² Das sich nicht reimende Wort »Gewalt« ist dynamisch und melodisch ebenfalls deutlich akzentuiert. Alle vier Hauptakzente der ersten beiden Takte sind off-beat akzentuiert und befinden sich durch den sprechorientierten Rap-Stil in einem tendenziell metrisch ungebundenen Kontext. Die feinen Verschiebungen der Rap-Notation gegen die Notation des Begleitarrangements, etwa bei »billigen« oder »chilligen«, zeigen die metrischen Abweichungen an (Notenbeispiel 1, Takte 1-2).

Auffällig ist die rhythmische und reimstrukturelle Veränderung, die in den beiden Folgetakten zu beobachten ist. Die beiden Reimpaare (B C / B C) starten nun symmetrisch exakt auf den Zählzeiten 1 und 3 – wenngleich letzteres durch den höheren Grad an Reimdichte und -reinheit, durch die Endposition sowie durch Lautstärke und Tonhöhe vergleichsweise stärker betont ist. Während in Takt 3 der On-Beat-Reim »lügt« noch einem Off-Beat-Akzent (»gedrückt«) gegenübersteht, fällt am Ende des vierten Taktes die stärkste Betonung klar auf Grundschatz 3, bei dem Wort »übt«: ein On-Beat-Reim als hervorstechender On-Beat-Akzent, mit schwächerem Akzent auf der abschließenden Off-Beat-Betonung. Je weiter das Pattern also auf die harmonische und sprachklangliche Kadenz in Takt 4 zusteuert und dabei seine Reimdichte erhöht, desto (alltagssprachlich ausgedrückt) »gerader« wird also die Akzentuierung. Abgesehen von der Melodiegestaltung, die in den 1980er Jahren stärker den Charakter eines Singsangs hatte, findet sich ein ähnlicher Akzentwechsel zwischen off-beat und on-beat auch bei »The Message« (1982, gerappt von Melle Mel). Im ersten Takt von Strophe 1 wird das Reimwort »ev'rywhere« kurz vor Zählzeit 4 vorgezogen und off-beat gesetzt, um im folgenden Takt mit den On-Beat-Reimen »stairs« (Zählzeit 2) und »care« (Zählzeit 4) beantwortet zu werden (Notation bei Janosa 2005: 29).

Dass dieser Umgang mit On- und Off-Beat-Akzenten von Rappern mitunter ganz bewusst mit Blick auf die Wirkung eingesetzt wird, zeigt folgendes Zitat: »Geil ist wenn du offbeat reinkommst und dann wieder on-beat gehst. Das rockt [sic]« (Urbanstylez 2006). Verstärkt wird dieses Spiel *um den Beat*, das über die Strecke von vier Takten *auf den Beat* zielt, durch die Off-Beat-Akzente der Bass-Drum, die im Kontrast zu den satten Bläserakkorden (on-beat) vorwärtstreibendes Potential bereitstellen. Betrachten wir im Anschluss an die vertikale Verschränkung von Rap und Beat nun abschließend die horizontale Achse: Samy Deluxe kreiert zusammenhängende, fast ununterbrochen wirkende Silbenketten, die im raschen Tempo (97 bpm) auf dicht geballte Mehrfachreime zulaufen und sich dabei am

12 In der Rhythmusforschung werden als zentrale Aspekte für die Wahrnehmung von Akzenten u.a. die melodische, dynamische, artikulatorische, klangfarbliche Hervorhebung und Phrasenendposition eines Klages genannt (Pfleiderer 2006: 64ff.).

natürlichen Sprachduktus orientieren, der z.B. die Betonung auf dem Wort »Gewalt« geradezu zu erzwingen scheint. Auch das Mikrotiming scheint sich fast automatisch aus dem Sprechfluss zu ergeben. Die Metapher sowie die Erlebniskategorie des Fließens, die wir im Sprechen über Rap immer wieder finden, erscheint hier folglich als nicht unpassend.

Denyo: Kreuzrhythmik

Das zweite Beispiel stammt von den Absoluten Beginnern, es rappt Denyo zu dem von Jan Eißfeldt¹³ produzierten Beat.

Reim Takt	
1	A B B
	Viele wollen chatten und rappen von Hamburg bis Meppen /
2	C A C
	bauen Tracks in Ketten , woll'n ohne Rucksack ¹⁴ tracken . So viele/
3	B A+ D A+ E
	Rapper und Rapletten tun weh , ich brauch Tabletten , wenn ich mein /
4	E D D E E D
	Heim seh und vor Fernweh beinah' eingeh' .

Abbildung 2: Absolute Beginner: »Hammerhart« (1998) – Reimschema

Hier zeigt sich im Vergleich zum vorangegangenen Beispiel eine ungleich komplexere Binnenreimstruktur. Die ersten drei Sprachklänge (A, B, C) sind alle voneinander abgeleitet (chatten > rappen > tracken). Die drei unreinen Reime sind dicht und überkreuzend miteinander verschränkt. Sie bilden durch ihre Ähnlichkeit ein sehr homogenes Klangnetz, das in Takt 3 durch die Kontrastklänge D und E aufgebrochen wird, die in Takt 4, korrespondierend mit der ebenso kontrastierenden Rhythmik dieses Taktes (s.u.), zu einer Schlussformel führen:

A B B / C A C / B A + D A + E / E D D E E D.

Betrachten wir im Folgenden die rhythmische Gestalt (Notenbeispiel 2). Als einzige Gemeinsamkeit zu dem vorangehenden Beispiel fällt auf der horizontalen Achse auf, dass auch Denyo die Silben zu langen, durchfließenden Silbenketten gruppiert. Ansonsten ist die rhythmisch-vertikale Verschränkung von Rap und Beat des mit 90 bpm nicht ganz so schnellen

13 Heute besser bekannt als Jan Delay.

14 »Rucksack« ist im Verhältnis zu »Tracks« vor allem ein Augenreim, er hat nur eine entfernte konsonantische Verwandtschaft (-ck).

Songs vollkommen anders angelegt als bei Samy Deluxe. Korrespondierend mit dem zwischen drei Melodietönen leiernden, weniger natürlichen Sprechduktus, der fast an das Toasting im Dancehall erinnert, setzt Denyo die Silben in den ersten drei Takten sehr gleichmäßig und präzise.

90

1

A / on B / off B / off

Rap

Vie - le wo - llen cha - tten und ra - ppen von Ham - burg bis Me - ppen.

Drums

2

C / off A / on C / off

bau - en Tracks in Ke - tten, wolln oh - ne Ruck - sack tra - cken. So vie - le

3

B / on A+ / on D / off A+ / off E / off

Ra - pper und Rap - le - tten tun weh, ich brauch Tab - le - tten, wenn ich mein

4

E / on D / off D / on E / off E / on D / off

Heim seh' und vor Fern - weh bein - ah' ein - geh'.

Notenbeispiel 2: Absolute Beginner: »Hammerhart« (1998)

Sein Sechzehntel-Feeling ist exakt mit dem Metrum des Begleitpatterns synchronisiert. Mikrotiming findet sich hier, anders als bei Samy Deluxe, daher nicht. Abgesehen von der Melodik erinnert dies sehr an die präzise Flow-Gestaltung eines AZ in dem Rap-Song »Life's a Bitch« (1994, gemeinsam mit Nas).¹⁵

Der Hauptunterschied zwischen »Wie jetzt?« und »Hammerhart« ist jedoch ein anderer: Während Samy Deluxe seinen sprechähnlichen Flow auf Reimzentren zusteuern lässt, nutzt Denyo die Reimakzente als Verstärkung einer raffinierten, über die Takte verteilten rhythmischen Struktur aus wechselnden Off- und On-Beat-Akzenten (Notenbeispiel 3). Die vielen nicht gereimten Akzente lassen den Eindruck entstehen, als ob erst die Akzentstruktur entstand und dann die Reimstruktur. Der rezeptionsästhetische Reiz dieser Struktur dürfte darin begründet liegen, dass durch die versetzten Akzente gelegentlich zum Grundschatz und seiner Einteilung in Zweier- und Vierereinheiten gegenläufige Dreiereinheiten entstehen. So gruppiert Denyo ab dem Wort »chatten« die Silben in Dreiergruppen, während die Hi-Hat sich weiterhin auf eine Vierermetrik im Grundschatz bezieht (Notenbeispiel 3).

Notenbeispiel 3: Absolute Beginner: »Hammerhart« (1998) – Kreuzrhythmik (Takte 1 und 4)

¹⁵ Erschienen auf *Illmatic* (1994) von Nas.

So hören wir an dieser Stelle das, was Musikwissenschaftler Kreuzrhythmik nennen (Takt 4 zeitigt zudem hemiolische Strukturen; Pfeleiderer 2006: 163). Ähnliches, allerdings kombiniert mit ausgefeiltem Mikrotiming, findet sich in Public Enemys »Fight the Power« (1990), gerappt von Chuck D (Walser 1995: 296f.; Pfeleiderer 2006: 322f.).

An dieser Stelle sei noch einmal betont, dass es sich bei der Feststellung kreuzrhythmischer Strukturen nicht um akademische Spitzfindigkeiten handelt, sondern um den Hinweis auf ein zentrales, rezeptionsrelevantes Wirkungspotential des Flow. Denn gerade solchermaßen verschobene und sich überlagernde Rhythmusschichten, zwischen denen Denyo im Übrigen immer wieder hin- und herwechselt, können beim Rapper oder Rap-Fan die Wirkung des innerlichen Fließens bzw. Bewegtseins zeitigen. Die Faszination, die von kreuzrhythmischen, oftmals als vorwärtstreibend erlebten Strukturen auf Musikhörer und insbesondere Tänzer ausgehen kann, ist in zahlreichen Musikkulturen belegt – von afrikanischer Trommelmusik über Walzer bis hin zu Techno (Pfeleiderer 2006: 173; Jerrentrup 2001: 194).

Die Ähnlichkeit der Patterns, die dadurch in den Takten 1 bis 3 entstehen, erscheint kaum zufällig. Zunächst fällt auf, dass Grundschatlag 1 stets mit einem On-Beat-Akzent versehen wird (nur in Takt 3 mit On-Beat-Reim) bzw. Grundschatlag 2 stets mit einem on-beat-akzentuierten On-Beat-Reim der gleichen Reimklasse (A: chatten usw.). Diese On-Beat-Akzente wirken wie rhythmische Anker, die es dem Rapper als auch dem Rap-Fan ermöglichen, sich metrisch mit dem Begleitpattern zu synchronisieren und vom Metrum abweichende Off-Beat-Akzente leichter zu verarbeiten. Geschickt nutzt Denyo für seine Ankerpunkte die Akzente der Bass-Drum und Snare. Auf der letzten Sechzehntel der Zählzeit 2 stößt er dann in die freien Lücken des Begleitpatterns und initiiert dadurch den Gegenrhythmus. Mal »reitet« er auf dem darauf folgenden Kreuzrhythmus (Takt 1), der bereits in der Snare vorgezeichnet ist. Mal fügt er dem ohnehin breakbeatartigen Rhythmuspattern der Drums eine weitere kreuzrhythmische Schicht hinzu, z.B. durch den Off-Beat-Akzent auf der letzten Sechzehntel nach Grundschatlag 3 in den Takten 2 und 3 (Notenbeispiel 2). Dieses Wechselspiel zwischen Bindung an den und Freiheit vom Grundschatlag kann dazu beitragen, dass der Flow als lebendig und fließend erlebt wird. Der Schluss in Takt 4 zeitigt schließlich nicht nur einen reimtechnischen Kontrast (Reimklänge D und E), sondern auch ein rhythmisch retardierendes Moment, indem die Hemiolienstruktur im halbem Tempo wiederholt wird und gleichzeitig ein sehr dichtes Sprachklanggefüge präsentiert (Notenbeispiel 3).

Die gereimte Sprache erfüllt bei »Hammerhart« schließlich noch eine zusätzliche Funktion. Dadurch, dass die Reime über mehrere Takte miteinander dicht verschränkt sind, vor allem die Reimwörter der Kategorie A (-etten), entsteht hier stärker als bei Samy Deluxe ein Prozess des genießen-

den Erinnerns an weiter zurückliegende Sprachklänge. Der Vorgang sprachlautlichen und bedeutungsvollen, hier mit Humor verbundenen Erinnerns hat seinen eigenen Rhythmus. Auf das spezifische Rhythmuspotential des »reichen Reims« werde ich im abschließenden Beispiel noch einmal vertieft eingehen.

Eminem: Das Spiel um den Beat

Wenden wir uns nun zum Schluss mit Eminems »Till I Collapse« (2002) einem völlig andersartigen Flow zu, der von allen drei Beispielen die raffinierteste Reimstruktur aufweist. Auffallend sind zunächst die hier mit A bzw. A+ usw. markierten Reimwörter, die sich wie ein roter Faden durch die vier Takte ziehen (Abbildung 3).

Reim Takt	
1	A B A+ B A++ A C Till I col-/lapse I'm spillin these raps long as you feel'em. Till the d-/
2	(C Forts.) D C D A+++ (d)ay that I drop you'll never say that I'm not killin'em./
3	E D E D A++++ E Cause when I'm not, then I'ma stop pinnin'em. And/
4	(E Forts.) D D E D A++++ I am not hip-hop and I'm just not Eminem./

Übersetzung: »So lange diese Raps euch bewegen, rappe ich bis zum Umfallen. Bis zum letzten Tag sollt ihr euch nicht beschweren können, dass sie euch nicht flashen. Und falls doch, dann höre ich auf und bin nicht mehr HipHop und einfach nicht mehr Eminem.«¹⁶

Abbildung 3: Eminem: »Till I Collapse« (2002) – Reimschema

Wie wir an der darauf folgenden Abbildung 4 erkennen, handelt es sich hierbei um ein permutatives Spiel, das sich durch die Addition, Subtraktion und Umstellung gleich- und ähnlichklingender Silben generiert: eine Silbenpermutation, die stark an sprachliche Verfahren der konkreten Poesie oder an Kompositionstechniken der Minimal Music erinnert und im Reimwort »Eminem« kulminiert.

¹⁶ Übersetzung: Oliver Kautny.

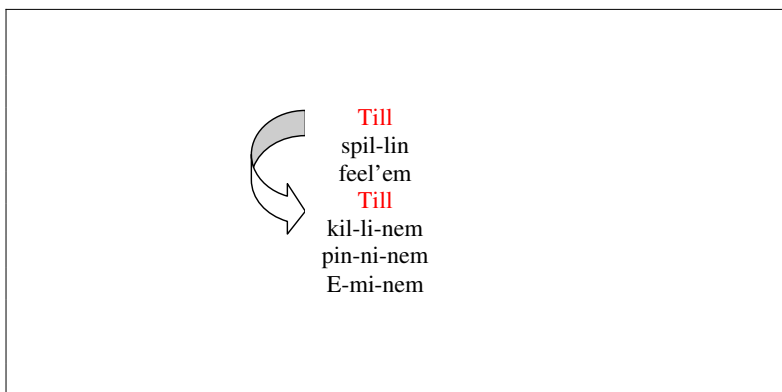


Abbildung 4: Eminem: »Till I Collapse« (2002) – Silbenpermutation

Auf welche Weise die ähnlichen Silben bzw. Silbenkombinationen jener Reimwörter (A, A+, A++ usw.) ineinander verschränkt sind und welche Bedeutung dies möglicherweise für die Flow-Rezeption haben könnte, werde ich am Ende dieses Aufsatzes noch einmal genauer beleuchten. Die Reimwörter der Kategorie A sind jedoch nicht nur die wichtigste sprachklangliche Konstante aller vier Takte (ab Takt 2 ist der D-Reim die zweite feste Größe). Sie generieren zudem einen Endreim in jeder Taktzeile, der durch die vorgezogenen, auftaktigen Reimakzente am Ende von Takt 1 und 3 ergänzt wird (D bzw. E). Auffallend ist zudem, dass die Reimstruktur, die auf diese Endreime zuläuft und dabei einerseits die Taktgrenzen sprengt und andererseits auf den Takt bezogene Binnenreime hervorbringt, immer auf zwei Reimpaare rekurriert. Die Wiederholung des gleichen Reimpaares in den Takten 3 und 4 gibt diesem Abschnitt ein hohes Maß an sprachklanglicher Einheit und setzt ihn von der ersten Hälfte des Begleitpatterns lautlich ab (Takte 1-2). Wie im ersten Beispiel (Samy Deluxe) korrespondiert der Reimklang mit der harmonischen und motivischen Gestaltung des Patterns, das klar in zwei Hälften zu je zwei Takten geteilt ist. Über dem Fundament eines ostinaten Basses (cis) spielt die E-Gitarre ein zweitaktiges Motiv (im Wesentlichen die Töne des Cis-Moll-Akkordes), das in den Takten 3 und 4 wiederholt und leicht variiert wird.

- Takt 1: A B > Endreim A
- Takt 2: C D > Endreim A
- Takt 3: E D > Endreim A
- Takt 4: E D > Endreim A

Die rhythmische Gestaltung von Eminems Flow weicht von der Samy Deluxes oder Denyos stark ab und ist derart von Off-Beat-Akzenten und

Mikrotiming geprägt, dass eine traditionelle Notation kaum mehr Sinn gemacht hätte. Ich habe mich daher für eine Notationsform entschieden (Abbildungen 5 und 6), die jeden der vier Takte als eine Tabelle darstellt. Im Fokus dieser Notation steht die Verquickung von Rap und Begleitpattern. Notiert sind die Grundsschläge des Viervierteltaktes (Zählzeiten [ZZ] 1-4; jeder Grunds Schlag ist in vier Spalten geteilt = Sechzehntelebene) sowie das basale Drumpattern (D) eines einfachen Rockbeats (zwei Achtel der Snare + Viertel der Basedrum) und schließlich die Akzente (AZ) der Rapstimme. Alle weiteren Markierungen und Symbole werden im Folgenden erläutert.

Bei der Betrachtung der Takte 1 und 2 fallen zunächst die Hauptakzente des Rap auf, die durch Reim, Dynamik, Dehnung (siehe unterstrichene Silben), kehlige Tongebung und (meist) durch Anhebung der Stimme erzeugt werden: »(col)lapse« als On-Beat-Akzent, »raps« hingegen als Off-Beat-Akzent zwischen den Grundsschlägen 2 und 3 sowie »day« ganz knapp vorgezogen vor der Zählzeit 1 des nächsten Taktes. Diese Technik des Vorziehens, bekannt z.B. aus dem Blues (Pfleiderer 2006: 202), findet sich auch bei anderen, nicht ganz so markanten Reimwörtern, bei »spillin« übrigens mit starkem Mikrotiming verbunden (siehe Unterstreichungen). In Takt 2 folgen als zentrale Akzente die Reimwörter »drop« (auf dem zweiten Bass-Drum-Schlag) sowie »not«, das laid back gerappt und der Bass-Drum knapp nachgestellt wird, um danach vom dominanten On-Beat »killin'em« auf Zählzeit 4 in Takt 2 gefolgt zu werden. Zusammenfassend kann man feststellen, dass in diesen beiden Takten zwei On-Beat-Akzente eine Folge von Off-Beat-Akzenten rahmen.

Setzen wir nun die Akzent- und die Reimstruktur miteinander in Beziehung, so zeigt sich, dass Reim und Rhythmus an vielen Stellen kongruente Muster ausbilden (siehe Pfeile und Buchstaben):

a. Die beiden Reimpärchen A (spillin/feelem) und C (day/say) liegen als Paarbinnenreime exakt auf den vorgezogenen Off-Beats.

b. Das Reimpaar D »drop« und »not« hält die in a. beschriebene Regel ein, bricht sie aber in einer Hinsicht, da Eminem, anstatt den Off-Beat symmetrisch bei »not« ebenfalls auf den zweiten Bass-Drum-Schlag zu setzen, die Silbe verzögert (laid back), um noch effektvoller in den On-Beat-Schluss zu wechseln – als wolle er den letzten Off-Beat-Akzent bis zur Neige auskosten. Dieses Spiel mit verzögerten Off-Beat-Reimwörtern der Kategorie D treibt Eminem in den Takten 3 und 4 auf die Spitze. Jeweils zwei verzögerte Off-Beats, die wiederum durch die »Klanginheit« E vorbereitet werden, kontrastieren zum On-Beat-Endreim A: z.B. »not« (D), »stop« (D) > »pinninem« (A++++).

Takt 3												
ZZ	1			2				3			4	
D	♪		♪	♪				♪		♪	♪	
AZ		X	XX	→ X		X	X	→ X	X	X	X	X
Text	Cause when I' m no - t, then I' ma sto-(p)pi - mi - nem. And											
	E/off		D/off		E/off		D/off		A++++/on		E/off	
Takt 4												
ZZ	1			1			3			4		
D	♪		♪	♪			♪		♪	♪		
AZ	X	X	→ X	X	X	X	X	X	→ X	X	X	X
Text	I am no - t hip - hop and I'm just no - t E - mi - nem.											
	E/off (Forts.)		D/off		D/off		E/off		D/off		A++++/on	

Abbildung 6: Eminem: »Till I Collapse« (2002) – Flow-Analyse (Takte 3-4)

Die vertikale rhythmische Verschränkung von Rap und Begleitpattern ist also durch ein Spiel um den Beat, durch den Wechsel von Off- und On-Beat-Akzentuierungen sowie durch den Kontrast zwischen vorgezogenen und nachgestellten Off-Beats und schließlich durch die Kongruenzen zwischen Reim und Rhythmus geprägt. Ein ausgesprochen einfaches, leicht nachvollziehbares Begleitpattern steht also einem komplexen, oft divergenten, jedoch durch zentrale Ankerpunkte (On-Beat-Akzent auf Zählzeit 4) geerdeten Rap-Rhythmus gegenüber, der ein ambivalentes Potential in sich trägt: Durch die Ankerpunkte bleibt er nachvollziehbar, aufgrund seines Raffinements verspricht er genussvolles Hören.

Till I col-/lapse I'm spillin these raps long as you feel'em. Till the d-/
 A/off B/on A+/off B/off A++/off A/off C/off

/(d)ay that I drop you'll never say that I'm not killin'em./
 C/off (Forts.) D/off C/off D/off A+++/on

/Cause when I'm not then I'ma stop pinnin'em. And/
 E/off D/off E/off D/off A++++/on E/off

/I am not hip-hop and I'm just not Eminem./
 E/off (Forts.) D/off D/off E/off D/off A+++++/on

melodischer Spitzenton am Ende einer Silbenkette:



melodisch nach unten fallende Töne:



Abbildung 7: Eminem: »Till I Collapse« (2002) – Gruppierung & Melodik

Abbildung 7 offenbart ein weiteres Charakteristikum von Eminems Flow, der horizontal auf ganz andere Weise gruppiert ist, als dies bei Denyo oder Samy Deluxe der Fall ist. Ein zentrales Merkmal seiner Flow-Gestaltung ist, dass Eminem durch extreme Anhebung der Tonhöhe und Lautstärke, durch seine kraftvolle, z.T. kehlige Artikulation und Dehnung der Reimsilben den Klangstrom immer wieder abrupt unterbricht. Es entstehen vergleichsweise sehr kurze, z.T. stark beschleunigte, geraffte Silbenketten, deren Bewegungsimpuls durch ein in der Tonhöhe angehobenes, meist stark gedehntes, off-beat-akzentuiertes Reimwort immer wieder abgebremst wird. Dies ist am stärksten vor dem 4. Grundschatlag der Fall, ehe die Rap-Stimme die Vorwärtsbewegung wieder aufnimmt, um sie durch die nach unten fallende Melodik und den On-Beat-Endreim wieder zu beenden. Dieses Wechselspiel von Dehnung und Raffung kongruiert mit der Tempostruktur von potentiell als treibend empfundenen, vorgezogenen Off-Beats und nachgestellten, als eher bremsend rezipierbaren Laid-Back-Akzenten.¹⁷

Während Samy Deluxe seinem Zielpunkt vier Takte lang, diverse Zwischenziele durchlaufend, entgegenrappt oder Denyo seinen Rap mit einem kreuzrhythmischen Netz überzieht, entscheidet sich Eminem für ein komplexes Stop-and-Go innerhalb eines jeden Taktes, das von Takt 2 an ein leicht variiertes Pattern annimmt.

Vielleicht lässt sich diese Flow-Gestaltung mit der Metapher des Rittes beschreiben. Zum einen könnte man das Bild des Reiters, der sein Pferd dominiert und ihm seine Bewegungen aufzwingt, ganz allgemein auf Rap übertragen. In Analogie zu dieser Metapher beherrscht Eminem die rhythmische Begleitung und fügt ihr nach Belieben seinen Rhythmus hinzu. Dies ist sicherlich bei Eminem besonders prägnant, trifft aber grundsätzlich auch auf Denyo oder Samy Deluxe zu. Eminems Flow kann jedoch möglicherweise in einer noch spezifischeren Weise mit einem Ritt verglichen werden: Das Stop-and-Go, das Beschleunigen auf kurzer Strecke sowie das abrupte Abbremsen, das Vorziehen sowie das Nachziehen der Akzente erinnert an die Bewegungsabläufe eines Springreiters auf dem Weg durch einen komplexen Reit-Parcours. Ähnlich wie bei einem Hindernisritt, müssen die Stopps durch genügend Schwung (im Rap: Tempo) aufgefangen und durch einen gewissen Bewegungsfluss (im Rap: zahlreiche vokalische und konsonantische Überbindungen zwischen einzelnen Wörtern, z.B. bei »sto-(p)pinnem«) ausbalanciert werden, sonst würde der nächste Sprung nicht gelingen bzw. der Flow in seine Bestandteile auseinander brechen. Mir erscheint Eminems Flow wie ein überspitztes, fast karikiertes Back Phrasing im Jazz auf engstem Raum (Pfleiderer 2006: 271ff.).

17 Vgl. hierzu die Studien von Ingmar Bengtsson und Alf Gabrielsson (1983: 42ff.), die zeigen konnten, dass in der Wahrnehmung von Walzer-Begleitungen aufgrund »der leicht vorgezogenen Zwei des Taktes [...] eine Beschleunigung der Bewegung« erfolgt (Pfleiderer 2006: 173).

Kehren wir zum Schluss noch einmal zur Frage zurück, welchen spezifischen Beitrag der Reim zur Flow-Rezeption leisten kann. Wie gesehen, verstärkt Reim die klanglichen Akzentstrukturen, die wiederum das Rhythmus erleben prägen. Verstärkt ist dies der Fall, wenn wie bei Eminem Reim und Rhythmus sogar kongruente Patterns ausbilden. Reim erfüllt bei »Till I Collapse« – ähnlich wie in »Hammerhart« – jedoch noch eine zusätzliche rhythmische Funktion. Da die Reime über mehrere Takte miteinander verschränkt sind, vor allem die sich variierenden Reimwörter der Kategorie A, entsteht hier ein potentieller Prozess des genießenden Erinnerens an weiter zurückliegende Sprachklänge. Man vergleiche im Folgenden den Unterschied zwischen einer eher »werkbezogenen« Beschreibung der Reimstruktur, die durch die Pfeile die linear nach vorne gerichtete Evolution der Reimwörter anzeigt (Abbildung 8), mit der Beschreibung der potentiell rückbezüglichen Wahrnehmung der Reimwörter in der Erinnerung des Hörers (Abbildung 9).

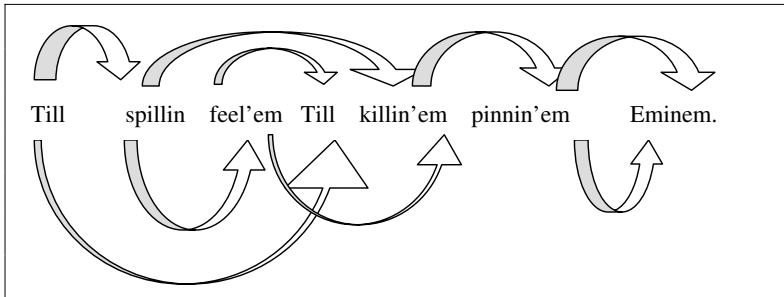


Abbildung 8: Eminem: »Till I Collapse« (2002) – Reimstruktur

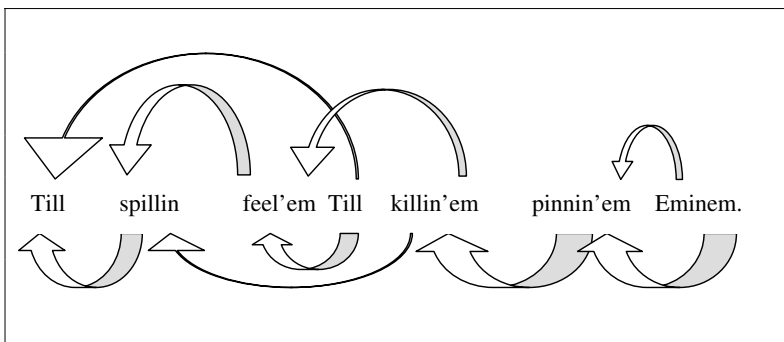


Abbildung 9: Eminem: »Till I Collapse« (2002) – Erinnerungsstruktur

Dabei dürfte eher unwichtig sein, ob der Hörer weiß, in welchem exakten Verhältnis die Reime zueinander stehen. Wahrscheinlicher ist es wohl, dass

diese komplexe Überkreuzungsstruktur der Sprachklänge eher als eine zeitlich retardierende, strukturell unspezifische, lustvolle, flimmernde Erinnerungsspur wahrgenommen wird, die quer zu dem nach vorne treibenden Rhythmus und der etwaigen sprachlautlich nach vorne gerichteten Erwartung insbesondere prägnanter, oft wiederholter Reime steht.¹⁸ Der Vorgang sprachlautlichen Erinnerns dürfte also in jedem Falle seine eigene »Zeit« haben, die das Flow-Erlebnis des Rappers oder Zuhörers durch eine weitere rhythmische Dimension bereichern könnte – die freilich schwer notierbar ist.

Fazit

Ich habe in den Analysebeispielen versucht, das musikalische Material des Flow und Aspekte seiner möglichen Wirkung durch das Zusammenspiel dreier sprachlich-musikalischer Strukturen zu veranschaulichen:

Erstens ist in allen Beispielen das Changieren der Rap-Stimme zwischen rhythmischer Bindung und Freiheit zu beobachten: Bindung an das Metrum und/oder Begleitpattern versus Freiheit vom Metrum und/oder Begleitpattern. Dies geschieht, indem in je unterschiedlichem Maße On-Beat-Akzente mit Off-Beat-Akzenten sowie mit Formen der Kreuzrhythmik und des Mikrotimings kombiniert werden. Bindung ist rap- und rezeptions-technisch ein Hilfsmittel¹⁹ und schafft Kohärenz, Orientierung und Nachvollziehbarkeit. Freiheit, erzeugt durch Variation und Abweichung, ermöglicht Genuss und Lebendigkeit.

Das zweite Element ist die horizontale Gruppierung der Rap-Silben, die sich zu langen sprachflussorientierten, eher fließend erlebten oder zu abwechselnd gerafften und gedehnten Silbenketten verbinden können. Hier sind sicherlich auch andere Gestaltungsprinzipien denkbar.

Schließlich ist als dritte Dimension des Flow die Reimstruktur in ihrer Doppelfunktion zu nennen: als klangfarbliche Akzentuierung für die vertikale und horizontale Gestaltung der rhythmischen Matrix sowie als eigene rhythmische »Stimme«, die das zeitliche Erleben des Rap reicher macht.

Bereits in der Einleitung wurde betont, dass dies nur eine erste Annäherung an das Phänomen Flow sein kann. Allein um das musikalische Material vollständiger zu erfassen, müssten folgende Aufgaben der Flow-Analyse in Zukunft bearbeitet werden: Es scheint dringend geboten, Stimmklang- und Flow-Analyse stärker aufeinander zu beziehen.²⁰ Emi-

18 Die Vertrautheit mit einem Song dürfte bei der Rezeption des Flow eine große Rolle spielen.

19 Gemeinsam ist allen drei Beispielen, dass sie mindestens einen On-Beat-Akzent als Ankerpunkt haben.

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

nems Flow, stimmlich nâselnd, drucklos und entspannt durch Snoop Dogg vorgetragen, wâre etwa nur dem Anschein nach der gleiche Flow, wûrde de facto völlig anders wirken. Ferner gilt es, verstârkt größere Einheiten, d.h. ganze Songs, zu untersuchen, vor allem dort, wo durch musikalische Parameter Kontraste erzeugt werden, etwa durch Tempowechsel (Double-Time), rhythmische Motivik oder Melodik usw. Beispiele finden sich in Kool Savas' »Neongelb« (2001) oder »Der Beweis« (2007; Double-Time), »The Message« (Kontrast zwischen gebrochener und durchfließender Rhythmik) oder auch in »Till I Collapse« (aufeinander bezogene Endreimkadenzen). Lohnenswert wâre es ûberdies, das semantische Wirkungspotential der Rap-Rhythmik einzubeziehen, man denke etwa an den fast kriegerisch anmutenden Anapâst von Eminems »The Way I Am« (2000). Schließlich empfehle ich das Wechselverhâltnis von Textbedeutung (Metaphorik, Humor), Textfunktion (Battle-Rap, Punchlines > Tempo, Artikulation) und Flow genauer zu untersuchen. Auf dieser Wissensbasis sollte das von Adam Krims angestoßene Projekt, die Korrelation von Flow und Subgenres des HipHop zu untersuchen, erneut angegangen werden.

Wie angedeutet, ist das Musikalisch-Sprachliche jedoch nur die eine der beiden Dimensionen in der Dialektik von Material und Rezeption des Flow. Die Dimension der sprachlich-musikalischen Wahrnehmung und ihr sozialer Kontext dûrfen auf keinen Fall aus dem Blick geraten. So kann Eminems Flow soziologisch etwa als ein Teil seiner umfassenden Strategie angesehen werden, sich im Kanon des US-Rap zu positionieren. Rezeptionsgeschichtlich ist es nachweisbar, dass dieser Fâhigkeit von Seiten der Szene enorme Bedeutung beigemessen wurde. »Till I Collapse« ist in diesem Zusammenhang als Kommentar zu einer der umkâmpftesten Debatten des US-HipHop zu verstehen (Kautny 2008). Mit Blick auf die HipHop-Szene sollte zudem nicht der Fehler gemacht werden, die Produktion sowie die Rezeption von Flow auf Virtuositât bzw. Komplexitât zu reduzieren. Zahlreiche Rapper und Fans bewerten Authentizitât höher als musikalisch-sprachliche Fâhigkeiten, woraus sich die Bekanntheit und Bedeutung von Rappern wie 50 Cent oder Massiv erklâren lassen. Zudem muss immer auch damit gerechnet werden, dass es Fans gibt, denen rhythmische Raffinessen in Rap-Songs entgehen und die die Darbietung wenig virtuoser Rapper als »guten Flow« erleben. Denn psychologisch gesehen stellt sich das Erlebnisphânonem Flow u.a. dann ein, wenn sich die (musikalischen) Anforderungen (Material) und die (rezeptiven) Handlungsfâhigkeiten in einer harmonischen Balance befinden (Csikszentmihalyi 2000: 381). Man sollte sich jedoch davor hûten, die rhythmische Hrfâhigkeit von HipHop-Fans und deren vielfach auf Reim- und Rhythmuswahrnehmung fokussierte und trainierte Hrweise zu unterschâtzten. Die empirische Untersuchung der Flow-Rezeption ist daher der HipHop-Forschung dringend anzuraten.

Literatur

- Bengtsson, Ingmar/Alf Gabrielsson (1983). »Analysis and Synthesis of Musical Rhythm.« In: *Studies of Music Performance*. Hg. von Johan Sundberg (= *Publications Issued by the Royal Swedish Academy of Music* 39). Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, S. 27-60.
- Bortot, Davide (2008). »Dynamite Deluxe.« In: *Juice*. H. 104 (Januar-Februar), S. 48-53.
- Buhmann, Heide/Hanspeter Haeseler (2003). *HipHop XXL. Fette Reime und fette Beats in Deutschland*. Schlüchtern: Rockbuch Verlag (inkl. Doppel-CD).
- Csikszentmihalyi, Mihaly (2000). »Flow.« In: *Encyclopedia of Psychology*. Hg. von Alan E. Kazdin (Bd. 3). Oxford: Oxford University Press, S. 381-382.
- DaffyDuckMitUzi (2006). Online-Kommentar im Forum »Wie verbessere ich meinen Flow.« In: *mzee.com* vom 15.1. Online unter: <http://www.mzee.com/forum/showthread.php?t=100007752&page=2> (Zugriff: 29.6.2008).
- Everglaze (2003). Online-Kommentar im Forum »someone explain flow.« In: *rapmusic.com* vom 11.9. Online unter: <http://board.rapmusic.com/archive/index.php/t-623830.html> (Zugriff: 29.6.2008).
- Iser, Wolfgang (1994). *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 4. Auflage (1. Auflage 1976; 2. durchgesehene und verbesserte Auflage 1984).
- Janosa, Felix (2005). »Im Dschungel vor der Tür. Rappen im Unterricht.« In: *Praxis des Musikunterrichts. Die Grünen Hefte*. H. 84, S. 24-31.
- Jauß, Hans Robert (1992). »Rezeption, Rezeptionstheorie.« In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Bd. 8). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Sp. 996-1004.
- Jerrentrup, Ansgar (2001). »Das Mach-Werk. Zur Produktion, Ästhetik und Wirkung von Techno-Musik.« In: *Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur*. Hg. von Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer (= *Erlebniswelten* Bd. 1). Opladen: Leske und Budrich, S. 185-210.
- 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.

- 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).
- Krysto (2003). Online-Kommentar im Forum »someone explain flow.« In: *rapmusic.com* vom 20.8. Online unter: <http://board.rapmusic.com/archive/index.php/t-623830.html> (Zugriff: 29.6.2008).
- Kurz, Gerhard (1999). *Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht (= *Kleine Reihe V & R* 4013).
- Mariano (2007). Online-Kommentar im Forum »Rapism - Check this flow, boy!« In: *mzee.com* vom 8.1. Online unter: <http://www.mzee.com/forum/showthread.php?t=100040891> (Zugriff: 29.6.2008).
- Osorio, Kim (2002). »Eminem. The Eminem Show.« In: *The Source*. H. 155 (August), S. 169-170.
- Pfleiderer, Martin (2006). *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: transcript.
- Stapf, Kurt-H. (2004). »Flow-Erleben.« In: *Dorsch. Psychologisches Wörterbuch*. Hg. von Hartmut O. Häcker und Kurt-H. Stapf. Bern u.a.: Verlag Hans Huber, 14. vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage (1. Auflage 1921), S. 316.
- stj (2002). »Keinen Bock mehr auf Sex-Texte.« [Interview mit Kool Savas].« In: *laut.de* vom 11.11. Online unter: <http://www.laut.de/vorlaut/interviews/2002/11/11/03669/index.htm> (Zugriff: 27.6. 2008).
- Turner, Khary Timani (2007). »Ying Yang Twins.« In: *The Source*. H. 213 (August), S. 32.
- Urbanstylez (2006). Online-Kommentar im Forum »Wie verbesser ich meinen Flow.« In: *mzee.com* vom 15.1. Online unter: <http://www.mzee.com/forum/showthread.php?t=100007752&page=3> (Zugriff: 29. 6.2008).
- Verlan, Sascha/Hannes Loh (2006). *25 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal/Koch, erweiterte Auflage (1. Auflage 2000).
- 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 und Paul Friedlander. Montreal: The Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, S. 291-307.

Tonträger

- Absolute Beginner (1998). »Hammerhart.« Auf: *Bambule*. Buback/Universal, 070095-2.
- Dynamite Deluxe (2000). »Wie jetzt?« Auf: *Deluxe Soundsystem*. Buback/Capitol Records, 7243-5 25152-2-6.
- Eminem (2002). »Till I Collapse.« Auf: *The Eminem Show*. Aftermath Entertainment/Interscope Records, 493290-2.
- Grandmaster Flash & The Furious Five (1982). *The Message*, Sugar Hill Records, SH 268.
- Juice* (2008). *Special Issue. Rap in D. Vol. 2* (= Sonderheft 3) (Februar-April); inkl. *Juice DVD. 10 Jahre Juice. The Official Birthday Bash*. Piranha Media.
- Kool Savas (2001). »Neongelb.« Auf: DJ Ara (2001). *Macht Negabass mit....* Negabass Records/Groove Attack, 001.
- Kool Savas (2007). »Der Beweis.« Auf: *Tot oder lebendig*. Sony BMG, 88697186452.
- Microphone Mafia (2003). »Niemand kann uns stoppen.« Auf: *Lotta continua*. Pirate Records/Sony, PRE 5135 31-1.
- Nas (1994). »Life's a Bitch.« Auf: *Illmatic*. Columbia Records, 475959-2.
- Public Enemy (1990). »Fight the Power.« Auf: *Fear of a Black Planet*, Def Jam/CBS, 523 446-2.

MOSTLY THA VOICE? ZUM VERHÄLTNIS VON BEAT, SOUND UND STIMME IM HIPHOP

Dietmar Elflein

»A lot of rappers got flavor, and some got skills
But if your voice ain't dope then you need to
[chill...chill...]«¹

Die Dominanz des Stimmklangs über die Reimtechnik, die in obigem Zitat von Guru, dem Rapper des New Yorker HipHop Duos Gang Starr, behauptet wird, weist darauf hin, dass das Verhältnis von Beat, Sound und Stimme im HipHop von Beginn an ein mehrdimensionales, den konkreten Zusammenhang von Reimtechnik und Beatkonstruktion überschreitendes Phänomen ist.

Gleichzeitig deutet sich bei Guru ein Unterschied an zwischen der Stimme (dem Rap) einerseits und einem unbenannten Rest eines HipHop-Songs andererseits. Dieser unbenannte Rest soll hier als Beat bezeichnet werden. Ein Beat umfasst damit das Zusammenspiel aller hörbaren Elemente eines HipHop-Stückes, die nicht Teil des Rap sind. Joseph G. Schloss (2004: 2) definiert den HipHop-Beat dagegen als »musical collages composed of brief segments of recorded sound.« Die nicht von der Hand zu weisende Möglichkeit, dass nicht alle Elemente eines Beats bereits in Klangarchiven gespeichert sind, sondern manche auch neuerfunden und neueingespielt werden können, führt mich jedoch dazu, Beats nicht nur als die Summe von »segments of recorded sound« zu betrachten, sondern eine etwas weiter gefasste Definition zu wählen.

Eine methodische Trennung

Im Folgenden werden an Hand fünf ausgewählter Beispiele unterschiedliche Gestaltungsprinzipien und formale Gestaltungsweisen von HipHop-Beats dargestellt. Dabei soll auch herausgearbeitet werden, wann und wie die Stimme bzw. der Rap im HipHop Einfluss auf die Beatkonstruktion

1 Gang Starr: »Mostly tha Voice« (1994).

nehmen kann. Um dies leisten zu können, müssen in einem ersten Schritt wichtige allgemeine Konstruktionsmerkmale von HipHop-Beats beschrieben werden. Zunächst möchte ich jedoch methodisch begründen, warum Beats weitgehend isoliert von der Rap-Stimme analysiert werden sollten.

Guru benötigt im obigen Zitat beispielsweise überhaupt keinen Beat, um einen Rap zu beurteilen. Stimme und Beat werden vielmehr als voneinander unabhängig postuliert und bewertet. Schloss (2004: 2) spricht in diesem Zusammenhang von einer historisch herausgebildeten Arbeitsteilung von Rapper und DJ/Produzent. Damit stellt sich durchaus die Frage, inwieweit ein HipHop-Song im musikwissenschaftlichen Verständnis als Werk, also als »verräumlichtes, synchrones Ganzes [...] [eine] aus Teilen aufgebaute Gesamtheit, [ein] übergreifend organisierter Sinnzusammenhang, Funktions- und Relationsgefüge« (Redmann 2002: 81) verstanden werden sollte?² Bedeutet ein musikwissenschaftliches Ernstnehmen der von Schloss postulierten Arbeitsteilung nicht, dass insbesondere der Beat möglicherweise eine zunächst weitgehend unabhängige Einheit ist, die sich erst im Verlaufe des Produktionsprozesses bzw. der Live-Performance eines HipHop-Songs in ein jeweils konkretes Verhältnis zur Stimme setzt? Diese These wird durch den Umstand untermauert, dass HipHop-Maxisingles häufig auch sowohl eine Instrumental- als auch eine unbegleitete vokale A-Cappella-Version des Stückes beinhalten, Beat und Rap also sowohl gemeinsam als auch getrennt vorliegen.

Meist ist es die Stimme, die sich am Beat orientiert, wie es besonders im Kontext von HipHop-Battles (Elflein 2006: 18-29) deutlich wird, wenn die sich miteinander messenden Rapper jeweils über den gleichen Beat rappen.

Zudem geht es in Internetforen der HipHop-Online-Community, z.B. bei *rap.de* oder *mzee.com*, beim Thema Beats um vieles, aber nicht um den Rap. Dieser wird nur bezüglich der Wahl des richtigen Mikrophons oder Aufnahmeortes thematisiert. Die von Schloss dargestellte Arbeitsteilung zeichnet sich hier bereits auf einem Amateurlevel deutlich ab. Bezogen auf HipHop als Teil der globalen Unterhaltungsindustrie ändert sich nicht die Art der Arbeitsteilung, sondern nur ihre ökonomische Dimension. Ist ein Beatproduzent anfangs froh, wenn er überhaupt interessierte Rapper findet, so fließen bei Starproduzenten erkleckliche Summen pro Beat. Beats werden also im Allgemeinen kommerziell (vor-)produziert und von Rappern entweder von der Stange gekauft oder – bei entsprechenden monetären

2 Eine Übernahme eines derartigen Werkbegriffs für die Populärmusikforschung ist strittig. Oft wird in diesem Zusammenhang von einem provisorischen Werkbegriff gesprochen (Horn 2000). Die obige Definition von Werk impliziert die Notwendigkeit eines individuellen Schöpfers bzw. benötigt zumindest ein allen Beteiligten gemeinsames ästhetisches Ziel einer vermeintlich kollektiven Schaffensinstanz.

Möglichkeiten – auch exklusiv in Auftrag gegeben. Im Sinne der Arbeitsteilung wird der Rap in der Regel entweder ebenfalls vorproduziert und anschließend an den Beat angepasst oder direkt auf den Beat geschrieben. Daraus resultiert, dass auch bei exklusiv in Auftrag gegebenen Beats meist maximal individuelle Eigenheiten des Rappers, wie etwa sein Stimmklang, eine Rolle bei der Entstehung des Beats spielen.

Im umgekehrten, jedoch ebenfalls arbeitsteiligen Sinne beeinflusst die Stimme den Beat beispielsweise im Rahmen von unterschiedlichen (Re-) Mixen, die sich eben meist im Beat, nicht jedoch im Rap unterscheiden. Jay-Z hat von seinem *Black Album* (2003) die in der jüngeren HipHop-Geschichte vielleicht einflussreichste A-Cappella-Version veröffentlicht – verbunden mit einer expliziten Aufforderung zur Produktion von Remixen. Nicht nur im Zusammenhang der Multimillionen-Dollar-Industrie des US-amerikanischen HipHop kann dies als eine clevere Idee gelten, den musikalischen Nachwuchs der Beatproduzenten einem kostenlosen Vergleichstest zu unterziehen.³ Die Webseite *geocities.com* etwa verzeichnet 142 derartige Remixe, deren bekanntester wahrscheinlich das *Grey Album* des DJ Danger Mouse ist, das wegen der unerlaubten Verwendung von Samples aus dem *White Album* der Beatles für mediales und juristisches Aufsehen gesorgt hat (Rambaran 2005).⁴

Auch wenn Beat und Rap rezeptionsästhetisch im Flow zu einer Einheit verschmelzen,⁵ spricht deshalb viel für eine getrennte Analyse beider Phänomene: Solchermaßen fokussierte Analysen könnten zu einem vertieften Verständnis von HipHop-Songs beitragen und machen, wie die folgende Analysen zeigen werden, durch die profilierte Beschreibung des jeweils Eigenen die wechselseitige Beeinflussungen von Beat und Stimme überhaupt erst sichtbar. Die methodische Trennung von Beat- und Rap-Analyse ermöglicht es zudem, vokale Elemente, die im Rahmen der Beatkonstruktion Verwendung finden, unabhängig vom Rap zu betrachten. So können vokale Ausrufe (Public Enemy: »Fight the Power«, 1990), gesungene Melodiebögen (Kanye West: »Golddigger«, 2005; »Stronger«, 2007) oder auch Teile eines Raps (Eminem: »My Name Is«, 1999) ein integraler Bestandteil eines Beats sein.

3 Jay-Z, der mit bürgerlichem Namen Shawn Carter heißt, ist zum Zeitpunkt des Erscheinens des *Black Albums* 2003 nicht nur als Künstler aktiv, sondern auch als Präsident (CEO) der zum Universal-Konzern gehörenden Schallplattenfirma Def Jam Recordings.

4 Die erzeugte Aufmerksamkeit erleichtert DJ Danger Mouse in der Folge den ökonomischen Durchbruch als Produzent mit den Gorillaz und Gnarls Barkley.

5 Vgl. den Beitrag von Oliver Kautny in diesem Band.

Einige musikhistorische Anmerkungen

Die mehrheitlich überlieferte Erzählung der HipHop-Geschichte (George 2002; Schloss 2004; Toop 2000) leitet die Entstehung des Beats aus den Mixkünsten eines New Yorker DJs mit karibischem Hintergrund ab. Der abwechselnde Gebrauch zweier Schallplattenspieler ermöglicht ihm die Verlängerung eines beliebigen Teils eines Musikstückes ins Unendliche. Zu diesem Zweck muss auf beiden Schallplattenspielern je ein Exemplar der gleichen Schallplatte liegen. Die zu verlängernde Phrase wird auf Schallplattenspieler 1 abgespielt. Anschließend wird zu Schallplattenspieler 2 gewechselt und der Vorgang wiederholt. Während Schallplattenspieler 2 läuft, muss die Nadel des Schallplattenspielers 1 wieder auf den Anfang der gewünschten Phrase zurückgesetzt werden, damit dieser wieder im Anschluss an Schallplattenspieler 2 zum Einsatz kommen kann. Die beständige Wiederholung des beschriebenen Vorgangs ermöglicht seine stete Verlängerung. Besonders gerne werden die Teile von Musikstücken verlängert, die sich beim Publikum des DJs sowohl großer Beliebtheit erfreuen als auch im Originalzustand (unbefriedigend) kurz erklingen. Da die DJs bei Tanzveranstaltungen auflegen, verwundert es nicht, dass es sich dabei häufig um von Rhythmus- und Perkussionsinstrumenten dominierte Phrasen gehandelt haben soll – um sogenannte Breaks. Über die isolierte Wiederholung derartiger Breaks wird aus diesen ein Beat oder auch Breakbeat.

Die für den HipHop-Beat grundlegenden Breakbeats sind also meist relativ kurz und wiederholen sich. Außerdem besteht ihre musikstilistische Grundlage zumeist, aber nicht ausschließlich, aus Tanzmusikstilen wie dem US-amerikanischen Funk der 1960er und 1970er Jahre.

Martin Pfeleiderer (2006: 295) beschreibt den Funk in seiner Studie über den Rhythmus in der populären Musik wie folgt: »Die Patterns von Bass, Gitarre, Bläser und Schlagzeug werden entschematisiert und ergänzen einander zu ineinander verzahnten Patternmodellen.« Er verdeutlicht dies am Beispiel von James Browns »Cold Sweat« aus dem Jahre 1967, dessen Grundbeat im folgenden Notenbeispiel notiert ist. Die Transkription ist nicht von Pfeleiderer übernommen, transkribiert aber den gleichen Ausschnitt des Stückes (Notenbeispiel 1). Die beschriebene Verzahnung der Patterns lässt sich hier sehr schön erkennen und an der Interpolation der Bläser-, Bass-, Gitarren-, Snare- und Hi-Hat-Patterns exemplarisch verdeutlichen: Zum einen doppelte Bläser und Gitarre 2 meist unterschiedliche Ausschnitte der von Bass und Gitarre 1 weitgehend synchron gespielten Linie. Zum anderen werden Akzente gezielt in die Lücken anderer Patterns gesetzt, so etwa der zweite Snare-Schlag in der ersten Hälfte des Grundbeats oder der gemeinsame Off-Beat-Akzent von Snare und Gitarre 2 zu Beginn der zweiten Hälfte des Gesamtpatterns. Zudem existiert auf der

zweiten und der siebten Achtel eine Generalpause, die nur von der den Puls legenden Hi-Hat nicht beachtet wird.

The image shows a musical score for the 'Grundbeat' of James Brown's 'Cold Sweat'. It consists of seven staves, each representing a different instrument or voice part. The staves are labeled from top to bottom: Bläser, Bass + Gitarre 1, Gitarre 2, Stimme, Hi Hat, Snare, and Kick. The music is written in a 4/4 time signature and shows a repeating eighth-note pattern. The Hi-Hat part is particularly notable for having a general rest (indicated by a vertical bar) in the second and seventh eighth notes of the pattern, while the other instruments continue to play.

Notenbeispiel 1: James Brown »Cold Sweat« – Grundbeat

Diese Art des rhythmisch verzahnten Ensemblespiels im Funk wird im HipHop von Beginn an nicht eins zu eins übernommen, sondern abstrahiert und den Notwendigkeiten des den Beat generierenden DJs angepasst. Im Breakbeat des HipHop-DJing ergänzen sich dementsprechend die Patterns der auf den verwendeten Schallplatten⁶ enthaltenen Instrumente und Sounds zu ineinander verzahnten Patternmodellen. Überträgt man dies auf die Beat-Produktion des HipHop-Produzenten, der wie eingangs dieses Aufsatzes bereits erwähnt, nicht nur Klangarchive (Schallplatten usw.), sondern bisweilen auch neueingespielte Sounds verwendet, so führt dies zu folgender Formulierung: *Die Patterns der verwendeten Instrumente und Sounds ergänzen einander zu ineinander verzahnten Patternmodellen.* Im weiteren Verlauf dieses Artikels bezeichne ich diese Methode der Beatkonstruktion als »Funkprinzip«. HipHop-Beats aus der Perspektive dieses ehemals exklusiv funkspezifischen, nun aber verallgemeinerten Rhythmusprinzips heraus zu verstehen, trägt der Tatsache Rechnung, dass im HipHop von Beginn an nicht ausschließlich Funkplatten, sondern auch Musikstücke anderer Genres Verwendung finden. Man denke nur an eine frühe Veröffentlichung der HipHop-Geschichte wie Afrika Bambaataas »Planet Rock« von 1982 und die darin enthaltenen Ausschnitte aus den Kraftwerk-Stücken »Trans Europa Express« (1977) und »Nummern« (1981), wobei von ersterem die Melodie und von letzterem der Drumcomputer-Rhythmus genutzt wird. Ein anderes bekanntes Beispiel ist die Verwendung von Gitarrenriffs

6 Später werden natürlich auch andere Speichermedien genutzt.

und Beats aus dem Hard-Rock-Bereich. So bedienen sich beispielsweise die Beastie Boys, Boogie Down Productions oder auch LL Cool J in der Mitte der 1980er Jahre bei verschiedenen Stücken von AC/DC.⁷

Das Funkprinzip übernimmt vom Funk das Primat der Rhythmik, das James Brown in seiner Autobiographie wie folgt thematisiert: »Ich hatte gemerkt, dass meine Stärke nicht die Bläser waren, sondern der Rhythmus. Ich hörte alles, sogar die Gitarren, als wären sie Trommeln« (Brown/Tucker 1993: 163f.). Um dem Rechnung zu tragen, verzichteten alle Transkriptionen dieses Artikels darauf, melodisch-harmonische Bewegungen abzubilden und konzentrieren sich stattdessen auf den Rhythmus.

Geht man in der Musikgeschichte noch weiter zurück und betrachtet die Entstehung der afroamerikanischen Musik aus musikethnologischer Perspektive, so stößt man auf eine Version der Geschichte, die vom Verbot der Nutzung von Trommeln für die Sklaven im US-amerikanischen Süden erzählt (Baily 2007: 18-20; Carles/Comolli 1974: 70-77; Jones 1963: 17-31). Das afrikanische Erbe sollte so aus mannigfaltigen Gründen unterdrückt und die Kommunikation unter den Sklaven erschwert werden. Der Musikethnologe John Miller Chernoff (1979: 55) charakterisiert dieses (west-)afrikanische Erbe : »[...] in essence, if rhythmic complexity is the African alternative to harmonic complexity, then the repetition of responsive rhythms is the African alternative to the development of a melodic line.« Miller Chernoffs sehr allgemeiner Befund unterstützt das rhythmische Primat des Funkprinzips. James Browns autobiographische Einlassung lässt sich auch als Folge des Trommelverbots deuten, das die US-amerikanischen Sklaven zwingt, Rhythmik mit anderen, für sie ungewohnten Mitteln zu erzeugen. Gleichzeitig werden viele musikalische Äußerungen wie etwa Arbeitslieder von Klatschen und stimmlichen Ausrufen begleitet, also ohne den Einsatz von Instrumenten rhythmisiert (Bartlett 2004).

Kehren wir zurück zur HipHop-Geschichtsschreibung, so findet sich eine der Wurzeln des Rap – wie auch des Gesangsstils Doo Wop – in gereimten Wettstreiten und Spielen, die spätestens seit den 1940er und 1950er Jahren in US-amerikanischen Großstädten wie New York alltäglich zu Gehör gebracht worden sein sollen. Die Straßenecke wird als Metapher für die soziale und räumliche Verortung dieser Wettstreite gebraucht. David Toop (2000: content) betitelt die ersten beiden Kapitel seines Standardwerkes *Rap Attack 3* nicht umsonst »On the Corner« und »Doo-Wop Hip-Hop«. Die Begleitung durch Klatschen und stimmliche Ausrufe entwickelt sich in diesem Zusammenhang weiter zur stimmlichen Nachahmung rhythmischer

7 In eckigen Klammern stehen im Folgenden die jeweiligen AC/DC-Samples. Beastie Boys: »No Sleep til Brooklyn« (1986) [»T.N.T.«]; Boogie Down Productions: »Dope Beat« (1987) [»Back in Black«]; LL Cool J: »Rock the Bells« (1985) [»Flick of the Switch«].

Patterns – von Beats. Daraus entsteht folglich die sogenannte Human Beat Box⁸, die unter geschickter Nutzung der akustischen Gegebenheiten eines Mikrophons unterschiedliche Becken- und Trommelklänge stimmlich imitiert und zu Beats gruppiert. Im Rahmen der postulierten Arbeitsteilung zwischen Beatproduzent und Rapper werden hier beide Aufgaben ausschließlich mit der Stimme erledigt und so die Mehrdimensionalität des Verhältnisses von Beat, Sound und Stimme im HipHop unterstrichen.

Wie der Name schon sagt, handelt es sich bei der Human Beat Box auch um stimmliche Nachahmungen der ersten, umgangssprachlich ebenfalls als Beat Box bezeichneten Drumcomputer. Zu Beginn der 1980er Jahre werden die ersten frei programmierbaren Maschinen dieser Art erstmals als eigenständige Musikinstrumente auf dem Markt gebracht, nachdem sie vorher mit vorprogrammierten Rhythmen versehen und vor allem als Teil oder Ergänzung von Heimorgeln angeboten worden waren. Diese Rhythmusmaschinen ermöglichen es wiederum einem HipHop-DJ, Variationen in einen Beat einzubauen, da er seine beiden Plattenspieler nun nicht mehr nur für die Kreation des potentiell endlosen Breakbeats benötigt – dies übernimmt die Beat Box. Die Plattenspieler können jetzt dafür genutzt werden, andere Elemente als Ergänzung und Variation in den Beat einzuführen. Spätere technische Innovationen wie Sampling und Harddiskrecording ersetzen im weiteren Verlauf der Geschichte zunehmend die Plattenspieler und sorgen für einen quantitativen Zuwachs an Variationsmöglichkeiten, ohne jedoch die Arbeitsweise zwangsläufig grundlegend zu verändern.

Damit ist das Feld abgesteckt, in dem sich Produzenten von HipHop-Beats bewegen. Deren Beats sind relativ kurz, selten wird eine Länge von vierundsechzig Pulsschlägen überschritten.⁹ Bei der Gestaltung dieser grundlegenden Einheit findet das Funkprinzip Anwendung. Patterns werden geschichtet, rhythmisch mit einander verzahnt, variiert und durch Pausen unterbrochen.

8 Z.B. Fat Boys: »Human Beat Box« (1984); Doug E. Fresh: »The Original Human Beat Box« (1985); Stetsasonic: »Faye« (1986).

9 Herbert Bruhn (2000: 235-241) unterteilt die zeitliche Organisation innerhalb eines Musikstückes in Puls, Metrum und Rhythmus, die jeweils als Invarianten verstanden werden. Als Puls wird die regelmäßige Wiederkehr eines akustischen Ereignisses bezeichnet, Metrum strukturiert einen Puls in schwere (betonte) und leichte (unbetonte) akustische Ereignisse, während ein Rhythmus als spezifische Organisation des Pulses in einem gegebenen metrischen Rahmen betrachtet wird.

Gang Starr/DJ Premier: »Mostly tha Voice«

»Mostly tha Voice« aus dem 1994 veröffentlichten Album *Hard to Earn* von Gang Starr ist ein gutes Beispiel für einen einfach gestalteten Beat, der vom rhythmischen Ineinandergreifen der verwendeten Patterns lebt. Die folgende Transkription zeigt den sechzehn Pulsschläge andauernden Beat.

Notenbeispiel 2: Gang Starr »Mostly tha Voice« – Grundbeat

Das Funkprinzip zeigt sich sehr schön im Verhältnis von Bass und Kick, die nur einmal, quasi als Markierung des Beatanfangs, parallel erklingen. Das Stück besteht im Wesentlichen aus Wiederholungen dieses Beats, der im Folgenden als Formteil »a« bezeichnet wird und im Verlauf des Stückes fünf verschiedene Variationen erlebt, die mit den Buchstaben »b-f« bezeichnet werden. Der formale Aufbau von »Mostly tha Voice« stellt sich dementsprechend wie folgt dar, wobei jeder Buchstabe sechzehn Pulsschläge entspricht und die arabischen Ziffern die Häufigkeit der Wiederholung des Formteils bezeichnen. Damit ist etwa »4a« identisch mit der Folge »aaaa« oder »3ab« entspricht beispielsweise der Reihung »aab«. Beide Abschnitte haben eine Länge von vier mal sechzehn, also 64 Pulsschlägen:

4a 3ab 3ab² 3ac 3ac 3ab 3dc 6a 3ab 3dc 2aec 8a 3ac 4a 3ac 3ab 12f

Abbildung 1: Gang Starr »Mostly tha Voice« – Formalaufbau 1

Dem transkribierten Beat entspricht »a«. Variation »b« und »b²« subtrahieren den Bass in der zweiten Hälfte des Beats.¹⁰ Variation »c« addiert ein Saxophon, »d« addiert Scratch-Geräusche, während »e« eine Generalpause des Beats bezeichnet, die sechzehn Pulsschläge andauert. Variation »f« subtrahiert den Bass über die volle Länge von sechzehn Pulsschlägen.

Mit einer Ausnahme (6a) zeigt sich, dass jeweils vier Wiederholungen des Beats inklusive einer möglichen Variation grundlegend für den forma-

¹⁰ Variation »b« und »b²« unterscheiden sich in der Ausgestaltung des Rap.

len Aufbau des Stücks sind und deshalb zu einer größeren formalen Einheit zusammengefasst werden können. Aus ›4a‹ wird ›A‹, aus ›3ab‹ ›B‹ usw. Jeder Großbuchstabe der folgenden formalen Darstellung entspricht damit einer spezifischen Zusammenstellung von Grundbeatwiederholung und Variation desselben – mit einer jeweiligen Gesamtlänge von 64 Pulsen:

A B C D D B E 6a B E F A A D A D B G G G
--

Abbildung 2: Gang Starr »Mostly tha Voice« – Formalaufbau 2

Der formale Aufbau entspricht einer Reihung von mehreren Formteilen, von denen wiederum einer (›B‹) vom Rapper Guru quasi als Chorus genutzt wird. Der verwendete Text ist hier jeweils identisch und enthält den Titel des Songs. ›C‹ ist musikalisch identisch mit dem Chorus ›B‹, verwendet aber einen anderen Text. Als Mittel der Beatvariation fallen die vertikale Addition und Subtraktion von Klangschichten bzw. Instrumentalstimmen auf. Der Rap ist für die Einführung eines chorusartigen Formteils zuständig, der ansonsten nur als eine von mehreren gleichwertigen Beatvariationen erscheinen müsste.

Gang Starr nutzt insgesamt wenige, ausgesuchte vertikale Schichten und bleibt damit nahe an den für einen DJ plus Beat Box auch außerhalb eines Tonstudios umsetzbaren Möglichkeiten. Im Gegensatz zu dieser relativen Sparsamkeit der verwendeten gestalterischen Mittel sind die Bomb-Squad-Produktionen, z.B. für Public Enemy, bekannt für die exzessive vertikale Schichtung von Klängen und Instrumentalstimmen, bei dem der Schallplattenspieler des DJs nur noch eines von vielen verwendeten Instrumenten ist. Bomb-Squad-Produktionen sind bereits mehrfach Gegenstand musikwissenschaftlicher Analyse gewesen. Sie werden deshalb hier nur gestreift, ergänzend sei auf die entsprechende Literatur verwiesen (Walser 1995; Krims 2000). Der von Robert Walser ausführlich analysierte Song »Fight the Power« von Public Enemy verfügt in dem von ihm transkribierten Ausschnitt (1995: 201) über dreizehn gleichzeitig erklingende vertikale Schichten. Darunter finden sich vier unterschiedliche vokale Ausrufe und drei Snaredrums, die darauf hindeuten, dass drei verschiedene Beats zumindest ausschnittsweise parallel abgespielt werden. Chuck D, Rapper bei Public Enemy, bestätigt dies im Interview mit Mark Dery (2004: 414), allerdings bleiben die von ihm genannten Beats – möglicherweise auch aus juristischen Gründen – nicht wirklich nachvollziehbar.¹¹ Adam Krims' (2000: 93-122) Analyse des ebenfalls von der Bomb Squad produzierten

11 Beispielsweise decken sich die Angaben von Chuck D nur teilweise mit den in der englischen Version von *Wikipedia* und den auf der auf derartige Fragen spezialisierten Internetseite *the-breaks.com* gemachten Angaben.

Songs »The Nigga Ya Love to Hate« von Ice Cube beschreibt sieben unterschiedliche vertikale Schichtungen, die wiederum aus bis zu elf Schichten bestehen können (ebd.: 109f.), sowie vierundzwanzig Auftakte und Zusätze (ebd.: 105-108).

Snoop Dogg/The Neptunes: »Drop It Like It's Hot«

Der von den Neptunes produzierte Hit des Jahres 2004 »Drop It Like It's Hot« von Snoop Dogg arbeitet dagegen mit wenigen vertikalen Schichten. Verglichen mit dem vorangegangenen Beispiel von Gang Starr ist der Beat ausgefeilter gestaltet und präsentiert zwei weitere Formen der Beatvariation – die horizontale und die auditive Variation. Zudem erweist die Neptunes-Produktion durch zwei unterschiedliche Gestaltungsweisen der Human Beat Box ihre Reverenz.

Das Stück basiert auf einem zweiunddreißig Pulsschläge langen Beat, der analog zu »Mostly tha Voice« von Gang Starr in der vierten Wiederholung variiert wird.

Notenbeispiel 3: Snoop Dogg: »Drop It Like It's Hot« – Grundbeat

Der Sampler erklingt als perkussive, aber trotzdem tonal definierte menschliche Stimme – die erste Bezugnahme zur Human Beat Box. Die Transkription zeigt eine Einheit von zweiunddreißig Pulsschlägen, die sich aus zwei, mit Ausnahme der Perkussionsschicht, rhythmisch identischen Teilgruppen von halber Länge bildet. Diese Gruppierung erfolgt aufgrund zweier gegenläufiger, sich regelmäßig abwechselnder, melodischer Bewegungen der Samplerschicht. Bei Gang Starr ist der Bass in analoger Weise aus zwei Teilgruppen halber Länge zusammengesetzt. Das Funkprinzip manifestiert sich auch bei »Drop It Like It's Hot« beispielhaft im Verhältnis der Kick zur nicht zum Schlagzeug gehörigen Schicht – hier: anstelle des Basses der Sampler. Beide fallen nur in einem Schlag zusammen.

Die Variation des Grundbeats in der vierten Wiederholung ist dadurch charakterisiert, dass die Kick durch einen zweiten, vom ersten deutlich

unterscheidbaren Snareklang ersetzt wird. Diese klangliche Art der Beatvariation soll als auditiv bezeichnet werden und unterteilt im vorliegenden Beispiel den Beat in zwei formale Varianten ›a‹ und ›b‹. Beide formalen Varianten erklingen durch die Addition bzw. Subtraktion von Schichten in mehreren vertikalen Variationen. So wird z.B. immer wieder ein Synthesizer addiert – als Fläche in ›a‹ bzw. mit einer melodischen Wendung in ›b‹. Formal bedeutsamer ist die Subtraktion der Samplerschicht bei gleichzeitigem Fehlen des Synthesizers in beiden formalen Varianten ›a‹ und ›b‹, die, wiederum unterstützt durch den Rap, eine Differenzierung in Vers und Chorus entstehen lässt. Der Chorus wird zudem über eine weitere Variation vom Vers abgesetzt. Die mittels eines Sinustones tonal definierte Kick wird in Formteil ›a‹ des Chorus’ zweimal transponiert. Da Schlagzeugklänge unterschiedlicher Tonhöhe auch als von unterschiedlichen Trommeln erzeugte Klänge betrachtet werden können, kann die Transponierung der Kick ebenfalls als auditive Variation begriffen werden. Die Arbeit mit tonal definierten Schlagzeugklängen nimmt zudem, in diesem Beispiel bereits zum zweiten Male, die Tradition der Human Beat Box wieder auf – ähnlich der vokalen Grundlage des Samplers. Dieser Formteil ›a‹ des Chorus’ wird für die folgende formale Analyse zur besseren Unterscheidung vom Vers in ›c‹ umbenannt.

Formal ergeben sich damit die beiden aus jeweils vier Grundbeats bestehenden Einheiten ›3ab‹ und ›3cb‹ für Vers (V) und Chorus (C), mit deren variiertem Wiederholung das Stück gestaltet wird. Es ergibt sich folgende Struktur:

I V(instr) C V V C V V C V V C V(instr) O

Abbildung 3: Snoop Dogg: »Drop It Like It’s Hot« – Songstruktur

Das Intro (I) besteht aus der vierfachen Wiederholung der ersten beiden Kickimpulse des transkribierten Grundbeats. Das Outro (O) wiederholt den Grundbeat dreimal, währenddessen der Song ausgeblendet wird. Während der Chorus immer identisch erklingt, werden alle acht Verse unterschiedlich variiert (Abbildung 4).

Der transkribierte Grundbeat (Notenbeispiel 3) wird in Abbildung 4 als ›a‹ oder ›b‹ bezeichnet, je nachdem ob der Kick- oder der zweite Snaresound erklingt. Formteil ›c‹ unterscheidet sich von ›a‹ durch die Subtraktion der Samplerschicht. Sowohl ›a‹ als auch ›b‹ existieren in sechs unterschiedlichen Varianten. Der abschließende instrumentale Vers verbindet Elemente von Vers und Chorus, da zwar einerseits die Samplerschicht wie im Chorus subtrahiert wird, andererseits aber die Kick nicht transponiert wird, sodass insgesamt der klangliche Eindruck des Verses

dominant bleibt. Zudem erinnert die Gestaltung der in Notenbeispiel 3 grafisch notierten Perkussionsschicht mehr an den Vers als an den Chorus. Diese Perkussionsschicht ist aus mehreren Samples zusammengesetzt und hat einen schleifenden Charakter. Sie wird bei gleichbleibendem Klang mehrfach rhythmisch variiert, eine Praxis, die als horizontale Variation bezeichnet werden soll.

Formelement	Binnenstruktur	Kommentar
Chorus	$c^2 c^3 b^3$	c^2 und c^3 : Transponierung der Kick b^3 : Subtraktion des Samplers
Vers 1 (instr)	$a^2 a a^2 b^2$	a^2 : Addition des Synthesizers b^2 : Addition des Synthesizers
Vers 2	$a a a b$	
Vers 3	$a a a^3 b^2$	a^3 : Reduktion auf Hi-Hat (Pulse 9-16)
Vers 4	$a^2 a a b^4$	b^4 : Reduktion auf Snare 1 und 2
Vers 5	$a^2 a a b^2$	
Vers 6	$a a a b^5$	b^5 : Stille während der Pulse 13-16
Vers 7	$a a a^4 b^2$	a^4 : Teilweise Subtraktion der Kick
Vers 8 (instr)	$a^5 a^6 a^5 b^6$	a^5 : plus Synthesizer minus Sampler a^6 : minus Sampler b^6 : plus Synthesizer minus Sampler

Abbildung 4: Snoop Dogg: »Drop It Like It's Hot« – Varianten des Grundbeats

Sowohl Snoop Dogg als auch Gang Starr verzichten im Chorus auf Variationen. Der Formteile reihende Aufbau vom »Mostly tha Voice« erlaubt unvariierte Wiederholungen auch außerhalb des Chorus'. Dagegen führt die zusätzliche musikalische Trennung von Vers und Chorus bei »Drop It Like It's Hot« zu einer Annäherung an formale Standards der Popmusik, die anscheinend durch die Vermeidung von Wiederholungen im Vers wieder konterkariert werden muss.

In den vorangegangenen Beispielen konnte ich bereits drei Ebenen der Beatvariation im HipHop aufzeigen: die vertikale, die auditive und die horizontale. Als vertikale Variation wird die Addition und/oder Subtraktion von Soundschichten bzw. Instrumentalstimmen bezeichnet. Eine auditive Variation entspricht einer deutlichen Änderung des Klanges innerhalb einer Schicht bei Beibehaltung der Rhythmik bzw. die Übernahme des rhythmischen Verlaufs einer Schicht durch eine andere. Dagegen bezeichnet die horizontale Variation eine Änderung der Rhythmik bei Beibehaltung des Klanges, also innerhalb einer Schicht bzw. Instrumentalstimme. Diese Variationen des Beats entstehen im Rahmen der HipHop-internen Arbeitsteilung unabhängig vom Rap. Für die Assoziation bestimmter Varianten des

Beats mit Formteilen wie Vers oder Chorus ist dagegen vor allem der Rap zuständig. In »Mostly tha Voice« von Gang Starr wird dies besonders deutlich, während die Konstruktion der Beatvarianten durch die Neptunes bereits von vorneherein eine stärkere Unterteilung in verschiedene Formteile vornimmt.

Eine vierte Ebene der Beatvariation ist dagegen nicht unabhängig vom Rap denkbar und soll deshalb auch als textgebundene Variation bezeichnet werden. Bei »Drop It Like It's Hot« manifestiert sie sich in der musikalischen Begleitung der Textzeile »You should think about it, take a second«. Der Beat wird hier auf eine Hi-Hat reduziert, die das Ticken eines Sekundenzeigers imitiert und in einen hellen Glockenklang mündet. Die textgebundene Beatvariation setzt die textliche Aussage unmittelbar in Klang um. Sie ist hier Teil des dritten Verses, erklingt nach knapp 80 Sekunden und entspricht Formteil »a³« in der obigen Tabelle. Textgebundene Variationen werden dementsprechend nachträglich in einen bereits existenten Beat eingebaut und konterkarieren die arbeitsteilige Struktur des HipHop durch die Betonung der künstlerischen Zusammenarbeit von Rapper und Produzent. Gang Starr müssen diese Zusammenarbeit als stabiles Duo eines Rappers und eines Produzenten möglicherweise nicht extra betonen.

Eminem/Dr. Dre: »My Name Is«

Ein weiteres Beispiel für eine derartige textgebundene Variation findet sich im ersten gemeinsamen Hit von Eminem und Dr. Dre »My Name Is« aus dem Jahr 1999. Auf Eminems Ausruf »Stop the tape« folgt eine Generalpause des Beats, auf die mit den Zeilen »this kid needs to be locked away, Dr. Dre don't just stand there, operate!« reagiert wird. Es ist schließlich ein an Gruselfilme gemahnender Synthesizerklang zu hören, der die Zeilen »I'm not ready to leave, it's too scary to die« illustriert.

Diese Variation folgt im formalen Aufbau von »My Name Is« auf den zweiten Chorus und imitiert damit möglicherweise den meist als Bridge bezeichneten Mittelteil eines Standard-Popsongs, der im Normalfall ebenfalls nach dem zweiten Chorus bzw. vor dem letzten Vers eingeführt wird (Middleton 1999: 150; Moore 1993: 52). Dass diese Stelle im Stückablauf von Dr. Dre und Eminem für ihre textgebundene Variation absichtlich gewählt wurde, zeigt wiederum ein Blick auf die Anwendung des Funkprinzips in »My Name Is« sowie die formale Struktur des Stückes.

Der zweiunddreißig Pulsschläge lange Grundbeat des Stückes ist stark reduziert und besteht aus den Schichten Kick, Snare, Hi-Hat und Bass, wobei nur der Bass die regelmäßige Bewegung in Vierteln, bzw. vier Pulse langen Einheiten aufbricht. Die folgende Transkription zeigt neben dem

Grundbeat sechs weitere Schichten, die als vertikale und auditive Variationen zum Einsatz kommen.

The image shows a musical score for ten instruments: Turntable 2, Turntable 1, E-Piano 3, E-Piano 2, E-Piano 1, Synthesizer, Bass, Hi Hat, Snare, and Kick. The notation is spread across two measures. Turntable 2 has a complex rhythmic pattern with many notes and rests. Turntable 1 has a simpler pattern with fewer notes. The E-Piano parts have various rhythmic patterns. The Synthesizer part has a steady, simple rhythm. The Bass part has a complex pattern with many notes and rests. The Hi Hat part has a steady, simple rhythm. The Snare part has a steady, simple rhythm. The Kick part has a steady, simple rhythm.

Notenbeispiel 4: Eminem »My Name Is«

Die beiden Achteln zu Beginn der Hi-Hat-Figur könnten als eine horizontale Variation der Viertelbewegung interpretiert werden, die über die Einklammerung der zweiten Achtelnote angedeutet werden soll. Der notierte Verlauf von Turntable 2 wird im gesamten Song mehrfach horizontal variiert – die Transkription entspricht dem Anfang des Stückes. Der zugrundeliegende Klang ist perkussiver Natur und wird mit Scratch-Techniken manipuliert. Turntable 1 bringt Eminems Stimme mit dem Text »Hi – what – who – Slim Shady« zu Gehör, die Sechzehntel entsprechen Scratch-Geräuschen. »My Name Is« ist damit ein Beispiel dafür, dass auch ein Teil des Rap unter bestimmten Bedingungen integraler Bestandteil des Beats werden kann. Wichtig dafür erscheint die eindeutige Identifikation dieser zusätzlichen Instanz der Stimme des Rappers als manipulierbares, artifizielles und wiederholbares Element. Die Scratch-Geräusche zwischen den den Äußerungen »who« und »Slim Shady« leisten genau dies.

Die Transkription zeigt deutlich die dem Funkprinzip eigentlich widersprechende dominante Stellung der regelmäßigen Bewegung in Einheiten von mindestens vier Pulsen. Es entsteht der Höreindruck eines regelmäßigen Backbeats (Pfleiderer 2006: 163; 219-226)¹², der vor allem im Bass und E-Piano 2 variiert wird. Turntable 1 markiert die Gesamtlänge

12 Der Backbeat entsteht laut Pfeleiderer durch das alternierende Spiel von Kick und Snare, wobei die Kick die erste und die Snare die zweite Zählzeit des Grundpulses betont (ebd.: 219f). Er entspricht auch dem »Standard Rock Beat« bei Allan F. Moore (1993: 38).

von zweiunddreißig Pulsen, Turntable 2 hat dagegen eher verzierenden, durch die diversen horizontalen Variationen fast schon improvisatorischen Charakter und wird deshalb in den folgenden Aussagen zur formalen Struktur bewusst ausgeblendet.

Der nur aus Kick, Snare und Bass bestehende Grundbeat wird ohne die Variation in der vierten Wiederholung wiederholt, welche die bisher besprochenen Beispiele kennzeichnete. Die Gesamtzahl der Wiederholungen bleibt jedoch durch vier bzw. zwei teilbar. Im Verlauf des Stückes werden mehrere vertikale und horizontale Variationen des Grundbeats aneinandergereiht und ergeben so eine sich dreimal wiederholende Folge der Formteile $4a$ $2b2b^2$ $2c2c^2$ mit $\rangle a \langle$ als Grundbeat. Diese werden von einem Intro und einem Outro gerahmt, die jeweils aus der vierfachen Wiederholung von zwei Variationen von $\rangle c \langle$, $\rangle c^3 \langle$ und $\rangle c^4 \langle$, bestehen. Mit einer finalen Rückkehr zu $\rangle a \langle$ wird das Stück ausgeblendet.

Formelement	Binnenstruktur	Kommentar
Intro	$4c^3$	c^3 : plus Turntable 1 und E-Piano 2
Vers 1 und 2	$4a$	
Vers 3	$2a^22a$	a^2 : textgebundene Variation
Pre-Chorus 1-3	$2b2b^2$	b: plus E-Piano 1 b^2 : plus E-Piano 1 und Synthesizer
Chorus 1-3	$2c2c^2$	c: plus Turntable 1 E-Piano 2 und 3 c^2 : plus Turntable 1, Synthesizer E-Piano 2 und 3
Outro	$4c^4$	c^4 : plus Synthesizer, E-Piano 1 und 2
Fade out	$4a$	

Abbildung 5: »My Name Is« – Varianten des Grundbeats

Formteil $\rangle b \langle$ unterscheidet sich vom Grundbeat $\rangle a \langle$ durch die Addition von E-Piano 1, das in $\rangle c \langle$ horizontal variiert wird (E-Piano 2 und 3). Außerdem wird in $\rangle c \langle$ Turntable 1 addiert. Die Einleitung $\rangle c^3 \langle$ unterscheidet sich von $\rangle c \langle$ durch die Subtraktion von E-Piano 3. Die Formteile $\rangle b2 \langle$ und $\rangle c^2 \langle$ variieren das akustische Geschehen über die Addition der Synthesizerschicht. Im abschliessenden instrumentalen Chorus $\rangle c^4 \langle$ werden Elemente von Pre-Chorus und Chorus durch die Verwendung von E-Piano 1 und 2 gemischt. Eine Praxis, die an die abschliessende Vermischung von Elementen aus Vers und Chorus bei »Drop It Like It's Hot« erinnert. Formteil $\rangle c \langle$ wird durch den Rap und Turntable 1 als Chorus identifizierbar. Die textgebundene Variation ersetzt anschließend an den zweiten Chorus die ersten beiden Wiederholungen von $\rangle a \langle$.

Mit der dreimaligen Wiederholung einer Folge von drei Formteilen inklusive deren Variationen nach dem zweiten Chorus nähert sich »My

Name Is« weitgehend der Struktur eines Standard-Popsongs mit Vers, Pre-Chorus, Chorus und Bridge nach dem zweiten Chorus an. Dem entspricht auch der Beginn des Stückes mit dem Chorus und die abschließende Wiederholung des Chorus' als eine Art Play-out. Zudem findet das Funkprinzip zwar Anwendung, wird aber durch die Dominanz des regelmäßig fortschreitenden Grundbeats eher verzierend in den Hintergrund gerückt. Ein Bemühen der Protagonisten um einen über die HipHop-Szene hinausgehenden Erfolg bildet sich damit formal und rhythmisch ab. Im Vergleich zu »Drop It Like It's Hot« und »Mostly tha Voice« existiert auch eine relativ geringe Anzahl an Binnenvariationen des Grundbeats. Dies wird jedoch sowohl durch die verschiedenen Einwüfe von Turntable 2 als auch durch eine die Hauptstimme permanent begleitende und kommentierende zweite Stimme ausgeglichen.

Jay-Z/Timbaland: »Dirt off Your Shoulder«

»Dirt off Your Shoulder« aus dem 2003 veröffentlichten *Black Album* von Jay-Z hat ebenfalls eine sich dreimal wiederholende dreiteilige »abc«-Struktur. Der Produzent Timbaland abstrahiert das Funkprinzip jedoch noch etwas stärker als dies in den zuvor analysierten Beispielen der Fall war.

Notenbeispiel 5: Jay-Z: »Dirt off Your Shoulder«

Er verzahnt nicht nur einzelne Schichten, sondern auch zwei verschiedene Kompositionsmodelle miteinander und lässt »Dirt off Your Shoulder« als eine Synthese der bisherigen Beispiele erscheinen. Der Beat hat die bekannte Länge von zweiunddreißig Pulsen. Wie die Transkription zeigt, besteht er analog zu »Mostly tha Voice« und »Drop It Like It's Hot« aus

zwei identischen Hälften, die durch die Schichten Perkussion 2 sowie Synthesizer 2 und 3 zu einer größeren Einheit von zweiunddreißig Pulsen verbunden werden.

Die grundlegende formale Reihung des Stückes lässt sich mit folgender Formel zusammenfassen: >4a2b4c<. Der Grundbeat >a< besteht aus den Schichten Kick 1, Snare, Percussion 1 und 2 sowie Synthesizer 1 und 2. Kick 2 vollzieht die horizontale Variation des Beats in der jeweils vierten Wiederholung, die völlig regelmäßig das komplette Stück durchzieht. Formteil >b< unterscheidet sich von >a< durch die Addition von Synthesizer 3. In >c< wird noch eine zusätzliche, nicht notierte Perkussionsschicht addiert, die als Kombination aus vertikaler und auditiver Variation die Impulse der Kick doppelt.

Durch die mehrfache Wiederholung des Stücktitels im Rap fungiert >c< in bekannter Weise als Chorus. Da Formteil >b< im Rahmen der Abfolge >4a2b4c< nur einmal wiederholt wird, während die Formteile >a< und >c< je viermal erklingen, entsteht eine noch eindeutiger Analogie zu einer Pop-songstruktur (mit der Abfolge von Vers, Pre-Chorus und Chorus) als bei »My Name Is« von Eminem (Abbildung 5). Die zum Chorus hinleitende und damit untergeordnete Funktion des Pre-Chorus wird durch die Halbierung der Wiederholungen von >b< unterstützt.

Gleichzeitig überlagert sich dieses Kompositionsmodell mit dem Modell der Reihung von Beat-Vierergruppen, die den Beat stets in der vierten Wiederholung variieren. Die Überlagerung entsteht nun dadurch, dass die grundlegenden Formteile beider Kompositionsmodelle eine unterschiedliche Länge haben. Eine Abfolge von Vers, Pre-Chorus und Chorus (4a2b4c) benötigt zehn Grundbeats, das reihende Modell basiert dagegen auf der vielfachen Wiederholung einer Einheit von vier Grundbeats. Die Überlagerung beider Strukturen führt deshalb zur Verschiebung der regelmäßig alle vier Grundbeats durchgeführten horizontalen Variation der Kick (>K1< und >K2<) gegenüber den Formteilen >a<, >b< und >c<.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
a	a	a	a	b	b	c	c	c	c	a	a	a	a	b	b	c	c	c	c
K1	K1	K1	K2	K1	K1	K1	K2	K1	K1	K1	K2	K1	K1	K1	K2	K1	K1	K1	K2

Abbildung 6: Jay-Z: »Dirt off Your Shoulder« – Überlagerung der beiden Kompositionsmodelle

Wie sich an der Übersicht (Abbildung 6) deutlich erkennen lässt, geht der eigentlich formal abschließende Charakter der Variation >K2< durch die Überlagerung verloren.

Die formale Struktur von »Dirt off Your Shoulder« lässt sich wie folgt beschreiben:

I V/C VpC VpC VpC C (instr) Playout

Abbildung 7: Jay-Z: »Dirt off Your Shoulder« – Songstruktur

Der Song beginnt a-cappella mit einem von Jay-Z halb gesprochenen, halb gerufenen Satz (I). Es folgt ein Teil, den ich mit >V/C< bezeichne und der den Chorus-Rap mit dem Beat des Verses kombiniert. Im Zentrum des Songs steht die dreifache Kombination aus Verse, Pre-Chorus und Chorus (VpC). >C (instr)< ist schließlich ein auf dem Chorus basierendes, als vermeintlicher Schluss konzipiertes, instrumentales Zwischenspiel, an das sich ein instrumentales Playout anschließt, das mit einer Länge von sechs Beats inklusive Ausblendung verhältnismäßig lang geraten ist.

Formelement	Binnenstruktur	Kommentar
V/C	$3a^2$	a^2 : Kick 2 ersetzt Kick 1
Vers 1	$a^3 2a^2$	a^3 : textgebundene Variation bei Puls 12
Vers 2	$a^2 2a^4$	a^4 : mehrere textgebundene Variationen
Vers 3	$d^5 a^6 a^2$	d : >a< in halber Geschwindigkeit und eine Oktave tiefer (Puls 1–16) a^5 : textgebundene Variation bei Puls 21 a^6 : Stille (Pulse 1-3 und 9–11); Subtraktion von Kick und Snare (Puls 25-32)
Pre-Chorus 1	$2b$	
Pre-Chorus 2	b^2	b^2 : Kick 2 ersetzt Kick 1
Pre-Chorus 3	b^3	b^3 : horizontale Snarevariation (Puls 29-32)
Chorus 1	$c^2 2c$	c^2 : Kick 2 ersetzt Kick 1
Chorus 2	$3c^2$	
Chorus 3	$c^2 2c$	
C/In	$2c d^2$	d^2 : >a< in halber Geschwindigkeit und eine Oktave tiefer (Puls 1-32)
Playout	$a^7 a^8 a^9 3a$	a^7 : vierfache Wiederholung der Pulse 1 bis 4 in der ersten Hälfte; Kick 2 ersetzt Kick 1 in der zweiten Hälfte; horizontale Snare- und Synthesizervariation bei Puls 23 a^8 : Addition eines Vocal-Samples (Puls 11-16); horizontale Snarevariation (Puls 13-16); Subtraktion von Kick und Snare (Puls 25-32) a^9 : Addition eines Vocal-Samples (Puls 11-16)

Abbildung 8: Jay-Z: »Dirt off Your Shoulder« – Varianten des Grundbeats

Abbildung 8 zeigt, dass sich analog zu »Drop It Like It's Hot« die reihende Binnenstruktur jenseits des Chorus' nicht wiederholt. Die Überlappung der

beiden Kompositionsmodelle »Reihung« und »Popsong« führt bei Timbaland darüber hinaus zu einer Variation der Binnenstruktur des Chorus' im zweiten Chorus. Wie wichtig die permanente Variation der Binnenstruktur des Beats im HipHop zu sein scheint, unterstreicht die Gestaltung der drei Pre-Chorusse. Die Überlappung der beiden zugrundeliegenden Kompositionsmodelle resultiert in einer Variation im zweiten Pre-Chorus. Um eine dem ersten Pre-Chorus analoge Binnenstruktur im dritten Pre-Chorus zu vermeiden, wird die zusätzliche Variation ›b³‹ eingeführt.

Es finden sich hier erheblich mehr textgebundene Variationen als in den bisher besprochenen Beispielen, allerdings erreicht nur ›a⁴‹ eine Länge, die mit den Variationen der anderen Beispielen vergleichbar wäre. Die Wörter »fifty-two cards«, »fifty-bars« oder »fifty-two cars« werden – nicht unbedingt subtil – mit illustrierenden Klängen unterlegt: So hört man hier das Mischen eines Kartenspiels oder die Geräusche von Automotoren. Jene Stelle nach dem zweiten Chorus bzw. vor dem letzten Vers, die man mit einer Bridge vergleichen könnte, nutzt auch Timbaland analog zu Eminem und Dr. Dre für eine formale Variation. Allerdings erfolgt bei »Dirt off Your Shoulder« keine textgebundene, sondern eine rein instrumentale Variation (›d‹) (Abbildung 8, siehe Vers 3). Jay-Z und Timbaland zeigen, dass Beatkonstruktion und formaler Aufbau des resultierenden Stückes nicht voneinander zu trennen sind. Die Verschränkung der beiden verwendeten Kompositionsmodelle beeinflusst die Beatkonstruktion und -Variation direkt.

Eminem/Eminem: »The Way I Am«

Der Beat des von Eminem selbst produzierten Stückes »The Way I Am« von seinem zweiten, 2000 erschienenen Album *The Marshall Mathers LP* beruht ebenfalls auf der Verschränkung zweier Ebenen (Notenbeispiel 6).

Allerdings handelt es sich hier nicht um die Verschränkung zweier Kompositionsmodelle, sondern um zwei Beats, die um einen Puls versetzt angeordnet sind und gleichzeitig erklingen. Der Beat von »The Way I Am« hat eine Länge von vierundsechzig Pulsen. Snare, Sampler/Bass und Chimes bzw. Glockenspiel gruppieren sich zu Teilbeat 1, während der um einen Puls verschobene Teilbeat 2 aus Kick, Piano und Hi-Hat besteht. Die Anordnung der Schichten in der Transkription folgt dieser Unterteilung in zwei Beats. »The Way I Am« hat eine zweiteilige Vers-Chorus-Struktur, die wiederum dreimal wiederholt und von einem Intro und Outro gerahmt wird. Der Vers ist jeweils dreimal so lang wie der Chorus. Intro und Outro weisen die gleiche Länge auf wie der Chorus, entsprechen jedoch musikalisch dem Vers. Der musikalische Hauptunterschied zwischen Vers und

Chorus liegt in der Kombination einer vertikalen und auditiven Variation, bei der der Bass im Chorus von einer klanglich an eine verzerrte E-Gitarre erinnernden Samplerschicht gedoppelt wird. Das den Vers und Teilbeat 2 mitbestimmende Piano rückt im Höreindruck in den Hintergrund, sodass der Chorus von Teilbeat 1 dominiert wird. Der Rap von Eminem stellt die Verzahnung der beiden zueinander verschobenen Beats zusätzlich aus, indem er sich im Vers an Kick und Piano von Teilbeat 2 orientiert und im Chorus am zu Teilbeat 1 gehörigen Sampler.

The image displays two systems of musical notation for the track 'The Way I Am' by Eminem. Each system consists of six staves: Chimes, Sampler/Bass, Snare, Hi Hat, Piano, and Kick. The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The first system shows a complex rhythmic pattern with a mix of eighth and sixteenth notes. The second system, marked with a '3' above the first staff, shows a similar pattern but with a different rhythmic structure, indicating a change in the beat or a specific variation.

Notenbeispiel 6: Eminem: »The Way I Am«

Fazit

Gang Starr reicht die Variation des Grundbeats in der vierten Wiederholung als musikalisch strukturierendes Element ihres Songs aus. Für die zusätzliche Unterscheidung eines Chorus vom Rest ist allein der Rap verantwortlich. Eminem und Dr. Dre stellen die Variation des Grundbeats zugunsten eines an eine dreiteilige Popsong-Struktur angelehnten Aufbaus des Stückes zurück. Die fehlende Grundbeatvariation wird durch die Einführung einer zweiten, den Rap kommentierenden Stimme aufgefangen. Snoop Dogg und die Neptunes arbeiten ebenfalls mit einer eindeutigen Vers-Chorus-Struktur, passen diese aber der Notwendigkeit der Variation des Grundbeats in der vierten Wiederholung an. Jay-Z und Timbaland betrachten die

Beatvariation in der vierten Wiederholung und eine dreiteilige Popsongstruktur als von einander unabhängige Strukturelemente, die sie nach dem Funkprinzip ineinander verzahnen. Eminem verschränkt bei seinem ersten veröffentlichten selbst produzierten Beat zwei Teilbeats, von denen einer um einen Puls verschoben ist, und zeigt somit seine Beherrschung des Funkprinzips, während er die Variation in der vierten Wiederholung des Beats – vielleicht auch als gelehriger Schüler von Dr. Dre – ignoriert. Die Gemeinsamkeiten dieser fünf unterschiedlichen Beats unterstreichen die Bedeutung des Funkprinzips für die Konstruktion von HipHop-Beats. Zugleich tragen die HipHop-Beats zu einem Formaufbau der HipHop-Songs bei, der an eine Popsong-Struktur erinnert. In allen analysierten Beispielen lassen sich Elemente finden, die als Einleitung, als dreimalige Wiederholung von Vers und Chorus sowie als ein abschließendes Outro interpretiert werden können, wenn auch bei Gang Starr die Verlängen, oder besser die Abstände zwischen den einzelnen Chorussen, viel stärker variieren als in den anderen Beispielen. In der Konsequenz werden vers- und chorusartige Strukturen benutzt, ohne dass deswegen strukturell von Popsongs gesprochen werden kann. Die Grundlagen der Beatkonstruktion ist nicht harmonische Fortschreitung, sondern die variierte Wiederholung relativ kurzer ineinander verzahnter Schichten unter dem Primat der Rhythmik. Die Länge der untersuchten Beats beträgt zwischen sechzehn und vierundsechzig Pulsen. Sie werden im Lauf eines Stückes sehr oft wiederholt, zwischen achtundzwanzig und zweiundachtzig Mal für den längsten bzw. kürzesten Beat.

Fünf Arten der Beatvariation konnten festgestellt werden: die auditive, vertikale, horizontale und textgebundene Variation sowie die Kombination von vertikaler und auditiver Variation. Diese Binnenvariationen erscheinen im HipHop als essentiell für die Qualität eines Beats und somit auch für die eines Songs. Sowohl bei den Neptunes als auch bei Timbaland unterscheiden sich alle Verse und (sofern vorhandene) Pre-Chorusse in der Binnenstruktur, Timbaland variiert sogar den Chorus. Die Binnenvariation schafft die notwendige Abwechslung mittels derer ein Beat zu einem Stück ausgebaut wird. Im Prinzip beruht ein HipHop-Stück auf einem durch Binnenvarianten modifizierten Breakbeat.

Einzig die textgebundenen Variationen des Beats reagieren direkt auf den Textinhalt des Rap. Sie dienen der Betonung der künstlerischen Zusammenarbeit von Rapper und Produzent. Außerdem beeinflusst der Rap die strukturelle Einteilung in Vers und Chorus, die musikalisch – siehe das Beispiel Gang Starr – nicht immer eindeutig sein muss. Darüber hinaus soll ein Beat (inspirierende) rhythmische Orientierungsmarker für den Rap bieten – im einfachsten Falle durch eine oder mehrere der Backbeat-Snares, ferner durch eine Puls legende Schicht, häufig auch durch einen von der

Kick markierten Anfang des Beats oder schließlich durch eine markante Stelle innerhalb eines Samples, wie im zweiten Eminem-Beispiel. Das Verhältnis zwischen Rap und Beat bildet, aus dem Blickwinkel der Beatanalyse betrachtet, die historische Arbeitsteilung von Rapper und (Beat-)Produzent ab.

Literatur

- Baily, John (2007). »Paul Oliver's Contribution to Ethnomusicology.« In: *Popular Music*. Jg. 26, H. 1, S. 15-22.
- Bartlett, Andrew (2004). »Airshafts, Loudspeakers, and the Hip Hop Sample: Contexts and African American Musical Aesthetics.« In: *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Hg. von Murray Forman und Mark Anthony Neal. New York u.a.: Routledge, S. 393-406.
- Brown, James/Bruce Tucker (1993). *James Brown. The Godfather of Soul*. St Andrä-Wördern: Hannibal.
- Bruhn, Herbert (2000). »Kognitive Aspekte der Entwicklung von Rhythmus.« In: *Rhythmus – ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Katharina Müller und Gisa Aschersleben. Bern: Huber, S. 227-244.
- Carles, Philippe/Jean-Louis Comolli (1974). *Free Jazz. Black Power*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Chernoff, John Miller (1979). *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. University Of Chicago Press.
- Dery, Mark (2004). »Public Enemy: Confrontation.« In: *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Hg. von Murray Forman und Mark Anthony Neal. New York u.a.: Routledge, S. 407-420.
- Elflein, Dietmar (2006). »Das Leben eines Gs – aktuelle Schnittmuster im deutschen Hip Hop.« In: *Cut and Paste – Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart*. Hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps (= *Beiträge zur Populärmusikforschung* Bd. 34). Bielefeld: transcript, S. 11-30.
- George, Nelson (2002). *XXX. Drei Jahrzehnte Hip Hop*. Freiburg: Orange Press.
- Horn, David (2000). »Some Thoughts on the Work in Popular Music.« In: *The Musical Work*. Hg. von Michael Talbot. Liverpool: Liverpool University Press, S. 14-34.
- Jones, LeRoi (1963). *Blues People. The Negro Experience in White America and the Music that Developed from It*. New York: William Morrow and Company.

- Krims, Adam (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Middleton, Richard (1999). »Form.« In: *Key Terms in Popular Music and Culture*. Hg. von Bruce Horner und Thomas Swiss. Malden u.a.: Blackwell, S.141-155.
- Moore, Allan F. (1993). *Rock: The Primary Text*. Aldershot u.a.: Ashgate.
- Pfleiderer, Martin (2006). *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: transcript.
- Rambarran, Sharadai (2005). »99 Problems« But Danger Mouse Ain't One: An Insight Into the Conflicting Issues Surrounding *The Grey Album*.« Schriftliche Fassung eines Vortrages auf der Konferenz The Art Of Record Production, Westminster University London. Online unter: <http://www.artofrecordproduction.com/content/view/26/52/> (Zugriff: 23.4.2008).
- Redmann, Bernd (2002). *Theorie und Methodologie der Musikanalyse*. Laaber: Laaber.
- Schloss, Joseph G. (2004). *Making Beats – the Art of Sample-based Hip Hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Toop, David (2000). *Rap Attack 3. From African Jive to Global Hip Hop*. London: Serpent's Tail.
- Walser, Robert (1995). »Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy.« In: *Ethnomusicology*. Jg. 39, H. 2, S. 193-217.

Tonträger

- AC/DC (1977). »TNT.« Auf: *High Voltage*. Atco, 36142.
- AC/DC (1980). »Back in Black.« Auf: *Back in Black*. Atco, 16018.
- AC/DC (1983). »Flick of the Switch.« Auf: *Flick of the Switch*. Atco, 7801001.
- Afrika Bambaataa (1982). *Planet Rock* (12''). 21 Records/Metronome, 0930.087.
- Beastie Boys (1986). »No Sleep til Brooklyn.« Auf: *License to Ill*. Def Jam Recordings, DEF 450062 1.
- Beatles (1968). *White Album*. Apple, SMO 2051/52.
- Boogie Down Productions (1987). »Dope Beat.« Auf: *Criminal Minded*. Bad Boy Records, BB 4787 JBM.
- Brown, James (1967) »Cold Sweat.« Auf: *Cold Sweat*. King Records/Polydor, PD 1020.
- Danger Mouse (2004). *Grey Album* (keine reguläre Veröffentlichung).
- Eminem (1999). »My Name Is.« Auf: *The Slim Shady LP*. Aftermath Entertainment/Interscope Records, IND-90287.

- Eminem (2000). »The Way I Am.« Auf: *The Marshall Mathers LP*. Aftermath Entertainment/Interscope Records, 490629-2.
- Fat Boys (1984). »Human Beat Box.« Auf: *Fat Boys*. Sutra Records, SUS 1015.
- Fresh, Doug E. (1985) »The Original Human Beat Box.« Auf: V.A.: *Electro 6*. Street Sounds, CDELECST 6.
- Gang Starr (1994). »Mostly tha Voice.« Auf: *Hard to Earn*. Chrysalis, 7243 8 28435 1 1.
- Ice Cube (1990). »The Nigga Ya Love to Hate.« Auf: *AmeriKKKa's Most Wanted*. Priority Records/Island Records, 211 045.
- Jay-Z (2003). »Dirt off Your Shoulder.« Auf: *Black Album*. Roc-A-Fella Records, 0602498611210.
- Kraftwerk (1977). »Trans Europa Express.« Auf: *Trans Europa Express*. Kling Klang/EMI, 1C 064-82 306.
- Kraftwerk (1981). »Nummern.« Auf: *Computerwelt*. Kling Klang/EMI, 1C 064-46 311.
- LL Cool J (1985). »Rock the Bells.« Auf: *Radio*. Def Jam Recordings, 527 352-2.
- Public Enemy (1990). »Fight the Power.« Auf: *Fear of a Black Planet*. Def Jam Recordings/CBS, 466281 1.
- Snoop Dogg (2004). »Drop It Like It's Hot.« Auf: *R&G (Rhythm & Gangsta): The Masterpiece*. Doggystyle/Star Trak/Geffen Records, 0602498648414.
- Stetsasonic (1986). »Faye.« Auf: *On Fire*. Tommy Boy Records/WEA, 254574-1.
- West, Kanye (2005). »Golddigger.« Auf: *Late Registration*. Roc-A-Fella Records, 0602498850534.
- West, Kanye (2007). »Stronger.« Auf: *Graduation*. Roc-A-Fella Records, 60251741220.

Internet

- <http://www.geocities.com/REMIXALBUMS/> (Zugriff: 30.6.2008).
- http://en.wikipedia.org/wiki/Fear_of_a_Black_Planet#Partial_list_of_samples (Zugriff: 30.6.2008).
- <http://the-breaks.com/search.php?term=fight+the+power&type=7> (Zugriff: 30.6.2008).

ABSTRACTS

Machtvolle Konstruktionen: Stimme und Autorität im HipHop

MURRAY FORMAN

This paper focuses on the hip-hop MC's voice as it is employed in various contexts and environments: the battle, the cipher, the studio, and the stage. It illuminates the correlation between vocal intonation in rap music and the construction of symbolic values and social meanings. This encompasses the ways in which the MC's voice communicates power and authority within both the oral performance and the aural experience. Emphasizing the divergent vocal dynamics and tonal qualities of several key artists as well as hip-hop aspirants, this chapter assesses such factors as human physicality and the force of the voice as well as analyzing voice and the expression of attitudinal orientation or affective disposition. It analyzes the racialized voice and the gendered voice and considers the influence of amplification technologies, digital processing and other technical inflections that alter or refine the character of the MC's voice.

Black Dandy und Bad Nigga: Zur Geschichte zweier vokaler Narrative im Rap

CHRISTIAN BIELEFELDT

Voices in popular music mostly are the effect of corporal and technical practices, but they are also reflections of what the article calls vocal narratives: conceptions of the singer which articulate issues of social, cultural and historical relevance. The article explores the rapping voice as such a narrative and argues that influential hip-hop voices comprise the impact of two »white« images of the african-american: the black dandy or »coon«, a 19th-century-derived stereotype of black inferiority, and the »black brute«, embodying the black menace. The first tradition is exemplified with acts

from Bert Williams to Kurtis Blow, the second with new school hip-hop and especially Ice Cube.

Barfußästhetik einer afrikanischen Diaspora: Das Körnige der Stimme K'Naans

JOHANNES ISMAIEL-WENDT/SUSANNE STEMMLER

In his rap songs the Canadian-Somalian MC K'Naan creates a kind of »barefoot« aesthetics. By taking the examples of two songs »Wash It Down« and »My Old Home« from the album *The Dusty Foot Philosopher* the contribution shows how this specific *mise en scène* of an African diasporic position is working and how it is creating a construction of Africa that the listener links to Africa because of the interplay of voice, lyrics, music, biographical information. In how far the specific »grainy« way the voice of K'Naan represents something that the French philosopher Roland Barthes called »le grain de la voix«?

***Je suis authentique.* Die Rolle der Stimme für die Behauptung von Authentizität**

FERNAND HÖRNER

This paper proposes an analysis of the track and the videoclip »Authentik« of Suprême NTM, one of France's first hip-hop crews. I thereby examine authenticity as an effect of self-representation and self-assertion through voice, music, and cinematic means. The analysis of how the »voice« of NTM reclaims authenticity for itself examines at the same time the sound of the rappers' voices, the narratological category of »voice« and the visualisation of the band rapping in the videoclip. Authenticity reveals to be a mediated property which underlines the rapper's paradoxal position face to mass media as at the same time a threat to their authentic hip-hop background and an irreplaceable medium that helps them represent themselves.

HipHop-Skits - Grundlegende Betrachtungen zu einer Randerscheinung

STEFAN NEUMANN

Skits are a common phenomenon in hip-hop, yet they are disregarded in most publications on hip-hop. This article takes a first close look on the spoken words between the music tracks on hip-hop albums. It shows on

which traditions skits developed and took their way to occupy popular recordings, from the 1960s onward to modern hip-hop albums. On this base an analysis of selected hip-hop skits takes place to show what they are used for and what they are about. With this article the interest of cultural studies is to be attracted to a new and abundant topic.

Ridin' the Beat. Annäherungen an das Phänomen Flow

OLIVER KAUTNY

The article will examine the phenomena of flow. I argue that flow must be understood as an important category for the production and as well for the perception and evaluation of the rhythmic styles of MCing. By analysing the flows of Denyo (Absolute Beginner), Samy Deluxe and Eminem I hope to show, which potential impact (Wirkungspotential; Iser) different rhythmic styles could have on somebody listening rap music. I argue that flow can only be fully understood if its examination takes the rhythmical function of rhymes into consideration. The analysis shows the importance of on-beat and off-beat accents, microtiming, dense rhyme-structures and other devices for the vocal delivery of rap.

Mostly tha Voice? Zum Verhältnis von Beat, Sound und Stimme im HipHop

DIETMAR ELFLEIN

Five hip-hop beats are analysed to examine the relationship of beat, sound, and voice. Beats are constructed by the layering of short repeating patterns of sound. Ongoing variations of this internal structure are important, e.g. a rhythmic variation during the fourth repetition. Five different types of beat variation are found: vertical, horizontal, auditory, lyrical and a combination of vertical and auditory variation. Only the lyrical variation relates directly to the rap and evokes the collaboration of the rapper-producer/DJ team. Furthermore the rap defines a kind of chorus, while the accompanying beat doesn't inevitably support this structuring of the track.

ZU DEN AUTORINNEN UND AUTOREN

Christian Bielefeldt

Geb. 1968, Studium der Musikwissenschaft, Schulmusik und Germanistik. Stipendiat am DFG-Graduiertenkolleg »Intermedialität« (Universität Siegen). 2004-2007 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Lüneburg, Fach Musik. Derzeit Musiklehrer an der Atelierschule Zürich. Arbeitsschwerpunkt: Stimme in der populären Musik. Veröffentlichungen u.a.: »Voices of Prince. Zur Popstimme.« In: Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Großmann (Hg.) (2008). *Popmusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*; »Stimme im Jazz Age.« In: Richard Klein (Hg.) (2009). *Stimme* (Arbeitstitel).

Dietmar Elflein

Geb. 1964, Studium der Vergleichenden Musikwissenschaft, Ethnologie und Philosophie. Lebt und arbeitet in Berlin als freier Musikwissenschaftler, Komponist und Sounddesigner. Momentan hauptsächlich mit einer Dissertation (zur musikalischen Sprache des Heavy Metal) beschäftigt. Veröffentlichungen u.a. zu deutschem HipHop, insbesondere aus Berlin.

Murray Forman

Associate Professor of Communication Studies an der Northeastern University in Boston. Arbeitsschwerpunkte: HipHop- und Jugendkulturen, Medienanalysen. Veröffentlichungen u.a.: *The Hood Comes First: Race, Space and Place in Rap and Hip-Hop* (2002); *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, hg. mit Mark Anthony Neal (2004).

Fernand Hörner

Geb. 1974, Diplom für Literaturübersetzen an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und Promotion in Romanistik/Komparatistik an der Bergischen Universität Wuppertal. Derzeit ist er Geschäftsführer am Frankreich-Zentrum der Universität Freiburg. Zuletzt erschienen: *Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie* (2008). Weitere Arbeitsschwerpunkte: Diskursanalyse, Übersetzungstheorie und -praxis, populäre Kultur. Veröffentlichungen s. <http://www.fz.uni-freiburg.de/organisation/mitarbeiter/index.html>.

Johannes Ismaiel-Wendt

Geb. 1973, Studium der Kulturwissenschaft, Musikwissenschaft und Soziologie, seit 2006 arbeitet er an einer Dissertation (»Popmusik und postkoloniale Analyse«). Er ist Stipendiat der Heinrich-Böll-Stiftung und Mitglied im INPUTS (Institut für postkoloniale und transkulturelle Studien in Bremen). Veröffentlichungen u.a.: »Herbert Grönemeyers Platzverweise. Über Verortung und Aneignung von Musikkultur im WM-Deutschland.« In: Kien Nghi Ha/Nicola Lauré al-Samarai/Sheila Mysorekar (Hg.) (2007). *re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland*; »Zensur kennt keine Grenzen« (in: http://www.norient.com/html/show_article.php?ID=111).

Oliver Kautny

Geb. 1974, Lehramtsstudium an der Universität Wuppertal (Musik, Germanistik, ev. Theologie) und Studium der Musikwissenschaft an der Universität zu Köln. 2001 Promotion, 2002-2005 Referendariat und Schuldienst. Seit 2000 Lehraufträge an den Universitäten Wuppertal, Osnabrück und an der Folkwang Hochschule Essen. Seit 2005 Akademischer Rat für Musikwissenschaft und Musikpädagogik an der Universität Wuppertal. Arbeitsschwerpunkte: Populäre Musik, Musiksoziologie. Zuletzt erschienen: »...when I'm not put on this list...« Kanonisierungsprozesse im HipHop am Beispiel Eminem.« In: Dietrich Helms und Thomas Phleps (Hg.) (2008). *No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*. Zur Zeit bereitet er zusammen mit Adam Krims den Tagungsband *Sampling in Hip-Hop* vor (2010). Weitere Veröffentlichungen: s. http://www.fba.uni-wuppertal.de/musikpaedagogik_all/musikdidaktik/oliver_kautny.html.

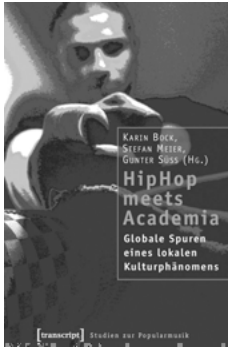
Stefan Neumann

Geb. 1965, Studium der Germanistik, Anglistik und amerikanischen Literatur. Promotion in Germanistik. Seit 2000 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Bergischen Universität Wuppertal. Veröffentlichungen s. <http://www2.uni-wuppertal.de/FBA/germanistik/neumann/>.

Susanne Stemmler

Geb. 1968, Studium der Romanistik und Germanistik, 1997-2004 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Düsseldorf, 2004 Promotion zum Orientalismus in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts, 2005-2007 DFG-Postdoc-Stipendiatin am Transatlantischen Graduiertenkolleg in Berlin und New York mit einem Projekt zum Thema HipHop, seit 2008 Leiterin des Bereiches Literatur, Wissenschaft und Gesellschaft am Haus der Kulturen der Welt, Berlin. Veröffentlichungen s. www.metropolitanstudies.de (Alumni).

Studien zur Populärmusik



KARIN BOCK, STEFAN MEIER, GUNTER SÜSS (HG.)
HipHop meets Academia
Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens

2007, 332 Seiten, kart., 28,80 €,
ISBN 978-3-89942-761-5



SILKE BORGSTEDT
Der Musik-Star
Vergleichende Imageanalysen von
Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams

2007, 314 Seiten, kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-89942-772-1



ANNEMARIE FIRME, RAMONA HOCKER (HG.)
Von Schlachthymnen und Protestsongs
Zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von
Musik und Krieg

2006, 302 Seiten, kart., 28,80 €,
ISBN 978-3-89942-561-1

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Studien zur Populärmusik



THOMAS KRETTENAUER, MICHAEL AHLERS (HG.)
Pop Insights
Bestandsaufnahmen aktueller Pop- und
Medienkultur

2007, 152 Seiten, kart., 16,80 €,
ISBN 978-3-89942-730-1



KAI LOTHWESEN
Klang – Struktur – Konzept
Die Bedeutung der Neuen Musik für Free Jazz
und Improvisationsmusik

Januar 2009, 264 Seiten, kart., zahlr. Abb., 27,80 €,
ISBN 978-3-89942-930-5



JULIO MENDÍVIL
Ein musikalisches Stück Heimat
Ethnologische Beobachtungen zum deutschen
Schlager

2008, 388 Seiten, kart., zahlr. Abb., 32,80 €,
ISBN 978-3-89942-864-3

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de



Karin Harrasser,
Helmut Lethen,
Elisabeth Timm (Hg.)

Sehnsucht nach Evidenz

Zeitschrift für Kulturwissenschaften,
Heft 1/2009

Mai 2009, 128 Seiten, kart., 8,50 €,
ISBN 978-3-8376-1039-0
ISSN 9783-9331

ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften

Der Befund zu aktuellen Konzepten kulturwissenschaftlicher Analyse und Synthese ist ambivalent: Neben innovativen und qualitativ hochwertigen Ansätzen besonders jüngerer Forscher und Forscherinnen steht eine Masse oberflächlicher Antragsprosa und zeitgeistiger Wissensproduktion – zugleich ist das Werk einer ganzen Generation interdisziplinärer Pioniere noch wenig erschlossen.

In dieser Situation soll die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** eine Plattform für Diskussion und Kontroverse über Kultur und die Kulturwissenschaften bieten. Die Gegenwart braucht mehr denn je reflektierte Kultur, historisch situiertes und sozial verantwortetes Wissen. Aus den Einzelwissenschaften heraus kann so mit klugen interdisziplinären Forschungsansätzen fruchtbar über die Rolle von Geschichte und Gedächtnis, von Erneuerung und Verstetigung, von Selbststeuerung und ökonomischer Umwälzung im Bereich der Kulturproduktion und der naturwissenschaftlichen Produktion von Wissen diskutiert werden. Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** lässt gerade auch jüngere Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen zu Wort kommen, die aktuelle fächerübergreifende Ansätze entwickeln.

Lust auf mehr?

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** erscheint zweimal jährlich in Themenheften. Bisher liegen die Ausgaben *Fremde Dinge* (1/2007), *Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft* (2/2007), *Kreativität. Eine Rückrufaktion* (1/2008), *Räume* (2/2008) und *Sehnsucht nach Evidenz* (1/2009) vor.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** kann auch im Abonnement für den Preis von 8,50 € je Ausgabe bezogen werden.

Bestellung per E-Mail unter: bestellung.zfk@transcript-verlag.de